

## Vsebina

- Uvodnik**  
1 Lenart Rihar: Nadškof in filmi
- Vera in razum**  
3 Benedikt XVI. (Josepf Ratzinger): Poti vere med preobrati sedanjega časa  
16 Benedikt XVI. (Josepf Ratzinger): Narava in poslanstvo univerze
- Filozofija**  
22 John Polkinghorne: Antropološko načelo in znanstveno – teološke razprave  
29 Sebastjan Kristovič: Nietzsche in njegov Bog
- Leposlovje**  
38 Tine Vučko: Tableaux d'une exposition (Slike z razstave)
- Religija v filmu**  
42 Leon Jagodic: Uvod v blok  
44 Pij XII. : O idealnem filmu  
59 Matjaž Feguš: Kaj se bo zgodilo s filmsko zgodbo, ko krščanstva ne bo več?  
68 Jernej Kastelec: Ko film postane pričevanje  
77 Miran Špelič: Teofilmija
- 80 Andrej Vajevc: Metoda in vera  
86 Mitja Reichenberg: Po poti onkraj podobe  
91 Robert K. Johnston: Duhovnost na gibljivih slikah  
100 Andraž Arko: Film in religija: sodelovanje, nasprotovanje in prepletanje  
109 Aljoša Rehar: Odnos med religijo in filmom v luči treh primerov  
115 Andrej Feguš: Uporabnost filma v pastorali
- Slovenski katoliški shod**  
126 Simon Umek: Svoboda izobraževanja in vprašanje zasebnega šolstva
- Presoje**  
137 Sebastjan Kristovič: Umberto Galimberti, *Grozljivi gost: Nihilizem in mladi*  
140 Matic Pavlič: Pet kratkih ocen  
142 Cecilija Emeršič: *Cerkvena glasba - lepota brezčasnosti v času*
- SLIKA NA NASLOVNICI:**  
Jože Bartolj: Oltar Kristusa Pantokratorja, 2009, akril les, 290x220 cm.

Izdajatelj: Medškofijski odbor za mladino  
Založnik: Društvo SKAM, Jurčičev trg 2, 1000 Ljubljana  
Tel.: 01/426-84-77 Faks: 01/426-84-78  
E-pošta: info@društvo-skam.si

Transakcijski račun: 02140-0012516781  
Za tujino: NLB d. d. 01000-0000200097-010-114284/4  
Upravnik: Gregor Kunej

Odgovorni urednik: Lenart Rihar  
E-pošta: lenart.rihar@gmail.com

Uredništvo: Rok Blažič, Leja Drofenik Štibelj, Cecilija Emeršič, Urh Grošelj, Leon Jagodic, Helena Jaklitsch, Lea Jensterle, Ivo Kerže, Sebastjan Kristovič, Jernej Kurinčič, Gregor Lavrinec, Jožef Leskovec, Maksimilijan Matjaž, Aleš Maver, Miha Movrin, Matic Pavlič, Mateja Pevec Rozman, Borut Pohar, Samo Skralovnik, Miran Špelič, Jani Šumak, Ajda Kristina Vučajnk

Svet revije: Andrej Marko Poznič (predsednik), Ivo Kerže, Maksimilijan Matjaž, Jernej Pisk, Andrej Saje, Miran Špelič, Petra Turk

Tehnični urednik: Robert Rozman

Likovna zasnova: Lucijan Bratuš

Jezikovni pregled: Aleš Maver

Tisk: Povše

Na leto izide deset števil. Celoletna naročnina 30 EUR, za tujino 46 EUR na uredništvu oz. 50 EUR s čekom. Poštšina je vključena v naročnino in plačana pri pošti 1102 Ljubljana. Naročnina velja od tekoče številke do pisnega preklica, odpovedi pa veljajo od začetka obračunskega obdobja. Naklada: 800 izvodov

Izid revije je finančno podprla Javna agencija za knjigo RS.

ISSN 1318-1238

**cena: 6,00 EUR**

### Nadškof in filmi

*Slovenija je v prestolnici dobila velikega nadškofa. To ni ime, ki bi mu za alternativo lahko natresli še kopico drugih. Mogoče prav nobenega. Njegova pastirska palica nam je v tolažbo, bi lahko vzklíknil s psalmistom. Preudarni nastopi, jasne in različne misli, izjemno znanje. Tak vliva pomirljivo zaupanje, da ga še tako trde okoliščine ne bodo mogle spraviti v usoden precep. Jasno, da pri tem izvzemam različna notranja vprašanja slovenske Cerkve in imam v mislih zlasti njeno zastopanje navzven.*

*Past je, vsaj zdi se tako, samo ena. (Pustimo ob strani bojazen, da je razmeroma dobrohotno sprejetje nadškofovega imenovanja lahko tudi zvito omejevanje njegovega manevrskega prostora na tloris, ki si ga je z nastopno vsebino začrtal sam. In bo seveda vik in krik, če bo »hotel več« ...) Ni bilo težko opaziti, da novi nadškof brez zelo globokega problematiziranja ocenjuje to, čemur se zadnje čase razvpito reče stanje duha v družbi. »Smo pač v takšnem okolju, v kakršnem smo, in treba ga je vzeti realistično,« je februarja povedal v pogovoru za Delo. Stvari jemlje take, kot so (videti), in v tej relaciji veje iz njega samozavest. Upravičeno, saj relativizem, sekularizacija, apatija, škandalali ipd. spadajo med zelo razširjene pojave in se nikakor ne omejujejo na Slovenijo. In če kdo premore večino učinkovite argumentacije, da pokaže na slabe strani teh pojavov, je to zagotovo novi nadškof.*

*Past je edino v vprašanju, ali je v Sloveniji narobe še kaj drugega, ali je slovenska družba še drugače, še bolj v temelje zrahljana. Torej, če je past v čem, je v tistem, o čemer v mnogih intervjujih in v nastopni pridigi ni bilo govora. U tistem, o čemer med korektnimi ljudmi v Sloveniji očitno ne kaže govoriti, o čemer se molči, če ni neposredne izzvanosti. Bog daj, da smo res tako normalna družba, kot je videti navzven. Da smo torej iz nekega časa nepojmljivih anomalij, krivic in laži, nepojmljivega pritiska, nasilja in trpljenja izšli brez kakršnega koli večjega dolga do kogarkoli. Brez obveze, da bi na ta čas in na njegove posledice opozarjali, brez obveze, da bi pod njim potegnili črto. Iz srca upam, da je naš dolg, dolg slovenske Cerkve, dolg vseslovenske skupnosti na kak skrivnosten način poravnán. Da torej ne bomo klicani na odgovor in da ne bomo trpeli posledic opustitve.*

*Nedavno je majhna skupina krščansko orientiranih izobražencev razpravljala o različnih žgočih vprašanjih Slovenije. Proti koncu srečanja je nekdo izrazil misel, da bi bil lahko film tisti medij, ki bi zmožel začeti preobrazbo narodne skupnosti. Dokler smo v pogojniku, je stavek smiseln. Ni dvoma, da je kakovosten film sugestivna stvar in ima moč, da v človeku nekaj premakne. Vendar ko vidimo, da so v Sloveniji možnosti za filme s tako ambicijo približno tako neznatne kot denimo možnosti za demokratično uravnoteženje medijskega prostora, si tudi preobrazbe na to vižo in na hitri rok ne kaže obetati.*

*To pa ne pomeni, da nimamo pokazati prav ničesar. Po dokumentarcih (Moč preživetja, Otroci s Petrička itd.) nam je preteklo leto naposled prineslo igrani film, ki nam nekoliko odstira v gornjih poglavjih omenjeni dolg. Gre za film o Angeli Uode. Kdor je prebral njeno knjigo Skriti spomin in še kakšno pričevanje o komunističnih zaporih, ve, da do realnega prikaza nasilja, poniževanja in vsestranske bede manjka še mnogo. Vendar je vsega tega v filmu vseeno več kot dovolj, da začutimo neznosno trpljenje in stisko. To pa bi moralo zadoščati, da smo ozdravljeni brezbriznosti. In to brez tega, da bi k Angelinemu morali pristeti še tisoče in tisoče drugih pasijonov. Nena zadnje tudi pasijon slovenskega kristjana, ki kot veliki izziv čaka na srčne ustvarjalce vseh vrst.*

*No, dobili smo tudi film, kot je Pokrajina št. 2, ki je dobro nafriziran za pomanjkljivo znanje in ideološko spranost povprečnega slovenskega gledalca. Nanj lahko napravi vtis, da (celo subtilno!) odpira poglavja slovenske tragedije. Vendar že z nekoliko manj motnim vidom nemudoma ugotoviš, da v tem smislu ni nič drugega kot ideološka masturbacija, natančno v slogu bizarne sekvence iz filma samega, ko se protagonist zadovoljuje ob kosteh iz množičnih grobišč. Radio, televizija ali računalnik v ozadju kot namesto filmske glasbe neprestano razglašajo prastare krilatice o izdajalcih in kvizlingih, o Cerkvi in škofu Rožmanu, ter opozarjajo, kako so množična grobišča itak posejana povsod po Evropi. Kot v memento so na koncu te srhljivke (dogaja se v naših dneh!) pobiti vsi, ki (četudi ponevedoma) drezajo v odkrivanje resnice ...*

*Da je mogoče s filmsko govorico postavljati stvari na svoje mesto, nam je preteklo jesen prikazala poljska ekranizacija tragedije v Katinu. Čist, spoštljiv film, čeprav govori o strahotah. In vsemu tako vnebovpijočemu trpljenju navkljub človek na koncu filma malodane blagruje Poljake: njihova situacija je bila neprimerljivo preprostejša od slovenske. Tako vsenarodna kot tudi ta iz Katina. Poljski oficirji so, kot pripoveduje film, umirali brez neskončne surovosti, poniževanja, lakote in mučenj. Njihovi svojci so razmeroma kmalu izvedeli za smrt. Njihovo dobro ime ni bilo onečaščeno. In tako naprej. In tako naprej.*

*“Bije pa se tudi boj za svobodo, da resnico odkrijemo, povemo in sprejmemo,” je lansko jesen na Teharjah v svoji homiliji povedal nadškof dr. Stres. Želja, da bi teh bojevnikov za svobodo ne zmanjkalo nikjer, ne med pastirji ne med filmskimi režiserji ne nikjer drugje, je pravzaprav edini motiv teh uvodnih besed za »filmsko« številko Tretjega dne.*

Lenart Rihar

*Zaplet, ko je v začetku leta 2008 zaradi protestov peščice profesorjev rimske univerze "La Sapienza" prišlo do odpovedi predavanja, s katerim naj bi papež Benedikt XVI. odprl akademsko leto, nosi v sebi dolgo zgodbo.*

*Leta 1990 je imel (tedaj še) kardinal Ratzinger na univerzi La Sapienza predavanje, v katerem je analiziral dogodke in spremembe, ki so se zgodile v Evropi po padcu Berlinskega zidu. Med drugim je spregovoril tudi o krizi vere v znanost in pri tem citiral agnostično-skeptičnega filozofa Paula Feyerabenda, ki opravičuje ravnanje Cerkve v primeru Galilei. Izjava, ki so jo (kot se je že večkrat zgodilo – pomislimo na Regensburg!) iztrgali iz konteksta, je bila povod za proteste proti "Galilejevemu sovražniku", ki je preveč reakcionaren, da bi smel vstopiti v "svetišče znanosti" (ki ga je, mimogrede, ustanovil papež Bonifacij VIII.).*

*Zaradi protestov – demonstranti so zasedli rektorat – je bilo papeževo predavanje sicer odpovedano, besedilo pa so kljub vsemu objavili. Polemikam o (ne)kulturnosti tistih, ki so demonstrirali, ni bilo konca. Papež v govoru namreč ni niti namignil na Galileja, ampak je želel znanstvenike spodbuditi k temu, da bi uporabljali vso moč razuma za iskanje r(Re)snice.*

*Govora z iste univerze objavljamo skupaj z namenom, da bi omogočili lažjo primerjavo in razumevanje bogastva misli sedanjega papeža glede odnosov med vero in razumom.*

Benedikt XVI. (Josepf Ratzinger)

# Poti vere med preobrati sedanjega časa<sup>1</sup>

Leto 1989 je prineslo v politično in duhovno panoramo Evrope tako dramatične preobrate, da jih še pred kratkim nihče ni mogel napovedati. Ta revolucija – in to predstavlja pravo novost – se ni zgodila z močjo vojaških sil ali političnim nasiljem, temveč na podlagi novih začetkov in duhovnih prebratov, ki so preprosto spodnesli tla tradicionalnim strukturam oblasti in jih tako rekoč čez noč določili za propad.

Ta proces se ne tiče samo držav, ki jim je do sedaj vladala marksistična ideologija, ampak je pomemben na svetovni ravni. Segaj

namreč daleč onkraj meja politike, toliko bolj zato, ker se je sam začel gibati v metapolitični sferi in je potem osvetlil politično moč dejavnikov, ki sprva niso bili politične narave.

Neprimerno bi bilo gojiti ceneno zadovoljstvo zaradi propada drugih. Vsi smo namreč poklicani k razmišljanju, na katerih duhovnih temeljih je mogoče zgraditi poti, po katerih bomo lahko šli naproti prihodnosti, in na katerih to ni mogoče.

Posledično se bodo razmišljanja na prihodnjih straneh zagotovo sklicevala na po-

litično dogajanje leta 1989, toda usmerjena bodo predvsem na metapolitično dimenzijo, ki se je ob tej priložnosti pokazala z vso ostrino svoje aktualnosti.

### 1. Kriza marksizma kot postavitev Zahoda pod vprašaj

#### 1.1 Metapolitične predpostavke politične in ekonomske krize

Svojo študijo zato želimo začeti iz dejstev, ki so se zgodila, da bi določili njihovo notranjo gonilno silo in tako iskali veljavne smernice za nadaljnjo pot.

Prvo vprašanje, ki si ga moramo zastaviti, se glasi: Kaj je v resnici spodletelo v letih 1989 in 1990?

Najprej lahko in moramo preprosto reči, da je marksizem – kot vseobsegajoča interpretacija stvarnosti in kot vodilo zgodovinskega delovanja – popolnoma razočaral. Njegove obljube svobode, enakosti in blaginje za vse se niso izpolnile v dejanjih. Nasprotno, v njihovi lažnosti so jih razkrinkala prav politična in ekonomska dejstva.

Kljub eksaktnosti teh začetnih ugotovitev bi ostali negibni na površju, če bi se zadovoljili z njimi. Narediti moramo še en korak in se vprašati: Kaj je torej zgrešenega v tej interpretaciji sveta in v praksi, ki iz nje izvira?

Ena precizna opazka fenomena nas privede neposredno v samo jedro vprašanja: moč duha, energija osebnih prepričanj, trpljenja in upanja so povzročili padec obstoječih struktur. To pomeni: tisti materializem, ki je hotel predstaviti duha na omejen način kot čisto posledico materialnih struktur, kot odvečen dodatek ekonomskega sistema, je dokončno razkrinkan. Na tem mestu pa ne govorimo več le o problemu marksizma in njegove politično-institucionalne konstelacije, temveč tudi o nas samih v prvi osebi. Materializem je namreč problem, ki nas zadeva vse; njegov brodolom nas brez izjem sili

k zavestnemu razmisleku. Ustaviti se moramo torej še za trenutek ob tem problemu in se vprašati, kaj je v resnici jedro marksistične ideologije.

Njen temelj ni v absolutni negaciji duhovnih stvarnosti. Tudi materializem priznava, da se je v določenem trenutku zgodovine pojavil duh, ki mora odslej biti ločen od tega, kar je preprosto materija. Bistvo moderne materializma pa je bolj ostro: sestoji iz načina, s katerim se predstavlja odnos med materijo in duhom. Materija je to, kar je prvo in izvorno. V začetku stoji materija in ne *Logos*. Vse se razvije iz nje v naključnem procesu, ki je potem povzdignjen v nujnost. Duh že od nekdaj ni nič drugega kot produkt materije. Če poznamo njene zakone in si jih znamo podrediti, potem lahko upravljamo tudi poti duha. Duha spreminjamo s tem, ko spreminjamo materialne pogoje njegove eksistence. Na ta način, mehanično, to je s sestavljanjem in spreminjanjem strukturalnih zapletov glede materialnih pogojev, lahko spreminjamo in preobražamo zgodovino samo.<sup>2</sup>

Ta materialistična aroganca je dokazala svojo zlaganost. Gotovo je duh v dobršni meri odvisen od materialnih pogojev: vendar jih presega. Ne moremo osvoboditi človeka, njegove lastne svobode s tem, da zacementiramo poti, po katerih bi se ta svoboda morala gibati. Domišljavost, da bi ustvarili popolnega človeka in popolno družbo prek strukturalnih receptov, je specifično jedro današnjega materializma. In to jedro se je izkazalo za zgrešeno. Kdor se zanaša na materialni in ne na duhovni, večni dejavnik, dolgoročno škoduje samemu sebi.

Če je to res, potem se istočasno postavi pod vprašaj določen tip vere v znanost, čigar učinke se čuti daleč onkraj območij, na katera je vplival marksizem.

Znanost se v najožjem pomenu besede nanaša na območje nujnega, lahko jo povežemo z železnim pravilom naključnih raz-

lag. Po tej poti prihaja do objektivno preverljivih gotovosti. To pa pomeni, da tako razumljena znanost ne more ustrezno obravnavati dimenzije svobode, torej tega, kar je najbolj človeškega v človeku in njegovih družbenih formacijah.

Toda privlačnost vseobsegajočega znanstvenega koncepta, ki dopušča nič manj eksaktno obravnavanje človeka kakor fizičnih stvarnosti, je začela pritiskati na te meje znanosti. Že z Augustom Comtom so se vse moči usmerile v to, da bi tudi človeka predstavili kot bitje, ki ga determinirajo zakoni nujnosti, in ne bi več pustili neraziskanih področij na zemljevidu znanstvenega sveta. Iz tega se je rodila tista, kljub razlikah v detajlih, skupna temeljna ideja o "družbenih vedah", ki se na Vzhodu predstavlja kot marksistična, na Zahodu pa kot pozitivistična sociologija. V obeh primerih pa predstavlja – po besedah Jürgena Habermasa – "projekt modernosti".<sup>3</sup>

Presegli bi okvire svojega razmišljanja, če bi želeli osvetliti temeljno metodično ogrodje, ki je – kljub vsem razlikam med njima – skupno marksizmu in pozitivizmu. Gre za model "humanistične znanosti", ki jo razumemo kot moderno metafiziko, kot razlago temeljev človekovega položaja. Znova nam bo zadostoval že namig na Habermasa, ki pravi, da biti oseba ne sme biti razumljena kot "neodvisna spremenljivka", temveč kot "splošno bistvo, ki se (predvsem) uresničuje znotraj zgodovinskega procesa ter znotraj absolutno determiniranega časa in družbe". Pojem oseba torej kaže na "posameznika, ki je postal tak prek in v moči procesa socializacije in ki se ga torej dejansko ne da obravnavati neodvisno od družbe. Proizvedejo oziroma rodijo ga, če se tako izrazimo, mehanizmi socializacije".<sup>4</sup>

Poskus, da bi "znanstveno" manipulirali s človekom – v najožjem pomenu besede – namiguje na determinizem, ki izvira iz predpostavke materializma. Pojem znanosti, ki

se oblikuje v odnosu do tega, v čemer ne obstaja svoboda, se tu prenese na raven svobodnega in človeku lastnega, da bi omogočila "fiziko človeka", v kateri naj bi bili samo nujni zakoni in natančna predvidevanja.<sup>5</sup>

Na tem mestu pa teorija – če jo koherentno sprejmemo – v bistvu zahteva izključitev dejavnika svobode. Marksistični sistem ni storil drugega, kot da je z absolutno strogostjo apliciral te temeljne predpostavke v politično delovanje: zatiranja svobode, ki ga je sistem izvrševal, zato ne smemo imeti za zlorabo, ampak za logično aplikacijo takega principa.

Zato konkreten prepород svobode v boju zoper sistem, ki je imel za oder ulice vzhodnoevropskih prestolnic, privzema tudi odločilen teoretični pomen. Pod vprašaj ne postavlja samo marksistične misli, ampak se prav tako sprašuje o našem načinu utemeljevanja humanističnih znanosti na metodičnih predpostavkah, ki izključujejo *humanum*. Kar se je zgodilo v političnem prostoru, je tako tudi dragocen in konkreten prispevek k temeljnemu vprašanju, kaj naj bi bila svoboda in kaj človek.

Obstaja še tretji vidik obravnavanega pojava, ki se mi zdi zelo očiten. Kar se je zgodilo, je postavilo pod vprašaj tudi določeno pojmovanje ideje o napredku.

Beseda "napredek" je postala nujen dodatek posthegelovskih filozofij zgodovine. Predpostavlja prav tisto mehanicistično pojmovanje zgodovine, ki smo ga pravkar kritizirali. "Napredek" je torej slogan, ki se ga zlahka uporabi kot etiketo za enostavno pristransko ovrednotenje. V preteklosti so v socialističnih skupinah preprosto verjeli, da je napredek to, kar služi spodbujanju socializma. Obstaja pa tudi površinski liberalizem, nič manj sektaški in enostranski, ki svobodo enači z odsotnostjo odnosov, in "napredek" se tu pojavi kot to, kar odstrani vsakovrstne vezi. Končno pa obstaja še tehnološka

varianata vere v napredek: ta vidi v rasti moči tehnike kot take napredek človeka. Ob tej temi je Romano Guardini govoril o "nespametni vere v napredek".<sup>6</sup>

Kjerkoli se ima napredek za nujen proces urejenega razvoja zgodovine, ostane pod ravno tega, kar je lastno človeku, in navsezadnje se obrne proti človeku. Svobode posameznika in osebne etične odgovornosti torej ne moremo obravnavati kot motečih faktorjev takih determinističnih procesov. Da se je v letih 1989-90 takšen "moteč faktor" tako odločno in razsežno pojavil v prvem planu na sceni zgodovine, je proces, ki nam daje upati in je obenem dejstvo, ki nas mora prisiliti k razmišljanju in spreminjanju naših prepričanj.

Neizogibno se moramo na tem mestu vprašati, ali smo pripravljeni in sposobni za take spremembe. Do kod smo zares sposobni razviti nove, ustvarjalne vizije celote in zavrniti tisti materializem, impliciten ali očit, ki je pripeljal do miselnega *flirtanja* zahodnih intelektualcev z marksizmom, o katerem danes ne želimo slišati več niti besede?

### 1.2 Sile, ki so sprožile spremembe

Sedaj pa se moramo posvetiti študiju učinkovitih sil, ki so spodbudile spremembe v vzhodnoevropskih državah.

Tudi tu ne gre za politično analizo v ožjem pomenu besede. Potem ko smo se malo prej vprašali, kaj se je v resnici ponesrečilo in se izkazalo za stvar brez prihodnosti, se sedaj vprašajmo o pozitivnem: katere energije so sposobne narediti spremembo. Seveda tu ne moremo narediti kakorkoli izčrpane analize, ampak samo začetni poskus, da začutimo teren.

Kaj je povzročilo spremembo? Zaustavimo se najprej ob konkretnih političnih procesih, da jih bomo lahko potem vrisali v širši pomenski kontekst.

Najprej je treba omeniti – kot očitno dejstvo in kot dejavnik, ki je postal najmočnejše

gibalo sprememb v tem času – materialni neuspeh marksističnega sistema prav na področju ekonomije in sociale. Marksizem je namreč spodletel prav na lastnem terenu – kot ekonomska teorija – in ga danes v znanstvenem okolju ni več mogoče jemati resno. Teoretiki sistema in njegovi funkcionarji so to vedeli že dlje časa; vera vanj je polagoma pojemala v tistih, ki so ga zagovarjali zoper jasnost dejstev. Že dlje časa sistem ni več mogel obstati na dejanskem prepričanju, temveč le zahvaljujoč samopotrjevanju oblasti.

Trajnost gole oblasti, ki temelji le na sami sebi, ne da bi se opirala na duhovne vrednote, je nujno omejena. V trenutku, ko se je "izguba vere" močnih združila v eno z izgubo zaupanja podrejenih ter s preprostim pomanjkanjem sredstev, se je krhka konstrukcija pač začela podirati sama vase.

Drugi dejavnik, ki ga je treba omeniti na tem mestu, je moč religije. Napovedovalo se je, da bo religija sama od sebe izginila, takoj ko se bodo prenovili družbeni odnosi, ki so dali priložnost odtujitvenim projekcijam religioznega elementa. Že davno so spoznali, da je bila hitrost tega procesa precenjena; potem si je postopno utirala pot hipoteza, da religija ne bo nikoli dokončno izginila. Končno pa se je zgodilo nekaj presenetljivega: vprašanje o Bogu se je znova pojavilo prav med intelektualci, ki se posvečajo naravoslovnim znanostim. Te znanosti so namreč s tem, ko so se zavedle lastnih meja, priznale, da je prave odgovore moč najti le onkraj tega, kar je znanost sposobna trditi v svoji moči.

Sočasno s tem iskrenjem problemov o Bogu v jedru najstrožjih raziskav znanstvene racionalnosti je iz globočin človeške eksistence znova privrela na dan tista žepa po večnosti, ki je tako jasno vtisnjena na dnu naše duše. Iz mnogih pričevanj vemo, kako je prav v našem času Bog postal provokativen argument v razpravah med univerzitetno mladino, ki je bila v totalitarnih režimih vzgo-

jena v državnem ateizmu.<sup>7</sup> To ni vodilo vedno k spreobrnjenju, k polnosti krščanske vere. Je pa iz teh vprašanj začela spontano rasti nova sposobnost razumevanja skrivnosti prek sporočila ikon ter okušanje bližine Božjega v pravoslavni liturgiji, ki je v celoti posvečena skrivnosti sami.

Znova je moč zaznati sijaj religioznih obljub, ki so ga prej zakrivale čarobnosti ideoloških utopij, ki se kaže sposoben usmerjati proti drugim uresničenjem človeške eksistence, bolj plemenitim od tistih, ki jih je lahko ponudil desakralizirani svet, ko je uporabljal razne nadomestke moralne razvratnosti. Religija, ki so jo še do nedavnega šteli za posebljeno vraževerje in zatiranje, se je sedaj znova pojavila kot avtentična zahteva svobode. Znova je skočila na oder kot družbena sila, ki je relativizirala vladajočo oblast. Vlila je duhovno energijo, ki je bila končno močnejša od fizičnega nasilja.

Še tretji dejavnik je, ki ga ne moremo zanemariti, in je precej drugačnega značaja od predhodnih: vpliv komunikacijskih sredstev. Tu naletimo na dvoumno stvarnost, ki je ne smemo omejiti na diagnozo sedanjega zgodovinskega trenutka, če ne želimo zapasti v zgrešeno poenostavljanje pojava.

Brez dvoma so se sredstva obveščanja izkazala kot dejavnik pri destabilizaciji diktatur. Z njihovimi skrbnimi analizami in strukturnim nagnjenjem k razkrivanju dogodkov relativizirajo vse. O vsakem dogodku prikažejo nasprotujoče se podobe in tako odpirajo možnost razprave o vsem. Pred očmi nam postavljajo ideale življenja in tako potrjujejo nova merila, ki nasprotujejo obstoječim. Oblikujejo zavest in tudi nezavedno priganjajo k realizaciji videnega in slišane. Na ta način so brez dvoma prispevala k oblikovanju mentalitete, ki se vedno manj želi vdati v nespremenljivost obstoječega. Verjetno pa jim gre del zaslug tudi za to, kar predstavlja najpozitivnejši in najpresenet-

ljivejši vidik teh sprememb: da so se zgodile skoraj vedno brez nasilja.

Gotovo pa se ne da skriti, da sredstva obveščanja zaradi svojega banaliziranja nasilja – ki ga predstavljajo kot povsem običajen način človeškega vedenja – nosijo precejšnjo odgovornost za lahkotnost, s katero se danes prestopi prag nasilja tako med posamezniki kot med skupinami. Obstaja pa tudi druga plat medalje glede njihovega vpliva in moči: kar se zgodi na katerem koli koncu sveta, postane vidno povsod. Nasilje vojske nad ljudmi, ki so mirno demonstrirali, kakor smo videli na Kitajskem ali kakor smo ga lahko prek televizijskih zaslonov spremljali iz Romunije, je pokazalo vse grozote in okrutnost. Ne more se skrivati za masko dela za boljšo družbo; na njenem mestu se je jasno pokazal kruti obraz krvave diktature, ki je za civilno zavest vsega sveta nesprejemljiva.

Razširjenost teh podob po vsem svetu postane močna opora krajevnim dogodkom in primerno varstvo neoborožene volje tistih, ki protestirajo. Na te pozitivne učinke množične družbe do sedaj še niti pomislili nismo. Toda brez dvoma obstaja še drug vidik istega pojava.

Moč podob, njihovo nagnjenje k relativiziranju dogodkov, se izvaja daleč onkraj diktatorskih okolij in potiska v nerazsoden skepticizem. Občutek je, da poznamo vse in lahko sodimo o vsem. A iz tega lahko izvira izguba sposobnosti za zaznavanje globljih dimenzij eksistence. Preti nam nevarnost, da se občutljivost razvedeni, da se ustavljamo na zunanosti, da bi življenju postavljali pogoje, ki ne rušijo le diktatur, ampak destabilizirajo samo človeško dušo v njenih globinah. Obstaja nevarnost, da postane duša nezmožna potrpežljivosti, ki se opira na resnico, in nezmožna tudi tiste vezi, brez katere se resnica ne razodene in niti ne more vzcveteti odgovor ljubezni.



Fenomena sredstev obveščanja v končni fazi ne moremo soditi zgolj pozitivno ali negativno. Prav v tej dvoumnosti so znamenje zgodovinske usodnosti, ki je bila v našem času prizadeta in katere moč se lahko vse močnejše razširja v najrazličnejše smeri.

### 2. Podobnosti in razlike znotraj zahodnega sveta

Naša prejšnja razmišljanja so izvirala iz dogajanja na evropskem Vzhodu, bila pa so tudi poskus refleksije o naših problemih: o problemih zahodnega sveta in njegovih ideologijah.

Ta vidik svoje študije moramo zdaj poglobiti, da bomo lahko prišli do sklepov glede poti vere danes. Zato bi se rad lotil treh vprašanj: krize vere v znanost, novega vprašanja o duhovnosti in etiki ter nove žeje po religiji.

#### 2.1 Kriza vere v znanost

V zadnjem desetletju se je odpor, s katerim se narava upira človekovim manipulacijam, pokazal kot nov element v kompleksni kulturni situaciji. Vprašanje o mejah znanosti in načelih, ki se jih mora držati, je postalo neizogibno. Posebno pomenljiva se mi zdi sprememba klime med intelektualci glede načina, kako se presoja primer Galilej.

Ta dogodek, ki so ga v 17. stoletju še zelo malo upoštevali, je bil že stoletje za tem povzdignjen v mit razsvetljenstva. Galilej se je pojavil kot žrtev srednjeveškega obskurantizma, ki ostaja v Cerkvi. Dobro in zlo sta jasno ločena. Na eni strani najdemo inkvizicijo: oblast, ki uteleša vraževerje, nasprotnika svobode in znanja. Na drugi pa naravoslovne znanosti, ki jih zastopa Galilej; tu je moč napredka in osvoboditve človeka iz verig nevednosti, ki ga držijo nemočnega nasproti naravi. Zvezda modernosti se blešči v temni noči mračnega srednjega veka.<sup>8</sup>

Začuda pa je bil prav Ernst Bloch s svojim romantičnim marksizmom eden prvih, ki se

je odkrito uprl temu mitu, ko je ponudil novo interpretacijo tega, kar se je zgodilo.

Bloch trdi, da heliocentrični sistem – kakor tudi geocentrični – temelji na nedokazljivih predpostavkah. Med temi ima svoje mesto v prvi vrsti trditev o obstoju neomejenega vesolja. Možnost, ki jo je potem zavrnila teorija relativnosti. Takole piše: “Od trenutka, ko črtamo predpostavko o praznem in negibnem vesolju, ne nastaja več nobeno gibanje proti njemu, temveč samo relativno gibanje teles med njimi samimi, in ker je merjenje takega gibanja odvisno od izbire telesa, ki ga vzamemo za izhodiščno točko, bi tako – v primeru, da ne bi kompleksnost računov naredila te hipoteze nepraktične – tako sedaj kot takrat predpostavljali negibno zemljo in gibajoče se sonce”.<sup>9</sup>

Prednost heliocentričnega sistema nasproti geocentričnemu tako ni v večji skladnosti z objektivno stvarnostjo, ampak le v dejstvu, da nam ponuja lažje računanje. Do tu nam Bloch samo predstavi moderno dojemanje naravoslovnih znanosti. Presenetljiva pa je sodba, ki jo iz tega izpelje: “Ko sprejmemo kot gotovost relativnost gibanja, nima stari oporni človeški in krščanski sistem nobene pravice več, da se vmešava v astronomske izračune in njihovo heliocentrično poenostavljanje. Kljub temu pa ima pravico, da ostane zvest lastni metodi ohranjanja zemlje v odnosu do človeškega dostojanstva ter da ureja svet glede na to, kaj se bo zgodilo in kaj se je že zgodilo na svetu”.<sup>10</sup>

Če se tu z metodološkega vidika še vedno jasno ločuje med sabo obe sferi spoznanja, ki se jima priznava tako meje kot pripadajoče pravice, pa je dosti bolj drastična sintetična sodba agnostično-skeptičnega filozofa P. Feyerebenda, ki piše: “Cerkev se je v Galilejevem času veliko tesneje držala razuma kot Galilej sam in je upoštevala tudi etične in socialne posledice Galilejevega nauka. Njena sodba proti Galileju je bila racionalna in pravična in njeno revizi-

jo lahko upravičimo le politično-oportunistično".<sup>11</sup> Z vidika konkretnih posledic galilejanskega preobrata pa je C. F. von Weizsäcker naredil še korak naprej, ko je videl "direktno pot", ki vodi od Galileja do atomske bombe.

Na moje veliko presenečenje mi v nedavnem intervjuju glede primera Galilej niso zastavili na primer vprašanja: "Zakaj je Cerkev skušala ovirati razvoj naravoslovja?", temveč prav nasprotnega: "Zakaj ni Cerkev zavzela jasnejših stališč proti katastrofam, ki so se nujno morale zgoditi, ko je Galilej odprl Pandorino skrinjico?"

Bilo bi absurdno, če bi na osnovi teh trditev na hitro zgradili apologijo. Vera ne raste iz zamer ali zavračanja racionalnosti, temveč iz njene temeljne potrditve in iz umeščenosti v večjo razumnost. Kasneje se bomo vrnili na to točko. Tu sem želel spomniti na primer simptomov, ki kažejo, kako zelo je danes dvom modernosti glede same sebe vplival na znanost in tehniko.

### 2.2 Nemirno iskanje duhovnosti in etike

Sedaj moramo pogledati še drugi vidik: novo iskanje *etosa* in "duhovnosti". Kakor ni mogoče oceniti samo pozitivno ali samo negativno danes tako razširjenega dvoma, ki zadeva znanost in modernost, tako ni mogoče predstaviti kot enotnega pojava nove odprtosti v smeri duhovnih dimenzij sveta in človekove eksistence.

Seveda so tu zelo pozitivni vidiki. Na vrhuncu modernosti je bila moralna dimenzija odrinjena na področje subjektivnosti in tehnični napredek je bil predstavljen kot vrednota sama v sebi, ki je več ni bilo mogoče na noben način postaviti pod vprašaj. Prav v teh istih okoljih pa se je etično vprašanje danes znova pojavilo kot vprašanje o moralnem kriteriju naših dejanj.

Sprejemanje moralnih norm kot meja naših znanstvenih raziskav in dejanj danes ni-

kakor ni več ožigosano kot oblika obskurantizma: najprej atomska bomba in nato oblike tehnične proizvodnje, ki uničujejo okolje, so pokazali drugi obraz napredka.

V resnici pa na praktični ravni učinkovitost te temeljne ugotovitve v večini primerov še vedno ostaja omejena, kar dokazujejo razprave o genskih manipulacijah in umetni oploditvi. Lahkotnost, s katero se izrablja človeška življenja – življenja oseb, četudi še nerojenih – za "višje cilje" raziskovanja, ali v drugačne namene, ki jih imajo za dobre, se očitno še ne bo pokvarila, tako danes kot včeraj. Zlorabe človeka, ki ga obravnavajo kot stvar, ter predrzna malomarnost glede božanske skrivnosti njegovega življenja ne kažejo znakov ugašanja. Toda prav iz notranjosti samih naravoslovnih znanosti prihaja nasprotovanje.<sup>12</sup>

### 2.3 Nova religioznost

Končno prinaša številne vidike tudi ponovno odkritje religiozne dimenzije.

Kakor je pri najuglednejših osebnostih današnjih naravoslovnih znanosti opazen nov in odločen obrat k etičnim problemom ter zavračanje pozitivističnega samoomejevanja, tako smo se danes znašli tudi pred pojavom mladih, ki si z novim zagonom zastavljajo vprašanja o Bogu ter so pripravljene, da njihovo življenje vse do korenin opredeljuje On. Obenem pa najdemo pri drugih mladih izjemno plemenitost: ne zadovoljijo se več z nejasnimi občutki in polovičarstvom, temveč hrepenijo po brezpogojni pokorščini resnici.

Poleg tega opazamo tudi obstoj nekega duševnega razpoloženja, zelo razširjenega in precej nestalnega, ki bi ga lahko opredelili kot neke vrste nostalgijo po izkustveni duhovnosti in religioznosti. Bilo bi napak zaničevati ta fenomen: prav tako pa bi bilo napak v njem videti začetek novega obrata h krščanski veri.

Ta nostalgija pogosto izhaja iz razočaranja nad nezadostnostjo znanstvenega in tehničnega sveta. V sebi skriva nagnjenje k preteklosti, predvsem pa globok skepticizem glede poklicanosti človeka k resnici. Resnica se zdi zgodovinsko diskreditirana prav zaradi netolerance tistih, ki so se imeli za njene lastnike. Še več: preizkusiti meje znanosti in krhkost ideologij sili bolj v skepticizem kot pa vliva pogum za iskanje resnice. Zato se raje nadomešča resnico z "vrednotami", glede katerih lahko pridemo vsaj do delnega soglasja. Toda takšna izbira ne neha biti problematična, če je kriterij resnice zunaj človekovega dosega.

Predvsem pa se religija, ki bi zrasla iz skepticizma in razočaranja glede sposobnosti spoznanja, ne more uveljaviti drugače kakor moč iracionalnega. Omahuje v razsežnostih tega, kar ne obvezuje, ter z lahkoto konča kot neka vrsta analgetika. Oblikujejo se nove mitologije, kar lahko vidimo v različnih nestalnih pojavih, ki jih opredeljujemo kot "New Age". Vzprednice z antično gnozo so očitne. Tako tu kot tam se abstraktne mitologije zlivajo v eno s pretiranim prepričanjem, da imajo v rokah ključ do spoznanja ter da so našle izčrpno razlago stvarnosti, v kateri so razodete skrivnosti vesolja in spoznanje postale odrešenje.<sup>13</sup> Živi Bog se utaplja v duhovno globino bivanja: človek se vanj potopi in se na koncu raztopi, da bi tako postal eno z Vsem, iz česar izhaja. Opozorilo Karla Bartha – po katerem lahko religija postane neka vrsta potešitve samega sebe, ki namesto tega, da bi vodila k Bogu, potrdi človeka in ga zapre pred njim – postaja znova aktualno.

### 3 Poti vere danes

Prišel je čas, da si odkrito zastavimo vprašanje, ki je na skrivnem vodilo naša razmišljanja že vse do tod: kaj nam je torej stori-ti? Kaj nas lahko privede v prihodnost, ki bo vredna človeka?

Če sintetično upoštevamo sile, o katerih smo do zdaj govorili, jih lahko zvedemo na dve temeljni smeri: na relativizem in vero. Relativizem se zlahka poveže s pozitivizmom, ki mu predstavlja resnični filozofski temelj. Tu ne želimo postaviti pod vprašaj dejstva, da lahko v nekaterih situacijah ščepec relativizma in malo pozitivizma koristi. Toda relativizem se izkaže povsem neprimeren kot skupen temelj, na katerem bi lahko živeli. Če ga namreč sprejemamo in udejanjamo na koherenten način – ne da bi ga na skrivnem naslonili na neko zadnjo resnico vere – se ali v končni fazi spusti v nihilizem, ali pa odpira miselnost pozitivističnega tipa, ki se znovalahko konča v totalitarnih zamislih.

Toda če skepticizem in relativizem, kljub svoji parcialni koristnosti, ne ponujata globalno zadovoljive poti, katere možnosti nam še ostanejo? Mar nismo še enkrat spodbujeni, da se ozremo na samopremagovanje človeka, na pot vere v živega Boga?

Proti takemu odgovoru danes vstajajo tisoči ugovorov; vse mogoče oblike žalostne in ugasle vere, ki sta jih preteklost in sedanjost ustvarjali in jih še ustvarjata, jim očitno dajejo prav. Pogum za verovanje se tako danes kot včasih ne more prenašati po čisto intelektualnih poteh. Predvsem potrebuje pričevalcev, ki s svojim življenjem in trpljenjem potrjujejo njegovo resničnost in človeško avtentičnost. Dejstvo, da je v vzhodni Evropi vera postala taka sila, da se je izkazala za močnejšo od "znanstvenega socializma", je posledica ponižnosti tistih, ki so trpeli in v pričevanju katerih se je videlo višje upanje.

V tem smislu gre naše vprašanje daleč onkraj preproste intelektualne diskusije, čeprav njegove konceptualne razjasnitve ne moremo zanemariti in ima nezamenljivo vlogo.

Zato se moramo pred karikaturami in rahitičnimi podobami vere vprašati: kaj je intimna bistvena forma vere? Ali z drugimi besedami: na kakšen način se mora izoblikovati



Jože Bartolj: Drevo življenja, akril, pribl. 100x50 cm.

vera, ki naj odgovarja na znamenja časov in tako kaže človeku našega časa pot odrešenja? Omeniti želim tri smernice za razmišljanje.

### 3.1 Verovati je razumno

Vera ni poraz razuma pred mejami naše zavesti; ni umik v iracionalno zaradi nevarnosti čisto instrumentalnega razuma. Vera ni niti izraz utrujenosti ali bega, ampak pogumna potrditev biti in odprtost za veličino in kompleksnost stvarnosti. Vera je dejanje potrditve; naslanja se na moč novega da, ki ga je človek sposoben izreči v moči pobude, s katero se mu Bog približa.

Prav v današnji situaciji odprtih in razširjenih zamer do tehnične racionalnosti se mi zdi pomembno opozoriti na bistveno razumnost vere. Kritično branje, ki je že dolgo v teku, ne more moderni legitimno očitati zaupanja v razum kot tak, ampak samo redukcijo ideje razuma, saj je ta redukcija kasneje odprla vrata iracionalnim ideologijam. Skrivnost, kakor jo dojemata vera, pa ni iracionalnost, ampak skrajna globina Božjega razuma, ki ga s svojim šibkim pogledom nismo več sposobni razumeti. Vedno so bile in še danes ostajajo temeljne izjave vere besede Janeza, ki se znova lotijo in poglobijo pripoved o stvarjenju, kakor ga prinaša Stara zaveza, in s katerimi odpre svoj evangelij: "V začetku je bil *Logos*", stvariteljski um, energija Božje inteligence, ki polni stvari s smislom. Samo iz tega izhodišča lahko Kristusovo skrivnost pravilno razumemo, saj se v njej razum obenem razodene tudi kot ljubezen.

Prva trditev vere nam torej pravi: vse, kar obstaja, je misel, ki je postala stvarnost. Duh stvarnik je izvor in princip, ki utemeljuje vse stvari. Vse, kar obstaja, je po izvoru racionalno, ker izhaja iz stvariteljskega uma.

Znova smo se znašli pred temeljnim nasprotjem med materializmom in vero. Veroizpoved materializma predpostavlja, da je na začetku vsega iracionalno ter da so samo za-

koni naključja proizvedli racionalnost na osnovi iracionalnosti. Razum je torej stranski produkt manjkajočega razuma, njegova struktura pa je, kakor tudi njegovi zakoni, preprosto rezultat kombinacij, ki jih je ustvarila neka tuja potreba, ki nima etične ali estetske vsebine. Človek je tako namenjen le montaži sveta, ki napreduje glede na njegove cilje. Vedno pa je iracionalno tista avtentična izvorna sila.

Vera pa uči ravno nasprotno: Duh je izvor in stvarnik vseh stvari, in zato vse stvari nosijo v sebi razumnost, ki ne izvira iz njih samih in ki jih neskončno presega, čeprav tvori njihov najbolj notranji zakon. Stvariteljski um, ki obdaruje stvari z njihovo objektivno racionalnostjo, z njihovo skrito logiko in njim lastnim notranjim redom, je obenem moralni um in je Ljubezen. Človek je zato sposoben spoznati sledi tega uma in tako omogočati napredek stvari v skladu z njihovo naravo. Njegovo gospodovanje je služenje, njegova svoboda je angažiranost v intimno resnico stvari, in na ta način odprtost ljubezni, po kateri postaja podoben Bogu.

Moderna doba je zaznamovana z edinstveno napetostjo med racionalizmom in iracionalnostjo. Zato se mi zdi pomembno jasno opredeliti, katere so pozicije, s katerimi se spoprijemamo na terenu. Temeljna alternativa, pred katero nas postavi pot, ki jo je moderna doba prehodila, je naslednja: ali je na začetku vsega iracionalno ali pa vse izvira iz stvariteljskega uma? Verovati pomeni okleniti se druge možnosti: samo ta je v najglobljem smislu besede "razumna" in vredna človeka.

Nasproti aktualne krize razuma mora bistvena razumna narava vere znova zasijati v vsej jasnosti. Vera rešuje razum prav zato, ker ga objema v vsej njegovi širini in globini ter ga varuje pred poskusi, da bi ga zreducirali preprosto na to, kar se lahko izkustveno dokaže. Skrivnost ni sovražnik razuma. Nas-

protno, rešuje in brani notranjo racionalnost biti in človeka.

### 3.2 Vzajemnost inteligence, volje in čustva v enotnosti verovanja

Odpravimo se sedaj s področja spoznaja na področje volje in čustva. Z dosedanjimi razmišljanji smo že naredili prvo temeljno izbiro, kar se tiče razumnosti vere. Naredimo sedaj korak nazaj. Pred radikalno grožnjo razsvetljenstva je skušal Schleiermacher vero rešiti s tem, da jo je definiral kot čustvo: "Njeno bistvo ni ne mišljenje ne delovanje, temveč zrenje in občutenje."<sup>14</sup> In dalje: "Praksa je veččina, spekulacija je znanost, religija pa je čut in okus za neskončno."<sup>15</sup> 19. stoletje je povsem sledilo tej njegovi predstavitvi, s čimer je prišlo do značilne spravne formule med religijo in znanostjo. Religiji se pusti svobodo, da ravna po lastni presoji; religija, omejena samo na čustvo, znanosti ni predstavljala ovir in je bila po svoje svobodna v izražanju na področju čustva, s čimer si je zagotovila svojo legitimnost.

Nevarnost podobnega duhovnega miru se danes še vedno pojavlja. Toda v resnici sploh ne gre za mir, ampak za razdeljenost v človeku, v katerem sta tako razum kot čustvo enako oškodovana.

Trditev, da je razum sposoben "delovati" edinole na področju tega, kar je instrumentalno, ni pa sposoben zajeti resnice biti – resnice o nas, o stvarstvu in o Bogu – je zavračanje razuma. Vendar ta skepticizem danes skoraj v celoti obvladuje teren. V večini primerov ne moremo niti dopustiti domneve, da lahko sredi našega spraševanja odkrijemo resnico. Ta lažna ponižnost razvrednoti človeka, oslepi naše vedenje in izprazni naše čustvo.

Tudi v katoliški Cerkvi se le s težavo zazna prepričanje, da se v veri našemu pogledu razodene skrivnost o Bogu. Poleg tega se širi občutek, da vse religije tavajo v temi in da vse njihove trditve niso nič drugega kot zna-

menja tega, kar je povsem nespoznatno. Religija tako znova postane sfera najbolj vzvišenih čustev. Z močjo najplemenitejših čustev bi religije – ki so videti medsebojno izmenljive – morale služiti višjim ciljem človeštva, in biti orodja za izgradnjo "družbe svetovnega miru".

Sedaj si vsi želimo mir. Da nam obračanje na Boga omogoča, da spoznamo ljudi kot brate in sestre ter tako služi miru, je upravičena zahteva. Toda religija, ki je samo orodje za doseg določenih ciljev, je razvrednotena kakor religija, ki ne more delovati drugače kot čustvo.<sup>16</sup> V vseh napakah se skrivajo resnice. Res je, da religija kliče k miru; res je tudi, da čustvo pripada religiji in da so zgrešene tiste reforme, ki jo oropajo *humana* čustev. Toda te resnice ohranijo svojo moč samo, kadar ne izgubijo svoje intimne organskosti. Ta organskost pa sestoji iz dejstva, da vera prevzame čustvo in ga reši njegove nedoločenosti s tem, ko mu ponudi avtentični temelj. Čustvo neskončnega počiva na resnici dejstva, da obstaja neskončni Bog, ki se na nas, omejena bitja, obrača s svojo besedo. Vere ne okrepimo s tem, da jo izženemo na območje nedefiniranega, ampak samo s tem, da jo upoštevamo v vsej njeni veličini.

Vere ne rešimo s tem, da jo pomanjšamo; na ta način jo lahko samo pod ceno prodamo. Samo kadar ji priznamo vse njene zmožnosti, dobi svoj pomen. Nismo več torej mi tisti, ki bomo rešili vero, ampak je vera tista, ki rešuje nas.

### 3.3 Osebna in družbena dimenzija vere

Do integracije spoznanja, volje in čustva pride v osebi. Krščanski veri je lastna njena osebna struktura. To je odgovor osebe na klic drugega. Je srečanje dveh svobod.

Če smo prej trdili, da bistvo krščanske vere, kakor je opisano v Bibliji, ni iracional-

nost, ampak najbolj odločno priznanje razuma kot temelja in prihodnosti vseh stvari, lahko sedaj dodamo: krščanska vera po svoji naravi vsebuje globalno filozofijo svobode. Izhajajoč iz druge perspektive se bomo morali znova lotiti tega, kar smo že rekli o temeljnih alternativah misli. Trdili smo, da je moderni racionalizem, na temelju lastne metodične samoomejitve, postavil iracionalno kot temelj racionalnega. Iz tega sledi, da mora biti to, kar je bistveno tuje svobodi, postavljeno kot temelj tega, kar je svobodno; zato pa svoboda – kakor se je dogajalo z razumom – ni drugega kot stranski produkt samopostavitve sveta.

Za razliko od tega pa vera, v zavesti, da na začetku stoji *Logos*, izhaja iz primata svobode. Samo vez z *Logosom* zagotavlja svobodo kot strukturni princip stvarnosti.

Taka izbira prinaša določene neugodnosti s spoznavnega in sistematičnega vidika. Filozofije nujnosti trdijo, da morejo razložiti vse. Dajejo navodila, ki jim je treba slediti, da bomo na nujen način ustvarili boljši svet. Filozofija svobode, ki raste iz vere, tega ne zmore. Ne poseduje nobene univerzalne rešitvene formule, ali bolje, njena formula je svoboda Božje ljubezni, ki nas v Jezusu Kristusu kliče in nenehno kaže pot k človekovi svobodi.

To odseva tudi v konkretnih oblikah religioznosti. Brezosebni filozofiji ustreza brezosebna religioznost. Ne moremo zanikati dejstva, da tovrstne tendence obstajajo tudi med kristjani. Pogum vere v osebne Boga, ki nas poslušaja, se izčrpa. Pobožnost se pušči preplaviti tokovom biti, se osvoboditi bremena svobode, bremen osebnega dostojanstva, in se zažene v brezno nič.

Krščanska molitev pa je odgovor svobode drugi svobodi. Je srečanje ljubezni. Še enkrat: tendenca k brezosebni religiji skriva v sebi drobec resnice. Hrepeni po preseganju razlike, ki nas loči od drugih. Toda odpoved

biti, kar pomeni dopustiti poraz, ne rešuje. Kadar srečanje dveh svobod postane ljubezen, prav tedaj pride do zmage nad razlikami. Ne zanikanje osebe, temveč najvišje dejanje, ljubezen, ustvarja tisto edinstvo, h kateri mi, stvaritve enega in trojstvenega Boga, težimo iz globin svojega bivanja.<sup>17</sup>

Lahko torej zaključimo: pot vere ni lagodna. Kdor jo tako predstavlja, ne bo uspel. Človeka postavi pred višje hrepenenje, saj ve, kakšno vrednost ima. Prav zato pa je lepa in primerna naši naravi. Če jo je naš pogled sposoben sprejeti v vsej njeni veličini in globini, tedaj vera prinese v sebi odgovore, ki jih naša doba pričakuje.

Prevedel: Rok Pisk

1. Prevod predavanja, objavljenega v knjigi J. Ratzinger, *Svolta per l'Europa? : Chiesa e modernità nell'Europa dei rivolgimenti* (Torino: Paoline, 1992), 65-89.  
Prva verzija tega dela je bila predstavljena 16. decembra 1989 v Rietiju – še vedno pod močnimi vtisi dogodkov, ki so se komajda zvrstili v vzhodni Evropi – kot poskus začetne refleksije o vzrokih in posledicah tega, kar se je zgodilo. Verzija, ki jo najdete tu, pa je bila uporabljena na konferenci na univerzi "La Sapienza" v Rimu 15. februarja 1990. Ob praznovanju tisočstiristoletnice tretjega koncila v Toledu sem v Madridu 24. februarja 1990 predstavil še eno različico, prilagojeno specifičnim okoliščinam.
2. Jasno je, da bi bilo potrebno podrobneje obdelati in natančneje določiti to splošno diagnozo glede bistva modernega materializma, pri čemer bi se sklicevali še posebej na dialektični in zgodovinski materializem, kar pa v mejah tega predavanja ni mogoče. Značilnost tega tipa materializma se kaže posebno skozi uvajanje dejavnika "dela" v materialistično pojmovanje stvarnosti. Temeljna predpostavka pa še vedno ostaja teza o primatu materije pred zavestjo. Teza, ki se zaradi dialektičnega razmerja med materijo in zavestjo širi, a ne razreši. Prek dela – tako trdi teza – človek deluje na naravo in jo transformira ter je obenem tudi sam transformiran. V tem dialektičnem nasprotju naj bi se razvila zavest. Dialektični materializem skuša na ta način preseči čisti mehanicistični materializem. Misli si, da bo "zamenjal mehanicistično (ali celo panteistično)

- pojmovanje narave in človeka s temeljno materialistično teorijo o razvoju človeka, ki obsega vsa področja stvarnosti in obenem spoštuje njihove specifične lastnosti". Tako filozofski slovar, ki sta ga uredila G. Klaus in M. Buhr na Bibliografskem inštitutu v Leipzigu (1965), označuje novost in definitivno veljavnost takega materializma, kakršnega sta ustvarila Marx in Engels (prim. 329a). Po tej poti želi popolnoma vrisati zgodovino in družbo v takšen okvir, ki ga je mogoče znanstveno preiskovati in z njim manipulirati. To je ostalo zunaj dosega prejšnjih oblik materializma, ki so bile bolj "kontemplativne" ali "metafizične". V tej smeri navedeni slovar nadaljuje: "Prvič v zgodovini človeške misli se je predstavila možnost, da bi uporabili materializem za razlago družbenega življenja in odkrili materialna gibalna in zakone. Tako je bila prvič postavljena znanstvena teorija o družbi." (Prav tam, 329a-b.) Prav to zaverovanost v "znanstvenost" so kot zmotno razkrili nedavni dogodki, ki so domnevnim "zakonom družbenega življenja zoperstavili svobodo, ki je v sebi razrešila te "zakone". Obe slovarski gesli, "materializem" (str. 325-330) in "materializem, zgodovinski in dialektični" (str. 330-340), kakor tudi naslednje "materija" (str. 341-344) navedenega slovarja imajo veljavo skoraj uradne predstavitve marksistične filozofije. Informativnega značaja z bogato bibliografijo so tudi naslednja gesla: W. Nieke, "Materialismus", v: J. Ritter in K. Grunder (ur.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, V, Basel-Stuttgart, 1980, 843-850; W. Knispel, R. Goerd, H. Dahm, "Materialismus, dialektischer", *prav tam*, 851-859.
3. Napotila k Habermasu jemljem iz pomenljivega eseja R. Hofmanna, *Soziologie als theologische Grunddisziplin? Zur vergessenen Metaphysik der Sozialwissenschaften*, v nemški izdaji revije *Communio*, 19 (1990), 453-466.
  4. Tako B. Hamann, *Sozialisationstheorie auf dem Prüfstand*, Bad Hellbrunn 1981, str. 46, definira Habermasovo pozicijo. Prim. tudi R. Hofmann, nav. delo, str. 461.
  5. Druga pojasnila o tem problematičnem področju najdemo v M. Kriele, *Befreiung und litische Aufklärung*, Freiburg 1980, str. 78-82.
  6. R. Guardini, *Die Lebensalter*, Mainz 1986<sup>10</sup>, str. 97. Kritična diskusija vere v napredek se pojavlja skozi ves Guardinijev opus. Posebno prepričljiva so nekatera razmišljanja na to temo, ki jih je izrazil v nekem govoru študentom leta 1956, po tem, ko so zatrli vstajo na Madžarskem. Samo en citat: "Napačno in nevarno je definirati človeka kot tisto bitje, ki napreduje. Ne, on je tisto bitje, ki ga nobena oblika napredka nikdar ne zaščiti pred nevarnostmi, ampak se mora vedno znova ... odločati med dobrim in zlom." (R. Guardini, *Wahrheit und Ordnung. Universitätspredigten*; 11, 1956, str. 262.)
  7. Na posebno izrazit način o tem pričajo spisi T. Goričeve, še posebej *Von Gott zu reden ist gefährlich*, Freiburg 1984<sup>11</sup>, ter *Die Kraft der Ohnmächtigen. Weisheit aus dem Leiden*, Wuppertal 1987. Pomembna za pot postopnega spreobračanja k Bogu so tudi dela A. Solženicina, še posebej *Prvi krog*.
  8. Prim. W. Brandmüller, *Galilei und die Kirche oder das Recht auf Irrtum*, Redensburg 1982.
  9. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main 1959, 920; prim. F. Hartl, *Der Begriff des Schöpferischen. Deutungsversuche der Dialektik durch E. Bloch und F. v. Baader*, Frankfurt/Main 1979, 110.
  10. E. Bloch, *nav. del.*, 920sl; F. Hartl, *nav. del.*, 111.
  11. P. Feyerabend, *Proti metodi* (Ljubljana: Studia humanitatis, 1999), 179.
  12. Vredna pozornosti zaradi nove metodične zastavitve je študija C. Labrusse-Riou, *L'homme à vif: biotechnologie et droits de l'homme*, v *Espirit*, zv.156 (november 1989), 60-70. Poleg tega tudi nenehni pozivi H. Jonasa, *Technik, Ethik und Biogenetische Kunst*, v *Communio*, nemška izdaja, 13 (1984) 501-517. Prim. tudi R. Löw (ur.), *Bioethik*, Köln 1990.
  13. Vire o tem lahko najdemo pri P. Beyerhaus-L. E. v. Padberg (ur.), *Eine Welt - Eine Religion? Das synkretistische Bedrohung unseres Glaubens im Zeichen von "New Age"*, Asslar 1988.
  14. F. Schleiermacher, *O religiji: Govori izobraženim med njenimi zaničevalci* (Ljubljana: KUD Logos, 2005), 50.
  15. *Ibid.*, 51.
  16. V odnosu do teh tendenc prim. pronicljivo predstavitev R. Slenczka, *Das Forum "Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung"*, v: *Kerygma und Dogma*, 35 (1989), 316-335.
  17. Prim. Kongregacija za verski nauk, "O meditaciji," v: *O meditaciji. Študij cerkvenih očetov* (Cerkveni dokumenti, 44).



# Narava in poslanstvo univerze

## Govor ob srečanju na rimski univerzi La Sapienza<sup>1</sup>

*Presvetli rektor,  
predstavniki politične in civilne oblasti,  
spoštovani predavatelji in  
tehnično administrativno osebje,  
dragi mladi študentje!*

V veliko veselje mi je srečati se s skupnostjo "Sapienze – Rimske univerze" ob začetku akademskega leta. Že stoletja ta univerza zaznamuje tek in življenje mesta Rima, s tem ko obrodijo na njej sadove najboljše energije na vseh področjih znanja. Tako v času po ustanovitvi, dejanju Bonifacija VIII., ko je bila institucija neposredno odvisna od cerkvene oblasti, kakor tudi kasneje, ko se je *Studium Urbis* razvil kot ustanova italijanske države, je vaša akademska skupnost ohranila visok znanstven in kulturni nivo, ki jo uvršča med najbolj prestižne univerze sveta. Rimska Cerkev je na to univerzitetno središče vedno gledala s simpatijo in občudovanjem in mu priznavala prizadevnost, včasih težko in naporno, pri raziskovanju in oblikovanju novih generacij. V zadnjih letih ni manjkalo trenutkov pomenljivega sodelovanja in dialoga. Rad bi še posebej omenil svetovno srečanje rektorjev ob jubileju univerze, ki ga je zaznamoval ne le trud vaše skupnosti pri sprejemu in organizaciji, ampak tudi v preroškem in kompleksnem predlogu za oblikovanje "novega humanizma za tretje tisočletje".

Ob tej priložnosti bi rad izrazil svojo hvaležnost za povabilo, ki mi je bilo izrečeno, naj pridem na vašo univerzo in imam tu predavanje. Na tem mestu sem si najprej zastavil vprašanje: Kaj lahko in mora reči papež ob taki priložnosti? V predavanju v Regensburgu

sem sicer govoril kot papež, še bolj pa kot nekdanji profesor tiste svoje univerze, pri čemer sem skušal povezati spomine in sedanjost. Na "La Sapienzo", starodavno rimsko univerzo, pa sem bil povabljen prav kot rimski škof, in zato moram govoriti kot tak. Vem, La Sapienza je bila nekdanj papeška univerza, toda danes je univerza laična in ima tisto avtonomijo, ki je, utemeljena na samem ustanovnem konceptu, vedno spadala k naravi univerze, ki mora biti vedno vezana samo na oblast resnice. V svoji svobodi od političnih in cerkvenih oblasti najde univerza svojo posebno nalogo prav za moderno družbo, ki potrebuje tako vrsto ustanov.

Vračam se k svojemu začetnemu vprašanju: Kaj lahko in mora reči papež ob obisku univerze v svojem mestu? Ko sem se o tem spraševal, se mi je zdelo, da vprašanje vključuje dve drugi. Razjasnitev teh vprašanj nas bi morala sama od sebe pripeljati do odgovora. Potrebno se je vprašati: Kakšna je narava in poslanstvo papeštva? In še: Kakšna je narava in poslanstvo univerze? Ne bi rad na tem mestu zadrževal vas in sebe v dolgih razpravah o naravi papeštva. Dovolj bo le kratek namig. Papež je predvsem rimski škof in ima kot naslednik apostola Petra škofovsko odgovornost za celotno katoliško Cerkev. Beseda "škof" – *episkopos*, ki nas s svojim dobesednim pomenom usmeri na "nadzornika", se je že v Novi zavezi zlila z bibličnim konceptom pastirja: on je tisti, ki iz dvignjenega preglednega mesta gleda na celoto in skrbi za pravo pot in povezanost celote. V tem smislu nam taka določitev usmeri po-

gled predvsem v notranjost skupnosti verujočih. Škof – pastir – je človek, ki skrbi za to skupnost; je tisti, ki jo ohranja složno na poti proti Bogu, ki jo je, po naukih krščanske vere, pokazal Jezus – in ne le pokazal: On sam je za nas pot. Toda ta skupnost, za katero skrbi škof – naj bo velika ali majhna – živi v svetu; njeno stanje, njena pot, njen zgled in njena beseda nujno vplivajo na ostalo človeško skupnost v njeni celoti. Kolikor večja je, toliko bolj njeno dobro stanje ali eventualno degradacijo čuti celota človeštva. Danes zelo jasno vidimo, kako stanje religij in položaj Cerkve – njene krize in prenove – delujejo na celotno človeštvo. Tako je papež kot pastir svoje skupnosti postal vedno bolj tudi glas etičnega razuma človeštva.

Toda tukaj takoj pride na dan ugovor, češ da papež dejansko ne govori na osnovi etičnega razuma, ampak svoje sodbe črpa iz vere in zato ne more trditi, da veljajo za tiste, ki ne pripadajo tej veri. Morali se bomo znova vrniti k tej temi, ker se tu zastavlja absolutno temeljno vprašanje: Kaj je razum? Kako se lahko neka trditev – predvsem neka moralna norma – pokaže kot “razumna”? Na tem mestu bi rad za trenutek omenil, da John Rawls, kljub temu, da je religioznim doktrinam odrekal značaj “javnega” razuma, vseeno vidi v njihovem “nejavnem” razumu vsaj en razlog, ki ne bi smel biti v imenu okostenele sekularne racionalnosti preprosto nepriznan tistim, ki ga zagovarjajo. Kriterij te razumskosti vidi med drugim v dejstvu, da podobni nauki izhajajo iz premišljene in utemeljene tradicije, znotraj katere so se v dolgem teku časa razvile dovolj dobre argumentacije v podporo dotičnega nauka. V tej trditvi se mi zdi pomembno priznanje, da so izkušnja in dokazovanje v teku rodov zgodovinska podlaga človeške modrosti, so tudi znamenje njene razumnosti in njenega trajnega pomena. Pred nezgodovinskim razumom, ki skuša postaviti samega sebe v nezgodovinski racional-



Jože Bartolj: Sv. Janez Vianej, 2009, akril les, 125x25 cm.

nosti, je potrebno modrost človeštva kot takega – modrost velikih religioznih tradicij – ovrednotiti kot stvarnost, ki se je ne da brez škode vreči v smetnjak zgodovine idej.

Vrnimo se k izhodiščnemu vprašanju. Papeč govori kot predstavnik skupnosti vernih, v kateri je skozi stoletja obstoja zorela določena življenjska modrost; govori kot predstavnik skupnosti, ki varuje v sebi zaklad spoznanja in etičnih izkušenj, ki se kaže pomemben za vse človeštvo: v tem smislu govori kot predstavnik etičnega razuma.

Toda zdaj se je treba vprašati: In kaj je univerza? Kakšen je njen namen? Tudi to vprašanje je gigantsko in znova bom skušal nanj odgovoriti na skoraj telegrafski način z nekaj opaznanji. Mislim, da lahko rečemo, da je pravi, notranji izvor univerze v želji po znanju, ki je lastna človeku. Želi vedeti, kaj je vse to, kar ga obkroža. Hoče resnico. V tem smislu lahko vidimo Sokratovo spraševanje kot impulz, iz katerega se je rodila zahodna univerza. Mislim npr. na – da navedem samo eno besedilo – razpravo z Evtifronom, ki nasproti Sokratu brani mitično religijo in svojo pobožnost. Sokrat mu postavi vprašanje: “Potemtakem resnično verjameš v to, da med bogovi divjajo vojna, strašna sovražstva in bitke ... Naj rečeva, da so ti dogodki resnični, Evtifron?” (6 b-c). V tem, na videz ne preveč pobožnem vprašanju – ki pa v Sokratu izvira iz globlje in čistejše religioznosti, iz odkrivanja resnično božanskega Boga – so kristjani prvih stoletij prepoznali sebe in svojo pot. Svoje vere niso sprejeli na pozitivističen način ali kot pot izhoda iz nepotešenih želja; razumeli so jo kot razkaditev megle mitične religioznosti, da bi naredili prostor odkritju Boga, ki je stvariteljski Um in obenem Um-Ljubezen. Zato spraševanje razuma o večjem Bogu, kakor tudi o resnični naravi in pravem smislu človeškega bitja, zanje ni bilo problematičen izraz pomanjkanja religioznosti, ampak del bistva njihovega načina religioznosti. Ni jim bilo treba torej razvezati se ali odložiti na stran sokratskega spra-

ševanja, ampak so ga morali sprejeti in priznati kot del svoje identitete naporno umsko iskane, da bi prišli do spoznanja resnice v celoti. Tako se je lahko, celo morala se je, v okolju krščanske vere, v krščanskem svetu, roditi univerza.

Narediti moramo še korak naprej. Človek želi poznati – želi resnico. Resnica je predvsem stvar videnja, razumevanja, *theoria*, kakor jo imenuje grška tradicija. A resnica ni nikoli samo teoretična. Avgustin je v povezavi med blagri govora na gori in darovi Duha, ki jih najdemo pri Izaiju II, potrdil vzajemnost med “*scientia*” in “*tristitia*”: preprosto vedenje, pravi, nas naredi nesrečne. In res – kdor vidi in sprejme samo to, kar se zgodi na svetu, postane žalosten. Toda resnica pomeni več kot vedenje: poznavanje resnice ima za smoter poznavanje dobrega. To je tudi namen sokratskega spraševanja: Katero je tisto dobro, ki nas naredi resnične? Resnica nas naredi dobre in dobrota je resnična: to je optimizem, ki živi v krščanski veri, kajti njej je bilo dano videnje *Logosa*, stvariteljskega Uma, ki se je v inkarnaciji Boga razodel kot Dobro, kot Dobrota sama.

Srednjeveška teologija je poglobljeno razpravljala o odnosu med teorijo in prakso, o pravem razmerju med spoznanjem in delovanjem – take razprave tu ne smemo razviti. Srednjeveške univerze so s svojimi štirimi fakultetami predstavljale to korelacijo. Začnimo s fakulteto, ki je bila, po takratnem razumevanju, četrta, to je medicinska. Kljub temu, da so imeli medicino bolj za “umetnost” kot znanost, je bila že njena umestitev v univerzitetni kozmos jasno znamenje, da spada na področje racionalnosti, da je umetnost zdravljenja vodil razum in da je bila odrešena okvirov magije. Zdravljenje je naloga, ki zahteva vedno več kot preprost razum in prav zato potrebuje povezavo med znanjem in močjo, pripadati mora racionalni sferi. Neizogibno se pojavi vprašanje o odnosu med prakso in teorijo, spoznanjem in

delovanjem na pravni fakulteti. Gre za to, da damo pravo obliko človekovi svobodi, ki je vedno svoboda v vzajemni skupnosti: pravo je predpostavka svobode, ne njena nasprotnica. Tu pa se takoj postavi vprašanje: kako se določajo kriteriji pravičnosti, ki omogočajo svobodo in služijo temu, da je človek dober? Na tem mestu je potrebno narediti skok v sedanost. To je vprašanje, ki nas danes zaposluje v demokratičnih procesih oblikovanja mnenj in nas obenem navdaja s skrbjo za prihodnost človeštva. Jürgen Habermas izraža, po mojem mnenju, široko soglasje z današnjo miselnostjo, ko pravi, naj bi legitimnost ustavne pogodbe kot pogoj legalnosti izvirala iz dveh virov: iz egalitarnega političnega sodelovanja vseh državljanov in iz razumnega načina reševanja političnih nasprotij. Glede tega "razumnega načina" zapiše, da ne more biti samo boj za aritmetične večine, ampak mora biti označen kot "proces argumentacije, občutljive za resnico" (wahrheitssensibles Argumentationsverfahren). Dobro je povedal, je pa to stvar zelo težko pretvoriti v politično prakso. Predstavniki tega javnega "procesa argumentacije" so – kot vemo – pretežno stranke kot odgovorne za oblikovanje politične volje. Dejansko bodo gotovo imele za cilj predvsem doseganje večine in bodo zato skoraj neizogibno skrbele za interese, za katere obljudljajo, da jih bodo izpolnile; takšni interesi pa so pogosto partikularni in v resnici ne služijo celoti. Občutljivost za resnico vedno znova premaga občutljivost za interese. Pomenljivo se mi zdi dejstvo, da Habermas govori o občutljivosti za resnico kot nujnem elementu v procesu politične argumentacije, s čimer v filozofske in politične razprave znova umešča koncept resnice.

Toda nato postane neizogibno Pilatovo vprašanje: Kaj je resnica? In kako se jo lahko spozna? Če se s tem namenom obrnemo na "javni razum", kakor stori Rawls, nujno sledi še vprašanje: Kaj je razumno? Kako se

neki razum dokaže kot pravi razum? V vsakem primeru se na tem temelju izkaže, da morajo biti v iskanju pravice do svobode, resnice pravičnega sožitja, slišane drugačne zahteve kot zgolj interesi strank in skupin, ne da bi s tem želeli kakorkoli izpodbijati njihovo pomembnost. Vrnimo se tako k strukturi srednjeveške univerze. Poleg pravne sta bili še filozofska in teološka fakulteta, ki jima je bilo zaupano raziskanje človekove biti v njeni celoti in s tem naloga ohranjati budno občutljivost za resnico. Lahko bi celo rekli, da je to trajni in resnični smisel obeh fakultet: biti varuh občutljivosti za resnico, ne dovoliti, da bi bil človek iztrgan iz iskanja resnice. A kako sta lahko kos tej nalogi? Za to vprašanje se je treba vedno znova truditi, čeprav ne more biti nikoli dokončno razrešeno. Tako tudi jaz, na tem mestu, ne morem ponuditi odgovora v pravem smislu, ampak prej povabilo, da ostanete na poti s tem vprašanjem – na poti z velikimi, ki so se skozi vso zgodovino borili in iskali, s svojimi odgovori in skrbjo za resnico, ki nas nenehno usmerja onkraj vsakega posameznega odgovora.

V tem tvorita teologija in filozofija značilen par dvojčkov, v katerem nobena izmed njiju ne more biti povsem ločena od druge, obenem pa mora vsaka ohraniti svoj namen in lastno identiteto. Tomaž Akvinski je zaslužen – nasproti različnim odgovorom cerkvenih očetov zaradi njihovih zgodovinskih okoliščin – da je osvetlil avtonomijo filozofije in s tem pravico in odgovornost razuma, ki se sprašuje na osnovi lastnih moči. Za razliko od novoplatonističnih filozofij, v katerih sta bili religija in filozofija neločljivo prepleteni, so cerkveni očetje predstavili krščansko vero kot pravo filozofijo in ob tem poudarjali, da ta vera odgovarja zahtevam razuma v iskanju resnice; da je vera "da" resnici, za razliko od mitičnih religij, ki so postale preproste navade. Toda pozneje, v trenutku nastanka univerze, na Zahodu niso več obstajale ti-



Jože Bartolj: Sv. Bruno, 2009, akril les, 125x25 cm.

ste religije, ampak le še krščanstvo, in tako je bilo potrebno na nov način poudariti lastno odgovornost razuma, ki ga ne asimilira vera. Tomaž se je znašel v privilegiranem trenutku: prvič so bili dostopni Aristotelovi filozofski spisi v svoji celoti; judovska in arabske filozofije sta bili navzoči kot specifični prilastitvi in nadaljevanji grške filozofije. Tako je moralo krščanstvo v novem dialogu z argumenti drugih, ki jih je srečevalo, biti boj za lastno upravičenost. Filozofska fakulteta, tedaj imenovana "fakulteta umetnikov", ki je do tedaj veljala le kot priprava na teologijo, takrat postane prava fakulteta, samostojni partner teologije in vere, ki v njej odseva. Na tem mestu se ne moremo ustaviti ob zanimivem soočenju, ki je iz tega izšlo. Rekel bi, da je idejo sv. Tomaža glede odnosa med filozofijo in teologijo mogoče izraziti v formuli, ki jo je kalcedonski koncil uporabil za kristologijo: filozofija in teologija morata živeti med seboj v odnosu "brez pomešanja in brez ločitve". "Brez pomešanja" pomeni, da mora vsaka ohraniti lastno identiteto. Filozofija mora ostati resnično razumsko iskanje lastne svobode v svoji odgovornosti; viedeti mora za svoje meje in prav tako za svojo veličino in prostranost. Teologija mora še naprej zajemati iz zaklada spoznanja, ki ga ni sama iznašla, ki jo vedno presega in ki, zaradi svoje neizčrpnosti v refleksiji, vedno znova poganja v tek misel. Skupaj z "brez pomešanja" pa velja tudi "brez ločitve": filozofija ne začne znova iz točke nič mislečega subjekta na samoten način, ampak se umešča v veliki dialog zgodovinske modrosti, ki jo kritično in hkrati učljivo vedno znova sprejema in razvija; ne sme pa se niti zapreti pred tem, kar so religije, in še na poseben način krščanstvo, sprejele in podarile človeštvu kot znamenje ob poti. Različne stvari, ki so jih izrekli teologi v teku zgodovine in so se mogoče celo pretvorile v prakso cerkvenih oblasti, je zgodovina razkrila kot zmotne in

nas danes begajo. Obenem pa je res, da zgodovina svetnikov, zgodovina humanizma, ki je zrastel na temeljih krščanske vere, dokazuje resnico te vere v njenem bistvenem jedru ter jo tako dela za zahtevo javnega razuma. Gotovo, mnogo tistega, kar pravita teologija in vera, lahko živi le znotraj vere in se torej ne more predstaviti kot potreba tistih, ki jim je ta vera nedosegljiva. Obenem pa je res tudi, da sporočilo krščanske vere ni nikoli samo "*comprehensive religious doctrine*" v Rawlsovem smislu, ampak očiščujoča moč za sam razum, ki mu pomaga biti bolj to, kar je. Sporočilo krščanstva bi moralo ob sklicevanju na njegov izvor vedno biti spodbuda k resnici in tako sila, ki se upira pritiskom oblasti in interesov.

Do sedaj sem govoril samo o srednjeveški univerzi, kljub temu, da sem skušal osvetliti trajno naravo univerze in njeno nalogo. V modernih časih so se odprle nove dimenzije znanja, ki so na univerzi poudarjene predvsem na dveh večjih področjih: najprej je tu naravoslovje, ki se je razvilo na osnovi povezave med eksperimentiranjem in predpostavko o racionalnosti materije; potem so tu zgodovinske in humanistične znanosti, v katerih človek preiskuje in pojasnjuje v ogledalu svoje zgodovine dimenzije svoje narave ter skuša tako bolje razumeti sama sebe. V tem razvoju se ni odprla človeštvu samo neizmernost znanja in moči; razvili so se tudi poznavanje in priznanje pravic in dostojanstva človeka, in za to moramo biti hvaležni. Toda človekova pot se ne more nikdar imeti za zaključeno in možna nevarnost, da bi zapadli v nehumanost, ni nikoli preprosto izključena, kakor lahko to vidimo v panorami aktualne zgodovine. Nevarnost zahodnega sveta – da se omejimo samo nanj – je v tem, da se človek prav zaradi spoznanja veličine svojega znanja in moči vda pred vprašanjem resnice. To pa istočasno pomeni, da se razum končno ukloni pod pritiskom interesov in privlačnosti koristi, ki ju mora priznati kot svoj zadnji kriterij. Če ome-

njeno izrazimo iz zornega kota univerze: obstaja nevarnost, da se filozofija, ki se ne čuti več sposobna izvrševati svoje prave naloge, poniža v pozitivizem; da se teologija s svojim sporočilom, namenjenim razumu, omeji na zasebno sfero bolj ali manj velike skupine. Toda če razum – v skrbeh za svojo čistost – postane gluha za veliko sporočilo, ki prihaja iz krščanske vere in njene modrosti, se posuši kot drevo, katerega korenine ne dosejajo več vodà, ki mu dajejo življenje. Izgubi pogum za resnico in tako ne raste več, ampak se manjša. Če to apliciramo na našo evropsko kulturo, bi to pomenilo: če evropska kultura hoče samo sebe vzpostaviti na temelju kroga lastnih argumentov in tega, kar jo v tistem trenutku prepriča, in se – v skrbeh za svojo laičnost – odtrga od korenin, ki ji dajejo življenje, ne postane razumnejša in čistejša, marveč se zbega in zdrobi.

S tem se vračam na začetek. Kaj naj dela ali pove papež na univerzi? Gotovo ne sme poskušati drugim na avtoritaren način vsiljevati vere, ki je lahko samo podarjena v svobodi. Onstran njegove službe pastirja Cerkve in na osnovi notranje narave tega pastirskega poslanstva je njegova naloga ohranjati živo občutljivost za resnico; vedno znova vabiti razum, naj se poda v iskanje resničnega, dobrega, Boga, in ga na tej poti spodbujati, naj uporablja koristne luči, ki so se pojavljale skozi vso zgodovino krščanske vere, da bi tako sprejel Jezusa Kristusa kot Luč, ki razsvetljuje zgodovino in pomaga najti pot v prihodnost.

Prevedel: Rok Pisk

1 Besedilo govora, ki bi ga sveti oče Benedikt XVI. imel ob obisku univerze "La Sapienza" v Rimu, ki je bil predviden za 17. januar, nato pa 15. januarja 2008 odpovedan. Do odpovedi je prišlo zaradi protesta nekaterih profesorjev in študentov, ki so se sklicevali na (iz konteksta iztrgani) citat, ki ga je izrekel kardinal Ratzinger leta 1990 na tej isti univerzi. Glej predhodni članek.

# Antropološko načelo in znanstveno – teološke razprave

Življenje, ki mu je osnova ogljik, se lahko razvije samo v vesolju s prav posebnimi naravnimi zakoni. Možni razlagi fine uglašenosti teh zakonov sta na eni strani predpostavka o množstvu vesolij, na drugi strani pa pojem stvarjenja. Članek tehta ta dva, med seboj tekmujoča pristopa.

Vesolje, kot ga opazujemo, je nastalo pred približno 13,7 milijardami let v singularnem stanju ob ekstremni gostoti in temperaturi. Nastanek pogovorno imenujemo veliki pok. Po sestavi je bilo zgodnje vesolje zelo preprosto. Bilo je skoraj pravilna krogla, napolnjena s snovjo/energijo, ki se je širila. Kozmologi o tem začetnem stanju govorijo in ga računsko obravnavajo z veliko gotovostjo. Po skoraj 14 milijardah let pa je postalo vesolje zelo zamotano. Višek tega so človeški možgani (z  $10^{11}$  nevronov in več kot  $10^{14}$  njihovih povezav), najbolj zapleteni sistem, ki ga je znanost srečala v svojem raziskovanju sveta. Evolucijski proces vključuje medsebojno igro med dvema vidikoma naravnega sveta, ki ju lahko s sloganom označimo kot "možnost in nuja". Samo zelo majhen del tega, kar je teoretično možno, se je dejansko zgodilo. Na primer, v zelo zgodnjem vesolju so bile le majhne fluktuacije v porazdelitvi snovi. Te nehomogenosti so delovale kot naključna semena, iz katerih je končno zrastle zrnata struktura vesolja iz galaksij in zvezd. Trenutne podrobnosti te vesoljske strukture so posledica možnosti, proces pa je slonel tudi na zakoniti "nuji" v obliki delovanja gravitacije. Nekoliko več snovi "tukaj" je povzročilo nekoliko močnejši gravitacijski privlak "sem"

in tako začelo proces valjenja snežne kepe, s katerim so se kondenzirale galaksije.

Bistvo antropološkega načela (AP) je v tem, da mora imeti zakonita nuja zelo specifičen značaj, ki ga pogosto izrazimo z metaforo "fine uglašenosti" naravnih zakonov, če naj bo znotraj obsega kozmične zgodovine prihod anthropoi<sup>1</sup> (ljudi) sploh možen. Z drugimi besedami, preprosto razvojno sledenje temu, kar se lahko zgodi (možnost), ne bi bilo zadostno, če zakoniti potek razvoja vesolja ("nuja") ne bi imel zelo specifične oblike, ki je potrebna za biološko možnost. Vesolje je bilo staro milijarde let, preden je v njem nastopilo življenje, toda bilo je od samega začetka noseče od te možnosti.

Do tega nepričakovanega zaključka je privedla kombinacija mnogih znanstvenih ugotovitev. Te obravnavajo procese iz različnih stopenj zgodovine vesolja od časa znotraj majhnega delca sekunde po velikem puku, preko prve generacije zvezd in galaksij do današnjih dogajanj v vseirju. Dovolj bo, da samo nakažemo nekaj primerov, ki ponazarjajo vrste teh procesov. Za popolnejšo in podrobnejšo obravnavo bi lahko navedli številne podrobne študije<sup>2</sup>.

## Antropološka specifičnost

Če je življenje, ki je osnovano na ogljiku, prava možnost, so zakoni, ki delujejo v vesolju, podvrženi številnim omejitvam.

### 1. Odpri značaj

Znanost vse bolj prihaja do spoznanja, da je pojav novosti odvisen od pogojev, ki bi jih

lahko imenovali "na robu kaosa". S tem mislimo, da se v njih pravilnost in odprtost, red in nered med seboj prepletajo na pretanjen način. Pogoji, v katerih vlada trd red, so premalo fleksibilni, da bi dovoljevali resnične novosti. Preurejanje danih elementov je sicer možno, toda ne omogoča resničnih novosti. Na drugi strani pa procesi, ki so preveč naključni, vodijo v nestabilnost, zaradi katere vse, kar je novega, ne more obstati. Znana zgodba o biološki evoluciji to dobro ponazarja. Če ne bi bilo genetskih sprememb, življenje ne bi nikoli razvilo novih oblik, če pa bi bile te spremembe prepogoste, vrste, na katerih je delovala naravna selekcija, ne bi nikoli obstajale.

Osnovni značaj naravnih zakonov je kvantnomehanski, s posledico, da na eni strani pozna ponovljivost (npr. stabilnost atomov), na drugi strani pa nepredvidljivost pri enkratnih osnovnih procesih. Razumno smemo misliti, da so bili taki pojavi osnova za pojav življenja, ki ne bi bilo mogoče v vesolju, ki bi mu vladal Newtonov determinizem.

## 2. Povprečno obnašanje

Stabilnost planetarnih sistemov, ki je eden od samoumevnih pogojev za nastanek življenja, na enem od njih izhaja iz dejstva, da gravitacijska sila pada s kvadratom razdalje. Če bi padala npr. s kubom, ne bi bila sposobna držati sončnega sistema skupaj za daljše obdobje. Le, če bi bil prostor štiri- in ne tri-dimenzionalen, bi se gravitacijska sila manjšala s kubom razdalje.

## 3. Kvantitativne posebnosti

V našem vesolju delujejo štiri osnovne sile: elektromagnetna, gravitacijska ter dve meddelčni jedrski sili – močna, ki drži skupaj jedra, in šibka, ki kontrolira nekatere jedrske razpade ter sodelovanje nevtrinov s snovjo. Njihovo velikost določajo: konstanta fine strukture ( $\alpha$ ), ki pripada elektromagnetni sili, gravitacijska konstanta ( $G$ ), ki opredeljuje

gravitacijsko silo, konstanti ( $g$ ) in ( $g_w$ ) pa določata močno in šibko jedrsko silo. V vesolju, ki je sposobno ustvariti življenje, so vrednosti teh konstant zelo ozko omejene.



Jože Bartolj: Sv. Luka, 2007, akril les, 125x25 cm.



Če bi bila konstanta ( $g_w$ ) le malo manjša, bi se v mladem vesolju ves vodik spremenil v helij, preden bi temperatura padla pod vrednost, pri kateri prenehajo vesoljski jedrski procesi. To pa ne pomeni samo, da v vesolju ne bi bilo vode, ki je za življenje nujno potrebna, ampak bi to pospešilo hitro izgoravanje helijevih zvezd, zaradi česar ne bi živele dovolj dolgo, da bi se na enem od planetov razvilo življenje. Če pa bi bila konstanta ( $g_w$ ) nekoliko večja, bi bile onemogočene eksplozije supernov, ki so vir za življenje potrebne ogljika (glej dalje).

To zadnje dejstvo bi imelo hude posledice za pomembne in precizno uravnotežene procese, v katerih nastaja ogljik kot osnovna surovina za življenje. Ker je bilo zgodnje vesolje preprosto, je lahko proizvajalo le lahka elementa vodik in helij, katerih kemija je preveč omejena, da bi prispevala osnovo za kar koli tako zanimivega, kot je življenje. Le-to namreč zahteva dodatnih dvajset elementov, predvsem pa ogljik, katerega kemične lastnosti omogočajo tvorbo dolgih verižnih molekul, ki predstavljajo biokemično osnovo življenja. Edini prostor, kjer ogljik lahko nastane, so jedrska ognjišča v notranjosti zvezd, in tako so vsa živa bitja narejena iz zvezdnega prahu. Odmotanje verige jedrskih interakcij, katerih rezultat so ogljik in nekateri težki elementi, štejemo za eno od zmag astrofizike v dvajsetem stoletju. Fred Hoyle, pionir na tem področju, je opozoril, da je nastanek ogljika možem le v zvezdah, in to zaradi resonance, t.j. izrazitega povečanja verjetnosti za njegovo tvorbo v zvezdnih razmerah. Za kisik podobne resonance niso odkrili, kar pomeni, da je pretvorba ogljika v kisik onemogočena. Te podrobne jedrske lastnosti so odvisne od vrednosti  $g_s$  in če bi bila ta vrednost le nekoliko drugačna, v vesolju ne bi bilo ogljika in torej ne življenja na njegovi osnovi. Poročajo, da je Hoyle, čeprav ateist, izjavil, da nam je bilo vesolje podarjeno. Ni si mogel

predstavljati, da bi bilo tako fino ujemanje samo srečno naključje.

Znotraj zvezd ni mogoče nastajanje atomskih jeder, težjih od železa, saj je le-to med vsemi jedri najbolj stabilno (in je tudi rezultat razpadanja težjih jeder). S tem v zvezi ostaneta dve vprašanji: kako priti do težjih elementov, od katerih so nekateri tudi potrebni za življenje, in kako dobiti lažje elemente iz zvezd, v katerih so nastali. Oba ta problema reši eksplozija supernove, saj nevtrini, ki pri tem nastanejo, ustvarjajo tudi elemente, težje od železa, vendar le, če ima konstanta  $g_w$  ustrezno vrednost.

Druga vloga zvezd pri omogočanju življenja je v tem, da dolgoročno (milijarde let) in razmeroma stabilno sevajo energijo, ki poganja razvoj. To pa zahteva, da je razmerje med elektromagnetno in gravitacijsko silo ( $a$  in  $g_s$ ) znotraj razmeroma ozkih omejitev. V nasprotnem primeru bi zvezde gorele tako burno, da bila njihova življenjska doba le nekaj milijonov let, ali pa tako slabotno, da k življenju ne bi mogle prispevati.

Lahko bi omenili še veliko več antropoloških omejitev. Med najnatančnejšimi je gotovo kozmološka konstanta, parameter, ki je povezan z nekakšno antigravitacijo, ki poganja snov narazen. Možnost, da ima ta konstanta vrednost, različno od nič, je predvidel Albert Einstein, vendar so znanstveniki kmalu opazili, da je ta konstanta, če sploh obstoja, zelo majhna, saj bi se sicer vesolje zelo hitro razpihnilo. Danes vemo, da kozmološka konstanta ne sme biti večja od  $10^{-120}$ -tega dela tega, kar bi pričakovali vnaprej. To pa je ekstremen primer "natančne nastavitve" naravnega zakona.

#### 4. Začetni in drugi pogoji

Zgodovina vesolja je vlečenje vrvi med dvema nasprotujočima si tendencama: združevalno gravitacijsko, ki vleče snov skupaj, in več ekspanzivnimi pojavi, kot je npr. razpršilna hitrost vesolja takoj po velikem puku,

skupaj z drugimi pojavi, kot je npr. od nič različna vrednost kozmološke konstante. Ti dve nasprotujoči si tendenci morata biti skrbno uravnovešeni, če naj se vesolje prehitro ne sesede v veliko žvečilko, ali pa se hitro tako razredči, da postane rodoviten proces nemo-goč. In res, če so kozmologi ekstrapolirali do-gajanja nazaj do Planckovega časa (ko je bilo vesolje staro le  $10^{-43}$  sekunde), so ugotovili, da sme biti odstopanje od prave vrednosti kozmološke konstante samo en del na  $10^{60}$ . K temu problemu se bomo še vrnil.

Roger Penrose je opozoril na dejstvo, da je bilo vesolje v začetku v velikem redu (z nizko entropijo), kar je notranje povezano z vesoljskimi termodinamičnimi procesi in mogoče celo z naravo časa. Penrose<sup>3</sup> je ocenil, da sme biti odstopanje v tem primeru ena proti deset na  $10^{123}$ .

Antropološki zahtevi je podvržena tudi velikost opazljivega vesolja, ki vsebuje  $10^{11}$  (sto milijard) galaksij, vsaka od njih pa  $10^{11}$  zvezd. Čeprav se ta neizmernost nam, ki smo v bistvu skupek zvezdnega prahu, zdi morda včasih zastrašujoča, nas to ne sme zlomiti, saj samo vesolje, ki je tako veliko kot naše, lahko traja štirinajst milijard let, kolikor je potrebno, da se človeška bitja pojavijo na sceni. Vse, kar bi bilo bistveno manjše, bi imelo prekratko zgodovino.

## 5. Biološki pogled

Kompleksnost biologije v primerjavi s fiziko otežuje iskanje antropoloških omejitev neposredno iz podrobnosti bioloških procesov. Vendar je jasno, da je življenje na različne načine odvisno od podrobnih lastnosti snovi v našem svetu<sup>4</sup>. Preprost primer je nenavadna lastnost vode, ki se razteza ob zmrzovanju in s tem preprečuje, da bi se led širil v jezerih od dna proti vrhu in tako uničil vsako življenje, ki bi bilo v njih. Drugačnim vrednostim konstante a bi pripadale drugačne lastnosti vode.

Iz tega poglavja jasno sledi, da je antropološko vesolje v resnici zelo posebno. Vredno je tudi pripomniti, da med tem, ko različni pogoji omejujejo naravne konstante, obstaja njihov nabor, ki istočasno zadošča vsem tem pogojem. To pa je samo po sebi pomembno dejstvo o zgradbi sveta.

## Razlaga

Vsi znanstveniki soglašajo s tem, da je moral biti fizikalni temelj našega vesolja prav posebne oblike, če naj bi v njegovi zgodovini nastalo življenje, osnovano na ogljiku. Neujemanja so predmet debat o njegovem pomenu.

Za mnoge znanstvenike je vesoljska "fina nastavitve" kot nedobrodošel šok. Profesionalno namreč gradijo na splošnosti, kar jih dela preveč previdne pri posameznostih. Naravno so nagnjeni k prepričanju, da je naše vesolje precej tipičen primer za to, kakšno naj bi vesolje bilo. Antropološki princip pa kaže, da se motijo in da je naše vesolje nekaj posebnega, eno na tisoč milijard. To spoznanje se zdi kot antikopernikanska revolucija, čeprav človeška bitja ne živimo v središču kozmosa. Notranja fizikalna struktura sveta mora biti namreč opredeljena znotraj ozkih meja, če naj omogoči razvoj življenja na osnovi ogljika. Nekateri se celo bojijo, da se v tem skriva sled teizma. Če je vesolje opremljeno z "natančno nastavljivo" možnostjo, to lahko pomeni, da je na delu božanski "natančni Uravnavelec".

V spisku nalog se je pojavil nov pristop. Darwinov pogled je prekril starinski pogled na Božjo eksistenco, za kakršnega so se v preteklosti zavzemali verniki, kot John Ray in Wiliam Paley. Ti so se sklicevali na funkcionalno spretnost živih bitij, medtem ko je revolucionarno razmišljanje v okviru evolucije kazalo, kako počasno nabiranje in izbiranje majhnih razlik lahko pripelje do nove oblike, ne da bi klicali na pomoč božanskega Ob-

likovalca. Teologi so morali priznati, da se je prejšnja naravna teologija v domeni znanosti napačno videla kot njena tekmica. Obravnavala je npr. vprašanja, kot je izvor optičnega sistema očesa sesalcev, ki spada



Jože Bartolj: Sv. Frančišek, 2007, akril les, 125x25 cm.

prav gotovo v področje biologije. Tega pristopa ne bi mogli širše presojati brez novih argumentov, slonečih na antropoloških možnostih. Nova naravna teologija naj bi bila komplementarna z znanostjo, ne pa njena tekmica. Njena skrb naj bodo naravni zakoni sami po sebi, nekaj, česar poštena znanost sama ne more razložiti, saj jih mora obravnavati kot nerazložljivo osnovo podrobnih računov za opažene pojave. David Hume je zahteval sprejetje lastnosti snovi kot surovo dejstvo, vendar je zaradi "natančne nastavljalivosti" njenih vesoljskih lastnosti intelektualno nedopustno, da bi prenehali s prizadevanjem za njeno razumevanje v tej točki. Hume je kritiziral staro obravnavo kot preveč antropomorfnost, kot da bi delo Stvarnika ustrezno primerjali z delom obrtnikov, ki gradijo ladjo. Taka kritika seveda ne velja za antropološke argumente, saj privilegirana snov z lasnimi možnostmi nima človeške analogije. V pomenu hebrejskih besed v Stari zavezi "natančna nastavljalivost" ustreza besedi *bara* (beseda, ki je prihranjena za božansko delovanje) in ne *asah* (delovanje, ki se uporablja enako za Boga in človeka).

Prva stopnja pri razlagi je, da razlikujemo med različnimi opredelitvami "antropološkega načela". Najbolj skromno je Mehko antropološko načelo (WAP), ki preprosto tavitološko trdi, da mora biti lastnost vesolja, ki ga opazujemo, nam, njenim notranjim opazovalcem. Na prvi pogled to ni videti posebej vznemirljivo pričakovanje. Jasno je npr., da mi danes gledamo vesolje, staro okrog štirinajst milijard let, saj bitja z našo kompleksnostjo na tej sceni niso mogla nastati prej. V prejšnjih obravnavah pa smo videli, da so antropološki pogoji daleč od trivialnih, saj vključujejo omejitve, kot so ostre meje vrednosti naravnih konstant, ki definirajo fizikalni razvoj vesolja.

Nekateri raziskovalci so v nasprotju s povedanim definirali Močno antropološko na-

čelo (SAP). Trdijo, da vesolje mora imeti take lastnosti, da se v njem ob nekem času razvije življenje. Pri tem ostane odprto vprašanje, kaj je izvor omenjene nujnosti. Načelo SAP je poudarjeno teleološko. Religiozni verniki bi bili srečni, če bi lahko utemeljili to nujnost na volji Stvarnika. Vendar je SAP kot popolnoma sekularna trditev v bistvu misteriozna.

Prav gotovo pa ni vidno, da bi bila utemeljena na znanosti.

Včasih srečamo še dve formulaciji antropološkega principa. Participacijski antropološki princip (PAP) predpostavlja, da so opazovalci nujni za bivanje vesolja<sup>5</sup> (realnost povzročena s prisotnostjo opazovalca). Pri tem se nekako sklicujejo na sporno interpretacijo kvantne teorije, ki obravnava realnost, kot da je ta vezana na prisotnost opazovalca. Vendar pa je težko verjeti, da vesolje ne bi "obstajalo", dokler se ne pojavijo opazovalci.

Končni antropološki princip (FAP) slednjič trdi, da mora vesolje, takoj ko se je v njem začela razumska obravnava, nato trajati večno. Tudi v tem primeru težko najdemo znanstveno osnovo te domnevne nujnosti. PAP in FAP sta videti celo manj zadovoljiva kot SAP.

Ena od smeri napada na antropološko razmišljanje si prizadeva razvodeniti prepričanje o vesoljski enkratnosti s poudarkom na tem, da imamo na razpolago za študij eno samo vesolje in torej ne moremo govoriti o splošnih sklepih. Vendar z uporabo znanstvenih modelov lahko "obiščemo" vesolja, ki so podobna našemu, s tem da npr. v račune vnesemo različne vrednosti naravnih konstant. V tako "pridobljenih" vesoljih samo tista z ozko omejenimi naravnimi konstantami delijo antropološko možnost z našim vesoljem. To pa prav gotovo zadostuje, da ugotovimo stopnjo specifičnosti, ki omogoča neke vrste napol znanstveno razumevanje antropološke posebnosti.

Drugačen pogled pa uči, da obstaja en sam možen svet, vesolje, v katerem imajo sile nujno vrednosti, kot jih poznamo iz raziskav. Propagatorji tega pogleda se sklicujejo na težavo fizikov, da bi uspešno kombinirali splošno relativnost in kvantno teorijo. Predpostavljajo, da je možna enkratna "Grand Unified" teorija (GUT), v kateri je ta kombinacija uspela ter iz nje izhajajo vrednosti vseh konstant, ki so potrebne za opis narave. Kljub temu se mnogim zdi neverjetno, da bi bila GUT lahko sprejemljiva, čeprav nima nobenih merskih parametrov. Poleg tega bi morali tudi razložiti, zakaj naj bi relativnostno in kvantno teorijo obravnavali kot danosti. Videti sta kot antropološka, čeprav sta v resnici logična nuja. Vendar če obstaja enolična GUT, bi bila od vsega največja antropološka koincidenca dejstvo, da ta teorija, zgrajena na logičnem ujemanju, predstavlja tudi osnovo vesolja, v katerem so se razvila bitja, ki to ujemanje razumejo.

Zmernejše in bolj realistično razmišljanje predpostavlja, da so nekatera antropološka ujemanja posledica globlje teorije in ne zahtevajo "natančne nastavitve". Pomemben primer v zvezi s tem je občutljivo razmerje med privlačno in odbojno silo v zgodnjem vesolju, o katerem smo govorili zgoraj. Danes verjamejo, da je ob "starosti"  $10^{-35}$  sekund vesolje doživelo fazno spremembo (neke vrste vrenja), in se je v trenutku napihnilo z osupljivo hitrostjo. Ta proces, imenovan inflacija, naj bi gostoto vesolja poenotil in ustvaril ravnovesje med privlačno in odbojno silo, ki ga poznamo danes. Vendar pa inflacija sama po sebi, če naj deluje zadovoljivo, zahteva, da je GUT, ki vlada vesolju, nespremenljiv po obliki, in tako se antropološka posebnost ni zgubila, ampak se je potopila globlje v razvoj vesolja.

Poleg opisanega pa lahko človek razmišlja tudi v okviru vmesnega (Moderate) antropološkega načela<sup>6</sup>, ki upošteva posebne zna-

čilnosti vesolja in priznava, da ga ni mogoče obravnavati kot srečno naključje, saj kliče po razlagi.

Poznamo dva nasprotujoča si napol znanstvena približka za razlago vesolja. John Leslie, ki razvija filozofski pogled na slikovit način, pove zgodbo, ki nazorno odgovori na odprta vprašanja<sup>7</sup>. Ste pred usmrtitvijo. Puške strelcev so namerjene v vaše prsi. Komandir voda da znak za strel.... Vi pa ostanete živi. Ali bi v tem primeru odkorakali proč, češ "to je bilo logično?". Leslie vidi tu dve možnosti. Morda so ta dan izvršili veliko smrtnih kazni in, ker strelci včasih zgrešijo, ste po naključju imeli veliko srečo, da so pri vaši usmrtitvi vsi zgrešili. Ali pa je bilo vse skupaj enkratni dogodek, ki ste se ga zavedali. Strelci so bili na vaši strani in so načrtno zgrešili. Ta očarljiva zgodba se da v zvezi z antropološko obravnavo vesolja prikazati v naslednjih dveh pristopih.

## 1 Večvesolje

Videli smo, da je lahko veliko število vesolij, vsako z drugačnimi naravnimi zakoni. V tem velikanskem spisku svetov je eden, v katerem se je lahko razvilo življenje, osnovano na ogljiku. To je seveda naše vesolje, saj je ogljik nosilec našega življenja, ki je preprosto malo verjetna srečka v večvesoljski loteriji.

Najbolj ekonomična verzija tega pristopa predpostavlja, da so ti različni svetovi velike domene v enem samem fizikalnem vesolju. Način, kako se je zlomila začetna GUT, ko je se je ob širjenju vesolje ohladilo in tako ustvarilo sile, ki danes delujejo, ni bil nujno univerzalen.

Vesolje je namreč lahko mozaik različnih domen, v katerih je bil zlom simetrije v vsaki drugačen. Mi se tega ne zavedamo, saj so ob napihovanju vesolja druge domene ušle iz našega dosega (pogleda). Naša domena pa je vse tisto, kjer se rezultat zloma simetrije ujema z antropološkimi zahtevami. Ideja je sa-

moumevna in samo delno spremeni zahtevo antropološke posebnosti, še vedno pa je potrebno, da udomačeni GUT dobi ustrezno obliko tako, da imajo naravne sile po zlomu simetrije ustrezno moč.

Kakršnakoli sugestija, bolj korenita od te, vodi v špekulacijo, ki je nad dosegom čistega fizikalnega mišljenja. Tudi ni potrebno majavo sklicevanje na današnje slabo definirane pojme kvantne kozmologije ob istovrstnem zatekanju k neutemeljenim predpostavkam o bistvenih razlikah med zakonitimi lastnostmi svetov, ki naj bi nastali na ta način. Večvesolje v tej obliki ni nič več kot metafizična predpostavka o odvečni ontološki bujnosti, na katero se sklicujejo, kot se zdi, delno zato, da se izogonejo teizmu, ki sledi iz približka 2.

## 2 Stvarjenje

Teisti lahko verjamejo, da obstaja eno samo vesolje, katerega antropološka posebnost preprosto odseva zgodovinskost, ki jo je vanjo vgradil Stvarnik z namenom, da bi bila ta zgodovina rodovitna. Tudi to je metafizična predpostavka, ki pa v nasprotju z idejo o večvesolju razloži poleg antropološke razsežnosti še marsikaj drugega. Na primer, razumni in čudoviti red v vesolju, ki znanstvenike tako preseneča, lahko štejemo kot odsev Stvarnikovega razuma. Široko razširjena človeška pričevanja o srečanju z realnostjo svetega lahko razumemo tako, kot da prihajajo iz resnične zaznave zastrte Božje prisotnosti. Antropična posebnost našega vesolja, razumljena na ta način, ni mišljena kot neki vsiljeni argument za vero v Boga, ki ga ne bi mogel zanikati nihče razen nes-pametnega, ampak le daje pomemben prispevek k celovitemu teističnemu pogledu, ki ga imamo za najboljšo razlago narave sveta, v katerem živimo.

Prevedel: Franc Cvelbar

# Nietzsche in njegov Bog

Med mnogimi Nemci velja Nietzsche za največjega pisca nemške proze. Nekateri mu dajejo visoka priznanja kot pisatelju, drugi kot filozofu. Eni ga razglašajo za preroka, drugi za zastrupljevalca človekovega uma in srca. O njem je izraženih veliko različnih mnenj, različnih pogledov in interpretacij njegovega dela. Ob tem seveda tudi mnogo napačnih, enostranskih in popačenih. Mnogi so si ga tudi po krivici jemali "za svojega" in ga potvarjali. Tudi politični voditelji (še posebej totalitarnih sistemov) so se inspirirali ob njegovih spisih in z njim utemeljevali svoje ideje. (Znano je, da sta tako Mussolini kot Hitler brala Nietzscheja; Hitler je Mussoliniju med njunim zgodovinskim srečanjem na brennerskem prelazu leta 1938 celo podaril Nietzschejeva zbrana dela. Znano je tudi, da so nacisti v svoji propagandi pogosto uporabljali Nietzschejeve izraze, kot sta npr. "nadčlovek" in "volja do moči". Ob tem je jasno, da Nietzsche nikoli ni bil ne nacist ne fašist in ne antisemit.) Verjetno so si vsi razlagalci edini v tem, da je bil velik trpin, ki ni obupal. Njegovo življenje je bilo zaznamovano s samoto, preprostostjo in velikim trpljenjem. V letih njegovega ustvarjanja in objavljanja (več kot 16 let) so njegovi spisi v glavnem ostajali neznani. Šele v zadnjem desetletju njegovega življenja so njegova dela mednarodno zaslovela, vendar se zaradi hude bolezni tega seveda ni zavedal. Njegov opus bi bil v marsičem drugačen, če ne bi bilo njegove tragičnosti in trpljenja. Kot pravi tudi sam, je svoje misli urejal s krvjo. Prav tako *Zaratustra* daje kredibilnost samo filozofiji, ki izhaja iz trpljenja: "Od vsega pisanega ljubim samo tisto, kar je kdo napisal s svojo krvjo." (Nietzsche 1999, 44.)

"In glede bolezni: kaj nas ne obhaja skoraj skušnjava, da bi se vprašali, ali jo lahko sploh pogrešimo? Šele velika bolečina je zadnja osvoboditeljica duha, kot učiteljica velikega *suma*, ki z vsakega U naredi X, pristni pravi X, se pravi predzadnjo črko pred zadnjo ... Šele velika bolečina, tista dolga, počasna bolečina, ki se ji nikamor ne mudi, v kateri zgorevamo kakor zeleni les, prisili nas, filozofe, da se poglobimo v svojo zadnjo globino in odvrnemo od sebe vse zaupanje, vse dobrodušno, zastirajoče, blago, povprečno, v kar smo nemara poprej stavili svojo človeškost. Ne verjamem, da taka bolečina 'poboljša' – vendar vem, da nas *poglobi*." (Nietzsche 2005a, 13.)

Nietzsche je eden tistih mislecev, ki jih ni mogoče obravnavati ločeno od njihove osebnosti in življenja. Sicer pa tega niti sam ne bi dovolil.

"Mi filozofi nimamo prostih rok, da bi ločevali med dušo in telesom, kakor ločuje ljudstvo, in še manj nam je na prosto dano ločevati med dušo in duhom. Mi nismo misleč žabe, objektivirne in registrirne naprave s hladno uravnanim drobnojem – venomer moramo misli porajati iz bolečine in jim materinsko dodajati vse, kar imamo v sebi krvi, srca, ognja, slasti, muk, vesti, usode, pogube." (Nietzsche 2005a, 12–13.)

"Pritegujem lahko samo tistim, ki ječe iščejo" (421). Tako zapiše Pascal v svojih *Mislih*. Le tisti, ki so v življenju veliko pretrpeli, imajo kaj velikega in pomembnega povedati. Neverujoči Nietzsche in strastni vernik Pascal sta si v marsičem podobna, na trenutke celo identična. V nekem oziru Pascalova usoda neverjetno spominja na Nietzschejevo. Tudi Pascal je bil velik trpin in tudi njemu so se

ves čas grozljivo majala tla pod nogami. (Njegova sestra je povedala, da mu od osemnajstega leta naprej niti en dan ni minil brez bolečin.) Besede, ki jih je Lev Šestov namenil Pascalu, nedvomno veljajo tudi za Nietzscheja in mu jih lahko mirno pripišemo ter se mu preko njih poskušamo približati:

“Odmika se od vsega, kar je ljudem drago. Ljudje ljubijo trdnost – on sprejema negotovost, ljudje ljubijo tla – on izbira prepad, ljudje najbolj cenijo notranji mir – on slavi vojno in nemir, ljudje hlepijo po počitku – on obljublja utrujenost, neskončno utrujenost, ljudje se ženejo za jasnimi in določenimi resnicami – on vse karte premeša, vse zaplete in spremeni zemeljsko življenje v grozljiv kaos. Kaj sploh hoče? Ampak saj nam je vendar že rekel: Nihče ne sme spat.” (Šestov 2001, 39.)

Charles du Bos, priznani kritik leposlovja dvajsetega stoletja, je nekje dejal: “Nietzsche je največji in najbolj plemeniti nasprotnik, s katerim kristjani lahko dialogizirajo” (Rode 1971, 7). Verjetno je Nietzsche izvedel najglobljo kritiko in pretres krščanstva, kar je že samo po sebi dovolj velik razlog, da mu prisluhnemo in se spustimo z njim v dialog. Je eden tistih, ki neusmiljeno trgajo maske dvoiličnosti in prenarejanja s človeških obrazov. V današnjem ateističnem, sekulariziranem času je aktualen bolj kot kadarkoli prej. V tej težnji po individualizmu, avtonomiji in absolutni svobodi, ki jo je čutiti tudi med kristjani, njegove besede tudi danes preverjajo pristnost vere: “Morali bi mi zapeti boljše pesmi, da bi se naučil verovati v njihovega odrešenika: njegovi učenci bi se mi morali kazati bolj odrešeni!” (Nietzsche 1999, 104.) Ali: “Jaz bi veroval le v boga, ki bi znal plesati.” (45.)

### Der kleine Pastor

Za lažje razumevanje obravnavane tematike se bomo v nadaljevanju samo na kratko dotaknili določenih trenutkov njegove-

ga življenja. Kot prvi otrok je bil rojen leta 1844 v Röcknu (mesto blizu Lützna na Saškem). Oče Karl Ludwig in mati Franziska sta oba izvirala iz pastorske družine (več rodov prednikov je bilo pastorjev in pastori so bili tudi njegov oče ter oba stara očeta). Njegovi predniki so bili poljskega porekla, na kar je bil Nietzsche pozneje precej ponosen. Leta 1849 mu je umrl oče (pri petih letih) in nedolgo po njegovi smrti so se preselili v Naumburg. Tudi mladi Friedrich se je usposabljal za pastorka, v otroških letih so ga vrstniki klicali ‘der kleine Pastor’ – na splošno je veljal za zelo pobožnega otroka. Njegova sestra je dejala, da se je kot otrok vneto ukvarjal z verskimi vprašanji in si prizadeval, da bi svoje misli uresničeval v dejanjih. Pomenljiva je pesem, ki jo je napisal med zimo leta 1863/64, ko je bil še na gimnaziji v Pforti, z naslovom *Neznanemu Bogu*:

“Še enkrat, preden dalje namerim korak in pogled, dvigam osamljen svoje roke k tebi, h kateremu se zatekam, ki sem ti iz najgloblje globočine svečano posvetil oltarje, da bi me vsak čas spet poklical tvoj glas. – Na njih žare globoko vtisnjene besede: Neznanemu Bogu. Njegov sem, čeprav sem se družil do tega trenutka z njegovimi skrunilci: njegov sem in čutim vezi, ki me v boju pritiskajo k tlom in me silijo, da ti služim, če bi hotel ubežati. Hočem te poznati, Neznan, ki tako pretresaš mojo dušo, ki greš skozi moje življenje kakor vihar, ti Nerazumljivi in Sorodni. Hočem te poznati in samo tebi služiti.” (Lavrin 1937, 178.)

(Zanimiva bi bila podrobnejša “analiza” te pesnitve in interpretiranje ter razumevanje Nietzschejevega dela ob upoštevanju le-te, vendar zaradi tematske in prostorske omejitve na tem mestu to ni mogoče.) Na mamo, ki je umrla tri leta pred njegovo smrtjo, je bil Nietzsche navezan vse svoje življenje. Pozneje, ko je odšel od doma, si je z njo tudi veliko dopisoval. Svojo mladost je preživel v

pretežno ženski družbi pobožnega vzdušja – babica, mama, dve teti in sestra.

### Nietzschejev Bog trpljenja

Kot se Nietzscheja ne da razvrednotiti na filozofskem področju, se ga prav tako ne da na religioznem. Odnos do Boga, do Absolutnega, je gotovo temeljno vplival tako na njegovo življenje kot na njegovo delo. Sklepamo lahko, da bi temu osamljenemu bolniku "pristanek" v Bogu prizanesel marsikatero uro trpljenja. Nedvomno je Nietzsche eden izmed tistih močnih duhov, ki so se z Bogom neumorno borili in jim je to povzročalo neznosno notranje trpljenje in intenziven občutek nemoči; kar je seveda vzajemno. Mogoče bi tudi njegovo srce našlo pokoj, če bi se v duhu svetega Avgušтина odpočilo v Njem in bi se podpisal pod svetnikove vrstice: "Ti nas spodbujaš, da nam je radost, tebe hvaliti, zakaj k sebi si nas ustvaril in nemirno je naše srce, dokler ne počije v tebi." (Avguštin 1978, 5.) Vendar česa takega filozof ni mogel storiti, ni mogel pristati na brezpogojen priklon Bogu, ki dopušča toliko trpljenja in zla in ki se mu tako "pobožno" klanjajo "hinavske" množice. "Resnično, še zmeraj rajši gledam nesramne kakor zavijajoče oči njihove sramežljivosti in pobožnosti!" (Nietzsche 1999, 104.) Dvoličnosti Nietzsche ni prenesel. Kristjani ga s svojo življenjsko držo niso prepričali, ali kot pravi Zaratustra: "Moralni bi mi zapeti boljše pesmi, da bi se naučil verovati v njihovega odrešenika: njegovi učenci bi se mi morali kazati bolj odrešeni!" (104.)

Nietzsche je verjetno eden izmed največjih in najbolj prodornih kritikov krščanstva vseh časov. In za takšno subtilnost je nedvomno potrebna velika duhovna percepcija. Reči, da Nietzsche ni bil duhovni človek, bi bilo naivno, videl je v globine verske problematike kot malokdo. Dobro je poznal pasti, v katere se je ujel marsikateri vernik: "Duh teh odrešenikov je bil iz lukenj; ampak v vsako luknjo so postavili svo-

jo *zablodo*, svoje mašilo, ki so mu rekli bog. / .../ Sparjeno srce in hladna glava: kjer se to dvoje sreča, tam nastane pišč, 'odrešenik'." (Nietzsche 1999, 105.) Verjetno se je Nietzsche v pogovoru z Zaratuistro v precejšnji meri identificiral z odstavljenim papežem:

"Bil je skrit bog, poln skrivnosti. Resnično, še k sinu ni prihajal drugače kakor po skrivnih potih. Pred vrati njegove vere stoji zakonolom. Kdor ga ima za boga ljubezni, nima ljubezni same zadosti v časteh. Kaj ni hotel biti ta bog tudi sodnik? Ampak ljubeči ljubi onkraj plačila in povračila." (297–298.)

Krivda Boga se še povečuje:

"In če so bila kriva naša ušesa, zakaj nam je dal ušesa, ki so ga slabo slišala? Če je bilo blato v naših ušesih, dobro! Kdo pa ga je dal vanje? Preveč stvari mu je spodletelo, temu posodarju, ki se ni izučil! Da pa se je maščeval nad svojimi posodami in usodami, ker so se mu slabo sponesle – je bil greh proti *dobremu okusu*. Tudi v pobožnosti je dober okus: ta je nazadnje spregovoril: 'Stran s *takim* bogom! Rajši nobenega boga, rajši na svojo roko delati usodo, rajši biti norec, rajši biti sam bog!'" (298–299.)

Kot smo že poudarili, pri Nietzscheju ne gre, kakor je razvidno tudi iz izbranega citata, zgolj za preprosto zanikanje Boga – mogoče je celo bolj "veren", kot bi sam priznal. Podobno ugotavlja tudi papež brez službe za Zaratuistro: "O Zaratustra, bolj si pobožen, kakor misliš, s tako nejevero!" (299.) Mogoče celo krščanstvo bolje uresniči Nietzschejevo filozofijo, kot je mislil sam Nietzsche. Nedvomno je na vsakem posamezniku, da si odreže svojo "piščal" vere in na njo igra. Še pred tem pa mora obstajati drevo, s katerega si jo bo odrezal, in to drevo mora tudi prepoznati.

Zdi se, da je Nietzscheju bilo najteže oziroma nemogoče vzpostaviti pozitivno relacijo med Bogom in trpljenjem oz. trpljenjem in 'resničnostjo' ter 'dobrostjo'. Prav to je bil zanj glavni izvir duhovnega trpljenja, notranje raz-



klanosti in dvomov, ki so ga naširali od znotraj. Dotično problematiko zelo nazorno razjasni veliki ruski teolog in filozof Pavel Florenski (vendar ne v zvezi z Nietzschejem) ter tako še dodatno približa razumevanje Nietzscheja pod tem zornim kotom:

“V ljubezni in samo v ljubezni je mogoče dejansko spoznanje Resnice. In obratno, spoznanje Resnice se razodeva z ljubeznijo: kdor je z Ljubeznijo, ta ne more ne ljubiti. Tu ni mogoče reči, kaj je vzrok in kaj posledica, zato ker sta tako eno kot drugo samo *strani* enega in istega skrivnostnega dejstva: vstopanja Boga vame kot subjekt, ki filozofira, in mene v Boga kot objektivno Resnico. /.../ *Resnica, Dobro in Lepota* – ta metafizična triada ne pomeni treh različnih počel, ampak eno. To je eno in isto *duhovno življenje*, ki ga motrimo z različnih zornih kotov. /.../ Razodeta resnica je ljubezen. Uresničena ljubezen je lepota. Moja lastna ljubezen je Božje delovanje v meni in moje v Bogu; to so-delovanje je vir moje udeležnosti v Božanskem življenju in bivanju, tj. v bitnostni ljubezni, kajti brezpogojna resničnost Boga se razkriva prav v ljubezni.” (Florenski 2003, 121–122.)

(Na tem mestu velja spomniti na kneza Miškina v romanu *Idiot*.)

Ob vsem tem je nadvse zanimivo pripovedovanje njegove sestre, da pobožne žene, ki so Nietzscheja poznale, niso mogle razumeti, da ta plemeniti mislec ni dober kristjan. Znano je tudi, kako je Nietzsche skrbel za osamljenega, pohabljenega dečka, ki ga je srečeval na svojih sprehodih. Otrok je bil zelo srečen, ko je srečal “dobrega gospoda”. Nietzsche se je zanj in za njegovo bolezen zanimal ter celo obljubil, da ga bo zdravil na svoje stroške, če bi ga hoteli poslati v Basel. Ko so pozneje otroka res prepeljali v Basel, je uredil vse potrebno, vendar je otrok umrl že pred začetkom zdravljenja. Navzoči so povedali, da je otrok v trenutkih pred smrtjo ves čas ponavljal, da pojde kmalu k dobre-

mu gospodu. Nietzsche nikakor ni bil brezčuten človek, ki bi živel brez vrednot in bi *a priori* iz gole nevednosti ali iz navadne oholosti zavračal krščanstvo ter njegove svete. Na mnogih mestih je zelo nazorno razvidno njegovo dobro poznavanje samega bistva krščanstva. Lavrin zapiše celo, da bi bile določene njegove misli v čast marsikateremu mistiku (npr. 33. in 34. poglavje *Antikrista*).

“Greh’ je odstranjen, odstranjeno je vsakršno distančno razmerje med Bogom in človekom – prav to je *’veselo oznanilo’*. /.../ Kristjani se od drugih ne ločijo po “veri”: kristjan deluje, ločuje se od drugih po *drugacnem* delovanju. /.../ Seveda je na dlani, česa se dotaknemo z znakoma ‘oče’ in ‘sin’ – ne na vsaki dlani, priznam: z besedo ‘sin’ je izražen *vstop* v občutje popolnega povelicanja vseh stvari /blaženost/, z besedo ‘oče’ *samo to občutje*, občutje večnosti in popolnosti. /.../ ‘Nebesko kraljestvo’ je stanje srca – ni nekaj, kar je ‘nad zemljo’ ali kar naj bi prišlo ‘po smrti’. /.../ ‘Kraljestvo božje’ ni nekaj, kar bi pričakovali; nima nikakršnega včeraj in nikakršnega pojutrišnjem, ne pride v ‘tisoč letih’ – je izkustvo v nekem srcu; je povsod tu, ni nikjer tu ...” (Nietzsche 1989, 307–309.)

Vse to pričuje, da je bil Bog v Nietzschejevem življenju nedvomno prisoten. Temeljit poskus razprave o njegovem odnosu do krščanstva in Boga na tem mestu ni mogoče. Vendar povedano dovolj osvetljuje njegovo duhovno plat, ki ima ključno vlogo v njegovi ustvarjalni ter prav tako bivanjski razsežnosti. In glede na to lahko sklepamo, da je bilo njegovo “poganstvo” veliko bolj krščansko, kot bi verjetno Nietzsche sam priznal.

Že po naravi je bil Nietzsche močno religiozno oziroma duhovno obdarjen, kar je veliko prispevalo k njegovi trpeči razsežnosti. Zato Lavrin pravilno ugotavlja, da je Nietzschejeva prirojena religiozna osebnost bila tako močna, da jo je mogel “prevrednotiti”, toda nikoli premagati: “Njegov neizprosni religioz-

ni nagon je zahteval vsaj nekakšno zadostitev.” (Lavrin 1937, 181.)

To zadostitev lahko vidimo, vsaj v začetnem obdobju, v dionizičnosti, ki jo obdela v *Rojstvu tragedije*. Pomen dionizičnosti je neločljiv od apoliničnosti:

“Tako bi dejansko lahko simbolizirali zapleteni odnos apoliničnosti in dionizičnosti v tragediji z bratovsko zvezo obeh božanstev: Dioniz govori Apolonov jezik, Apolon pa slednjič Dionizovega. S tem je dosežen najvišji cilj tragedije in umetnosti nasploh.” (Nietzsche 1970, 106.)

(Ko pojasnjuje pomen dionizičnosti, vidimo že tudi njegovo preseganje klasičnega pojmovanja razuma oziroma dejansko raz-

širitev polja razuma v načelo paradoksa; kar pa ni načelo nesmisla ali kontradiktornosti.) V *Volji do moči* beseda dionizičnost zanj pomeni celo panteistično simpatijo do veselja in bolečine. Njegova Dioniz in Apolon sta neločljivo povezana z lepoto, trpljenjem in Bogom:

“Popolnoma različen cilj ima kiparjeva umetnost: tukaj premaguje Apolon trpljenje individua s sijočim povečevanjem večnosti pojava, tukaj zmaguje lepota nad trpljenjem, ki je neločljivo povezano z življenjem, bolečina se tu v določenem smislu z lažjo odstrani iz potez narave.” (79.)

Ali: “Tukaj se gnete najplemenitejša glina in se kleše najdragocenejši marmor, človek; ob



Jože Bartolj: Korpus, 2007, akril les, 100x90 cm.

udarcih dleta dionizičnega vesoljnega umetnika zveni elizejski misterijski klic: 'Strmoglavite, milijoni? Slutiš ti stvarnika, svet?' ..." (II.)

## Umor Boga

Enega izmed glavnih vzrokov njegovega huronskega zoperstavljanja religiji je verjetno iskati v iskanju zatočišča in potuhe v njej tistih, ki niso zmožni prenašati trpljenja in realnosti življenja. Hinavskost, beg v čredo, nezmožnost soočenja z realnostjo je Nietzsche najbolj bičal. Prav to je tisti protipol volje do moči. Nietzsche nekje celo zapiše, da se volja do moči meri po tem, koliko kdo zna prenašati stvari in svet, ki so brez kakršnegakoli smisla. Kot smo že zgoraj omenili, pri Nietzscheju ne gre za naivno, ateistično zanikanje Boga. Lahko bi dejali, da nobena enoumna razlaga njegove razglasitve smrti Boga ne vzdrži. Norcu, ki je iskal Boga, se sicer množica smeji in ga ima za zmešanega, vendar zatem sledi težka obtožnica:

"*Umorili smo ga, vi in jaz! Vsi mi smo njegovi morilci! Ampak kako smo to storili? Kako smo mogli izpiti morje? Kdo nam je dal gobo, da smo z njo obrisali vse obzorje? Kaj smo naredili, ko smo Zemljo odklenili od Sonca? Kam se zdaj giblje? Kam se gibljemo mi? Stran od vseh sonc?*" (Nietzsche 2005a, 137.)

Nietzsche pronicljivo ugotavlja posledice:

"Kaj ne strmoglavljamo kar naprej? /.../ Kaj se ni shladilo? Kaj se ne približuje kar naprej noč in še več noči? Kaj ne bi morali sredi dopoldneva prižgati svetilke? Kaj še ne slišimo trušča grobarjev, ki so pokopali Boga? /.../ Najsvetejše in najmogočnejše, kar je imel do zdaj svet, je izkravelo pod našimi noži – kdo bo obrisal to kri z nas?" (137.)

Lahko bi dejali, da je Nietzsche verjetno od vseh filozofov v zgodovini najbolj dosledno "dokazal" smrt Boga. Spustil se je najgloblje in najdlje od vseh, upoštevajoč posledice za celotnega človeka – gre za to, kaj po-

meni smrt Boga za človeka iz celostnega vidika. Nič kaj veselih, svetlih in spodbudnih posledic ni videti, ne v človekovi intelektualni sferi ne v psihološki. Samo mrak, hlad in negotovost. Z zavrnitvijo Boga se podre vsakršna trdnost vrednot, morale,<sup>1</sup> višja smiselnost življenja nasploh, smotrnost bivanja, nesmrtnost duše itn. Praktično se pod človekom odpre srhljivo brezno brez dna, gre za izgubo česarkoli trdnega, kar bi trpečemu človeku dalo kakršnokoli tolažbo, smotrnost in toplino. Ta globoka izkoreninjenost je bila znana tudi mnogim junakom Dostojevskega. Verjetno lahko prav v tem obzorju beremo naslednje Nietzschejeve vrstice:

"Zapustili smo kopno in se odpeljali z ladjo! Za seboj podrli most – še več, za seboj smo podrli kopno! Barčica, zdaj se pa le pazi! Ob tebi valovi ocean, že res, da ne rjove zmeraj in ta trenutek mirno počiva, sama ljuba svila in zlato in sanjarija dobrote. Vendar pridejo ure, ko boš spoznala, da je neskončen in da ni nič strašnejšega kakor neskončnost. O, bedni ptiček, ki se je počutil prostega, pa se takole zaleti ob stene te kletke! Gorje, če te popade domotožje po kopnem, kakor da je bilo tam več *prostosti* – in ne bo nikjer več 'kopnega!'" (Nietzsche 2005a, 136.)

Vendar pri Nietzscheju ne gre zgolj za ugotovitev smrti Boga, kot se na prvi pogled zdi, ampak gre za zavestno odločitev: Bog je mrtev. In s tem je premagana največja nevarnost, ki preti človeku in je obenem tudi pogoj za božanstvo, ki se mu reče (nad)človek:

"Zdaj pa je ta bog umrl! Vi višji ljudje, ta bog je bil vaša najvišja nevarnost. Odkar leži v grobu, ste šele spet vstali. Šele zdaj pride veliko poldne, šele zdaj bo višji človek postal – gospodar! /.../ Bog je umrl: zdaj hočemo mi – naj živi nadčlovek." (Nietzsche 1999, 328–329.)

Biti absolutni gospodar je najstarejša tleča, razkrajajoče ideja, ki tiči v človeku in čaka na primeren trenutek, da se razplamti. (Velja

spomniti na znane Sartrove besede, da je človekova osnovna želja biti bog oz. biti človek pomeni hoteti biti bog.) Za vstajo ter razplamtenje te ideje je nujno potreben padec Boga. S padcem Boga vstane samooklicano božanstvo – človek. V svoji iskrenosti idejo podpre Zaratustra z znanimi besedami: “Ampak da vam čisto odkrijem srce, prijatelji: če so bogovi, kako bi zdržal, da bi ne bil bog! Torej ni bogov.” (Nietzsche 1999, 97.)

V Nietzschejevi misli je Bog kot nekakšen zajedalec človekovega uma. Če želimo tega parazita odstraniti, je potrebna za to človekova zavestna odločitev. Za Zaratustro je podli duh tisti, ki ljubi udobno življenje in človeku prišepetava ‘Bog je’. Lahko bi dejali, da zmagati nad samim sabo pomeni odpovedati se Bogu. To jasno izpriča Zaratustra: “Rajši nobenega boga, rajši na svojo roko delati usodo, rajši biti norec, rajši biti sam bog!” (Nietzsche 1999, 298–299). Vendar Nietzschejeva zmaga nad samim sabo, kar pomeni tudi “dvig” človeka, prinese ravno nasproten rezultat – s strmoglavljenjem Boga strmoglaviti tudi človek. Nikolaj Berdjajev ta pojav poimenuje ‘samouničenje humanizma’. Zgodi se tako imenovani ateistični humanizem, ki ne premore presežnih ter nedotakljivih, absolutnih vrednot. (Na tem mestu je umestno spomniti na Dostojevskega, za katerega je bila ta ideja – če ni Boga, je vse dovoljeno – temeljna in jo je koncizno “obdelal” v delih *Bratje Karamazovi* in *Besi*.)

Pomembno je poudariti še to, da Nietzsche ta dvig človeka, to pobožanstvenje, vidi prav v ustvarjanju. Čeprav se mogoče na prvi pogled zdi, da trpljenje v tej misli nima pomembnejše vloge, je ravno obratno. Trpljenje ima bistveno vlogo, oziroma, ravno okrog trpljenja se vse vrti. Prav trpljenje, trpnost trpljenja, je tisti notranji vzgon za vse ostalo.

“Ustvarjanje – to je velika rešitev iz trpljenja in olajšanje življenja. Ampak da dobiš ustvarjajočega, samo za to je potrebno trp-

ljenje in veliko preobrazb. Ja, veliko bridkega umiranja mora biti v vašem življenju, ustvarjajoči!” (Nietzsche 1999, 97.)

Zaratustra pozna trpljenje in tragiko človeškega življenja:

“Resnično, skoz sto duš sem šel svojo pot in skoz sto zibk in porodnih bolečin. Dostikrat sem se že poslovil, poznam zadnje ure, ki parajo srce. /.../ Vse čuteče trpi v meni in je v ječah.” (Nietzsche 1999, 98.)

Postavlja pa se vprašanje: Kaj ali kdo bo to tragiko osmisli? In: Ali je smotrno trpljenje poskusiti eliminirati, preseči ali ga ovrednotiti in mu dati smisel? In če, v enem ali drugem primeru, v kolikšni meri in do kod?

Nietzschejev huronski boj proti Bogu in patos, s katerim je ta boj bojeval, je mogoče razumeti tudi kot nekakšno zatrt hrepenenje po Absolutnem, po varnem pristanu, kjer bi bilo mogoče privezati ladjo življenja, in po toplini, ki jo človeku da lahko le Bog, ki se imenuje Ljubezen. Čeprav sta si npr. z Dostojevskim po intenzivnosti življenjskih vprašanj do neke mere enaka, se vendarle zdi, da je Dostojevski zmogel več, da je videl dlje. (Če smo (pre)drzni, bi lahko v nekem oziru dejali, da je premogel več ponižnosti. Dostojevski je vendarle postavil Kristusa nad resnico<sup>2</sup> – za pravilno razumevanje trditve je seveda potrebna širša in kontekstna razlaga. Za ljudi notranje širine in življenjske moči, kot je bil Nietzsche, je “odvez” od Absolutnega še posebej nevaren. Verjetno je prav v tem smisel trditve Dostojevskega, da se človek mora nekomu klanjati, bodisi Bogu bodisi človeku. Dejansko gre za ali – ali. V nekaj človek mora verjeti – še posebno ljudje, ki so po naravi radikalni, notranje močni in polni življenjske moči. V nasprotnem primeru, če presežejo ta ‘ali – ali’, če “premorejo” toliko moči in se ne priklonijo ne pred Bogom in ne pred človekom, jih po vsej verjetnosti zlomi lastna moč (zanimiva bi bila podrob-

nejša obravnava, vendar okvir tega dela ne omogoča), kar je tudi razvidno pri nekaterih junakih Dostojevskega. Kot pri njih (npr. Ivanu ali Kirilovu), vidimo tudi pri Nietzscheju zavestno odločitev za trpljenje, za mučenje samega sebe; kot bi šlo za nekakšno uživanje v trpljenju in trpinčenju samega sebe. Bolj, kot je trpel, bolj se je zoperstavljal Bogu. To razklanost in kontradiktornost najjasneje prikaže čarodej v srečanju z Zaratustro, v katerem je nedvomno tudi veliko samega Nietzscheja:

“Kdo me ogreje, kdo me še ljubi? / Dajte tople roke! / Dajte žerjavico srca! / Zleknjen, zgrožen, / kakor na pol mrtev, ki mu grejejo noge – / stresajoč se, o! v neznanih mrzlicah, / drhteč ob ostrih, ledenih puščicah mraza, / poden od tebe, misel! / Neimenljiva! Zastrta! Srhljiva! / Ti lovka za oblaki! / Kakor strela z jasnega si me podrla, / ti porogljivo oko, ki me gleda iz teme: / – tako ležim, / se zvijam, se krivim, izmučen / v vseh večnih mukah, / zadet / od tebe, najbolj surovi lovec, / ti neznani – bog! / Zadeni globlje! / Zadeni še enkrat! / Razbodi, razdrobi to srce! / Kaj naj te muke / s puščicami skrhanih zob? / Kaj spet gledaš, / nenaveličan muk človeških, / s škodoželjnimi očmi božjih bliskov? / Ne misliš ubijati, / le mučiti, mučiti? / Zakaj – mene mučiti, / ti škodoželjni neznani bog? / .../ Stran! Stran! Zakaj ta lestev? / Hočeš noter, / v srce, / stopiti v moje najbolj / skrite misli? / Nesramni! Neznani – tat! / Kaj si hočeš ukrasti? / Kaj si hočeš prilišati? / Kaj si hočeš primučiti, / ti mučilec! / Ti – rabelj bog! / Ali naj se kakor pes / valjam pred teboj? / Ti vdano, navdušeno ves iz sebe / – repkam ljubezen? / Zaman! Suj naprej, / najbolj surovi bodež! Ne, / nisem pes – le tvoja divjad, / najbolj surovi lovec! / .../ Daj mi ljubezen – kdo me še ogreje? / Kdo me še ljubi? – Daj vroče roke, / daj žerjavico srca, / daj mi, najbolj samotnemu, / led, o! sedemkrat led, / ki še po sovražnikih, / še

po sovražnikih uči hrepeneti, / daj, ja, vdaj, / najbolj surovi sovražnik, / mi – sebe! – – / .../ – Ne! Vrni se, / z vsemi svojimi mukami! / K zadnjemu vseh samotnih, / o vrni se! / Vsi moji potoki solz / tečejo k tebi! / In moj zadnji plamen srca – / zagori tebi! / O vrni se, / moj neznani bog! Moja bolečina! Moja zadnja – sreča!” (Nietzsche 1999, 288–291.)

Čprav Nietzsche glasno oznanja prihod nadčloveka in ljudi uči nadčloveka ter je po njegovem mnenju razvoj človeštva na tisti točki, ko Bog mora “umreti”, da se bo dvignil človek, ki bo odvezan vsakršnega pozitivizma in moralnosti (ta človek bo celo nad vsako moralo), po drugi strani pri njem ne gre za neko slepo nemoralnost in sprevrženost, kar se še posebej kaže v njegovem življenju. Ni odveč omeniti, da so Nietzscheja preprosti ljudje v Genovi, ko je tam nekaj časa živel, imeli celo za svetnika in so ga klicali ‘il Santo’. Nekateri, ki so ga poznali, so ga imeli za strogega protestantskega puritanca. Problem se kaže v tem, da gre za moralo, ki nima nikakršne višje, presežne utemeljitve, ne transcendentne ne transcendentalne, ampak je morala “iz sebe”. Moralo “iz sebe” pa določata volja in moč, kar deli človeštvo na dva dela, močne in šibke, velike in majhne (tudi to idejo poznamo že iz Dostojevskega – *Zločin in kazen*; Raskolnikov). Odveč je poudarjati nevarnost solipsizma in megalomanstva. (Tudi v tem oziru lahko vidimo razliko med Dostojevskim in Nietzschejem.)

Nietzsche se je zavestno odvezal od prijateljev, bližnjih in Boga, pahnjal se je vstran od česarkoli trdnega in toplega. Zavestno je skočil v mrak in hlad. Identiteta podpodnega človeka mu je postala najbližja, kar je zanj pomenilo tudi največje trpljenje.

### Smrt Boga in večno vračanje

Potrebno je poudariti, da nikakor ne gre za simplifikacijo v smislu, da Boga preprosto ni. Nietzscheju je pomemben način življe-

nja, kako mi živimo. Dejansko gre za smrt tradicionalnih vrednot (nihilističnih), katerih zadnji utemeljitelj je prav Bog (iz onostranstva). Pravi, da se Bog več ne dogaja v življenju ljudi. Bog je imel neko vlogo, ki je pomenila temeljno mesto in utemeljevanje teh nihilističnih vrednot. Smrt Boga pomeni veliko praznino, ni več nobene trdne točke, moralni red nima več nobene opore in utemeljitve.

Dejansko gre za pravo češčenje tostranskega življenja (dionizičnost), ki je končno, nepopolno, trpeče ... (nadčlovek). Prav smrt Boga je pogoj za prihod nadčloveka. Zato Nietzsche tudi reče, da je največji dogodek vseh časov smrt Boga; ne Kristusov prihod. Močno ljubiti to življenje v vsej nepopolnosti, trpljenju in krivicah zmore le nadčlovek. Gre za češčenje tega trenutka, ki ga imamo, kakršenkoli že je. In moč je ravno v tem – ljubiti življenje takšno, kot je. Hoteti to življenje tako močno, da bi hoteli in želeli, da se ne nehno ponavlja – moč – “večno vračanje enakega”. Ob tem pa gre za življenje, ki nima nobenega stremenja ali cilja.

Nietzsche je imel neizbrisen vpliv na vso kasnejšo misel. Je eden izmed avtorjev, ki so najgloblje zaznamovali poznejše miselne tokove in vplivali nanje. Z njim dobi razum veliko nezaupnico in tako izgubi vodilno vlogo. Pascalu pritrjuje tudi on: “Kako rad vidim, da je ta prevzetni razum ponižan na koljenih.” (1986, 388.) Gre za to, da ni ene same resnice; v ospredju je namreč način življenja. Dejansko se na nov način ovrednoti končnost. Nietzsche sebe razlaga kot glasnika novih vrednot. Tradicionalne vrednote pa propadejo zaradi notranje zlaganosti. S tem, ko propade temelj, propadejo tudi one. Naš filozof ni zgolj kritik nekega filozofskega sistema – kritizira celotni Zahod in njegove temeljne vrednote (filozofijo, religijo, moralo, družbo in znanost). Ob tem je potrebno upoštevati dva konstitutivna stebra Zahoda:

grško spraševanje (filozofijo) in judovsko-krščanski pogled na človeka.

Njegova misel ni ne enoumna ne enoznačna, je nekaj živega, dinamičnega, je strastna in korenita, kliče k dialogu in odgovoru. Lahko rečemo, da je dokaj dobra odslikava njega samega.

“Za mnoge je bil presenetljivo odkritje, ker njegova filozofija ni nikak mumificiran sistem ‘objektivnih’ pojmov, namreč nekaj živega in intimnega. To je zgodba osebne golgotе, ki ga je privedla do tega, da se je sam križal. Ta zgodba je tako neskladna, nesoglasna, strastna, bolesta in hkrati tako prekipajoča kakor življenje samo.” (Lavrin 1937, 126.)

## Seznam referenc

- Avguštin, Avrelij. 1978. *Izpovedi*. Celje: Mohorjeva družba.
- Figes, Orlando. 2008. *Natašin ples: Kulturna zgodovina Rusije*. Ljubljana: Modrijan: Studio humanitatis.
- Florenski, Pavel. 2003. *Ko spoznanje preraste v ljubezen*. Celje: Mohorjeva družba.
- Lavrin, Janko. 1937. *Dostojevski, Nietzsche, Tolstoj*. Ljubljana: Založba modra ptica.
- Nietzsche, Friedrich. 2005a. *Vesela znanost*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce homo, Antikrist*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 1970. *Rojstvo tragedije*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pascal, Blaise. 1986. *Misli*. Celje: Mohorjeva družba.
- Rode, Franc in Vekoslav Grmič. 1971. *Smrt Boga agonija človeka – Smrt Boga smrt človeka*. Ljubljana: Naše tromostovje.
- Šestov, Lev. 2001. *Med razumom in razodetjem*. Celje: Mohorjeva družba.

1. Tudi Kant, ki je največji utemeljitelj morale brez Boga, je npr. v intelektualni poštenosti svoj sistem morale in etike moral “pripeti” na Absolutnega, Bog je namreč postulat praktičnega uma.
2. Npr.: “Če bi mi kdo dokazal, da resnica ni v Kristusu, in tudi ko bi bila resnica ‘dejansko’ proč od Kristusa, bi raje ostal s Kristusom kot z resnico” (Figes 2008, 329).

# Tableaux d'une exposition (Slike z razstave)

## Pesnitev po Modestu Petroviču Musorgskem

Eno najbolj znanih in priljubljenih klasičnih del vseh časov, suito SLIKE Z RAZSTAVE, je Modest Petrovič Musorgski dovršil leta 1874 in jo posvetil preminulemu prijatelju, slikarju Viktorju Hartmannu, s katerim sta se spoznala leta 1870, že tri leta pozneje pa je Hartmann pri samo 39 letih umrl zaradi razpočene anevrizme. Njegova smrt je mnoge ruske ljubitelje umetnosti močno prizadela in v Sankt Peterburgu so organizirali posthumno razstavo več kot štiristotih njegovih del, od katerih jih je iz svoje lastne zbirke za razstavo precej posodil tudi sam Musorgski.

Prav ta razstava je skupaj s spominom na prežgodaj umrlega prijatelja Musorgskega navdihnila, da je v pičlih treh tednih skomponiral 10-stavčno suito za solo klavir. Dandanes je zelo priljubljena predvsem zaradi Ravelove barvite orkestracije iz leta 1922, v kateri jo tako rekoč vedno izvajajo, le malokdo pa ve, da je bil istega leta 1922 slovenski violinist in dirigent Leo Funtek prvi, ki je suito orkestriral v celoti (Ravel je izpustil eno Promenado). Suita še dandanašnji velja za izziv vsakemu koncertnemu pianistu, je pa med njimi postala priljubljena šele potem, ko je Ravelova orkestracija dosegla svoj silni uspeh.

Ker je glasba izjemno sugestivna in barvita, sem se odločil, da sledim zgledu Musorgskega, se tudi sam sprehodim po razstavi in jo "prepišem v verz". Kako – če sploh – mi je to uspelo, pa presodita sama, preljuba bralka, dragi bralec. Naj pripomnim, da bo delo še mnogo lažje, če imata ob branju verzov v ušesih vsaj daljni odmev Modestovih not ...

### I. Promenada

*Od slike pa do slike pot me vodi  
in vsako radovedno si ogledam,  
ko platno kritično oko presodi,  
prepuščam vtise rimanim besedam.*

### II. Gnom

*Zlovešči škrat naenkrat se prikaže –  
kar skočil iz podzemne je votline!  
V zlobi svoji krade, ubija, laže,  
povzroča le solzé in bolečine!  
Čeprav le slika, s strahom me navdaja  
hudobec, ki v nočeh ne da mi spati,  
in sanjam, da krvava sled ostaja  
za njim, ki umóril je še lastno mati ...*

## III. Promenada

*Odšel je skrat. In nova slika kaže  
na steni vsa ponosna se pred mano.  
Ker videl že premnoge sem pejsaže,  
naenkrat melodijo zaigrano  
zaslišim: kot iz davnih, davnih časov  
zvenenje čujem oddaljênih glásov -  
G-F-Bb-c-f-d-c-f-d-Bb-c-G-F ...*

## IV. Stari grad

*Pred gradom trubadur samotni poje,  
zidovje le mogočno ga posluša,  
prenaša v pesem žalost, solze svoje,  
mu ranjena osamljena je duša ...  
Nekoč mogočen grad – zdaj ruševina  
le stežka še kljubuje zobu časa.  
Pod senco klone davnega spomina -  
in več ne čuješ pevčevega glása ...*

## V. Promenada

*Od slike pa do slike pot me vodi,  
odpravim do naslednje se podobe.  
V prijetni domišljija je zablodi,  
dopušča vsakršne mi prispodobe ...*

## VI. Tuileries

*Prelep je dan, na nebu sonce vroče  
pripeka na vrtove razcvetene.  
Potoček skozi travnike cvetoče  
brzi, napaja jase vse zelene.  
Otroške igre smeh zdaj zazveni,  
zasliši petje se razposajeno  
in kar nenadoma se mi zazdi,  
da našel sem vso srečo izgubljeno ...*

## VII. Bydlo

*Težak je voz, počasi se vrtijo  
kolesa črna po ledeni poti.  
Kopita zemljo kopljejo, škropijo,  
nevihte grom vprege te ne zmoti ...  
Vse trese se od težkega koraka  
in voz počasi se odpelje mimo.*



*Usoda išče tistega junaka,  
ki bi spopadel se z ledeno zimo ...*

### **VIII. Promenada**

*Od slike pa do slike se sprehajam,  
zamišljen posedim, si odpočijem,  
potem pa po razstavi spet pohajam  
in v vsaki sliki novo čud odkrijem ...*

### **IX. Balet neizvaljenih piščet<sup>1</sup>**

*Začivkalo 'spod jajčne je lupine,  
v njej pišče čuti že svetlobo dneva.  
Še malo, pa na prosto se prerine  
in loti čivkajočega se speva.*

### **X. Samuel Goldenberg in Schmuyle**

*Dva žida – eden reven<sup>2</sup>, en bogat<sup>3</sup>,  
prepirata se zaradi zaklada,  
en časa je, drugi življenja tat,<sup>4</sup>  
nad enim drugi nikdar ne prevlada.  
Kaj bolje je – preveč imeti ali pač premalo?  
Denar hudič je – nikdar z njim ni prav,  
le komu kdaj preveč ga je ostalo?  
Če manj imaš ga, v glavi bolj si zdrav!*

### **XI. Limoges – Tržnica**

*Živahna tržnica na tejle sliki  
spominja me na pravcato mravljišče!  
Povsod odzvanjajo trgovcev kriki,  
tu najde vsak, karkoli pač že išče.  
Tam sprickale so štiri se babure,  
katera lepšo glavo bo solate  
domov odnesla, a do hude ure  
ne bo prišlo, ker so možje copate!*

### **XII. Katakombe<sup>5</sup>**

*Po teh hodnikih se šepet razlega  
premnogih, ki trobenta zaklicala  
poslednje jim slovo je. Več nadlega  
nobena jim v življenju ni ostala.  
Zdaj spijo večni spanec, ne prekine*

*nihče ga več in nič in vsak še človek  
pridruži se jim, ko še sam premine ...*

### XIII. Cum mortuis in lingua mortua

*Strašljivo v poltemi žari lobanja,  
le kdo je bil, ki šel je v večno tčmo?  
Pogrebni zvon odzvanja še, odzvanja,  
na zadnjo pot, ki vsi po njej še grêmo ...  
V jeziku mrtvem z mrtvimi porečem  
le tisto, kar od nekđaj je očitno –  
o, Smrt, vem, da nikoli ti ne utečem,  
če kaj, je to edino neizpodbitno ...*

### XIV. Koča na kurjih nogah – jaga baba<sup>6</sup>

*Hudobna coprnica v tejle hiši  
prebiva in počenja grdobije,  
vsa družba so ji pajki, žabe in miši,  
vsiljivce vse na pragu že pobije.  
Z veseljem zlobnim v kotel duše nese –  
posebej še otroške so ji drage –  
če pot te mimo kočé té prinese,  
le pazi se, le pazi babe jage!*

### XV. Velika kijevska vrata<sup>7</sup>

*Obok o veličastni, daj, odpri mi  
široke, težke duri na stežaj,  
da trudnemu se nikdar ne zgodi mi,  
da bi pred njimi tuhtal: “O, zakaj?”  
Odpró se zdaj široke, težke duri  
in skoznje stopam v polzavestnem snu,  
da danes, jutri in ob zadnji uri  
močan, ponosen bom in brez strahu!*

- 
1. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/78/Hartmann\\_-\\_Sketch\\_for\\_Trilby.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/78/Hartmann_-_Sketch_for_Trilby.jpg) (skica gledaliških kostumov za balet Trilbi)
  2. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/The\\_Poor\\_Jew.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/The_Poor_Jew.jpg) (Revni Žid Sandomir)
  3. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/The\\_Rich\\_Jew.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/The_Rich_Jew.jpg) (Bogati Žid s krznenim pokrivalom)
  4. Cf. F. Prešeren – Zabavljivi napisi, *Préd pevcu, pôtlej homeopátu*

5. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Hartmann\\_Paris\\_Catacombs.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Hartmann_Paris_Catacombs.jpg) (Pariške katakombe s silhuetami V. A. Gartmana, V. A. Kenela in vodiča, ki dr•i leščerbo)
6. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f7/Hartmann\\_-\\_Hut\\_of\\_Baba\\_Yaga.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f7/Hartmann_-_Hut_of_Baba_Yaga.jpg) (Koča jage babe na kurjih nogah - ura v ruskem slogu)
7. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Hartmann\\_-\\_Plan\\_for\\_a\\_City\\_Gate.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Hartmann_-_Plan_for_a_City_Gate.jpg) (skica sprednje strani mestnih vrat v Kijevu)

Film je v današnjem času gotovo eden izmed tistih dejavnikov, ki zaradi svoje množičnosti in privlačnosti najmočneje vplivajo na sodobno družbo. Če na primer običemo katerega izmed kinocentrov po slovenskih mestih, bomo pričla strašni gneči pri blagajni in polnim dvoranam. Pa nekatere filme v istem kinocentru vrtijo tudi po pet- in večkrat na dan! Prav pred dnevi sem našel podatek, da si je v lanskem letu samo v Kolosejevih kinodvoranah filme ogledalo več kot milijon in pol gledalcev. In če k temu prištejemo še ostale kinodvorane in nenazadnje ljudi, ki filme raje gledajo na domačem kavču, potem je neizpodbitno dejstvo, da filme vidijo ogromne množice ljudi.

Poleg tega pa kinodvorana ustvarja tudi posebno vzdušje, v katerem je gledalec zelo dojemljiv za sporočilo filma. Slike, glasba in besede v mističnem polmraku kinodvorane močno vplivajo na človeka in kar vlečejo v svet gibljivih slik, kjer lahko za uro ali dve pozabimo na vsakdanje skrbi in se prepustimo lahkotni romanci, pregonu zločincev ali celo reševanju sveta. Učasih celo tako močno, da se je po filmu kar težko vrniti v vsakdanjo resničnost. Ničkolikokrat se je namreč že zgodilo, da so fantje po ogledu kakšnega pretepaškega filma kar takoj po predstavi preizkusili svoja na novo naučena znanja.

Mnogi filmi, verjetno je takih veliko več, kot bi si mislili, pa vsebujejo tudi bolj ali manj očitne religiozne vsebine. Pri t. i. verskih filmih so religiozne vsebine očitne in jasne, saj je nenazadnje njihov namen prikazati religiozno pripoved v filmski obliki, pri bolj 'običajnih' filmih pa včasih ne tako zelo. Ste morda že kdaj opazili podobnosti med neizmerno spretnostjo in močjo povprečnih akcijskih junakov tipa Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone ali Bruce Willis, ki nase vsi po vrsti prevzamejo odgovornost za rešitev sveta, in Kristusom Odrešenikom? Ali pa med Anakinom Skywalkerjem v prvem delu Uojne zvezd, "s katerim je Sila," in Kristusom, "nad katerim je Duh Božji?" In takih primerov je še veliko.

Prav taki prikriti religiozni motivi v filmih pa so lahko s stališča kristjana – ali pripadnika katerekoli druge veroizpovedi – problematični. Učasih so ustvarjalci sicer čisto naklonjeni posameznim religijam ali religioznosti na splošno, morda hočejo celo s filmom podpreti to ali ono religijo, včasih tej ali oni religiji tudi nastavijo zrcalo in upravičeno pokažejo na težave in stranpoti. Učasih pa se zgodi, da si ustvarjalci filma pod krinko umetniške svobode dovolijo religiozne resnice prikrojiti malce po svoje, smešiti ali črniti določeno religijo ali preprosto spremeniti zgodovinska dejstva.

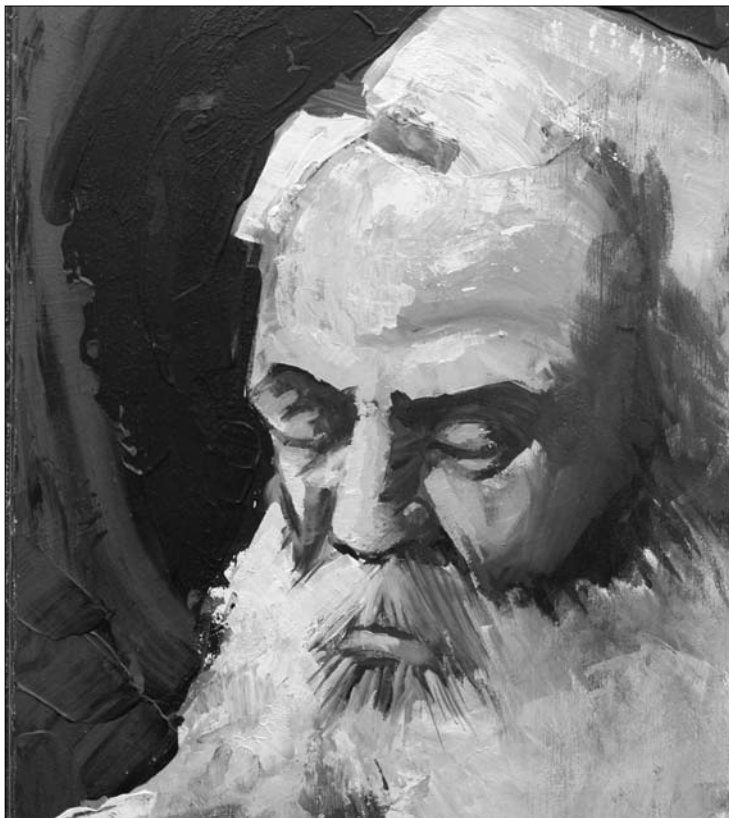
U nagovarjajoči moči se tako skriva bistvena kakovost, pa tudi bistvena težava filma. Ker je namreč tako privlačen, tako zapeljiv, nas film posrka vase in globoko nagovarja. Tako v slabih dveh urah spoznamo to ali ono zgodbo, ki jo lahko nato v refleksiji ali pogovoru ovrednotimo in odkrijemo njeno sporočilno vrednost. Film je zato lahko izjemno prikladno vzgojno ali pastoralno sredstvo, pa tudi sredstvo za človekovo osebno rast. Vendar samo, če je previdno izbran in kritično ovrednoten. Kot sem zapisal že zgoraj, je namreč mnogo filmov takih, ki resnico izkrivljajo in pačijo. Tu pa je privlačnost in zapeljivost filma lahko zelo problematična, saj njegovo resničnost zlahka nekritično sprejmemo za pravo resničnost in tako postanejo kriminalke, kot je Da Vincijeva šifra ali Angeli in demoni, filmi o cerkveni zgodovini, njihova resnica dejstvo, o katerem ne gre dvomiti. Zato je pri gledanju filmov, vseh filmov,

potrebna pozornost in kritična distanca. Kaj nam želi film sporočiti? Kako prikazuje to ali ono dejstvo? So dejstva, ki bi nam jih film rad prikazal kot resnico, dejansko resnična? Kakšne vrednote predstavlja film?

U pričujočem bloku bi vam radi ponudili nekaj člankov, ki vam bodo lahko v pomoč pri pozornem in kritičnem gledanju filmov. Najprej vam predstavljamo dva govora papeža Pija XII., ki je že leta 1955 spregovoril o filmu in tako podal najbolj celostno razpravo cerkvenega učiteljstva o tej temi do danes. Kljub oddaljenosti dobrega pol stoletja na presenetljivo svež način zagovarja idealni film; ne kot zahtevo, ampak kot vzor. Nato sledijo prispevki Matjaža Feguša, Ferneja Kastelca in Mirana Špeliča, ki s teološkega in filozofskega stališča razpravljajo o odnosu med govorico filma in religijo, sledita pa še prispevka o igri in filmski glasbi. Članek Roberta K. Johnstona nato nakaže različne možne pristope teologalkritika, ki raziskuje odnos med religijo in filmom, različne načine pojavljanja religijskih vsebin v filmu pa obravnavata prispevka Andraža Arka in Aljoše Reharja. In ker se da nagovarjajočo moč filma tudi uporabiti, vam za konec ponujamo še članek Andreja Feguša, ki govori o pastoralni vrednosti filma.

Prijetno branje!

Leon Jagodic



Jože Bartolj: Sv. Peter (detajl), 2007, akril les, 125x25 cm.

*Pred nami sta dva nagovora papeža Pija XII. Prvega je podal predstavnikom italijanske filmske industrije 21. junija 1955, drugega pa Mednarodnemu združenju filmskih delavcev in Mednarodni zvezi filmskih distributerjev 28. oktobra istega leta. Po encikliki 'Vigilanti cura' ta dva nagovora predstavljata najcelovitejšo razpravo cerkvenega učiteljstva o filmu. Ker oba govora skupaj predstavljata zaključeno celoto, ju objavljamo skupaj.*

Pij XII.

# O idealnem filmu

## Prvi nagovor\*

Gospodje, sprejeli smo vas z velikim zadovoljstvom kot izbrane predstavnike filmskega sveta, čigar razširjenost in odličnost sta v nekaj letih dosegla izjemen razmah in vtisnila našemu stoletju svojstven pečat.

Čeprav smo se filmski umetnosti že večkrat posvetili z zaskrbljeno pozornostjo, imamo danes ob srečanju z vami, ki ste se ji trajno posvetili, priložnost odpreti svoje pastirsko srce, kjer pohvalo za vaše velike dosežke spremlja žgoča skrb za tolike duše, na katere film vpliva s silno močjo.

Upravičeno lahko govorimo o posebnem "filmskem svetu", kadar mislimo na razširjeno, dinamično dejavnost, ki jo je oživil film, bodisi na zgolj umetniškem področju bodisi na gospodarskem in tehničnem. Načelujejo ji trume producentov, scenaristov, režiserjev, igralcev, glasbenikov, snemalcev, tehnikov in še mnogi drugi, katerih službe nosijo nova imena, da sestavljajo lastno izrazje v sodobnem jezikoslovju. Pomislimo samo na številne, zapletene industrijske naprave, ki skrbijo za izdelavo materialov in strojev, ateljeje in prizorišča. Če bi jih postavili na en sam kraj, bi tvorile največje mesto na pla-

netu. Sicer pa v omejenih razsežnostih že obstajajo na robu mnogih mest. Razen tega območje ekonomskih koristi, ki jih je ustvaril film in težijo k njemu, bodisi glede filmske proizvodnje bodisi njihove prodaje, najde le malo primerjave v zasebnem podjetništvu. Posebno, če pomislimo na obseg vložnega, zlahka ponujenega kapitala, in hiter obtok, po katerem se vrne k ustvarjalcem z velikim dobičkom.

Ta filmski svet torej ob sebi ustvarja področja, s katerimi na široko in globoko vpliva na mišljenje, nravi in življenje držav, v katerih razvija svojo moč. Zlasti na nižje sloje, ki jim je film pogosto edino razvedrilo po delu, in med mladino, ki vidi v filmu hitro, priljubljeno sredstvo, da zadovolji naravni žeji po znanju in izkušnjah, ki jim jih njihova starost obljublja.

Filmski proizvodnji, ki jo vi predstavljate, se pridružuje poseben, zelo prostran svet gledalcev, ki jih bolj ali manj stalno ter učinkovito navaja k njihovi kulturi, idejam, čustvom; nemalokrat pa že kar k življenjski drži. Ta preprosti razmislek nas sili, da primerno preučimo vzroke in učinke filmske umetnosti, ki naj se usmeri k izpopolnjevanju človeka in v Božjo slavo, kakor vsaka druga dejavnost.

### **Pomembnost filmske umetnosti**

Izjemno moč filma v sodobni družbi dokazuje naraščajoča želja po njem. Glede na številke je res nov pojav, nad katerim se čudimo. V obilni dokumentaciji, ki so nam jo poslali, med drugim piše, da je bilo leta 1954 skupno število gledalcev v vseh deželah sveta 12 milijard. Od teh dve in pol milijardi v ZDA, milijarda in 300 milijonov v Angliji, Italija je z 800 milijoni na tretjem mestu.

Odkod črpa ta nova umetnost svoj čar, saj je po okoli 60 letih od nastanka dosegla takšno moč, da privablja v zatemnjene dvorane milijardne množice, pa ne zastoj? Kakšna skrivnost jih priklepa v pogostne obiskovalce? Odgovor na to vprašanje krije temeljne vzroke, iz katerih izhaja velika pomembnost in široka priljudnost filma.

Prvo privlačnost dajejo filmu tehnične možnosti, ki gledalca čudežno prestavijo v domišljjski svet, v dokumentarcu mu pa predstavijo časovno in prostorsko resničnost. Prvenstvo za nastanek in razvoj kinematografije pripada torej tehniki, ki je izumila film in ga usposobila. Ona ga z vsakim dnem dela bolj priljubljenega, lahkega, živahnega. Osnovne tehnične prvine filmskega uprizarjanja so obstajale že pred njegovim rojstvom. Film jih je nato polagoma usvojil in naposled tehniko prisilil, da ustvari nova, uporabna sredstva. Z medsebojnim vplivom sta tehnika in film sodelovala pri izpopolnjevanju, hitrem razvoju, začevši od negotovih posnetkov prihajajočega vlaka, preko animiranega filma z domislicami in čustvi. Najprej v nemem, pozneje v zvočnem, z govorom in gibanjem, v ozvočenih krajih s hrupom in glasbo. Da bi gledalca popolnoma prestavil v neresničen svet, je film zahteval od tehnike naravne barve, potem tridimenzialno razsežnost, in še vedno skuša z drznimi posegi gledalca vnašati v živo prizorišče.

Ko ponovno gledamo kakšen film izpred štiridesetih let, zlahka opazimo, da je dosegel

čudovit tehnični napredek. Priznati moramo, da je po zaslugi tega napredka današnji film, četudi je preprosto ozvočen in v črno-beli tehniki, še zmerom čudovita predstava.

Toda bolj kot iz tehnične dovršenosti izhajata mikavna moč in pomen filma iz popolnosti umetniške prvine, do katere ni prišel zgolj z izboljšano udeležbo avtorjev, scenaristov in igralcev, izbranih po strogih merilih, temveč zaradi živahne medsebojne, svetovne konkurence.

Od preproste vizualne pripovedi kakšne običajne zgodbe se je znašel na platnu potek človeškega življenja z mnogovrstnimi zapleti, podrobno preiskujoč vzore, krivde, upanja, povprečnost ali veličino ene ali več osebnosti. Z naraščajočo domiselnostjo iznajdb in oblikovanjem predmeta je postajala predstava vse bolj živahna, a se je tudi okoriščala z običajno močjo gledališča vseh časov in kultur, s še znatnejšo prednostjo od one, zaradi večje svobode gibanja, prostranega prizorišča in drugih učinkov, ki so filmu lastni.

A da bi še bolje razumeli učinkovitost filma in ovrednotili kinematografijo, moramo posvetiti pozornost velikemu deležu psiholoških zakonov; bodisi, kako film deluje na duha, bodisi, kako dušeslovne zakone zavestno uporabijo, da se bolj živo vtisnejo v gledalce. Gojitelji te vede z natančnim opazovanjem preučujejo delovni postopek in odzivnost filmskih gledalcev. Uporabijo metodo poizvedbe in izsledke izkustvene psihologije ter preiskujejo skrita prostora podzavesti. Ne raziščejo le filmskega vpliva, v kolikor ga gledalec sprejema trpno, temveč analizirajo tudi njegovo psihično dejavnost po njegovih notranjih zakonih. Skratka, moč filma, da podjarmi duha s čarobnostjo predstave.

Če po obojnem vplivu gledalec ostane še ujet v svet, ki se odvija pred njegovimi očmi, je nekako prisiljen v transfer svojega jaza s psihičnimi danostmi, notranjim izkustvom, skrivnimi, nedoločnimi željami – v igralčevo

osebnost. Ves čas tovrstne čarobnosti, ki jo večinoma navdihuje glavni igralec, se gledalec giblje v tem svetu, kakor bi bil njegov. V nekem smislu in stopnji celo živi na njegovem mestu in kakor v njem, v popolni povezavi čustev. Včasih ga dejanja tako prevzamejo, da mu prišepetava besede in poudarke. Ta postopek režiserji dobro poznajo in izkoriščajo. Lahko ga primerjamo s transom, le s to razliko, da prividi in podobe v snu izvirajo iz notranjega sveta spečega, medtem ko v gledalca vstopajo s platna tako, da vzbudijo druge, bolj žive in ljube v njegovi globlji zavesti. Tedaj gledalec dostikrat ugotovi, da se v slikah oseb in reči uresničuje to, kar se dejansko nikoli ni; kar pa je sam pri sebi večkrat sanjaril, želel ali se bal.

Za izjemno moč filma torej upravičeno določimo globljo obrazložitev v notranjem ustroju duševnega dejstva. Predstava je toliko bolj prepričljiva, kolikor bolj film spodbuja takšne postopke.

Režiser torej skrbi, da nenehno ostri svojo duševno občutljivost in bistrournost ter nato v najbolj občutljivi obliki vtisne filmu omejeno moč, ki lahko usmerja moralno dobro ali pa slabo. Kajti notranja dinamika jaza gledalca vodi v njegovi globlji naravi, v podzavesti. V kraljestvo luči, plemenitosti, lepote – enako pa tudi v oblast teme in pokvarjenosti, za plen premočnih, razuzdanih nagonov, kakor koli že jih predstava prikazuje in spodbuja prvine enega ali drugega področja ter jih postavlja v središče pozornosti, poželenja in duševnega nagiba. Dejansko je stanje človeške narave takšno, da nimajo ali ne ohranjajo vsi gledalci duhovne moči, notranje zadržanosti. Pogosto tudi ne volje, da bi se uprli prepričljivemu vplivu – s tem nimajo niti sposobnosti, da bi se obvladovali in vodili same sebe.

Poleg teh osnovnih vzrokov in razlag za privlačnost in pomembnost filma je dovolj očitna še druga, dejavna duševna prvina. Gre

za prosto, osebno gledalčevo razlago in predvidevanje nadaljnega razpleta akcije, ki do neke mere poskrbi za lasten užitek spletnja zgodbe. Režiser tudi iz tega črpa korist z dozdevno nepomembnimi, zvitimi potezami. Na primer kretnja z roko, dvig ramen, priprta vrata ...

Na svojstven način je film tako usvojil zakone običajnih pripovedi, ki pa so tudi zakoreninjeni v psihološki zakonitosti. Prva izmed teh je, da gledalčevo pozornost zadrži budno vse do zadnjega prizora, zbujujoč v njem predpostavke, pričakovanja, upe, strah. Skratka, naj tesnobno čaka, kaj se bo zgodilo z ljudmi, ki so nekako postali njegovi znanci. Zgrešeno bi bilo, če bi že na začetku odkrili jasen razplet pripovedi ali prikaza. Nasprotno, knjiga, še bolj pa film, črpa(ta) iz različnih, premetenih sredstev, s katerimi razpolagata, značilno mikavnost iz pobude, dane gledalcu, da si ustvarja lastno razlago pripovedi in ga privede k nizu komaj prišepnjene logike. Ali pa, da prikupno prevaran zazre tisto nedoločno, da prehiteva neko dejanje, vnaprej doživi neki občutek, reši neki zaplet. Po tej drugi privlačnosti filma, ko gledalca duševno zaposli, se čar filmske predstave še poveča.

Ko smo se prepričali o notranji moči filma in raziskali dejstvo, da ima velik vpliv na ljudske množice ter na moralne običaje, smo hkrati ugotovili, da je kinematografija pritegnila pozornost pristojne državne in cerkvene oblasti, pa tudi skupnosti in tiste, ki imajo umirjeno sodbo ter pravi čut odgovornosti. Res, kako bi mogli sicer izvrstno sredstvo prepustiti samemu sebi, oziroma, da ga pogojuje zgolj gospodarska korist, ko pa je tolikanj zmožno oplemenititi duha, a ga lahko tudi kvari? Tako okretno reč, da prinaša dobro, a tudi širi zlo?

Budnost in odziv javnih oblasti, ki so po zakonu povsem upravičene, da branijo skupno državljansko in moralno dediščino, se razodevata različno. S civilno in cerkveno cen-

zuro filmov, po potrebi s prepovedjo. S sezami filmov, ki jih objavljajo ad hoc preiskovalne komisije, ki ocenjujejo filme po vrednosti, sporočilnosti in odzivu občinstva. Je pa res, da duh našega časa nerad prenaša poseg javnih oblasti; rajši vidi, da se skupnost brani neposredno.

Zaželeno je, da bi dosegli soglasno edinstvo dobrih ljudi zoper kvarni film, kjer koli ga predvajajo. Da se borimo s pravnimi in moralnimi sredstvi, ki so na voljo. Vseeno to ne zadošča. Osebna gorečnost in vnema se lahko ohladita in dejansko se to zgodi kaj hitro, kar dokazuje izkušnja. Ne popušča pa napadalna nasprotna propaganda, ki iz filma dostikrat vleče bajne dobičke. Pogosto tudi najde uslužnega zaveznika znotraj človeka, se pravi v slepem nagonu z njegovimi snubljenji ali z divjimi, nižjimi nagibi. A če že moramo učinkovito varovati civilno in moralno dediščino naroda in družin, je bolj prav, da javna oblast dolžnostno poseže vmes, prepove ali obrzda nevarne vplive.

Zdaj pa dopustite, da se zaupno, očetovsko obrnemo na vas, ki ste polni dobre volje. Ali ne bi bilo prav, da film pošteno ovrednotite že v začetku, ko je še v vaših rokah? Zavrnete neprimerne oziroma slabega? Ne bi bilo povoda, da bi ga grajali ali zavračali, če bi že vi z zrelo presojo, oblikovano po modrih нравnih načelih in po resnem sklepu, odklonili vse, kar škodi človeškemu dostojanstvu, v dobro posameznikov in družbe, posebno pa mladine.

Noben razumen človek ne bi mogel omalovaževati ali zasmehovati vaših vestnih, pretehtanih razsodb glede snovi, ki zadeva vaš poklic. Uporabljajte torej svojo prednost in moč, ki vam ju dajejo vaše znanje, izkušnja in dostojanstvo vaše stroke. Namesto nepomembnih, kvarnih predstav izdelujte dobre, plemenite, lepe filme, ki bodo nedvomno prepričljivi brez omladnosti in dosegali celo vrhunce umetnosti. Imeli boste soglasje in

odobranje vseh ljudi zdrave pameti in prave volje, predvsem pa svoje osebne vesti.

### Idealni film

Doslej smo obravnavali prvi del naše razprave o filmu, kakršen je sedaj. V drugem delu želimo povedati svoje mnenje o tem, kakšen film si želimo. Torej o idealnem filmu. Najprej predpostavka: ali lahko govorimo o vzornem filmu? Raba imenuje idealno to, čemur nič ne manjka, kar mu je lastno in ima tega v polni meri. Ali je v tem smislu možen idealen film? Nekateri zanikajo možnost popolnoma vzornega filma. Z drugo besedo, trdijo, da je lahko relativno – sorazmerno – idealen. Se pravi, da beseda idealen označuje vedno nekaj določnega za nekoga ali neko reč.

Razliko v mnenju večinoma povzroča to, da z različnim kriterijem razlikujemo bistvene prvine od postranskih. Kljub relativnosti vzor nikoli ne manjka absolutnemu jedru, ki se udejanja v vsakem primeru, tudi v mnogovrstni različnosti drugotnih prvin, ki jih terja odnos do določenega primera. Po tej predpostavki se nam zdi, da moremo razmišljati o vzornem filmu pod tremi vidiki:

- v razmerju do subjekta oziroma do gledalca, ki mu je film namenjen;
- v odnosu do predmeta oziroma vsebine samega filma;
- glede na skupnost, na katero film posebej vpliva.

Danes se omejimo pri obravnavi prvega vidika, drugi in tretji pa pustimo za naslednjo avdienco, če bo zanjo priložnost.

### Idealni film v razmerju do gledalca

Prva lastnost, ki mora označevati vzoren film, je spoštovanje človeka. Ni razloga, da bi se izvzemal od splošnega pravila, po katerem mora tistega, ki želi občevati z ljudmi, prežemati spoštovanje do človeka. Razlike v starosti, stanu ali spolu lahko narekujejo drugačno ve-



denje in prilagoditev, vendar nagovorjeni vedno ostane človek s svojim dostojanstvom in veličino, ki mu jo je dal Stvarnik, ki ga je upodobil po svoji podobi in sličnosti (1Mz 1,26).

V človeku je duhovna, nesmrtna duša. On je svet v malem, z mnogoternostjo in mno-

govrstnostjo, s čudovito urejenimi vsemi deli; v njem sta mišljenje in volja, ki polno in široko delujeta. Čustveno doživlja z višinami in globinami, v njem je svet čutil številnih oblik, da dojema in čuti. Ima telo, smotrno oblikovano do zadnjih kapilar, ki pa še ni dovolj raziskano. Človek je postavljen kot gospodar v ta mikrokozmos. Premišljeno mora voditi sebe po zakonih resničnega, dobrega in lepega, v sožitju z drugimi, sebi podobnimi, kakor mu tudi Bog razodeva.

Ker ima filmska predstava moč, da gledalčevega duha vzbija k dobremu ali zlu, bomo imenovali idealen le tak film, ki ne samo, da ne žali, kar smo doslej opisali, ampak obravnava človeka spoštljivo. A tudi to ni dovolj! Moramo reči, da je vzoren tisti film, ki spodbuja in dviga človeka, da se zave svoje veličine. Ki ga usposablja, da bolj spozna in ljubi visoko stopnjo, kamor ga je v svojo naravo postavil Stvarnik. Tisti film, ki človeku govori, da v sebi lahko razvija razpoložljive darove moči in kreposti. Ki ga prepričuje, da more premagovati zapreke in se izogibati napačnih sklepov. Da se po padcih vedno znova lahko dvigne in vrne na pravo pot. Da lahko napreduje od dobrega k boljšemu, uporabljajoč svobodo in sposobnosti.

Takšen film bi dejansko že vršil osnovno poslanstvo vzornega filma. Lahko pa gre še dlje – da spoštovanju do človeka pridruži še iskreno razumevanje. Spomnite se ganljivih Gospodovih besed: “Smilijo se mi ti ljudje” (Mk 8,2).

Človeško življenje na zemlji ima svoje vrhove in prepade, vzpone in spuste, giblje se med krepostjo in pregreho, med viharji in zatišjem, pozna zmage in poraze. Vsakdo to doživlja na svoj način, glede na svoje notranje in zunanje danosti, glede na različno starost. Kakor reka ga nosijo od gorskih pokrajin do gozdnatih gričev v širno ravan, ožgano od sonca.

Različna so stanja v razvoju in boju. V otroku se duh šele svita, deček že ima in upo-



Jože Bartolj: Oblika po Barbari in sv. Barbara, 2009, akril les, 2 x 125x25 cm.

rablja pamet. Pri fantu se v letih zorenja menjavajo hudi viharji s čudovitimi jasninami. Moža pogosto izčrpava boj za življenje. Starček se ozira nazaj in pregleduje preteklost med obžalovanjem, otožnostjo in kesanjem, se sprašuje in motri dogodke kakor mornar, ki je veliko plul.

Idealni film mora gledalcu pokazati, da vse to pozna, razume in prav vrednoti. Mora pa otroku omenjeno predstaviti, kot njemu gre, mladeniču z njemu primernim jezikom, odraslemu spet po njegovo. Se pravi, na svojsven način spoznava in gleda na vse.

Ko se film obrača na določen poklic ali stan, pa ni dovolj, da dojema človeka na splošno. Potrebno je še posebno razumevanje različnih značajev v raznih družbenih stanjih. Priti mora v stik s tistim, ki posluša in gleda resničnost, vendar posname z očmi takega, ki jo obdela z večjo vednostjo, ter jo bratsko postavi pred gledalca, da bi mu mogel pomagati in ga ohrabriti, če je mogoče.

V takem duhu naj film posname resničnost in jo predstavi v umetniški obliki, saj je umetniku lastno, da resnice ne obnavlja mehanično, si je ne podredi zgolj s tehniko, marveč jo z njeno pomočjo oplemeniti, ne da bi jo spreminjal in oropal stvarnosti. Izvrsten zgled za to imamo v čudovitih prilikah Svetega pisma, kjer so liki vzeti iz vsakdanjega življenja, iz poklicev poslušalcev skoraj s fotografsko zvestobo, izboljšani pa tako, da se resničnost in ideal združita v popolno umetniško obliko.

S spoštovanjem in razumevanjem se mora združiti izpolnitev obljub in zadovoljitev želja, ki jih je film obetal in zbujal od začetka. Kajti milijone ljudi, ki obiskujejo kino, žene negotovo upanje, da bodo izpolnjene njihove tajne želje in globlja pričakovanja. V enoličnosti njihovega življenja se zatekajo v kinodvorane kakor k čarodeju, ki lahko vse preobrazi z udarcem svoje palčke.

Idealni film mora zato znati odgovoriti na pričakovanja in dati ne kakršno koli, tem-

več polno zadovoljitev. Ne sicer vseh želja, celo umišljenih in nespametnih (zmotne in nemoralne tu ne pridejo v poštev), temveč takih, ki jih gledalec upravičeno goji. V eni ali drugi obliki so to pričakovanja ali tolažba, včasih pouk, veselje ali ohrabritev, ganjenost. Nekatera so globoka, druga površna. Film naj ustreže zdaj tej, zdaj oni zahtevi, ali pa odgovori kar na več zadev hkrati.

Vaši sodbi specialistov prepuščamo tehnično-estetsko plat. Mi rajši opazujemo duševno-osebnostno prvino, ki nam potrjuje, da vedno ostane jedro absolutnega. Ki нареkuje pravila, ali naj dopustimo ali zavrremo odgovor gledalčevi zahtevi. Za idejo o tem vprašanju se ne moramo vrniti na razmišljanje o filmologiji in psihologiji; dovolj je, da se tudi tu damo voditi splošnemu dobremu čutu. Kajti normalen človek ima tako rekoč preprosto duševnost, izvirajočo iz njegove narave, ki mu omogoča, da se prav odloča v običajnih pogojih vsakdanjega življenja, dokler sledi zdravemu mišljenju, čutu za realnost in nasvetom lastne izkušnje. Dokler so njegova čustva seveda urejena, saj se končno človek v presoji in delovanju odloča po trenutnem čustvenem razpoloženju.

Na podlagi te preproste psihologije je jasno, da ima tisti, ki gre gledat resen, poučen film, pravico do obljubljenega pouka; kdor pa si želi zgodovinske predstave, želi najti predstavljen dogodek, čeprav ga tehnične in umetniške zahteve spremenijo v zvišano obliko. Komur pa je bil obljubljen ogled posnetega romana ali novele, ne sme oditi razočaran, ker je videl sprevrženo vsebino. Kdor je utrujen od enoličnega življenja ali so ga potrlji boji, išče v filmu predvsem tolažbo, pozabo, pomirjenje. Morda tudi pobeg v sanjski svet. So te zahteve upravičene? Se idealni film lahko prilagodi takim pričakovanjem in jih skuša zadovoljiti?

Pravijo, da sodobni človek zvečer po viharjem ali enoličnem dnevu čuti potrebo,

da spremeni okoliščine ljudi in krajev. Želi si torej predstav, ki bi mu z mnogovrstnostjo podob, komaj povezanih med seboj s tanko vodilno nitjo, pomirile duha, četudi ostanejo na površju in se ne vtisnejo globlje, da mu le poživijo utrujene živce in preženejo dolgčas. Najbrž je tako velikokrat. V tem primeru se mora film potruditi, da mu čim bolj ustreže tako, da se ne spusti v prostaštvo ali podla vzburljanja. Tudi površna predstava lahko doseže umetniško raven in je ocenjena kot vzoren film, saj je človek tudi površinski, ne samo globinsko bitje. Tepček je, kdor je le površinski in ne more poglobiti misli in čustev.

Nedvomno idealni film lahko popelje utrujenega, in obteženega duha v navidezni svet, da se vsaj malo odpočije od moreče stvarnosti. Mora pa skrbeti, da iluzije ne podaja tako, da bi jo neizkušeni, slabotni ljudje sprejemali kot resničnost. Kakor je film ljudi prestavil iz stvarnosti v sanjski svet, jih mora potem spet postaviti v resnični, nalahno, kot je v naravi sna. Tudi sen utrujenega človeka potegne iz dejanskega življenja in ga zaziblje za krajši čas v sanje, nato pa ga osveženega in obnovljenega vrne v budno, običajno resničnost, v kateri živi, in jo mora z delom in bojem nenehno obvladovati. Film naj pri tem posnema naravo; tako bo izpolnil znaten del svoje naloge.

Končno pa mora film v odnosu do gledalca izvršiti visoko poslanstvo. Če naj bo vreden, ni dovolj, da spoštuje in razume gledalca, ki mu mora ustreči na upravičena pričakovanja in poštene želje. Mora se prilagoditi notranjim zahtevam narave človeške osebe, predvsem duha. Človek mora od takrat, ko se mu prebudi razum, in, dokler mu ne ugasne, izpolniti veliko posameznih nalog. Kot osnovo vseh pa seveda prav razpolagati sam s seboj, se pravi s pravim mišljenjem in čutenjem, po pameti in vesti. Za ta cilj človek črpa potrebne smerice iz opazovanja svoje narave, iz poučeva-

nja drugih ter iz Božje besede ljudem. Odrtrgati ga od teh smernic bi pomenilo, onespobiti ga, da bi izpeljal svoje bistveno poslanstvo. Ohromili bi ga, kot če bi mu potrgali kite in vezi, ki povezujejo in utrjujejo ude, dele njegovega telesa.

Kakor smo že priznali kinematografiji, ima vzoren film torej vzvišeno nalogo, da s širokimi možnostmi in močnim vplivom služi človeku in mu pomaga, da z občutkom pravnjega in dobrega ohranja in udejanja potrjevanje samega sebe.

Seveda mora imeti za to režiser izvrsten umetniški dar, saj vsi vedo, da ni težko posneti zapeljivih filmov, ki gledalce delajo sokrivate za nižje nagone in strasti, ki so v njih, trgajoč jih od pravil njihovega razumnega mišljenja in volje po boljšem. Skušnjava lahkotne poti je velika, toliko bolj, ker film – pesnik bi dejal “pavliha” – zlahka pristane na to, da polni dvorane in blagajne, zbuja gromko odobravanje in polni stolpce nekaterih časnikov s preveč klečeplaznimi, dobrohotnimi ocenami. Vse to nima nič skupnega z izvrševanjem vzorne dolžnosti. Je dejansko dekadenca in propadanje, predvsem pa odpoved vzvišenim vrhuncem. Idealni film pa želi, da jih kar se da doseže, in odklanja to, da bi služil brezvestnim trgov. Ne pretvarja se, da bi v prazno moraliziral, temveč odklanjanje v polnosti nadomešča s pozitivnim delom, ki po zahtevah okoliščin poučuje, zabava, širi pristno, plemenito veselje in ugodje, ne dolgočasi. Hkrati je lahek in globok, domišljijiški in resničen. Skratka, brez postankov in pretresov priteguje v čiste pokrajine umetnosti in ugodja tako, da gre gledalec ob koncu iz dvorane vedrejši, bolj svoboden in notranje boljši, kot je bil vstopil. Če bi v tem trenutku srečal producenta, scenarista ali režiserja, bi se prijateljsko obrnil k njemu z občudovanjem in mu čestital. Enako bi mu se očetovsko tudi mi zahvalili v imenu vseh ljudi, ki so postali boljši.

Gospodje, nakazali smo vam vzor za njegovo uresničevanje, ne da bi skrivali težave. Hkrati pa izrekamo zaupanje, da ste izjemno pristojni za to in imate dobro voljo. Narediti vzoren film je prednost nadpovprečnih umetnikov. Da, cilj je visok, a k njemu teži vaša sposobnost in vaš poklic. Daj Bog, da bi vam pomagali vsi, ki so sposobni!

Da bi se naše želje izpolnjevale na tem pomembnem področju življenja, ki je tako blizu duhovnim obzorjem, kličemo na vas, na vaše družine, na umetnike in vsa vodstva filmskega sveta Božjo naklonjenost in varstvo, od katerega naj pride na vas vse naš očetovski apostolski blagoslov.

### Drugi nagovor\*

#### **Idealni film – učinkovit pripomoček za izobraževanje, vzgojo in boljšanje**

Gospodje, ki se posvečate filmski dejavnosti, že drugič smo vas očetovsko sprejeli. Želimo potrditi, da vas in vaš poklic cenimo. Prav tako pa, da Cerkev budno skrbi za film, ki je močno sredstvo širjenja miselnosti in vedenjskih šeg, z namenom, da dostojno deluje v Božjo slavo in napredek človeštva.

Ko se vračamo k tej snovi ob novem srečanju s predstavniki "filmskega sveta", predlagamo, da bi se povezali z že razloženim razmišljanjem, ker smo prepričani, da je zelo pomembno, in smo za to obširno navedli razloge. Pred velikimi težavami smo, ki stiskajo naš čas in nam povzročajo skrbi. Nekaterim bi se morda zdele manj pomembne, ki ne zaslužijo, da se jim toliko posvečamo. Film je kot tak umetnost in razvedrilo, pa naj bi ostal kar na življenjskem obrobju, voden po splošnih zakonih, ki urejajo navadne človeške dejavnosti. Toda, ker je postal za sedanjo generacijo zelo pomemben duhovni in moralni problem, ga ne smejo prezreti tisti, ki jim je

pri srcu usoda boljšega človekovega dela in njegove prihodnosti. Predvsem ga ne smejo podcenjevati Cerkev in njeni pastirji, saj njihovi budnosti ne sme uiti nobeno moralno vprašanje. Posebno, če odmeva z nepričakovanimi posledicami v neštetih dušah. Enako čutijo vsi poštenjaki, ki mislijo na skupno dobro. Ti so prepričani, da se vsaka človeška težava, večja ali manjša, vtisne v bolj ali manj omejenega duha ter da se mora v razsvetljenem duhu tudi pravilno rešiti.

Morda se povrne na sramoto našemu času, če bodo dopustili mnogi, zlasti slabotnejšega duha, da jim umetno slepilo in prazne sence s platna oblikujejo vedenje v zasebnem in javnem življenju. Vsekakor to dejstvo ostane pomembno, vredno resnega razmisleka, ki naj bo sorazmeren z učinki. Za prihodnji duhovni in meščanski propad bo sodgovorna neurejena filmska svoboda, ki jo očitajo modri sodobniki filmu in tistim, ki ne znajo ravnati s tako pripravnim orodjem za vzgojo in boljšanje ljudi, ampak ga prepuščajo, da se sprevrča v stroj zla.

Mi gojimo zaupanje v film kot učinkovito, dobro sredstvo za izobraževanje, vzgojo in boljšanje, zato nas to sili, da spodbudimo njegove izvajalce in producente, da se na moč potrudijo in ga rešijo propadanja in sokrivde pri kvarjenju, temveč mu omogočijo čisto ozračje idealnega filma. Njegove svojstvene lastnosti smo že razložili, a v analizi le prvi od treh vidikov, se pravi odnos do subjekta oziroma človeka, ki se mu film prikazuje. Sedaj preglejmo drugo točko – vzoren film glede na objekt, to je, njegovo vsebino.

#### **Idealni film glede na vsebino**

Pri obravnavi filma glede na vsebino ne bomo prekoračili meje z neprimerno zahtevno, ampak bomo zbrali bistvene elemente. Pred očmi imejmo omenjeno razmišljanje o absolutnem jedru, ki je v relativnosti idealna, lastnega filmu – njegovo posebno dobro,

njegovo vrednost. Spomnimo se, kaj je pojem ideala: to, da mu ne manjka nič od tega, kar mora imeti; kar celo poseduje v polni meri. Film se ozira na človeka, zato je zanj vzorna vsebina tista, ki se povsem ujema s prednostnimi, bistvenimi človeškimi zahtevami. V osnovi so tri: resnica, dobrota, lepota – kot lom žarkov skozi prizmo spoznavanja neomejenega carstva bitja, ki se širi izven človeka, in v katerem se one udeležujejo. V posameznih primerih tisti, ki se v umetnosti ali kulturi trudi, da bi človeka postavil v to področje, končno opazi, da je bore malo zadovoljil njegovo neugasljivo žejo. Vseeno mu ostane zasluga, da je znal napejljati v njegovo korist potoček izvirne polnosti resničnega, dobrega, lepega – kolikor je bilo mogoče in brez umazanije. Skratka, združil je relativnost vzora z njegovim absolutnim pojmom. Dobro torej, ali film zmore vnesti to triado v gledalčevega duha? Ali je lahko dobra potka do nje, in v mejah lastnih načinov popolna? Odgovor mora biti pritrdilen, četudi se vselej ne uresniči. Niti tedaj, ko bi film zaslužil dobro oceno, a mu manjka katera od prvin ali pa usklajenost med njimi, zato ne doseže ideala.

Jasno, bistvenega pomena pri izdelavi vzornega filma je, da mora vsebina oz. izbor predmeta čim bolj zvesto spoštovati dobro in lepo resničnost. Strokovnjaki pa vedo, da ni vsaka izbira možna, ker dostikrat povsem praktične ovire zadržijo mojstre na robu ideala, kot je npr. notranja nezmožnost, da bi vizualno predstavili nekatere resnice, dobrote in lepote. Film ne mora tvegati, da bi izbiral teme, ki ubeže objektivu, ki se jih ne da prevesti v slike ter se upirajo vsakršnemu gledališkemu tolmačenju, bodisi zaradi tehničnih, umetniških ali iz drugih razlogov. Ti so lahko iz družbenega ali naravnega čuta, zaradi spoštovanja in sočutja, pa tudi zavoljo razsodnosti in varnosti za človeška življenja. A kljub tem omeji-

tvam, notranjim in praktičnim, ostane področje snovi široko, bogato, koristno in privlačno, katera koli že je prvina izmed te trojke, ki prevladuje v posameznem filmu.

### Poučni film

Na prvem mestu naj navedemo poučni film, ki pritegne predvsem z resnico, v kolikor bogati gledalčeva spoznanja. V tej zvrsti je brez dvoma možno doseči ideal. Njegova merila lahko strnemo v sledeče: to, kar ponuja o spoznanju, ponazoritvi, poglobitvi – mora biti točno, dovolj razumljivo, narejeno zares poučno, umetniško. Zgolj poučni filmi so razmeroma redki, pretežno zaradi različno izobražene publike. Namesto, da bi predmet poglobili, se ga le dotaknejo; omejujejo se na to, da povedo o njem le bistveno.

Vendar, če bi upoštevali željo gledalcev po izobrazbi, bi kljub njihovim tovrstnim pomanjkljivostim – nad katerimi se dostikrat pritožujejo – tudi to filmsko zvrst radi in temeljito izdelovali in bila bi dobro sprejeta. Prav razvita in množična bi koristila državljanškemu napredku.

To potrjuje neredka produkcija in uspeh filmov, ki temelje na naravoslovnih vedah; nekateri si zaslužijo oceno idealnega filma. Narava namreč, kakor jo vidi pozoren opazovalec, odkriva neizčrpna bogastva dobrega in lepega, ki odsevajo s prozorno jasnostjo, z brezmejnimi obiljem popolnosti in lepote svojega Stvarnika. Iz trojnega področja lahko film veliko zajema in z razpoložljivo tehniko pregleduje skladne poti stvarjenja, ki so odprte fizikalnim in biološkim vedam, bodisi v brezmejnem vesolju, bodisi skrite tajne mikrokozmosa.

Ne moremo brez drhtečega čudenja gledati filmov, ki nas prenesejo v neznane, doslej nepričakovane svetove. Nobeno drugo sredstvo jih ne more tako živo predstaviti kakor film. Zdaj opeva veličino gorskih velikanov in si jih podreja, potem neudržljivo besne-

nje oceanske nevihte, samoto polarnega ledu, prostranost deviških gozdov, turobnost puščavskega peska, ljubkost cvetic, prozornost voda, silovitost slapov, osupljivost severnega sija. Vse te pojave, zvesto posnete in opremljene z govorno razlago in glasbo, se vtisnejo v dušo kot podobe s potovanja.

Še več čudes in bogatih spoznanj nudi razvoj življenja v neredkih filmih, ki razodevajo skrivnosti živalskega sveta, pridobe pa jih strokovnjaki in snemalci v mnogih dneh in mesecih osvetlitve in opazovanja, preživetih v nevarnih gozdovih in negostoljubnih puštinjah, na rekah in v morskih globinah. Kakšno pričevanje bogastva in mnogoterosti narave črpamo iz takih filmov, ki niso manj od drugih zmožni, da umirijo, okrepijo in opogumijo duha!

Enako razvedrilni in poučni so drugi filmi, ki raziskujejo samega človeka. Njegov telesni ustroj in funkcionalno obnašanje, terapevtski in zdravilni kirurški posegi so predmet velikega zanimanja.

Naj preidemo na človekova dela! Tu ne manjka primerne snovi za umetniško obdelavo in priobčljivost na široki lestvici omike. Kulturne filme imenujemo tiste, ki predstavljajo razna plemena, šege, folkloro, civilizacijo – a še posebej načine dela, kmetijske storitve, prometne poti po zemlji, morju in zraku ter sporočilne zveze, bivanjske in stanovanjske tipe v različnih dobah, ki jih je objektiv zaznal v mnogovrstnih stopnjah razvoja, začevši od prvotnih kolib iz listja do udobnih stanovanj, arhitektonskih spomenikov do drznih nebotačnikov sodobnih mest.

Ti namigi naj bodo dokaz, da poučni film – predstavljen pod novim vidikom, oživiljen s pravo umetnostjo, narejen s pravšnjo mero znanstvenih podatkov – lahko odstrani bojazen o strogo šolskem pouku, saj glede vsebine lahko gledalcu ponudi vse, kar v tej zvrsti pričakuje od idealnega filma.

### Akcijski film

Težje je predstaviti akcijski film, ki želi prikazovati in razlagati življenje in vedenje ljudi, njihove strasti, težnje in boje. V tovrstni snovi idealen film ni vsakdanja stvar. Ti filmi so sicer po številu najpogostejši. Dokaz, da



Jože Bartolj: Oblika po Barbari in sv. Barbara, 2009, akril les, 2 x 125x25 cm.

občinstvo take najbolj zahteva in ceni. Hkrati pa ta zvrst kaže na težave, ki jih od njihove izdelave terja idealni film.

Ko smo govorili o potrebnosti kinematografije in jo preučevali v razmerju na gledalca, smo že dejali, v čem je privlačnost akcijskega filma, kako vpliva na duha in kakšen povod daje za psihološko odzivnost. Tisto razmišljanje se sedaj vrača, a pregledati moramo vzroke reakcij. Prvi je gotovo vsebina oziroma izbrana snov za obdelavo.

Prav pri izbiri snovi se začno težave za vestnega avtorja ali producenta, ki se odloči za vzoren akcijski film. Druge nastopijo pri oblikovanju in razmejitvi iste snovi, posebno v najpomembnejših trenutkih. Zopet druge, včasih nepremostljive, pa nastopijo glede razpoložljivosti igralcev, ki naj bi človeško in estetsko popolno uprizorili izbrano vlogo.

Ali sme človek, ki se odloči za idealni film, sprejeti vsakršno upodobljivo snov? Navedli smo že neke razloge za izključitev, utemeljene zaradi morale, družbe, človečnosti, ki nujno omejijo neomejeno svobodo izbora. Dve posebni vprašanji zaslužita, da ju skrbneje pregledamo.

### Film z versko tematiko

Prvo vprašanje je: ali lahko za akcijski film vzamemo versko temo? Odgovor je: ne vidimo, zakaj bi tak predmet morali v načelu izključiti. Tem bolj, ker je izkušnja v tej zvrsti že dala kakšen dober rezultat s filmi strogo verske vsebine. Pa tudi, kadar vsebina ni prav verska, vzoren akcijski film ne more prezreti verske prvine. Saj smo opazili, da so lahko nravno brezhibni filmi vseeno duhovno škodljivi, če gledalcu prikažejo svet brez vsakega namiga na Boga in na vernike, ki ga častijo. Svet, v katerem ljudje žive in umirajo, kot bi Boga ne bilo. Včasih je dovolj, da film vključi kratko sekvenco ali besedo o Bogu, misel nanj, zaupen vzdih k Njemu, klic za Božjo pomoč. Velika večina ljudi veruje v

Boga; v njihovem življenju ima verski čut znaten delež. Nič ni torej bolj naravnega in primernega, da se to pri filmu upošteva.

Obenem moramo priznati, da se ne da vsakega religioznega dejstva ali pojava prenesti na filmsko platno, bodisi zaradi notranje nezmožnosti bodisi, ker spoštovanje ali upoštevanje česa tega ne dovolita. Sicer pa verska snov filmarjem in gledalcem pogosto povzroča posebne težave. Med drugim tudi to, kako se izogniti vsaki sledi zlaganosti, izumetničenosti, vtisu mehanično naučenega, saj prava vernost po sebi nasprotuje zunanjemu razkazovanju in je ni mogoče kar tako "oddeklamirati". Tudi, če je verska vloga opravljena s pravim namenom, zelo redko nudi vtis, da je v resnici doživeto in sporočeno gledalcu.

Drugo vprašanje, na katero pa ne moremo odločno odgovoriti, je: ali akcijski film sme opisno primerjati različne veroizpovedi? Ne manjka zgledov za take filme, ki so narejeni z namenom, da predstavijo razne oblike vernosti, bodisi po resničnih dejanjih bodisi s prizori, odigranimi v ta namen. Vsekakor je nujna še večja rahločutnost in globina verskega čuta in človeškega takta, če gre za poučni film ali pa tak, ki želi publiko pokazati usodnost nasprotij med versko različnimi življenji. Ne sme žaliti in ne oskruniti tega, kar je ljudem sveto, (čeprav jih vodijo objektivno zgrešeno mišljenje in občutki).

Podobno previdno in z nujnimi omejitvami velja izdelovati zgodovinske filme, ki obravnavajo ljudi in dogodke iz središča verskih nasprotij, ki še niso popolnoma pomirjena. Tam je predvsem važna resnica, ki pa jo velja uskladiti z ljubeznijo, da ne bo ena oškodovala druge.

### Film, ki prikazuje zlo

Druga zahteva je glede vsebine idealnega akcijskega filma, ki prikazuje zlo: ali lahko izbere in s kakšno previdnostjo naj obravnava zlo ter pohujšanje, ki imata brez dvoma po-

memben delež v človeškem življenju? Slednjega sicer ne bi mogli razumeti, vsaj ne, ko gre za velike, hude spopade, če bi zapirali oči pred krivdami, ki spopade dostikrat povzročijo. Ošabnost, čezmerno častihlepje, oblastnost, pohlep po bogastvu, nezvestoba, krivice, razuzdanost – so žal, poteze obrazov in dejanj mnogih ljudi, ki so v zgodovino grenko vpleteni. Toda, eno je poznati zlobo in poiskati v filozofiji in veri zdravilo zanjo. Drugo pa je, če bi iz tega naredili predmet predstave in zabave. Dati pa zlu umetniško obliko, orisati njegovo učinkovitost in razvoj, njegove javne in skrite poti, z boji, ki jih poraja ali s katerimi napreduje, je zelo odgovorno delo. Kajti, na platnu prikazano zlo ima za mnoge gledalce nepremagljiv čar. A lahko rečemo, da za pripoved in prikazovanje številni avtorji ne znajo črpati drugje umetniškega navdiha in ne živahnega zanimanja kakor na področju zla, četudi jim gradivo služi le kot ozadje za dobro, kot senco, v katero še svetleje posije luč. Tej psihični drži mnogih umetnikov se pridruži odziv v gledalcih, o čemer smo že govorili.

Dobro torej, ali lahko vzoren film privzame za vsebino takšno snov? Veliki pesniki in pisatelji vseh časov in vseh narodov so se ukvarjali s to hudo, surovo tematiko in se bodo tudi v prihodnje.

Nikalen odgovor na to vprašanje je naraven, če sta hudobija in pokvarjenost prikazovana zgolj kot taka. Če ju vsaj kot dejanje odobrava. Če sta orisana vzburljivo, zapeljivo, kvarno. Če ju prikazujejo gledalcem, ki niso sposobni, da bi ju obvladali in se jima uprli. Kadar pa ni teh izključujočih razlogov, ko spopad z zlim – četudi to zmaguje le začasno glede na celoto – pomaga h globljemu razumevanju življenja in pravi usmeritvi, nadzoru lastnega vedenja, razjasnitvi in utrditvi presoje in delovanja, tedaj takšno snov lahko izberejo in vpletejo kot del vsebine v celoto filmske zgodbe. Slednjo naj vodi isti kri-

terij, ki mora nadzirati vsako podobno umetniško zvrst – roman, dramo, žaloigro in sleherno literarno delo.

Tudi svete knjige Stare in Nove zaveze, ki so zvesto ogledalo resničnega življenja, na svojih straneh opisujejo zlo, njegovo delovanje in vpliv na življenje posameznikov, plemen in narodov. Tudi one dajejo vpogled v notranji, pogosto viharen svet teh ljudi. Pripovedujejo o njihovih padcih, vstajenju in koncu. Čeprav je pripoved strogo zgodovinska, se pogosto razvija kot silna drama, z mračnimi, tragičnimi barvami. Bralca močno gane izjemna umetnost in živost opisov, ki so tudi z dušeslovnega gledišča neprimerljive mojstrovine. Zadostuje, da opozorimo na imena: Juda, Kajfa, Pilat, Peter, Savel. Ali iz dobe očakov: Jakobova zgodba, dogodki z Jožefom v Putifarjevi hiši v Egiptu; iz Knjige kraljev: dvig, vzpon in žalostni konec kralja Savla. Ali – Davidov greh in njegova pokora, Absalomov upor in smrt ter številni drugi dogodki.

Tamkaj zla in krivde ne prikrivajo varljive tančice, ampak so izpisani resnično, kakor so se zgodili. In vendar je tudi ta del sveta, okužen s krivdo, ovit s sijajem poštenja in čistosti. Čeprav je pisatelj zvest zgodovini, ne povečuje in ne opravičuje hudobije, marveč nas očitno spodbuja, naj obsodimo pokvarjenost. Na ta način groba resnica ne zbuja nižjih nagonov in strasti; vsaj ne pri zrelih ljudeh. Prej nasprotno: resen bralec še bolj razmišlja in jasneje vidi. Zazre se v svojo dušo in izpove: "Pazi nase, da ne boš tudi sam padel v skušnjava" (Gal 6,1) in "Kdor torej misli, da stoji, naj pazi, da ne pade" (1Kor 10,12). Na take sklepe ne navaja samo Sveto pismo, ampak so tudi dediščina starodavne modrosti in sad grenke izkušnje.

Dopustimo, da lahko tudi idealni film prikazuje zlo, krivdo, padec! Dela pa naj to z resnim namenom in v primerni obliki, da bi gledalcem pomagal poglobiti poznavanje življenja in ljudi, izboljšati ter dvigati duha. Vzorni film



naj se torej izogiba vsakršnega zagovarjanja, še bolj pa povelečevanja zla. Obsoja naj ga v celotnem poteku predstave in ne le na koncu, kar bi bilo dostikrat prepozno, ko bi slabe pobude gledalca že zmedle in zapeljale.

Takšno razmišljanje smo vam želeli podati o idealnem filmu glede na predmet oz. na vsebino. Zdaj nam preostane le še, da dodamo besedo o vzornem filmu glede na skupnost.

### **Vzoren film, kakor ga presoja občestvo**

Na začetku razprave smo dejali, da je kinematografija v nekaj letih močno zaznamovala naše stoletje. S tem smo posredno potrdili, da obstajajo vezi med njo in skupnostjo. Iz tega velikega vpliva nanjo ter iz skupnega dobrega bomo izpeljali čvrste dokaze za trditev, kako pomemben je film in da je skupnost upravičeno dolžna bedeti nad njegovo moralno kvaliteto.

Čas je, da se ozremo na njegov odnos do občestva v tem, kar ima in more imeti dobrega. Ali, kakor navadno rečemo, gradečega. V skladu z našo dolžnostjo, ki je v tem, da ne izrekamo neutemeljenih obtožb, marveč film spodbudimo, da postane vse pripravnejše orodje za skupno dobro. Torej, kaj vzoren film lahko da vrednega, dragocenega družini, državi, Cerkvi?

### **Družina**

Prednost dajmo družini, ker slednjo pogosto vabijo k filmskim predstavam, od katerih se ne vrača vselej brez škode za svoje visoko, sveto dostojanstvo. Družina je bila, je in bo vir in studenec človeškega rodu. Je mojstrovina Stvarnikove višnje modrosti in dobrote. Od nje je prejela zapovedi, posebne pravice in dolžnosti, ki ji utirajo pot do višjih smotrov. Ustvarjena je po ljubezni in za ljubezen, zato družina more in mora biti za svoje člane – zakonce, roditelje, otroke – njihov

mali svet, zavetje, oaza, zemeljski raj. To vse ji v možni meri mora biti na zemlji omogočeno. Uresničilo se bo, če ji dopustimo, da bo taka, kot jo je hotel imeti Stvarnik; Zveličar pa jo je potrdil in posvetil.

Medtem pa je bolj kakor kdaj v preteklosti prišlo do sedanjih razumskih zablod in do pogostnih škandalov, ki so nemalo ljudi pripravili do tega, da prezirajo velike zaklade dobrega, ki jih lahko družina deli. Zato gledajo na njene zagovornike posmehljivo, z dvomom in ironijo. Koristna bi bila raziskava, koliko so nekateri filmi širili takšno miselnost ali se uslužno z njo enačili, da bi željam vsaj prikrito ustregli. Res je obžalovanja vredno, da nekateri filmi posmehljivo in z dvomi nastopajo zoper dedno ustanovo družine s povelečevanjem zablod, zlasti pa z zvitim, lahkomiselnim prezirom dostojanstva zakoncev in roditeljev. A kaj bi še humano dobrega ostalo na zemlji človeku, če bi uničili družino, kakor jo je uredil Stvarnik? Velika in občutljiva je torej naloga, da vrnemo ljudem spoštovanje in zaupanje vanjo.

Film, ki se vsakodnevno močno zanima za družinsko snov, bi si moral usvojiti gornjo nalogo in jo izpolnjevati. Prikazovati bi moral naravno pravilno in človeško plemenito pojmovanje družine s snemanjem sreče zakoncev, roditeljev in otrok; vrednote, ki so povezane s čustvi med počitkom in v naporih, v veselju in žrtvovanju.

Vse to se da doseči brez mnogih besed, z umestnimi podobami in privlačnimi dogodivščinami. Zdaj prikazati moža trdnega značaja, ki stori, kar more, ki se drzne in se bori, a zna tudi potrpeti in biti pozoren, ravnati moško, čvrsto, obenem pa ohranjati in razodevati neomajno zvestobo, iskreno zakonsko ljubezen, stanovitno očetovsko skrb. Zdaj spet plemenito, vredno ženo, družico in mater brezhibnega vedenja, odprte pameti, pripravno v družini in zunaj nje, ki pa se sočasno posveča domu in svoji notranjosti, ki ume najti vso

srečo. Pa spet otroke, ki spoštujejo starše, vnete za vzore, in se resno trudijo slediti tistemu kar je boljše, vedno živahne in radostne, ki pa so obenem uslužni, plemeniti in neustrašni. Akcijski film, ki vse to posname z mikavno, umetniško obliko – kar strokovnjakom ni nemo-goče – bi bil glede skupnega dobrega vzoren film v polnem, resničnem pomenu besede.

### Država

Sedaj še kratko o idealnem filmu v odnosu do države. Dobro bo, da se zaustavimo pri pomenu tega izraza in ugotovimo, kako naj vpliva film, ki se več ali manj izrecno ukvarja s temo politične skupnosti, na njeno dobro upravljanje.

Pustimo ob strani takoimenovane politične filme, strankarske, razredne in podobne, ki propagandno ali bojevito služijo neki politiki, stranki, razredu, sistemu. V jedru vseh teh je naravna ustanova države, in se njen pojem razlikuje od raznih oblik, ki jo izražajo v njenem konkretnem razvoju. Oblike pridejo in gredo, se spreminjajo; pogosto se skozi zgodovino ponavljajo in se prilagajajo novim pogojem. Država pa je nekaj stalnega in nujnega v svojem bistvenem, naravnem jedru, ki ostaja kljub spremembam svojih konkretnih oblik. Temu jedru, ki je dobro v sebi, a je vir dobrin tudi za vsakega člana skupnosti, se sedaj pozorno posvetimo!

Država ima naraven nastanek, nič manj kot družina, kar pomeni, da je v njenem jedru ustanova, ki jo je hotel in dal Stvarnik. Isto velja za njene bistvene prvine: moč in oblast, izvirajoči iz narave in od Boga. Kajti človek po naravi teži, da se združuje v skupnost in sodeluje za vzajemno izpopolnjevanje v medsebojni izmenjavi služenja in dobrin, organsko razporejenih v eno združbo, po različnosti darov in dejavnosti posameznikov, ki stremijo po skupnem cilju – ustvarjanju in ohranjanju resničnega splošnega dobrega, v sodelovanju posameznih dejavnosti.

Ljudje torej morajo priznati, sprejeti in spoštovati državo ter državno oblast; pravico državi, da jih vodi k skupnemu časnemu dobremu kot k svojemu specifičnemu dobremu. Ker pa na tem področju razumska zmeda pogosto rojeva čustvene pove-zave ali nasprotja, bo vedno znova treba duhove združevati na pravih osnovah skupnega življenja.

Kinematografija more tudi tu zelo pomagati, čeprav ni to njena prva in najpomembnejša naloga. Vseeno lahko učinkovito, dejavno in primerno onemogoča razkrajalne struje in opozarja, koliko dobrega se z neslogo opušča in pozitivno predstavi državne ustanove ali dejavnosti, kot so ureditev zakonodaje, uprav, sodstva tako, kakor jih je določila narava s svojim redom. Zaposlivši umetniške vire, kjer ne manjka sposobnih ustvarjalcev – brez ustavljanja v teoretičnih naukih – bodo mogli primerno pokazati gledalcem in jih ozavestiti o tem, kaj vsem koristi, kaj jih resnično ščiti, jim pomaga v državni skupnosti, zakaj naj bi oblast nekaj storila ali opustila. Ne pokažemo morda dovolj, koliko čvrsto narejen film seže v globino in nagiba ljudi k temu, kar želi? Da, dejavnost, ki smo jo opisali, bo pomirila in razsvetlila pameti, sebična in škodljiva čustva pa usmerila na skupnost, širila utemeljeno zavest po sodelovanju, in višje vzore, ki bodo prevladali v korist javnega dobrega, saj bi sicer neizogibne zablode bile nepopravljive.

Ne da bi se film odpovedal svojemu značaju ali utrpel škodo, lahko izpolni svoj delež v korist skupnosti, utrdi čut zvestobe državi in pospešuje napredek. Tak film še zdaleč ne bi bil političen, strankarski, razredni film, in tudi ne zgolj film določene dežele. Bil bi kar film vseh, ker bi pomagal bistvenemu jedru vsake države.

Naša razlaga o idealnem filmu glede na skupnost še ne bi bila popolna, če ne bi dodali še besede o razmerju do Cerkve.

### Cerkev

Za razliko od družine in države Kristusova Cerkev ne izvira iz narave, ampak temelji na pozitivni ustanovitvi Odrešenika, ki ji je zaupal svojo resnico in milost, da bi ljudem svetila in dajala moč na zemeljskem potovanju proti nebeški domovini.

Takšna, vzvišena resničnost, ki vključuje duhovni, nadnaravni svet, povsem uhaja umetniški upodobitvi. Presega namreč možnosti človeških izraznih sredstev. Bistveno poznavanje Cerkve bo navzlic temu zadostovalo, da zagotovi dolžno spoštovanje. Neredko se film ukvarja z dogodki, v katerih cerkvena snov nastopa več ali manj. Tedaj velja to posneti po resnici in spoznanju, z vernim čutom, preprosto in dostojno. Že smo sicer pojasnili svoje mnenje, ko smo na splošno obravnavali izbor verske snovi. Pristavimo še en nasvet: če film, posebno akcijski, želi biti zvest idealu v tem, kar se tiče Kristusove Cerkve, si ga je treba poleg vzorne umetniške oblike zamisliti in narediti tako, da gledalca navdihuje z razumevanjem, spoštovanjem in vdanostjo do Cerkve, njene člane pa z veseljem, ljubeznijo in svetim ponosom, da ji pripadajo.

Ni izključeno, da zgodovinski razlogi, vsebinske zahteve ali zgolj trezna stvarnost terjajo, da film predstavi grehe in napake cerkvenih osebnosti, njihovih značajev, morda tudi vršenja njihove službe. V tem primeru naj gledalcu omogoči, da bo jasno razlikoval med ustanovo in osebo, med osebo in službo. Katoličanu bo pod verskim vidikom

idealni zlasti tisti film, v katerem Cerkev zasije kot "sveta mati Cerkev", sveta in mati, ki ji on zaupa, ki ji pripada, v kateri živi, od katere duša in njegovo notranje bitje prejema človeško izpopolnitev in večne dobrine.

Tako, gospodje, to smo vam želeli reči o filmu, ki mu vi posvečate svoje napore, darove svojega genija in vsakdanjo zaposlitev. Sedaj zaključujemo razmišljanje o pomembnosti kinematografije in o njenem vzoru, zaupajoč vam svoje trdno mnenje. Med govorom so nam bile duhovno pred očmi silne množice mož, žena, mladine in otrok, ki jih film dnevno močno nagovarja. Zaradi njih smo očetovsko zaskrbljeno izrazili vnete želje in pričakovanja. Večinoma so v globini zdravi in dobri, ne zahtevajo od filma drugo kot le odsev resničnega, dobrega in lepega. Skratka, žarek božanskega. Tudi vi prisluhnite njihovemu glasu in ustrezite globljemu pričakovanju, da bo Božja podoba, vtisnjena v njihove duše, zmerom jasno odsevala v mislih, čustvih in dejanjih. Navdihnili jih bo vaša umetnost.

S to željo, ki je hkrati ponovno jamstvo našega spoštovanja in zanimanja za vaše delo, kličemo na vas Božje varstvo. V znamenje tega vam iz srca podelimo očetovski, apostolski blagoslov.

Prevedel: Franc Šetar

\* 21. junija 1955, AAS XLVII (1955) pp. 501 ss.

\*\* 28. oktober 1955, AAS XLVII (1955) pp. 816 ss.

# Kaj se bo zgodilo s filmsko zgodbo, ko krščanstva ne bo več?

## Prolog

Kako pesimističen naslov, ko pa veliko kristjanov upravičeno verjame, da je Jezus Kristus v našem svetu zasejal nekaj neizbrisnega, nekaj, kar ne more preiniti. Gre za idejo, da je Bog, ki se je žrtvoval za odrešenje človeštva, s tem dejanjem podelil sleherniku neskončno dostojanstvo. Zraven dostojanstva pa je človek dobil še cilj in smisel, ali, kakor je zapisal italijanski filozof Umberto Galimberti: "Duša [...] je bila zdaj namenjena k cilju in je zaživela v vznemirjenem pričakovanju in času, ki sta jo ločevala od cilja. Ta čas ni bil več opisan kot ciklično ponavljanje kozmičnega dogajanja, temveč kot izžarevanje smisla, ki je spremenilo potek dogodkov v *zgodovino*, kjer se bo nazadnje izpolnilo to, kar je bilo oznanjeno na začetku."<sup>1</sup> In vendar je v zadnjih stoletjih moč zaznati pot sekularizacije, ki je našo družbo pripeljala v to, čemur se pravi kriza smisla, artikulirana v vprašanju: "Čemu biti?"

## Skušnjava individualizma

Ljudje dandanes ne čutijo, da bi bili del zgodovine. Zgodovino dojemajo kot neko dogajanje, ki je za nekatere morda zanimivo, za druge pa nadležen šolski predmet, ki ni nič drugega kot *veda o mrtvih, ki muči žive*. Tako ali drugače, vse manj ljudi najde v zgodovini smisel svojega življenja in redko kdo še čuti, da je del te zgodovine. V nasprotju s tem skuša ustvariti svojo "privatno" zgodovino, se pravi pot k cilju, ki si ga je v življenju zastavil sam in mu ni bil vnaprej določen. Ideja, da človek avtonomno stopa po

poteh svojega življenja, ni nova. Njene začetke moremo najti pri Descartesu in njegovi zahtevi, "da vsaka oseba misli samo-odgovorno zase".<sup>2</sup> Nadaljevanje te ideje najdemo v Lockovem političnem individualizmu, ki poskuša pravice in voljo posameznika postaviti nad družbene obveze.<sup>3</sup> Če projiciramo Heglovo misel, da je zgodovina pot duha k samemu sebi, ki hkrati pomeni tudi pot k popolni svobodi, na dejanski potek dogodkov, lahko ugotovimo, da se je posameznik skozi zadnja stoletja vse bolj osamosvajal od družbenih obvez – kar samoumevno zajema tudi odnose do sočloveka –, od narave in od Boga. Okrepil je svojo negativno svobodo in na sploh ustvaril dobo, ki jo zaznamuje individualizem. Na tem mestu ni odveč opazka, da ga je med drugim prav individualizem pripeljal v določene oblike sužnosti, ki jih občutimo tudi dandanes in so produkt instrumentalnega uma, neločljivega od individualizma, ki človeka ne dojema kot osebo, temveč kot predmet med predmeti, ki stane toliko in toliko, zahteva to in to, ter je razpoložljiv za to in to prav kakor drugi predmeti. A pustimo ob strani človekovo ujetost v razpoložljivost in se posvetimo njegovi individualni zgodbi.

Charles Taylor v svojem delu *Nelagodna sodobnost* govori o t. i. idealu pristnosti, ki spremlja individualizem. Logika soodvisnosti individualizma in ideala pristnosti je preprosta: če želim kreniti po lastni in neodvisni poti svojega življenja in če naj bo ta pot zares neka pot, neka zgodba, potem si moram zastaviti ideal, da bom izmed vseh možnih poti

izbral tisto, ki je pristna zame, in da bom to pot izoblikoval v svojo identiteto. To lahko dosežem, če upoštevam vsaj dve predpostavki. Prva predpostavka tiči v dialoški naravi našega prebivanja. Bivamo vselej tako, da stopamo v dialog z drugimi. Ne samo skozi jezik besed, temveč tudi skozi jezik gest, jezik ljubezni, umetnosti, idr. Drugi so pomembni za oblikovanje moje identitete. Z načinom svojega so mi lahko zgled in spodbuda za oblikovanje mojega lastnega življenja. Njihova identiteta vselej služi za orientacijo, najsi bo kot sprejemanje ali zavračanje njihovega načina. Pomembno pri tem je, da ostajam v dialogu z drugimi in da tega dialoga ne zavržem kot nepotrebnega takrat, ko sem si že izoblikoval svojo identiteto. Ta skušnjava je za individualista zelo močna, saj ga z malo vloženega navora ščiti pred tem, da bi njegovo identiteto oblikovali tisti, ki so mu blizu, in ne on sam. Druga predpostavka ideala pristnosti je, da niso vse poti v življenju enakovredne. Če želim živeti pristno življenje, moram dobro premisliti, katera izmed nešteti možnosti je najustreznejša zame. Če sem npr. talentiran za neko umetnost ali kakšno obrt, je najbolj pristno, da svojo življenjsko pot zastavim upoštevajoč svoje sposobnosti. Ob tem pa moramo upoštevati ne samo svoje talente in podobno, pač pa tudi človeško *naravo*. Pri pristnosti so pomembni notranji mir in stabilnost, dobri odnosi z drugimi, čista vest in še kaj bi se našlo. Da bi vse naštetost dosegel, moram upoštevati obča moralna pravila, ki ne izhajajo zgolj iz dogovora, pač pa temeljijo na željah, neprijetnostih, počutjih, razmislekih, ki so skupni vsem ljudem, ne glede na kulturo in časovno obdobje. Moralne norme niso zgolj razna čutenja posameznikov, temveč jih narekujejo stvari same, v našem primeru to, kar smo imenovali človeška narava. Skušnjava individualista se pri drugi predpostavki kaže skozi drsenje v mehki relativizem. Moralne nor-

me mnogokrat dojema kot utesnjujoče in jih zavrže kot oviro na poti do svoje pristnosti. "Stvari nimajo pomena same na sebi, ampak zato, ker ljudje menijo, da ga imajo – kot da bi ljudje lahko določili, kaj je pomembno, bodisi z odločitvijo ali morda nevede ali neradi, zgolj tako, da bi čutili na tak način."<sup>4</sup> Če pa ljudje svojo "pristnost" gradijo na tem, kar se jim zdi, da je prav, potem kaj hitro ugotovimo, da so vse poti enakovredne, da ni ničesar, kar bi bilo pomembnejše. Nekomu se zdi v življenju najpomembnejše, da dobi podpis najljubše filmske zvezde, drugemu, da si kupi Maybacha, tretjemu, da si ustvari družino. Vsak čuti, kaj je zanj najbolj pristno, in odločitev vsakega je potrebno spoštovati, ker je njegova, in to jo dela enakovredno vsem ostalim odločitvam. "To je noro. Ne morem se zgolj *odločiti*, da je najpomembnejše dejanje miganje s prsti v toplem blatu."<sup>5</sup> Za dosego pristnosti, za dosego tega, da ima moje življenje neko lastno zgodovino, lastno zgodbo, ki temelji na dejstvu, da je nekaj v mojem življenju najpomembnejše in najpristnejše, moram upoštevati zgoraj navedeni predpostavki. Težava s "skušnjavama", ki se ob teh predpostavkah pojavita, sploh skušnjava mehkega relativizma, ki temelji na čutenju tega, kaj je najpomembnejše, je v tem, da ne vodita k idealu pristnosti, temveč ga spodbijata. Ne omogočata oblikovanja identitete, saj zavračata drugega, ne omogočata izbire najpomembnejšega, ker so vse odločitve enakovredne. Kjer naj bi "skušnjavi" ustvarjali neodvisnega individuuma, ustvarjata solipsizem, ovit v nič. Ali povedano drugače: "Dejavna oseba, ki išče pomen v življenju in ki se hoče opredeliti tako, da ima to neki pomen, mora eksistirati v horizontu pomembnih vprašanj [v našem primeru sta to predpostavki ideala pristnosti – o.p.]. To je tisto, kar je samouničujoče v oblikah sodobne kulture, ki se osredinjajo na samoizpolnitev, v *nasprotju* z zahtevami

družbe ali narave, ki *zapirajo vrata* pred zgodovino in vezmi solidarnosti.”<sup>6</sup> Vidimo lahko, da napačen pristop k idealu pristnosti, napačno razumevanje individualnosti, človeka trga od sočloveka, iz družbe in iz zgodovine. Je kakor atom, ki je izstopil iz molekule in tava po neskončnih prostranstvih praznega prostora oziroma niča. “Svojo identiteto lahko opredelim samo na ozadju stvari, ki so pomembne. Toda izločiti zgodovino, naravo, družbo, zahteve solidarnosti, vse razen tistega, kar najdem v sebi, bi pomenilo eliminirati vse kandidate za to, kar je pomembno. Samo če eksistiram v svetu, v katerem je zgodovina ali zahteve narave ali potrebe mojih prijateljskih človeških bitij ali državljske dolžnosti ali klic Boga ali kaj drugega tega reda odločilno *pomembno*, se lahko netrivialno opredelim.”<sup>7</sup>

### Posameznik in zgodovina

Zgoraj smo že nakazali skušnjavo individualizma, ki premamlja človeka, da se trga iz zgodovine. Na tem mestu pa se bomo posvetili vprašanju odnosa človeka do zgodovine. Heidegger v *Biti in času* izpostavi, da se bit tubiti pne na horizontu časa in da se časi kot skrb za svojo lastno eksistenco. Ljudje smo končna bitja, svojo eksistenco moramo ohranjati vse življenje, vse do smrti, ki je “en konec” našega prebivanja. Ohranjamo pa jo lahko samo tako, da zanjo skrbimo in da nas zanjo skrbi. Od tod torej skrb. Bit tubiti je v svojem bistvu “časovna”, se pravi, da se razpenja med rojstvom in smrtjo, ki nista le dogodek, ki je že zdavnaj minil, in dogodek, ki ga še ni. Rojstvo in smrt ter tisto, kar je vmes in je zadeva skrbi, se v biti tubiti lepo zaokroži, tako da lahko rečemo, da človek “rojstveno umira”.<sup>8</sup> Da bi pa bila takšna sovisnost “rojstvenega umiranja” mogoča, je potreben čas, ki bit tubiti tako rekoč “drži skupaj”, da ne razpade na posamične trenutke oziroma sedaje. Zgodovina tubiti – naj nam

tukaj služi kot razlaga “zasebne” zgodovine posameznika – izvira po Heideggerju iz pogleda v prihodnost, kjer vsakega od nas čaka smrt in kjer je obilo razlogov, da smo v skrbeh za svojo lastno bit. V skrbi za lastno prihodnost, ki je odprta, se torej oziramo v preteklost, v to, kar nam je bilo izročeno, preneseno. Iz preteklosti izberemo in v lastnih okoliščinah ponovimo to, kar se nam za ohranitev lastne biti zdi pomembno.<sup>9</sup> Tako “pišemo” svojo lastno zgodovino, ki napolnjuje tisti “vmes” med rojstvom in smrtjo. Na mestu je vprašanje, v kakšnem razmerju sta potemtakem svetovna zgodovina in “zasebna” zgodovina posameznikov. Ker Heidegger definira pojem tubiti kot biti-v-svetu in ne kot brez-sveten subjekt, hitro poda odgovor, da je “*dogajanje zgodovine dogajanje biti-v-svetu*. Zgodovinskost tubiti je bistveno zgodovinskost sveta, ki na podlagi ekstatično-horizontalne časovnosti spada k njenemu časenju.”<sup>10</sup> Že iz pojma tubiti izvira, da je svet bistveno enoten s tubitjo. Tubit je vržena v svet, ga konstituira, in svet – vzvratno – konstituira tubit. Tako sovпада “zasebna” zgodovina posameznika s svetovno zgodovino in obratno. Lahko bi rekli, da posameznik nosi v sebi zgodovino oziroma dediščino sveta, da pa zgodovino sveta tvorijo posamezniki, bodisi z izrednimi dejanji bodisi potopljeni v brezizrazno množico.

Vendar pa k zgodovini ne spada zgolj to, kar je preteklo, pač pa tudi to, kar bo še prišlo. Kar označujemo z besedo zgodovina, se ne nanaša zgolj na zgodovino kot vedo o minulih rečeh, temveč zajema čas med začetkom in koncem. Na tem mestu se bomo oddaljili od Heideggerja in se podali v metafizično tradicijo krščanstva.

### Zgodovina kot odrešenska zgodovina

Da je zgodovina mogoča le na horizontu časa, opozarja tudi Charles Taylor, h ka-

teremu se ponovno vračam. V svojem novejšem delu *A secular age* loči med dvema časoma: sekularnim in višjim časom. Sekularni čas opredeli kot normalni čas, čas, kjer se dogodki vrstijo drug za drugim, kjer preteklo ostane preteklo in kjer prihodnje šele pride. V tem času ljudje živimo in mu pravimo pre-



Jože Bartolj: Spomin na Karola, 2007, akril les, 125x25 cm.

prosto čas. Višji čas, razumljen tudi kot večnost, ima nalogo, da zbira normalni čas in ga preureja. V normalni čas, kjer si dogodki sledijo v pravilnem vrstnem redu, vnaša popačenja in navidezna neujemanja. Višji čas dogodke, med katerimi ležijo leta, stoletja, celo tisočletja, postavlja tesno skupaj, ker sta si – recimo temu – tematsko blizu. Tako je bil veliki petek na jubilejno leto 2000 bližji originalnemu velikemu petku kot npr. veliki petek leta 1957, čeprav je slednji časovno bližji. Dogodka žrtvovanje Izaka in Kristusovo križanje si v višjem času zaradi tega, ker jima je skupna daritev Bogu, stojita zelo blizu, čeprav sta med seboj oddaljena več kot tisočletje.<sup>11</sup> Leto 1989 stoji v višjem času blizu letu 1789, saj se je v slednjem t. i. velika zgodba revolucij pričela in se v letu 1989 končala. Princip je jasen: zgodovina je mogoča šele takrat, ko si o preteklem dogajanju ustvarimo neko sliko, iz tega dogajanja izberemo določene dogodke, ki si glede na svojo tematiko stojijo blizu, ter jih med seboj povežemo. Vse to je mogoče šele na horizontu višjega časa. Na tem mestu morda ni odveč poudariti, kako pomembno je, da določene dogodke iz zgodovine pravilno ovrednotimo in jim damo prednost pred drugimi dogodki, ki morda niso tako pomembni. Vse to pa ni dovolj za konstitucijo zgodovine: potrebno je sprejemati odločitve, ki tok zgodovine peljejo mimo raznoraznih kriz in končno pripeljejo narode v blagostanje. Ta postopek je sila podoben izgradnji lastne identitete, kar je bilo obširneje opisano zgoraj, kjer se moramo odločiti za pot, ki je pomembnejša in pristnejša od ostalih poti, kjer moramo izbirati in ločevati seme od plevela.

Višji čas, ki omogoča zgodovino, je mogoč tam, kjer je živa metafizična zavest, kjer vera v nadnaravno še obstaja. Evropska kultura, ki jo je moč izenačiti s krščansko kulturo, poraja v vseh svojih različicah zgodovinsko zavest. *Ima zgodovino*. In to jo razlikuje od os-

talih kultur, ki med svoje temelje ne prištevajo judovstva. Prav judovstvo se je s svojim monoteizmom iztrgalo iz ciklizma poganških religij, kjer je usodo ljudstev določala pobožanstvena narava. Bog je poklical svoje izvoljeno ljudstvo, ga iztrgal silam narave in ga poslal na pot zgodovine. Čas se je spremenil: na mesto cikličnega je stopil linearni čas. Bog, ki ni del narave, temveč je le-to ustvaril skupaj s človekom, je človeka poklical na pot odrešenja, na pot, ki je lahko pot samo, v kolikor ima neki cilj. Cilj se kaže v obljubi odrešenja, ki se je na poti judovske zgodovine kristalizirala v osebi Mesije. Mesija je prišel v podobi Jezusa Kristusa, ki ga Judje sicer niso sprejeli, je pa nastalo krščanstvo, ki je zgodovinsko zavest poneslo naprej.

Zgodovina je torej "nastala" v kulturi, ki je prejela jasen cilj, ki ljudstva dviguje nad ciklizem narave in jih pošilja na pot. Ta cilj izžareva smisel vse poti: ljudi vabi, da stremitijo h koncu, ki obljublja zveličanje, srečo, radost, večnost. Vendar pa zgodovina ne bi bila to, kar je, če ne bi pojasnjevala tudi svojih začetkov. Ti se kažejo v stvarjenju sveta in človeka in v izvirnem grehu, ki ga je človek storil. V začetku je torej bila krivda, ki je človeka pahnila v trpljenje, spremljajoč ga vse njegovo tuzemsko bivanje. Da bi izbrisal krivdo, je nastopil Odrešenik, ki predstavlja vrh zgodovine. Svoje življenje je daroval kot žrtevno jagnje, opral greh padlega človeka in slednjega tako pripravil na zveličanje, ki bo prišlo, ko se bo zgodovina izvršila v koncu sveta in v poslednji sodbi.

Zgodovina se torej kaže kot odrešitjska zgodovina ali pa zgodovine sploh ni. Ta trditev je morda drzna, saj v sami evropski kulturi opazamo propad krščanstva in vzpon sekularizma, ki se je iztrgal iz krščansko-metafizičnih okvirjev, a še vedno imamo zavest, da smo v zgodovini. Toda, ali je temu res tako? V začetku tega sestavka smo se dotaknili problema krize smisla, ki se je naselil v sodobni

družbi. Začetek te krize bi lahko "formalno" pripisali Nietzschejevim besedam iz Vesele znanosti: "Bog je mrtev."<sup>12</sup> "Ta napoved je zanamovala konec teološkega optimizma, ki je gledal na preteklost kot na zlo, na sedanost kot na odrešitev, na prihodnost pa kot na zveličanje. Smrt Boga pa ni zapustila samo sirot, temveč tudi dedinje: znanost, utopija in revolucija so v laični obliki nadaljevale to optimistično videnje zgodovine, kjer je triada krivda – odrešitev – zveličanje našla svojo novo formulacijo v istorodnem pogledu; v njem se preteklost kaže kot zlo, znanost ali revolucija kot odrešitev, napredek (znanstveni ali sociološki) pa kot zveličanje."<sup>13</sup>

Isto strukturo, namreč samo strukturo zgodovine, so torej prevzele sekularne različice krščanstva, ki smo jim bili priča vse do leta 1989, ki simbolno naznanja konec socialističnih ali drugih političnih utopij. Ostaja torej vprašanje: ali je zgodovina, ki ne stoji v svetlobi (morda tudi v temi, če smo pesimistični) nekega cilja, sploh še zgodovina? Sam mislim, da ne. In ker je človek izgubil orientacijo, ker ne ve več, kje je cilj, še več, ker sploh ne verjame več, da cilj obstaja, mislim, da je izgubil tudi zgodovino. Nakazali smo že, da zgodovina posameznika sovpada z zgodovino sveta, še več: moja osebna zgodovina konstituira zgodovino sveta in zgodovina sveta konstituira mojo zgodovino. Konec zgodovine, o katerem so špekulirali mnogi sodobni filozofi, sovpada z izgubo smisla življenja, s katerim se dandanes spopada posameznik. "Bog je zares mrtev in njegove dedinje (znanost, utopija in revolucija) niso držale obljube. Onesnaženje vseh vrst, socialne razlike, gospodarske katastrofe, pojav novih bolezni, izbruhi nasilja, oblike nestrpnosti, ukoreninjenje egoizma in vojne kot nekaj običajnega so prihodnost pahnili iz skrajne pozitivnosti judovsko-krščanske tradicije v skrajno negativnost obdobja, ki je prepuščeno naključnosti brez smeri in orientacije."<sup>14</sup>



### Zgodovina in zgodba

Do zdaj smo videli, kako je zgodovina kot taka odvisna od cilja, ki jo zaključuje. K njej pa spada tudi začetek in vrhunec oziroma težišče – naj bo to zgodovina posameznika ali svetovna zgodovina. Kako pa je z zgodbo? V kakšnem razmerju sta zgodovina in zgodba? Vidimo lahko, da obe besedi spadata v isto besedno družino, kar pomeni, da imata isti koren ter podoben pomen. Tako pri zgodovini kot pri zgodbi imamo opravka z nečim, kar se je ali se bo zgodilo. Tudi v tujih jezikih, npr. v nemščini ali angleščini, stojita besedi za zgodbo in zgodovino precej blizu. V angleščini je zgodovina *history*, zgodba pa *story*. V nemščini pa gre pri zgodbi in zgodovini za eno in isto besedo, oboje se namreč imenuje *Geschichte*. Sorodnost v fonetiki besed je več kot očitna, a v čem sta si ta dva pojma notranje sorodna? Da bi to ugotovili, moramo razdelati tudi pojem zgodbe.

Že v osnovni šoli so nas seznanili s strukturo zgodbe, podano nekako takole: *zgodbo sestavljajo prolog, ki je v začetku, zaplet, ki je stopnjujoče se dogajanje, ki nas privede do vrhunca, sledi razplet, na koncu pa je epilog oziroma zaključek*. V tradicionalnih zgodbah je zaključek ponavadi srečen v smislu “če nista umrla, živita še danes”. Moderne zgodbe so veliko bolj dojemljive za žalostne konce in take z odprtim koncem, kjer bralec, gledalec ali poslušalec nikoli ne izve, kaj se je s protagonistom zgodilo. Zgodbe z žalostnim koncem, kjer protagonist sicer propade, a moralno zmaga, imenovane tragedije, so nam zapustili že Stari. Naj bo vesel, žalosten ali odprt, vselej je konec tisti, ki narekuje zgodbo. Kako? Ko neki junak na začetku zgodbe izrazi težnjo, da nekam pride, da nekaj doseže, nekaj, kar ga čaka na koncu, je pravzaprav konec oziroma cilj tisti, ki vzvratno kliče junaka, da ga izpolni. Iz cilja tako izvira napor junaka, da ga doseže, cilj posvečuje vse zaplete in trpljenje protagonista. Ameriški

scenarist J. M. Straczynski, avtor v Sloveniji nekoliko manj poznane znanstveno-fantastične nadaljevanke Babilon 5, ki slovi po izjemno zanimivi in napeti zgodbi, vključujoč globoke in dodelane karakterje, je nekoč izjavil, da moramo vselej, kadar se lotimo pisanja zgodb, že vnaprej vedeti, kako se bo zgodba končala. Kam bi sicer pripeljali svojega junaka? Najbrž bi se nekje izgubil. Kot zanimivost naj pripomnim, da se tudi avtor, ki v svojih mislih ni izoblikoval vsaj okvirnega cilja, lahko hitro izgubi in zgodbe nikoli ne napiše do konca.

Strukturo zgodbe lahko povzamemo nekako takole: prolog – zaplet – vrh – razplet – epilog. Struktura je trikotna in na vrhu tega trikotnika je pač vrh. Zgodbe imajo lahko tudi strukturo narobe obrnjenega trikotnika, a v takšne podrobnosti se tukaj ne bomo spuščali.

### Strukturna enakost zgodovine in zgodbe

Enako strukturo ima tudi zgodovina. Prolog v stvarjenju sveta in padcu prvega človeka, zaplet v poti judovskega ljudstva v pričakovanju Mesije, vrh v odrešilnem delu Jezusa Kristusa, razplet v poti zahodne – krščanske – civilizacije in posledično vsega človeštva h koncu sveta, poslednji sodbi in zveličanju, ki pomeni epilog te zgodovine. Ta “meta-zgodba” seveda vključuje manjše zgodbe posameznikov, ljudstev ali narodov. Ali je naključje, da sta strukturi zgodovine in zgodbe enaki, še več, da si delita isto strukturo? Nikakor ne. Zgodovina oziroma zgodba sta način pogleda na svet, na dogajanje, na življenje, na vse, skratka na celoto. Judovska zavest, ki se ji je pridružila grška, obe pa združuje krščanska zavest, ponotranja zgodovino in preko nje zavzema stališče do celote. Krščanska zavest je zgodovinska in njena lastnost je, da piše zgodbe – tiste resnične in tiste izmišljene, ki pa vselej temeljijo na

resničnih. Piše zgodbe, ki postanejo zgodovina, in tiste, ki postanejo del knjižne ali filmske dediščine. Piše tudi svojo življenjsko zgodbo, ki jo seveda živi.

Filmska zgodba se v svoji strukturi ne razlikuje od običajnih zgodb ali zgodovine. Le medij posredovanja teh zgodb je drugačen. Filmska zgodba vselej odseva neko stanje duha, vselej pripoveduje o težavah ali radostih resničnega zgodovinskega dogajanja. Naj gre še za takšno fantastiko, ideje v filmu so tiste, ki krožijo med ljudmi. A k temu se bomo vrnili kasneje.

### **Kaj se bo zgodilo s filmsko zgodbo, ko krščanstva ne bo več?**

Govorili smo že o krizi smisla, ki je prežela našo kulturo. S smrtjo Boga so izhlapele upanja na zveličavno prihodnost. Ljudje so prenehali verjeti v Božji obstoj in ker je Bog "avtor" naše zgodovine (mi smo seveda "soavtorji"), smo zavrgli zgodovino oziroma se iz nje iztrgali. Kot že omenjeno, tudi sekularni dediči krščanstva niso uspeli izpolniti svojih obljub in zgodovina, ki so jo pisali, se poslavlja iz zavesti Zahodnjaka. Posameznik in družba, osiromašena zgodovine, sta se podala v nič. V niču ni cilja, ki bi posvečeval posamične dogodke, jih vodil k sebi in sploh dajal pomen človekovemu življenju. Izgine višji čas, ki smo ga prav tako omenjali, in ima vlogo povezovalca različnih dogodkov, da tako vzpostavi zgodovino. Vsakršen naslon umanjka, vsak smisel izpuhti, človek ostane sam. Zgodovina se poslovi, z njo pa odide tudi zgodba.

Seveda se to ne zgodi kar čez noč, proces je počasen. Krščanstvo je iz javnega prostora izgnano že dobrih sto let, pa še vedno živimo v zgodovini in še vedno snemamo filmske zgodbe. Z zgodbami je morda tako kot z vrednotami: usihajo počasi, a jih je skoraj nemogoče priklicati nazaj. In kar je še zaskrbljujoče, vrednot je omejeno število in nekoč bodo popolnoma usahnila. Morda pa soča-

sno z vrednotami usihajo tudi zgodbe. Kako ne, ko pa so vrednote tiste, ki nas opominjajo na končni cilj in tako ohranjajo v zgodovini. Vrednote so tudi tiste, ki konstituirajo ideal pristnosti, tako pomemben za "zasebno"



Jože Bartolj: Sv. Jožef, 2007, akril les, 125x25 cm.

zgodovino posameznika. Kakorkoli. V zadnjem desetletju se je dvignila priljubljenost filmov, ki se vse bolj cepijo od zgodbe in prikazujejo zgolj neko dogajanje, čemur ne bi mogli reči zgodba v klasičnem pomenu te besede, do katerega smo se skušali dokopati v tem prispevku.

### Rekviem za sanje

Podal bom samo en primer takšnega filma, za kaj več bo na žalost zmanjkalo prostora. Film, kjer je moč začutiti umanjkanje zgodbe, je *Rekviem za sanje* režiserja Darrena Aronofskega. Govori o treh mladostnikih in starejši gospe, ki jim je skupna odvisnost od drog. Vsi živijo v svetu, kamor se je naselil nihilizem, in se kot slamice skušajo oprijeti še tako neznatnega smisla. Pri tem naj bi jim "pomagala" droga, a se izkaže, da jim odvzame še tisto malo smisla, kar so ga premogli. Film prikazuje stopnjevanje odvisnosti in postopno usihanje smisla – oboje v sočasnem, obratnem sorazmerju. Dovolite, da na hitro obnovim življenje starejše gospe, ki je slišala na ime Sara Goldfarb. Moža ni imela, sin Harry se je drogiral. Edina dejavnost, s katero si je krajšala čas, je bilo gledanje priljubljenih oddaj po televiziji. Nekoč so jo poklicali in povedali, da bo gostja v prav tej oddaji. Natančnega datuma ji niso zaupali, le to, da ji bodo podrobnosti še sporočili. Žarek smisla je posijal v njeno življenje. Na ta veseli dogodek, ko bo lahko po televiziji, se je začela temeljito pripravljati, a je pri tem naletela na ovire. Želela si je nadeti svojo najljubšo obleko, a je bila preozka. Odločila se je za shujševalno dieto, ki pa je od nje zahtevala napor, ki ga ni zmogla. Zatekla se je k sumljivemu zdravniku, ki ji je predpisal shujševalne tablete, od katerih je postala odvisna. Sprva navdušena nad hitrim učinkom, sčasoma postane žrtev telesne izčrpanosti, ki ji sledijo halucinacije. Sara propade, sanje o nastopu na televiziji se razblinijo, smisel izo-

stane. Film opozarja na to, kako krhek je smisel in kako hitro lahko ostanemo brez nje. Sara nekje v filmu pove: "Sedaj sem nekdo, Harry. Vsi me imajo radi. Kmalu me bo videlo milijone ljudi in vsi me bodo imeli radi. [...] To je razlog, da se zjutraj zbudim. To je razlog, da izgubim težo, da si bom spet lahko nadela rdečo obleko. To je razlog za nasmeh. Jutrišnji dan je spet v redu. Kaj imam, Harry, hm? Zakaj bi sploh postiljala posteljo ali pomivala posodo. Sama sem. Tvoj oče je odšel, ti si odšel. Nikogar nimam, za kogar bi skrbel. Kaj imam, Harry? Sama sem. Stara."<sup>15</sup>

Morda bo kdo porekel, da ima film vendarle zgodbo, pač zgodbo z žalostnim koncem, a če podrobneje pogledamo v dogajanje, vidimo, da se zgodba pojavi tam, kjer liki ugledajo krhek smisel svojega življenja, in izgine, ko se ta smisel razblini. Film nima prologa, gledalec je vržen v neko dogajanje. Komaj zaznaven je zaplet in vselej ga spremlja že razplet, ki se kaže v počasnem, a vztrajnem propadanju likov. Umanjka tudi epilog. Zgodbe je v filmu torej toliko, kolikor je smisla, ki ga liki odkrijejo. A tega je tako malo, da film pusti na gledalcu zgolj vtis groze, ki ga s seboj prinaša izgubljenost v nihilizmu.

Rekli smo že, da zgodbe, med katere spadajo tudi tiste, pisane za film, odražajo stanje duha, ki vlada v družbi in posameznikih. *Rekviem za sanje* odraža stanje, to stanje pa je stanje ponikanja smisla in zgodbe, naše in moje osebne zgodbe.

### Epilog

Na neki način lahko zatrdimo, da bodo s smrtjo krščanstva umrle tudi zgodbe, saj bo način pogleda na celoto, ki je zgodovinski, odšel iz naše zavesti. Življenje ljudi ne bo moglo več ponuditi zgodb, saj svojega življenja ne bodo več razumeli kot svoje osebne zgodbe oz. zgodovine. Tako tudi filmi, ki odražajo življenje in ideje, ki krožijo med ljudmi, ne

bodo imeli več zgodb. Morda bodo snemali filme z zgodbami, a vsak bo zamahnil z roko in rekel: "Saj to je samo zgodba, to se v rešnici nikoli ne zgodi."

Močno upam in verjamem, da krščanstvo ne bo nikoli minilo in da bomo krizo smisla uspeli prestati ter se znova našli v veliki zgodbi, ki ji pravimo zgodovina, v zgodbi, ki ima za nas srečen konec in osmišlja vsak trenutek našega življenja.

### Literatura

Charles Taylor, *Nelagodna sodobnost*, prev. B. Žalec, Študentska založba, Ljubljana 2000.

Umberto Galimberti, *Grozljivi gost: nihilizem in mladi*, prev. V. Simoniti, Modrijan, Ljubljana 2009.

Martin Heidegger, *Bit in čas*, prev. T. Hribar, idr., Slovenska matica, Ljubljana 1997.

Charles Taylor, *A secular age*, Belknap Harvard, Cambridge, Massachusetts, and London, England 2007.

Friedrich Nietzsche, *Vesela znanost*, prev. I. Urbančič, Slovenska matica, Ljubljana 2005.

Internetni vir: [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

---

1. Umberto Galimberti, *Grozljivi gost: nihilizem in mladi*, prev. V. Simoniti, Modrijan, Ljubljana 2009, str. 13.

2. Charles Taylor, *Nelagodna sodobnost*, prev. Bojan žalec, Študentska založba, Ljubljana 2000, str. 27.
3. Ibid. str. 27.
4. Ibid. str. 35.
5. Ibid. str. 35.
6. Ibid. str. 38.
7. Ibid. str. 38.
8. Glej Martin Heidegger, *Bit in čas*, prev. T. Hribar, idr., Slovenska matica, Ljubljana 1997, str. 507.
9. Glej *ibid.*, str. 521.
10. *Ibid.*, str. 524.
11. Charles Taylor, *A secular age*, Belknap Harvard, Cambridge, Massachusetts, and London, England 2007, str. 55.
12. Friedrich Nietzsche, *Vesela znanost*, prev. I. Urbančič, Slovenska matica, Ljubljana 2005, §125.
13. U. Galimberti, *Grozljivi gost*, str. 22.
14. *Ibid.* str. 23.
15. Prosti prevod: "I'm somebody now, Harry. Everybody likes me. Soon, millions of people will see me and they'll all like me. [...] It's a reason to get up in the morning. It's a reason to lose weight, to fit in the red dress. It's a reason to smile. It makes tomorrow all right. What have I got Harry, hm? Why should I even make the bed, or wash the dishes? I do them, but why should I? I'm alone. Your father's gone, you're gone. I got no one to care for. What have I got, Harry? I'm lonely. I'm old." – Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.imdb.com/character/cho003316/quotes>.

# Ko film postane pričevanje

Film in vera. Obe realnosti stojita pred nami kot dva živa organizma in vsak od njiju od ustvarjalca zahteva popolno, osebno predanost. Hkrati pa se mu obe realnosti izmuzneta vsakič, ko bi ju rad prijel, opredelil, ubesedil in udomačil. Kot filmskemu režiserju, ki je bolj ali manj na začetku svoje poti, mi ni lahko pisati o filmski umetnosti, še teže pa o njeni povezavi z vero. Pričujoči zapis je zato predvsem poskus, da bi začrtal tiste koordinate, s pomočjo katerih bi zmozel krmariti po svetovih obeh, ne da bi se prevečkrat izgubil; da bi zmozel opredeliti nekatera etična stališča ustvarjanja, ne da bi zadušil spontano ustvarjalnost, ki jo vsak umetnik tako nujno potrebuje. Ker tudi umetnost (kljub svoji intuitivnosti in spontanosti) potrebuje temeljit premislek, je prvi del zapisa nekakšna "umetnostna teologija" filma. V tem delu sem se naslonil na italijanskega avtorja Bruna Forteja<sup>1</sup>, ki v svojem spisu *Med ikono in zgodbo* obravnava izrazne zmožnosti filmskega jezika za posredovanje transcendentnega. V osrednjem delu se opiram predvsem na izjemna razmišljanja o filmu Andreja Tarkovskega<sup>2</sup>. Tretji del pa je osebni izbor filmov, ki so me s svojo odprtostjo za presežno in pričevanjsko močjo najbolj nagoovorili.

## **"Umetnik brez vere je kot slikar, ki je bil rojen slep."<sup>3</sup>**

Ko razmišljamo o odnosu med filmsko umetnostjo in vero, ne moremo mimo temeljnega vprašanja o umetnosti nasploh: Od kod izvira umetniška ustvarjalnost? Kaj je najgloblje poslanstvo umetnosti? Kot otroci enaindvajsetega stoletja se ob to-

vrstnih "vseobsegajočih" vprašanjih lahko prestrašimo, ali še raje – nejeverno nasmehujemo. Težko bi namreč danes našli področje človekovega delovanja, ki bi bolj podleglo bolehnemu subjektivizmu, odsotnosti smisla in celo izgubi želje po dialogu, kot je področje umetnosti. Vendar pa prav preko te krize spoznavamo tudi nasprotno. Težko bi našli ustvarjalno področje, pri katerem bi človekova duhovna kriza na tako transparenten in iskren način vedno znova pricurljala na dan, kot se to dogaja na področju umetnosti. Ali, kot poudarja pater Marko Ivan Rupnik, sodobna umetnost je spovednica sodobnega človeka, zato jo je treba jemati skrajno resno. Prav iskrenost in transparentnost, s katerima se človekova duhovna kriza kaže v pojavnih oblikah umetnosti, nas usmerjata k spoznanju, da je vprašanje poslanstva umetnosti v svojem temelju duhovno vprašanje, ki ga umetnost ne želi niti ne zna prikriti.

Kristjani lahko ubesedimo to, kar pristni umetniki intuitivno udejanjajo v svojem ustvarjanju, da brez vere, brez stremljenja po presežnem, idealnem ... ni umetnosti. Vera ni področje, ki bi se ga po volji ustvarjalcev lahko poljubno vključevalo ali izključevalo iz obzorja umetnosti. Vera je najbolj notranje bistvo pristne umetnosti (pa naj se avtorji velikih del tega zavedajo ali ne). Lahko celo rečemo, da umetnost obstaja po veri in zaradi vere.

Tudi ko govorimo o filmski umetnosti in o verski izkušnji, obeh resničnosti ne moremo dojemati kot poljubno združljivih ali ločenih. Vera je temeljni izvor pristne ustvarjalnosti, pričevanje za vero pa poslednji cilj umetnosti.

### Filmski jezik: kjer se ikona sreča z zgodbo

Kje v filmskem mediju lahko najdemo tista oprijemljiva izrazna sredstva, preko katerih je omogočeno filmski umetnosti, da v svoje življenje pretoči versko izkušnjo, da se prepoji s stremljenjem po presežnem? Bruno Forte pričevanjski potencial filma utemeljuje na edinstveni združitvi dveh izraznih sredstev; na združitvi ikone in zgodbe. Zanj je sleherni razgovor o Bogu hoja po ozkem robu paradoksa, ki ga verniku predstavljata neskončna vzvišenost in skrivnostnost Vsemogočnega v primerjavi z verujočim na eni strani in vernikova nuja po oznanjevanju vere na drugi strani. *Ko verniki govorijo o Bogu, vedo, da govorijo o Njem, o katerem bi bilo bolje, da molčijo. Zavedajoč se tega paradoksa pa prav tako vedo, da ne morejo drugače, kot da govorijo o njem ...*<sup>4</sup>

Moč izraznosti ikone Forte vidi v njenem simbolnem jeziku, v katerem je možno nenasilno združiti (upodobiti) takšna nasprotja, kot je npr. božje v primerjavi s človeškim. *Simbol torej omogoča enotnost pomena celo takrat, kadar ena od naznačenih resničnosti daleč presega drugo.*<sup>5</sup> Simbolni jezik ikone je zmožen upodobiti tisto resničnost verskega razgovora, ki nas opozarja na nedoumljivo razliko med majhnostjo, omejenostjo vernika in skrivnostno veličino njegovega Stvarnika. *Tukaj lahko spoznamo prvo teološko zmožnost za filmski jezik: udejanjen v neprekinjenem sosedstvu ikon lahko ta jezik posreduje transcendentno na način, soroden ikoni, z enako simbolno močjo, razodevajoč, kar je globlje za oblikami, ki so nam blizu.*<sup>6</sup>

Drugače kot ikona pa učinkuje filmska zgodba, tisto izrazno sredstvo, ki je zmožno udejanjiti drugi vidik "verskega paradoksa", da namreč za verujočega ni druge možnosti, kot da pričuje o veri in govori o Bogu (*Če namreč oznanjam evangelij, nimam pravice, da bi se ponašal, saj je to zame nujnost. Kajti gorje meni, če evangelija ne bi oznanjal!* (1

Kor 9,16)). Pravica do pričevanja in nujnost oznanjevanja vere izhajata prav iz enkratnih zgodb osebnega odnosa med človekom in Stvarnikom, ki se stekajo v zgodbo vseh zgodb – zgodbo človekovega odrešenja, ki se dopolni v Kristusu. *Krščanstvo, kot občestvo tistih, ki so bili odrešeni v Jezusu Kristusu, vse od svojih začetkov ni bilo najprej občestvo interpretacij in diskusij, ampak občestvo, ki brani spomin in pripoveduje zgodbe.*<sup>7</sup>

Zgodba ima moč, da je hkrati osebna in univerzalna, zato je verski izkušnji zmožna omogočiti, da se utelesi v enkratnem in neponovljivem življenju, ne da bi izgubila izpred obzorja koordinate absolutnega. V primerjavi s simbolno govorico ikone je torej zgodba zmožna na nevsiljiv, iskren in enkratni način izraziti osebno pričevanje vere, ki v sebi združuje tako subjektivnost pričevalca kot njegovo odprtost absolutni resnici. Prav preko svoje enkratnosti in neponovljivosti zgodba zmore učinkovito pričevati o Vsemogočnem, ki nas neskončno presega.

Bruno Forte torej v izraznih sredstvih filmske umetnosti vidi neverjetno pričevanjsko moč, ki je zmožna posredovanja presežnega na način, ki nadgrajuje druge oblike umetnosti. S spojitvijo simbolne govorice filmske slike (ikone) s filmsko zgodbo nosi filmski jezik v sebi potencial, da na najbolj konkreten način izrazi ves razpon verskega dialoga, razpetega med neizrekljivim in ubesedljivim.

### Filmska umetnost in posredovanje absolutnega

Ko poskušamo govoriti o absolutnem, se torej vedno gibljemo med dvema možnima ekstremoma: med nerodnimi poskusi, da vse zvedemo na isto raven, ko božje postane zgolj še en primer nam znanega in dostopnega, in skrajno diferenciacijo, ki onemogoča vsakršno komunikacijo med človeštvom in Bogom. Resnico lahko iščemo (kot že omenje-

no) v ravnotežju med neizrekljivim in ubesedljivim, kjer se noben vidik ne razbohoti na škodo drugega. Prevedeno v filmski jezik to pomeni, da moramo v pravšnji meri posvetiti pozornost dvojnemu "ne" in odločilnemu "da", po katerih dosežemo omenjeno ravnotežje.

Prvi "ne" pri uporabi kateregakoli filmskega jezika, ki išče posredovanje nadnaravnega, mora biti izrečen skrajni diferenciaciji.<sup>8</sup> Film, ki iz svojih podob ali zgodbe vnaprej izključi skrivnost božjega ali jo šteje za nerelevantno, postane zgolj posnetek načina bivanja brez transcendentnega, zaprt sam vase. Taka oblika filma ne samo, da ne posreduje nadnaravnega, ampak slej ko prej globoko razvrednoti človekovo dostojanstvo s tem, da ga skrči na raven potreb in apetitov, celo najbolj nasilnih in sebičnih. Forte navaja dva tipa tovrstne skrajne zablode v filmski industriji: pornografski film in film, ki v imenu "zabave" uspava zavest gledalcev in ukinja resnična vprašanja, povezana z zavedanjem naše lastne bolečine in bolečine drugih. Obe zvrsti filmske industrije pogosto ustvarjata velike dobičke, vendar sta popolnoma neproduktivni v razmerju do spodbujanja kvalitete življenja. Njuna značilnost je, da pri gledalcu ukinjata razdaljo med željo in realnostjo ter v njem ustvarjata lažne potrebe.

Drugi "ne" mora biti izrečen izenačenju pomenov: *ne glede na to, kako zelo si človeški razgovor želi posredovati transcendentno, mu v strogem pomenu to ne bo nikoli uspelo – niti filmu ne.*<sup>9</sup>

Vsaka tovrstna predpostavka izenačitve v filmu slej ko prej konča ali v žanru nevzdržno "poučnega" filma, kjer sporočilo transcendentnega tvega, da postane izumetničena vaja v golem moraliziranju ali pa v žanru ideološkega filma, ki poizkuša božje in absolutno posrkati v skrajno človeške, relativne in predpostavljene trditve. Tovrstni filmi, ki jim ponavadi primanjkuje estetske vrednosti, onemogočajo

izkušnji vživljanja in refleksije, zato pogosto zapadejo v banalnost in dolgočasnost.

Odločilni "da" v filmskem jeziku, ki želi posredovati nadnaravno, moramo torej izreči drži, ki na občutljiv način združuje ubesedljivo in neizrekljivo – dve temeljni sestavini razgovora o veri. *Če to pravilo apliciramo v filmski jezik bi lahko rekli, da se mora le-ta izogibati dvojemu: izreči preveč in izreči premalo.*<sup>10</sup> Izreči preveč bi pomenilo "opravičevati" simbol in ukinjati asociativno moč metaforičnega jezika v zameno za plehko in osiromašeno redukcijo na "že videno". Na narativni ravni bi izreči preveč pomenilo iz zgodbe napraviti razstavo argumentiranih trditev namesto nečesa resnično dogodkovnega in odprtega. Izreči premalo bi po drugi strani pomenilo zreducirati zgodbo zgolj na raven golega posnetka tega, kar je vidno, brez vsake kritične odgovornosti in razmisleka, pa tudi izprazniti simbol njegove zmožnosti preseganja.

Uravnotežen odnos med ubesedljivim in neizrekljivim nadnaravnega v filmskem jeziku je torej po Forteju moč iskati v sožitju izrazne moči ikone (filmske slike) in naracije (filmske zgodbe) ter v razumevanju izpovednega potenciala obeh. *Filmska umetnost je, bolj kot katerakoli druga oblika komunikacije, še posebej dovzetna za to, saj je na enkratni način zmožna združevati simbolni in narativni jezik ...*<sup>11</sup>

### Konkretnost (naturalizem) filmskega jezika

Če smo do sedaj razmišljali o filmski sliki predvsem v perspektivi njene simbolne govorice, pa je potrebno na tem mestu izreči pomemben poudarek: filmska slika (ki se ji pridružuje filmski zvok) je najbolj konkretno (naturalistično) izrazno sredstvo, kar jih premore umetnost. Zato se simbolna moč filmskega jezika nikakor ne udejanja preko oddaljevanja od realnosti (v nekakšno posplošeno znakovno govorico), ampak prav

nasprotno; bolj ko so filmske podobe realistične, prizemljene, utelešene v konkretnem življenju, ki ga prikazujejo, večji simbolni potencial nosijo v sebi. Andrej Tarkovski, veliki zagovornik naturalizma filmskega jezika, utemeljuje: *Ena najpomembnejših omejitev filma je tista, ki pravi, da je lahko filmska podoba samo podoba dejanskih, naravnih oblik življenja, takšnih, kakršne vidimo in slišimo. Prikazovanje mora biti naturalistično.*<sup>12</sup> Režiserjevo delo označuje kot "kiparjenje v času", saj je filmska umetnost zanj ... *v svojih resničnih oblikah in pojavih ohranjeni čas.*<sup>13</sup> Gre torej za režiserjev ustvarjalni proces, ki se znotraj filmske slike bolj kot v konstruiranju neke nove resničnosti udejanja v opazovanju življenja takšnega, kot je. Vendar takšno razumevanje filma Tarkovskega ne vodi v nek nekritičen in neopredeljiv odnos do obravnavane realnosti (kot lahko to občutimo pri mnogih režiserjih, ki pod krinko "verodostojnosti" in naturalizma opravičujejo odsotnost svojih etičnih stališč, razmisleka in odgovornosti). Ravno nasprotno je za Tarkovskega edini cilj in smisel umetnikovega ustvarjanja, da izrazi svoje etične ideale. *Umetnost se rojeva in se pojavi vsepovsod, kjer obstaja brezčasno in nenasitno hrepenenje po duhovnem, po idealnem.*<sup>14</sup> In v filmih tega velikega ruskega režiserja se dejansko naturalizem neverjetno spaja s simbolnim, ki odstira svet duhovnega. Čeprav je sam odklanjal simboličnost filmske slike (v smislu nasprotja naturalizma), bi težko našli režiserja z več simbolne govorice. Vendar je simbolna moč filmskih podob v njegovem opusu oprta predvsem na konkretno snovnost sveta, ki je ujet v odtisnjeni čas njegovih posnetkov, na scenografijo in na mizansceno, v katerih se filmski protagonisti usodno povezujejo z okoljem. Presežno vstopa v filme Tarkovskega preko elementarnih snovi, ki se združujejo kljub svojim nasprotjem: v vodnih kapljah, ki curljajo skozi preluknjano streho junako-

vega bivališča, v lužah in poplavljeni pokrajini, skozi katero do kolen v vodi brodi filmski lik, v požaru, ki se razbohoti navkljub dežju, v zemlji in blatu, iz katerega protagonist uspe izvleči skrivnost izdelave zvona, v ometu, ki odpada na fasadi zapuščenega hotela, v cerkvenih ruševinah brez strehe, znotraj katerih junak spet najde izgubljeni spomin na dom, čist kot bele snežinke, ki padajo z neba ... *Z eno besedo, podoba ni neki določen pomen, ki ga izrazi režiser, ampak je prej ves svet, ki se zrcali v kaplji vode.*<sup>15</sup> Konkretno življenje (če ga zna avtor opazovati in upodobiti v njegovi pristnosti) je bolj izvirno kot najbolj briljantne avtorjeve zamisli in miselni konstrukti. Etična načela in prijeme (vključno s posredovanjem vere) mora zato ustvarjalec pretočiti v konkretno dogajanje, utelesiti v resničnem življenju upodobljenega. *Kadar se gledalec ne vpraša, zakaj je ustvarjalec uporabil takšna ali drugačna sredstva, verjame v resničnost dogodkov na platnu, verjame v življenje, ki ga "opazuje" umetnik. Če, nasprotno, gledalec odkrije režiserjeve prijeme, če natančno razume, zakaj in s kakšnim namenom je uporabil izrazni prijem, potem ni več navzoč, ni več zmožen čutiti in sodelovati s tistim, kar se dogaja na platnu, in začne na odtujen način presojeti zamisel in primernost njene realizacije. Z drugimi besedami, vzmeti tukaj štrlijo iz vzmetnice.*<sup>16</sup> Da bi ustvarjalec pristno in učinkovito posredoval lastno izkušnjo vere preko filma, se mora njegova izkušnja utelesiti v naturalizmu filmske slike in realizmu filmskega dogajanja. Vera brez del, ki je mrtva (ustvarjalčevo prepričanje, ki se v filmu z ravni idej ne pretoči v naturalizem snovnega in konkretnost dogodkovnega), se v filmski umetnosti razgali na najbolj transparenten način – kot vzmeti, ki štrlijo iz vzmetnice. V tem smislu bi lahko rekli, da je filmska umetnost od vseh vej umetnosti najmanj prizanesljiva do abstraktnega mišljenja, do etičnih načel in verskega prepričanja,



če se le-ta v polnosti ne pretočijo v realno, celo snovno. Morda je v tem vzrok, da pogosto največje filmske umetnine ustvarijo ustvarjalci, ki so bolj kot konfesionalni verniki iskreni iskalci resnice, odprti Lepoti in Presežnemu. Nasprotno pa se žal neredko dogaja, da npr. "krščanski filmski ustvarjalci" svojega sporočila ne znajo posredovati na pristen in rahločuten način, vpet v prikazano življenje, ki bi gledalcu (namesto da ga za-

sipava z idejami in načeli) omogočil predvsem istovetenje z liki in čustveni angažma v dogajanju. Kristjani imamo v tem pogledu na področju filmskega ustvarjanja še veliko neuresničenega potenciala.

### **Pristnost in iskrenost filmskih ustvarjalcev**

*Nekaj je gotovo: mojstrovina nastane samo takrat, kadar umetnik obravnava svoje gradivo*



Jože Bartolj: Oltar Kristusove spremenitve na gori, 2009, akril les, 290x220 cm.

popolnoma iskreno.<sup>17</sup> V tesni povezavi z naturalistično naravo filmskega jezika je tudi edinstvena zahteva filmskega medija do ustvarjalcev; zahteva po popolni pristnosti in iskrenosti. Tudi tu je filmski medij zaradi svoje naturalistične narave bolj "neizprosen" kot druge oblike umetnosti. Tarkovski zahtevajo po popolni iskrenosti filmskega ustvarjalca utemeljuje na primerjavi filma z literaturo. *Med delom sem pogosto opazil, da film zmore ganiti tiste, ki ga vidijo, če je njegova zunanja čustvena struktura utemeljena na avtorjevem spominu, na vtisih iz njegovega osebnega življenja, ki jih je spremenil v podobe na platnu. Če pa je prizor spočet intelektualno in se je pri tem držal temeljnih načel literature, potem bo pustil občinstvo hladno, ne glede na to, kako vestno in prepričljivo je izdelan ... Z drugimi besedami, ker film objektivno ne more uporabljati izkušnje občinstva, kot to počenja literatura, s tem da dopušča, da se v zavesti vsakega bralca vzpostavi "estetska adaptacija", (to, kar v filmu ni izvedljivo), mora avtor svojo lastno izkušnjo deliti z gledalcem kar najbolj iskreno. To ni lahka naloga in zahteva veliko odločnosti.*<sup>18</sup> Če se torej npr. pisatelj pri literaturi lahko zanaša na domišljijo bralca, ki bo ubesedene podobe dopolnil s svojimi lastnimi, pri filmu to preprosto ni mogoče, saj nam filmski medij posreduje življenje v vsej konkretnosti (filmski sliki in zvoku ni kaj dodati). Zato filmski avtor zmore srečati gledalca zgolj v polju svoje popolne iskrenosti (in s tem tudi ranljivosti), ko na filmsko platno ujeti čas avtorjevih preživetih izkušenj (spominov) postane razpoložljiv, da se sreča z gledalčevo izkušnjo (spominom). *Ponavadi gre človek v kino zaradi iskanja izgubljenega, zamujenega in še ne najdenega časa. Tja gre iskat življenjske izkušnje, ker prav film, tako kot nobena druga zvrst umetnosti, širi, bogati in pogloblja človekovo izkušnjo. Ne le, da jo bogati, temveč jo tako rekoč znatno podaljšuje. Prav v tem in ne v "zvezdah", publih vsebinah*

*in razvedrilu leži prava moč filma.*<sup>19</sup> Avtor svoje vere v filmu ne more posredovati preko neke splošne razprave ali z razkrivanjem svojih verskih načel in vrednot, ampak zgolj preko lastnega, osebnega pričevanja, tako da sam, z vso svojo ranljivostjo, vstopi v filmsko zgodbo in se da na razpolago gledalcu. Občinstvo se bo zato *z vsem srcem odzvalo na film, če bo ta izražal nekaj, kar je avtor preživel in pretrpel.*<sup>20</sup> Le takšna odkrita pričevanjska drža filmskega avtorja nosi v sebi naboj, ki je zmožen nagovoriti in čustveno angažirati gledalca, pa čeprav ima le ta drugačne verske in etične nazore.

Na ravni ustvarjanja filmskih zgodb to seveda ne pomeni, da avtor v snovanje scenarija lahko vključuje zgolj dogodke, ki jih je sam doživel. Vendar pa se pristni ustvarjalci nikoli ne lotevajo tematik, ki so jim tuje, ki jih ne angažirajo, do katerih po umetniški intuiciji in svetovnem nazoru ne bi imeli nekega globokega in zelo osebnega odnosa. Kljub temu, da avtor zapletov v filmski pripovedi ni doživel na lastni koži, pa jih mora vsekakor izkusiti, doživeti in pretrpeti v teku ustvarjalnega procesa.

Nevarnost, v katero lahko zapadejo ustvarjalci, ki želijo skozi svoje delo zavestno posredovati sporočilo vere, je tudi ta, da lahko nastopajo iz toge pozicije "jaz imam drugim nekaj povedati". Kaj rado se zgodi, da pristanejo na črno-belem upodabljanju življenja, kjer se na ravni ustvarjanja filmskih likov znajdejo v boju med "good guys" in "bad guys". To je žanrska obravnava filmskih junakov, ki življenje vedno karikira in ga ne prikazuje v njegovi kompleksnosti. Avtor filmske zgodbe bo uspel nagovoriti gledalca samo, če bo z zgodbo najprej nagovoril sebe. Kadar avtor govori samo drugim (gledalcem), so filmski junaki pogosto enostransko in površno prikazani, saj služijo strukturi njegove ideje, konstrukciji njegove zgodbe. Kadar pa avtor s svojo iskrenostjo nagovarja

tudi sam sebe (to nima nič skupnega z nekomunikativnostjo eksperimentalne umetnosti), bo like v svoji pripovedi znal ustvariti kot kompleksne osebe, ki imajo globoke razloge za to, da so, kakršni so, in da delujejo, kot delujejo. Predvsem pa bo zmožen skozi filmsko zgodbo na pristen način in brez očitnih konstruktov upodobiti spremembe, ki se v junakih in njihovih odnosih med pripovedjo dogodijo.

### “Ne” žanru “verskega filma”

Ko govorimo o filmu, ki želi posredovati vero, se mi (ob vsem povedanem) zdi pomembno, da tovrstnega filma ne obravnavamo in dojemamo kot nekega posebnega filmskega žanra. Poleg že omenjenega, da namreč žanrski film že po svoji naravi ne spodbuja prvin pristnega, iskrenega ustvarjanja (neosebne in karikiranje na ravni zgodbe, likov, podob ...), bi s tem, ko bi “verski film” razmejili od drugih zvrsti, zanikali samo bistvo filma (in umetnosti), ki je in mora biti v svojem temelju vedno povezano z vero (ali vsaj njenim iskanjem). Ob tem razmisleku neizogibno trčimo tudi na vprašanje “krščanske filmske produkcije”. Kaj je tisto, kar tovrstni filmski produkciji daje skupne karakteristike in možnost za obstoj? Je to obravnava verskih zgodb, kot so sveto-pisemske zgodbe ali življenjepisi papežev in svetnikov? Je to morda bolj odkrito izpovedovanje vere in življenje po veri filmskih junakov, ki sicer nastopajo v bolj raznovrstnih zgodbah “verskega filma”? So to morda filmi, za katere predpostavljamo, da bodo zanimali predvsem vernike, drugih pa (vsaj večinoma) ne? Nevarnost vsake filmske produkcije (in s tem tudi “krščanske”) je, da daje prednost uniformnim načelom pred osebnim, avtorskim pristopom. S tem slej ko prej tvega, da zaradi želje po kontroliranju ustvarjalnega procesa žrtvuje iskrenost, kar v končni fazi lahko pomeni nezmožnost pristnega posredovanja vere. Vsekakor je dobro, da se “krščanska filmska

produkcija” krepí, razvija in spodbuja, vendar pa menim, da bi prav znotraj nje avtorski pristop moral igrati večjo vlogo kot jo igra v ostalih zvrsteh filmske produkcije.

### Filmi, ki me nagovarjajo

Ko razmišljam o filmskih avtorjih, ki me s svojo iskrenostjo in odprtostjo za presežno nagovarjajo, si ne morem kaj, da ne bi skušal njihovih filmov nekako razvrstiti v kategorije, glede na način, na katerega se avtorjeva vera (ali iskanje le-te) v filmu manifestira. Če na ravni opredeljevanja filmskih režiserjev še lahko potegnemo neke krhke ločnice med “krščanskimi ustvarjalci” (ki živijo in delujejo v občestvu Cerkve) in avtorji, ki so bolj “osamljeni iskalci Resnice” (nekonfesionalni verniki), pa je na ravni njihovih del tako opredeljevanje nemogoče in brezpredmetno. Po umetniški intuiciji je vendar posredovanje duhovnega dostopno vsem pristnim avtorjem, ki se odpirajo Lepoti in Resnici. Tako imajo “osamljeni iskalci Resnice” pogosto še posebej močan pričevanski potencial. Kristjane nagovarjajo, da *duh veje, kjer hoče*, in da je božja milost dostopna vsem ljudem, ostale pa nagovarjajo z diskretnostjo, življenjskostjo in odprtostjo iskanja Resnice. Med tovrstne avtorje sam vsekakor štejem poljskega filmskega velikana Krzystofa Kieslowskega.<sup>21</sup> Čeprav se sam ni štel za vernika (zase je izjavil, da je predvsem nekdo, ki ne ve ...), nam njegov filmski opus pričuje o izjemni osebni etiki, ki se napaja v krščanskih vrednotah in ga pripelje na rob obzorij iskanja presežnega. V tem pogledu lahko najprej izpostavimo *Dekalog* (1988), serijo desetih srednjemetražnih televizijskih filmov, ki na osebni in odprt način interpretirajo deset božjih zapovedi. V filmih *Dekaloga* sicer vera ni nikjer neposredno prisotna (morda z izjemo *Dekaloga 1*, ki proti koncu vsebuje prizor pred ikono Marije, ki ima za celotno zgodbo simbolni pomen). Kljub temu pa je vsaka zgod-

ba zase neverjetno prodorna interpretacija posamezne zapovedi, ki izredno globoko in izvirno v njej poišče tista mejna področja, ki gledalcu pomagajo spoznavati, da (kljub svoji absolutni univerzalnosti) svetopisemski zakoni niso črno-beli in da jih v mnogih konkretnih življenjskih okoliščinah ni lahko živeti. Vrhunec opusa Kieslowskega pa predstavlja trilogija celovečernih filmov *Tri barve*, ki tematizirajo pojme svobode, enakosti in bratstva. Izpostaviti velja predvsem prvi film trilogije – *Modro* (1993), ki je pravi “labodji spev” pojmu svobode, kot ga pojmuje (pogosto seveda napačno) sodobni človek. Kieslowski v filmu prikaže, da svoboda ni vrednota, ki nam bi omogočila indiferentno neodvisnost od ljudi, dogodkov, odnosov ... ampak da nas življenje vedno pripelje do možnosti za “svobodno angažma”, v katerem je na prvem mestu odnos do bližnjega. Preobrazba glavne junakinje od indiferentne do angažirane svobode (nepozaben lik je upodobila igralka Juliette Binoche) se ob koncu filma izteče v Pavlovo hvalnico ljubezni (1Kor 13, 1-13); za film jo je uglasbil režiserjev priljubljeni skladatelj Zbigniew Preisner. Od velikih filmskih režiserjev dvajsetega stoletja bi rad še enkrat omenil Andreja Tarkovskega, predvsem v povezavi z njegovim (po mojem največjim filmom) *Andrej Rubljov* (1966). Tarkovski je v tem triurnem portretu najbolj znanega ruskega ikonopisca ustvaril brezčasno mojstrovino, ki bolj kot s samim likom meniha in svetnika nagovarja z neverjetno duhovno močjo in simboliko filma, s katerim ga je režiser “priklical v življenje”. Že zaradi narave same tematike (življenje svetnika), še bolj pa zaradi režiserjevega odnosa do nje, je film prežet s krščansko simboliko in vero ruskega naroda, ki se jima pridružuje režiserjeva osebna vera, izražena v svobodni in izvirni interpretaciji zgodovinskega dogajanja. Natanko štirideset let po *Rubljovu* je, prav tako izpod taktirke ruskega režiserja, izšla

nova filmska mojstrovina, ki obravnava zelo podobno tematiko: *Otok* (*Ostrov*, 2006). Režiser filma Pavel Lungin<sup>22</sup> je v njem mojstrsko upodobil lik pravoslavnega meniha (tokrat iz fikcijske zgodbe scenarista Dmitrija Soboleva in v izjemni interpretaciji igralca Pjotra Mamonova). Film je tako duhovno premišljen in izčiščen, da predstavlja pravo malo lekcijo duhovnega boja v krščanski duhovnosti. Kljub jasni sporočilnosti in prežetosti z versko tematiko pa film prek izjemne zasnove in upodobitve glavnega junaka ostaja nepredvidljiv, humoren in dopušča odprto interpretacijo. Izjemno delo s področja dokumentarnega filma je mojstrovina nemškega režiserja Philipa Gröninga<sup>23</sup> *Velika tišina* (*Die Grosse Stille*, 2005). Tudi ta film prikazuje asketsko meniško življenje (tokrat kartuzijanov v matični kartuziji *Grande Chartreuse* v francoskih Alpah). Dveinpolurna meditacija časa in molitve, prostora in tišine preko filmskega opazovanja v svoji najčistejši obliki gledalcu omogoči, da doživi pravo duhovno izkušnjo asketskega življenja. Izjemna filmska fotografija pričara podobe, ki jih ni moč pozabiti – “kiparjenje v času” (po Tarkovskem) v najboljšem pomenu besede! Še dva filma iz novejšega obdobja mi ostajata v spominu zaradi svoje pričevanjske moči. Prvi je, sicer ne preveč ambiciozno zasnovani, nizkopračunski celovečerec *Dežela obilja* (*Land of Plenty*, 2004) nemškega veterana Wima Wendersa.<sup>24</sup> Gre za avtorjev pogled na ameriški kapitalizem v odnosu do revščine tretjega sveta po terorističnem napadu 11. septembra 2001. Film govori o dveh različnih odnosih do sveta, kot se zrcalita skozi oči dveh protagonistih filma; skozi mlado protestantsko misijonarko, ki se v času terorističnega napada vrne v ZDA, da bi služila priseljencem in brezdomcem, in skozi njene strica, vojnega veterana, ki v vsakem tujcu vidi potencialnega terorista in se zato odloči vzeti usodo v svoje roke. Režiser

krščansko vero glavne junakinje nazorno razkrije in jo utemelji kot tisto osnovno gonilo njene humanitarne angažiranosti, ki lahko edino "spreobrne" družbeno pozicijo, v katero se je ujel kapitalistični Zahod. Čeprav je film na trenutke poenostavljen prikaz odnosa z Bogom, ki se pretaka v ljubezen do bližnjega, pa ostaja režiser v njem iskren in humoren, preprost, a hkrati zelo angažiran. Nazadnje bi rad omenil še svoje "najbolj sveže odkritje", in sicer italijanskega režiserja Alessandra D'Alatrija<sup>25</sup>, ter predvsem njegov film *V primeru če (Casomai, 2002)*. Okvir filmske zgodbe je postavljen med poročni obred v cerkvi in položen v roke duhovnika, ki v svoji pridigi mladoporočencema odvije pred očmi film njunega življenja. Čeprav je dogajanje postavljeno v cerkveno okolje in se "dogodi" med cerkvenim obredom, je režiserjeva interpretacija zakonske zveze med moškim in žensko (na katero v sodobni družbi preži nešteto nevarnosti) neverjetno prodorna, moderna in aktualna, začinjena z mediteranskim temperamentom. Brez režiserjeve vere tako resničnega portreta zakonske zveze v odnosu do sodobne družbe ne bi bilo.

**Moja naloga je storiti, da vsakdo, ki vidi moje filme, začuti potrebo ljubiti in dajati svojo ljubezen ter da se zave, da ga kliče lepota.**<sup>26</sup>

Zaklad, ki ga nosimo kristjani, je vsekakor ta, da smo ukoreninjeni v zgodbi vseh zgodb – zgodbi odrešenja, ki zajema vso tragiko in tudi vso lepoto človekovega obstoja. Ta zgodba (v katero je vsak vpet na skrajno osebni način) nam daje velik ustvarjalni potencial: zmožnost, da pripovedujemo zgodbe, ki napeljujejo k spremembi. Cilj krščanske umetnosti je, da človeka zmehča in ga naredi bolj sprejemljivega za resnično, dobro in lepo. Film to poslanstvo udejanja preko zgodb, v katerih se liki korak za korakom odpirajo Ljubezni in postajajo ma-

lenkost bolj "odrešeni". In prav upodabljanje te poti, ki po majhnih korakih, vzponih in padcih, pelje iz smrti v življenje, je tudi pri filmskem ustvarjanju tista pristna sila, ki zmore nagovoriti gledalca. Bolj ko se sodobni avtorski film zapira v začarani krog človekovih stanj, želja in potreb, brez volje in moči po spremembi, bolj potrebujemo ustvarjalcev s pristno vero, ki s svojimi deli odpirajo okna upanja in vabijo na pot.

1. Bruno Forte (italijanski nadškof, med drugim svetovalec Papeškega sveta za kulturo) v svoji knjigi *La porta della bellezza (angl. prevod: The Portal of Beauty)* v poglavju *Med ikono in zgodbo* z združitvijo obeh pojmov, ki je po njegovem lastna filmskem mediju, razvije nekakšno "teologijo filmske umetnosti".
2. Andrej Tarkovski (1932–1986), ruski filmski režiser.
3. Tarkovski, *Ujeti čas* (prev. I. Koršič), Ljubljana, EWO, 1997, 35.
4. Forte, *The Portal of Beauty*, Michigan, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2008, 103.
5. *Prav tam*, 105.
6. *Prav tam*, 106.
7. *Metz v B. Forte*, 106.
8. Forte, *prav tam*, 109.
9. *Prav tam*, 110.
10. *Prav tam*, 111.
11. *Prav tam*, 112.
12. Tarkovski, *Ujeti čas* (prev. I. Koršič), Ljubljana, EWO, 1997, 55.
13. *Prav tam*, 49.
14. *Prav tam*, 32.
15. *Prav tam*, 83.
16. *Prav tam*, 84.
17. *Prav tam*, 37.
18. *Prav tam*, 134.
19. *Prav tam*, 50.
20. *Prav tam*, 132.
21. Krzysztof Kieslowski (1941–1996), poljski filmski režiser.
22. Pavel Lungin (1941), ruski filmski režiser.
23. Philip Gröning (1959), nemški filmski režiser.
24. Wim Wenders (1945), nemški filmski režiser.
25. Alessandro D'Alatri (1955), italijanski filmski režiser.
26. Tarkovski, *Ujeti čas* (prev. I. Koršič), Ljubljana, EWO, 1997, 143.

# Teofilmija

## Beseda z začetka

V začetku je bila Beseda ...in vse je nastalo po njej, vse besede in vse stvari. In vse je bilo zaznamovano z Besedo. Vsaka beseda.

Potem so se besede zbirale v stavke in se zložile v pismo in v knjigo, ena od njih je bila še prav posebna, že veste zakaj. In besede so živele na ta in še na mnogo drugih načinov. In kjerkoli je bila beseda, povsod tam je vstopala tudi božja senca, saj je v vsaki besedi bil tudi odsev Besede.

Besede iz one svete knjige pa so prebudile še neko novo besedo, ki je spregovorila o njih in sploh o vsem božjem. To je bila teologija, beseda o Bogu. Prvi v zgodovini, ki so mu naredili ime Teolog, je bil evangelist Janez, ki je znal s svojo besedo opisovati večno Besedo, po njem pa nosi ta naziv množica teh, ki hodijo za njim. Nekateri so se znali izraziti točneje, drugi bolj površno, nekateri so bili kar premalo spoštljivi do opisanega, drugi so pristopali s primernim čudenjem.

Teologija, beseda o Bogu, pa se ni omejila samo na stavke in knjige, ampak je izbrala še druga pota in je vzela v roke čopič, dleto, škripec. In govorila je o Bogu celo takrat, ko ga ni omenjala, celo takrat, ko ga je zanikala.

In med temi besedami se je pojavil tudi film, beseda z gibljivo sliko, beseda, v kateri se je videl in slišal dogodek, resda sprva omejen na eno barvo in na dve dimenziji, potem pa so se pridružile še druge barve in tretja dimenzija, vsaj kot občutek. In ko je filmska beseda govorila o mnogočem, se ni mogla izogniti govoric o Bogu in od tod ta nenavadni izmišljeni naslov, teofilmija. V tem razmisleku bi želel iz mnogih besed teofilmije izbrskati

tisto o Bogu in odpreti oko in uho ter doživljanje za božje sporočilo prek te besede.

## Biblični filmi

Gotovo je najočitnejša oblika teološkega filma prevod svetopisemskega besedila v filmski izraz. Kot vemo, se je to začelo že zelo zgodaj. Prvi (nemi) film o Kristusu, *La Passion du Christ*, je že leta 1897 v Franciji posnel Albert Kirchner z umetniškim imenom Léar,<sup>1</sup> to je komaj dve leti po uradnem začetku filmske dobe. Biblični filmi so si sledili in prikazovali tako staro- kot novozavezne dogodke.<sup>2</sup> V bistvu je šlo oziroma gre za svojski prevod svetopisemskega besedila na nov nosilec, v nov jezik. In kot je to pri prevodih, so tudi tukaj eni bolj zvesto sledili izvirnemu besedilu – nekateri uporabljajo v filmu res zgolj biblični tekst –, drugi pa so si dovolili prilagoditve in zlasti dodajanja, tako da bi lahko tudi pri filmih naredili lestvico glede na formalno in dinamično ekvivalenco, ki bi segala tja do parafraze in celo do apokrifna.

Biblični film lahko odlično dopolni branje besedila ali pa ga na neki način spodbudi, osebno pa menim, da ga ne more nadomestiti kljub svoji večji ekspresivnosti in izraznosti. Gledalcu lahko zelo pomaga, da se bolje vživi v dogodek in ga doživi iz večje bližine, v njem lahko prebudi dosti močnejša občutja. Vendar pa, kakor film po književni predlogi ne more nadomestiti knjige na splošno, tako tudi biblični film ne more nadomestiti Biblije. Največ naredi, ko gledalca pripravi, da postane bralec božje besede, ki jo ravno zaradi gledanja filma bolje razume in globlje doživi.

Ob pravih svetopisemskih filmih pa bi smeli kot delno apokrifne omeniti še tiste,

ki se kakega svetopisemskega dogodka samo dotaknejo, že s tem pa pomagajo postaviti Sveto pismo v širši kontekst. Seveda nam najprej pride na misel tukaj slavni Ben Hur v pre mnogih različicah.



Jože Bartolj: Oblika po Luciji in sv. Lucija, 2009, akril les, 2 x 125x25 cm.

### Svetniški film

Druga vrsta filmske govorice o Bogu in božjem je film o svetih ljudeh in svetih rečeh v zgodovini Cerkve. Razširimo ta pojem s kanoniziranih svetnikov in svetnic še na nekanonizirane osebe. Tudi tukaj se je začelo že zelo zgodaj, in sicer je Georges Méliès že leta 1899 posnel in zrežiral desetminutni nemi film o Ivani Orleanski (prvi barvni oziroma pobarvani film).<sup>3</sup>

Tovrstni film spregovori o božjem poseganju v človekovo življenje, pogosto sloni na literarni predlogi, ki lahko sega od zapisov o mučencih prek legend in romanov do pričevanj sodobnikov. Vsi bolj znani in češčeni svetniki imajo ne le zbirko življenjepisov na knjižni polici, ampak tudi nekaj upodobitev na filmskem platnu. Verjetno med njimi po številu prednjači sv. Francišek Asiški,<sup>4</sup> sv. Avgustin pa kljub zanimivi življenjski zgodbi šele letos prihaja na platno.<sup>5</sup>

Funkcija takega filma je v bistvu enaka in enakovredna književni vrsti svetniškega življenjepisa: na konkretnem primeru predstaviti božji poseg v človekovo življenje in človeški odgovor z življenjskimi opredelitvami in dejanji. To oboje pa naj bi služilo kot zgled in spodbuda za analogno ravnanje, ki se izogne posnemanju v smislu kopiranja.

### Mnogo drugih filmov

Že apologeti 2. stoletja so trdili, da se najdejo odkruški božje besede tudi zunaj Svetega pisma, čeprav se ti še zdaleč ne morejo meriti s samim navdihnjenim Svetim pismom. Kdor je domač v njem, jih bo znal prepoznati in bodo lahko v korist njemu in tistim, ki jim jih bo odkril. Podobno spet velja za govorico filma. Kdor je uglašen na božjo besedo, bo znal tudi iz običajnega filma potegniti sporočilo, ki je božjega izvora, pa čeprav ga pred njim še nihče ni opazil.

Pri tem gre lahko za paralelizme s svetopisemskim sporočilom in naukom. Lahko gre

za očitno vzporedno zgodbo, ki samo spremeni okolje in čas, govori pa o istih vsebinah. Prikazane in spodbujene so lahko iste vrednote, lahko je dano opozorilo pred podobnimi stranpotmi in zlorabami.

Druga možnost pa je, da je v filmu dan samo izziv za premislek, ki je potem povsem odvisen od kritičnega gledalca, ki na osnovi v filmu dane spodbude v sebi sproži miselni proces sprejemanja neke verovajske ali teološke vsebine. Seveda to predpostavlja angažiranega in kritičnega gledalca, zrelega in odprtega za ponotranjanje zunanjih vzgibov. To pa se lahko zgodi celo po kakšni limonadni produkciji.

### Kdaj teofilmija ni možna

Poleg govora o Bogu, neposrednega in posrednega, obstaja tudi preklinjanje, govor proti Bogu. In ravno tako je mogoče to prenesti in prevesti na film. Morda je tukaj film še silnejši od same besede. Če je greh v tem, da se človek skuša postaviti na božje mesto, ima režiser pri filmu še koliko možnosti, da to počne. Lahko postavi takšna pravila in zakone življenja, kakor sam hoče; lahko obrne načela in sprevrže celoten moralni red; lahko lansira idejo in ideologijo, ki bo šla v direktno nasprotje z evangeljsko logiko odrešenja in ljubezni. Isti režiser, ki je posnel prvi film o Jezusu, je posnel tudi prve pornografske posnetke.

Ni mi treba naštevati drugih konkretnih primerov, saj jih verjetno niti ni tako malo niti niso neznani. Prav pa je, da se nanje naučimo odzivati. Kaj storimo pri preklinjanju? Se potihem smejimo v brk? Ali pa nastopimo proti kletvi z blagoslovom? Ta naj seže do vsakega gledalca in tudi do vseh ustvarjalcev. Ponekod so včasih celo uspeli omejiti gledanost nekaterih filmov, kar pa je dandanes zelo težko izvedljivo. Najboljša cenzura je tista, ki ne potrebuje zunanjih posegov, ampak ji zadošča glas vesti.

### Aktivna in pasivna teofilmija

Teoretično je mogoče dobiti diplomu iz teologije in tako postati diplomirani teolog tudi brez kančka vere. Toda pravi teolog je po besedah Evagrija Pontskega samo tisti, ki moli,<sup>6</sup> ki torej stopa v komunikacijo z Bogom, ga posluša in mu govori. Teolog torej ni le tisti, ki govori o Bogu ali ki mu govori, ampak tudi tisti, ki ga posluša in ki posluša o njem. S tega stališča bi lahko ločili aktivno in pasivno teologijo. In spet gremo lahko na vzporednico s teofilmijo. Aktivno jo izvaja tisti, ki se ukvarja s filmom, ki ga dela tako ali drugače, od scenarista in producenta do igralca, režiserja in kritika. Pasivno pa vstopamo vanjo vsi, ki v filmu slišimo in gledamo tudi govorico Boga in govorico o Bogu, ki nam film postaja sredstvo za približevanje božjemu svetu.

Predvsem je torej pomembno, da se naučimo gledati filme, tako da ob njih vstopimo v teofilmijo. Srednjeveški teologi so prek muslimanskih Arabcev dosegli antičnega poganskega filozofa Aristotela, ki jim je pomagal graditi njihovo teološko katedralo. Tudi prek holywoodskega stroja je torej mogoče seči do sporočil večne modrosti in z njihovo pomočjo graditi odnos z Bogom in ljudmi v Cerkvi.

1. Andraž Arko, *In beseda je meso postala in se naselila med nami na...*, Tretji dan 9-10/2006, str. 134. Režiser je znan tudi po tem, da je posnel prvi pornografski film!
2. [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_films\\_based\\_on\\_the\\_Bible](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_based_on_the_Bible) (16.1.2010).
3. <http://www.archive.org/details/JeanneDarc1899> (16.1.2010). Ko je bil posnet film, še ni bila razglašena niti za blaženo: to se je zgodilo šele leta 1909, za svetnico pa je bila razglašena leta 1920.
4. [http://en.wikipedia.org/wiki/Francis\\_of\\_Assisi\\_Films](http://en.wikipedia.org/wiki/Francis_of_Assisi_Films) (16.1.2010).
5. <http://www.luxvide.it/en/augustine-49.html> (16.1.2010).
6. Prim. Evagrij Pontski, *O molitvi*, 61.



## Metoda in vera

Hollywood je Vatikan. Tako kot Vatikan je konzervativen in dogmatičen. Doktrina, ki vlada v Hollywoodu, je realizem. Od scenarista se pričakuje zgodbo, od igralca dramski značaj.

In tako smo pri Leeju Strasbergu in njegovi Metodi. Strasberg je znan po tem, da je v tridesetih letih prejšnjega stoletja razvil ameriško varianto igralskega sistema. Sistema, ki ga je v Rusiji na začetku dvajsetega stoletja odkril in zgradil veliki gledališki igralec, režiser in pedagog Konstantin Stanislavski. Strasberg je Sistem prilagodil amerškemu nacionalnemu značaju in te variante se je prijelo ime *method acting* oziroma Metoda. Poslej je šla svojo samostojno pot.

Iz znamenitega *Actor's studia*, najbolj razvpite igralske šole na svetu, ki še danes goji Metodo in katere umetniški vodja je bil štirideset let ravno Strasberg, so izšli največji ameriški igralci, ki so v drugi polovici minulega stoletja za nepozabne vloge pobrali čez petdeset oskarjev.

Kako jim je to uspelo? So bili vsi veliki talenti ali ima kaj pri tem tudi šolanje v *Actor's studiu*? Sta bila Strasberg oziroma njegova Metoda tista, ki je iz njih napravila umetnike? Kako je torej s tem?

Najbolje bo, da začnemo kar s Strasbergovim člankom *Definition of acting*,<sup>1</sup> ki ga je napisal za *Encyclopedio Britannico* in v katerem se na kratek in zelo zgoščen način dotakne glavnih igralskih problemov, ki so vzniknili v zgodovini igranja in katerih razrešitev je končno pripeljala do nastanka Metode.

Že s prvim stavkom Strasberg začne in *medias res*, ko pravi, da igranje ni toliko zadeva mimikrije, eksibicionizma niti imita-

cije, kolikor je sposobnost reagiranja na imaginarne stimulanse. Začne torej z najstarejšim igralskim problemom, pravzaprav dilemo: ali igralec občutke in čustva značaja, ki ga igra, indicira ali jih doživlja. Strasberg se je seveda opredelil kot Stanislavski – za to, da jih doživlja. Mimikrija, eksibicionizem in imitacija so potemtakem igralska sredstva, s katerimi igralec lahko le indicira doživljanje, medtem ko reagiranje na imaginarne stimulanse omogoča vlogo doživljati. Če hočemo to dilemo razjasniti, trčimo na drug problem, ki se ga običajno kar preskoči in se tiče statusa ega v igralskem kreativnem procesu.

Glede na Strasbergovo opredelitev za doživljanje je precej razvidno, da takšno igranje ni zadeva ega – torej mimikrije, eksibicionizma in imitacije, ki so le modusi ega. Sicer pa te moduse v veliki meri uporabljamo v vsakdanjem življenju. Uspešnost, ki jo ob tem doživljamo, pripisujemo kar igralskemu talentu (*sic!*). Od tod tudi splošna predstava, kaj naj bi dobro igranje sploh bilo – naučiš se teksta in potem se malo pretvarjaš, da si zamišljeni lik. Sposobnost pretvarjanja, se pravi uporaba mimikrije ali eksibicionizma ali imitacij ali vsega hkrati, pa je po tej predstavi pravi igralski talent. In ego triumfira.

Strasberg in pred njim Stanislavski o igralskem talentu nista govorila. O tem iz splošne predstave, ki se veže na ego, še sploh ne. Mimogrede – tudi na navdih nista računala. Stanislavski je o njem ironično govoril, da je kapriciozen in da obišče igralca na vsako prestopno leto. Pomembno se jima zdelo govoriti edinole o kreativnem stanju in kreativnih postopkih, ki jih mora

igralec obvladati kot svoje orodje. Za to pa je bil najvažnejši ukrep – izločitev ega kot glavne ovire iz igralčevega kreativnega procesa. Da ponovim, neutrudno, tako rekoč obsedeno, sta govorila o postopkih, ki jih mora igralec zavestno uporabiti in na katere se lahko zanese – saj ravno na to merita izraza Sistem oziramo Metoda. Pravilna in racionalna uporaba igralških orodij daje umetniške rezultate, ne oziraje se na talent in navdih, ali če rečem po domače – ne glede na igralčevo počutje. Le tako lahko igralec v gledališču iz večera v večer igra profesionalno. Strasberg je zato v zvezi z Metodo vedno govoril: “We mean business!”

Uberimo drugo pot, ki jo nakazuje Strasbergov članek. Kaj pomeni reagiranje na imaginarne stimulanse? Že zveza med reagiranjem in imaginarnimi stimulansi ni povsem običajna. Reagiranje še razumemo, ampak kaj z imaginarnimi stimulansi? O čem je govor? Kako to, da je možno reagirati na nekaj imaginarnega in od kod sploh imaginarno?

Ker smo v življenju usmerjeni predvsem na stvarno, konkretno, iz njega bi radi iztržili kar največ, v glavnem prezremo spontane momente, ki ustrezajo zgoraj omenjenemu reagiranju na imaginarne stimulanse. Najbolj obrabljen primer je, ko na poti v temi zagledaš gmoto in takoj pomisliš na človeško truplo. Dokler se ne prepričaš, da gre za štor, je tvoje doživljanje intenzivno – srečanje s smrtjo pač ni hec – po spoznanju, da gre za štor, je tudi olajšanje verjetno veliko, ob tem pa se zaradi pomote rada sproži jeza in brčneš v štor. To je primer nezavedne, spontane imaginacije. Truplo je sicer bilo indicirano, vendar ni bilo stvarno – stvaren je bil štor. Torej si dejansko reagiral na imaginaren stimulans – truplo, ki ga je ustvarila tvoja imaginacija, česar pa si se zavedal šele post festum. Štor kot truplo si vzela zares, zato tudi psihološke reakcije, doživljanje. Kot rečeno, smo v življenju pogosto žrtve imaginacije in njenih

stimulansov, ki se jih običajno ne zavedamo. Igralec pa, kot piše Strasberg, zavestno uporablja imaginacijo, da lahko čustveno reagira. Prvi je o tem spregovoril Stanislavski, ko je opisoval čutni in čustveni spomin.

Zdaj je pravi trenutek, da opredelim razliko med imaginacijo in fantazijo. V temni gmoti videti človeško truplo je imaginacija – živa čutna predstava; če rečem čutna, mislim na to, da so čutila ob tem aktivna, da percipirajo. Fantazijske predstave, pravzaprav slike, pa se odvijajo le v glavi, miže, brez čutil. Pri fantaziji tako ne more priti, prav zaradi nerabe čutil, do kakršnega koli prenosa doživljanja na drugega, ker se ne sproža nobena energija – od tvojega fantaziranja, da si na Havajih, nima nihče nič. Strah pa, ki ga občutiš, čeprav ob namišljenem truplu, bi občutili vsi, ki bi bili s teboj, ker to spada po Aristotelu k sočutni naravi človeka. Vsako doživljanje je oddajanje energije.

Igranje je torej reagiranje na imaginarne stimulanse. Da to ni zadeva ega, izhaja iz narave imaginacije. Z zavestnim imaginiranjem smo pripravljene doživljati, kot pri zgornjem primeru, tudi neprijetne občutke, za razliko od ega, ki pred občutki, celo prijetnimi, beži, še raje pa jih zatolče. Ego je brezčuten, zato je v kreativnem procesu motnja, ki ovira doživljanje, njegovo vmešavanje je treba načelno preprečiti. Treba je doseči stanje duha brez vpliva ega, stanje vsaj začasne deegoizacije, šele potem je možno začeti s kreativnim procesom. Ne govorim, da je treba doseči permanentno odsotnost ega, popolno deegoizacijo, da bi bil dober igralec po Metodi. Potem bi bil svetnik (morda? – ne vem!). Zato govorim le o diskretnem začasem umiku ega, dokler pač traja predstava, govorim o suspenzu in ne o odpravi ega.

Torej suspenz ega! Povezan je s posebnim stanjem duha. Stanislavski ga imenuje odrsko samoobčutje igralca, še pogosteje kreativno stanje igralca. Strasberg pa ga je poimeno-

val preprosto "state of being" – stanje biti. Kakor hitro govorimo o kreativnem stanju oziroma o stanju biti, lahko izraz stanje v obeh sintagmah zavaja. Navzven za gledalca je igralčevo stanje biti res videti kot stanje, za igralca samega pa je to delovanje, s katerim onemogoča vpletanje ega v kreativni proces. Strasberg je za ohranjanje stanja biti običajno govoril, da je polovica igralčevega posla – druga je seveda igranje – uporaba kreativnih igralskih postopkov. Vzdrževanje stanja biti je potemtakem aktivno onemogočanje, suspendiranje ega. To ni direktni napad na ego. Suspenz ega je indirektni rezultat relaksacije in zavestne percepcije vseh čutil – zbranosti. Bolj, ko je igralec zbran v percepciji ob istočasnem izvajanju postopkov, ki omogočajo reagiranje na imaginarne stimulanse, se pravi, ko zavestno imaginira, lažje se upre sodbi, mnenju, oceni o zapaznem, dejavnostim ega torej, lažje drži ego ob strani.

Šele ko je igralec rešil problem s svojim egom, lahko dojame smisel Sistema Stanislavskega oziroma Metode in kreativnih postopkov, ki jih predlagata.

Pojdimo še malo v zgodovino. Da ne bo pomote, v preteklosti je bilo kar nekaj igralcev, ki so se zavedali, da je treba ego na neko vižo onemogočiti, čeprav problema niso eksplicitno izpostavili. To so seveda bili tisti igralci, ki so zagovarjali doživljanje.

V svojem članku Strasberg omenja francoskega igralca Francois-Joseph Talmaja s konca osemnajstega in z začetka devetnajstega stoletja, ki je v svojih znamenitih *Reflexions sur Lekain et sur l'art theatral* pisal, da mora igralec, če hoče doživljati, gojiti dve sposobnosti: neobičajno tankočutnost in izredno inteligenco. Takole piše: "Tankočutnost imenujem sposobnost vznurjenja, ki igralca vznesse, prevzame njegova čutila, pretrese njegovo dušo in mu omogoči vstop v najtežje tragične situacije in prepuščanje

največjim strastem, kot da so njegove lastne".<sup>2</sup> Za inteligenco pa zapiše: "Inteligenca, ki spremlja tankočutnost, presoja vtise, ki nam jih slednja omogoči začutiti – jih izbira, razvršča in z njimi kalkulira."<sup>3</sup>

Pa se ustavimo za trenutek pri teh trditvah. Tankočutnost kot sposobnost vznurjenja duše ni nič drugega kot že zgoraj omenjena imaginacija, ki omogoči doživljanje, ob suspenzi ega seveda. Tedaj se zavestno obnašaj kot otrok – Strasberg je venomer govoril: "Zgledujte se po otrocih in živalih." Otrok je, ko enkrat doživlja, obsojen na doživljanje, ga mora prenašati, saj obrambnih mehanizmov še ni izoblikoval. Tako rekoč naravno živi z neobičajno tankočutnostjo. V nasprotju z odraslimi, ki s pomočjo obrambnih mehanizmov bežijo od doživljanja, če ne zbežijo, pa zavzamejo pozo žrtve. Zgodba se začne, ko jokajočega otroka mirimo z zmanjševanjem pomena njegove bolečine: "Saj ni nič hudega!" In počasi začjenja, logično, tajiti lastno počutje, dokler ga kot vzgojen odrasli avtomatično ne potlači, izrine iz zavesti – ga, če je le mogoče, niti ne zaznava več. Da ne bo pomote; ljudje so občutljivi in seveda trpijo, le zavestnega srečanja z bolečino doživljanja jih je strah in se ga celo sramujejo. Gre pa zato, da prenašaj, kar življenje prinaša in se pri tem nimaš za žrtev. In zdaj se od nekod vzame igralec, ki v imenu umetnosti zavestno sproži in prenaša doživljanje, ne da bi bežal stran, še uživa v njem, se z njim igra in z njim celo igra. Da poenostavim do konca: neobičajna tankočutnost je dovoliti si zavestno doživljati. Kar pa se sintagme izredna inteligenca tiče, pa tole. Sam izraz ne meri na knjižno učenost, ne meri, kot bi rekel Strasberg, na "memorized knowledge", memorirano znanje, niti na visok inteligenčni kvocient, temveč na presojo vtisov, ki nam jih tankočutnost omogoči začutiti, se pravi, na presojo med doživljanjem. Strasberg jo razume kot sposobnost razume-

vanja delovanja človeške osebnosti. Z drugimi besedami: igralec med igranjem ne sme bežati od doživljanja, ampak ga s trezno presojo sprejme, oblikuje, da bo ustrezalo igranemu značaju. Izredna inteligenca je izredna zaradi rabe v izrednih okoliščinah – med doživljanjem.

Hkratnost neobičajne tankočutnosti in izredne inteligence je specifičen odgovor na razvpiti paradoks o igralcu, na katerega je opozoril francoski filozof in enciklopedist Denis Diderot v svojem eseju *Paradoks o igralcu*. Treba je povedati, da so ta esej našli v Talmajevi zapuščini in da ga je do prve tretjine devetnajstega stoletja očitno poznal le on. Morda je zato njegovo pisanje o umetnosti igre tako izredno. Diderot paradoks formulira kot zahtevo, da mora igralec, če hoče ganiti gledalca, ostati hladnokrven. Preprosto rečeno, Diderotu gre za toplo gledalčevo srce in hladno igralčevo glavo. Že na prvi pogled je očitno, da ignorira sočutnost človeške narave. Ne moreš ganiti drugega, če sam ne doživljaš. O nalezljivosti solza in smeha pa čivkajo že vrabci. V bistvu gre za to, kako naj igralec ohrani hladno glavo ob svojem toplem srcu, medtem ko doživlja. Prav to možnost teoretično nakazuje Talmajevo pisanje, praktično pa jo je rešil Stanislavski. Zato je za moje pisanje od paradoksa veliko zanimivejši drug problem, ki je prav tako mučil Diderota in ki v njegovem času (osemnajsto stoletje) tudi še ni bil rešen, je pa ključen za igralce, ki svoje like doživljajo. Strasberg piše: "Vznemirjalo ga je vprašanje..., kako naj igralec, ki je poln emocij, dvakrat zaporedoma odigra isto vlogo z enakim poletom in uspehom. Na prvi predstavi poln žara, na naslednji pa popolnoma izčrpan in mrzel kakor marmor. Diderot je vedel, da igralci čutijo in doživljajo, poznal je naravo navdiha, vedel pa je tudi, da nekateri od njih zavračajo pomen potrebe po učenju veščine."<sup>4</sup> In tako so pravzaprav odvisni le od kapriciozne inspi-

racije, to pa ni profesionalno. Vprašanje je torej: Kaj je z doživljanjem? Najprej, kako ga v sebi vzbuditi, potem pa, ko ga občutiš, kako kreativno ravnati z njim? In kako to ponoviti vsak večer iz predstave v predstavo? Teh vprašanj se že na prvi pogled ne da rešiti z nobeno igralsko tehniko, če s tehniko razumemo učenje za igralca koristnih spretnosti, kot so: dikcija, mimika, gestikuliranje, ples, sabljanje in ostale borilne veščine itd. Doživljanje je izven dosega teh spretnosti. Indiciranje doživljanja z znaki pa že po definiciji ni doživljanje. Zgoraj sem zapisal, da Metoda ne računa na inspiracijo, če hoče igralec doživljati, kar pravzaprav pomeni, da jo na ukaz lahko sproži sam. Obvladovanje inspiracije spada k njegovi profesiji; pesniki, slikarji lahko čakajo nanjo, igralec ne more, njemu mora biti praktično dosegljiva, če noče, da bi njegovo igranje nihalo iz predstave v predstavo, kot je zapažal Diderot. In smo pri suspenzu ega in pri Stanislavskem.

Strasberg piše, da je Stanislavski praktično rešil glavne igralske probleme: kako doseči in ohranjati kreativno stanje in kako sprožiti in obvladati procese, ki omogočijo igralcu oblikovati doživljanje v skladu z zamišljenim likom. Stanislavski je ugotovil, da so, ko je opazoval sodobne igralce – na primer velika italijanske igralca Tommasa Salvinija ali Eleonoro Duse – sproščeni, ko v vlogi zares doživljajo. Tako je pri vzgoji igralca uvedel obvezno relaksacijo, ki potem na odru omogoča in ohranja kreativno stanje. Kar se pa tiče doživljanja, je med drugim v eni od svojih vlog odkril, da je povezana z njegovimi osebnimi spomini. Tako pa je prišlo do oblikovanja dveh ključnih igralskih orodij, po katerih je Stanislavski zaslovel – to sta vaji: čutni spomin in čustveni spomin. Stanislavski je prvo formulacijo o čustvenem spominu zasledil pri francoskem psihologu Theodulu Ribotu, ki je že leta 1890 pisal o la memoire affective. Gre za koncept, ki še danes razburja,

v tridesetih letih pa je bil jabolko spora med Strasbergom in znamenito igralko in pedagoginjo igre Stello Adler, tako da se je gledališče Group Theatre, ameriška inačica MHAT-a, razpolovilo. Vsi, ki so proti čustvenemu spominu, menijo, da je drezanje po svoji notranjosti škodljivo in da gre povrh še za deformacijo Sistema Stanislavskega. Strasberg bi na to odgovoril, da, kdor se boji krvi, naj ne gre za kirurga, kdor se boji emocij, pa se naj ne ukvarja z Metodo ali tekmuje z njo. Zgoraj sem nekje govoril o strahu, ki ga ljudje občutijo pred doživljanjem, medtem ko naj bi bilo igralcem po Metodi doživljanje, ko enkrat obvladajo postopek čustvenega spomina, v užitek. Kako je s tem? Najprej je treba povedati, da vaja čustvenega spomina pride v poštev le z dezaktualiziranimi, odčustvovanimi emocijami. Stanislavski je govoril, da mora biti emocija stara vsaj pet let. Za čustveni spomin aktualne emocije torej niso za rabo. Zakaj? Režiser in scenograf Edward Gordon Craig v svojem znamenitem eseju *The actor and the Uber-marionette* ugotavlja, da so igralci talci svojih emocij, ker jih ne morejo kontrolirati. Zato je predlagal rešitev, ki jo je poimenoval nad-marioneta. Igralec naj bi postal nekakšen stroj na tipke v rokah režiserja. Craig gotovo ni imel v mislih dezaktualiziranih emocij, za njihovo umetniško uporabnost verjetno še vedel ni. Pri svojem razmišljanju je lahko izhajal le iz aktualnih emocij, sicer njegovo pisanje nima smisla. Da se po določenem času emocije izpraznijo, da popusti njihova moč, to iz izkušnje ve vsak. Travma, jeza, zaljubljenost minejo, četudi so bile še tako intenzivne. Osamosvojile so se, kar ne pomeni, da so preč, da so izbrisane, le sedle so v spomin in postale življenjsko izkustvo. In igralec po Metodi dezaktualizirane emocije spet lahko obudi. Zdaj ne gre več zlahka, emocija se ne sproži več avtomatično, treba se je posebej potruditi, da spet zaživi. Potreben je specialen napor, kot bi rekel Strasberg. Za-

kaj? Ker v vsakdanjem življenju posameznika prevladuje ego kot tista inštanca, ki regulira tako socialno kot privatno sfero. Če hoče vladati, mora razviti neobčutljivost, čustev ne mara, ker ga delajo šibkega. Po določenem času otrdi in čustveno ne reagira več. Da bi igralec mogel oživiti duha vloge – to je pravzaprav definicija igre po Stanislavskem: oživiti duha vloge!, se mora ponovno naučiti čustveno reagirati, sicer je umetniško jalov. Saj le, če je živ, lahko oživi lik. Živ je, če reagira, reagira, če je ranljiv, ranljiv je, če suspendira ego. Potem lahko spet občuti, čustveno reagira. In zdaj, ko suspendira ego, igralec, ki želi s čustvenim spominom obuditi specifično emocijo, ne potrebuje več realne prisotnosti njenega povzročitelja – recimo očeta. Zadošča, da ga imaginira, da uporabi čustveni spomin. Kot rečeno, zasluga za njegovo odkritje in rabo v igralškem kreativnem procesu gre Stanislavskemu, čeprav je znano, da je že antični govornik Mark Fabij Kvintilijan vedel za obujanje čustev in ga rabil za retorične bravure. Strasberg je čustveni spomin razvil do praktične uporabnosti. Narava čustva, ki je rezultat čustvenega spomina oziroma reagiranja na imaginarne stimulanse, je tedaj estetska, je v skladu s tezo dramatika Friedricha Schillerja, da je umetnost izkustvo, ki ni stvarno. Po njegovem je bistvo umetnosti – derealizacija. Le derealizirano (imaginarno – sic!) čustvo je lahko umetniško resnično, ima estetsko veljavo. Estetska čustva zato ne bolijo, lahko jih oblikuješ, skratka, z njimi lahko počneš, kar želiš. So v užitek tako igralca kakor tudi gledalca. Njihov učinek je katarzičen. Zato je prav smešno, da sta čustveni spomin in z njim Strasberg še kar naprej kamen spotike.

Morda se komu zdi, da s tem pisanjem pribijam ego na sramotilni steber kot sovražnika kreativnosti in da se ženem za njegovo ukinitev. Vedno sem ga imel za rezultat socializacije, ki posamezniku omogoča normalno funkcioniranje v družbi. Le tedaj je na svo-

jem pravem mestu. Žal se ne more zadržati v okviru svojih pristojnosti. Za njim tiči sam vrag. Kljub temu brez njega praktično ne gre, ne da se ga kar ukiniti, je pač nujno zlo. Moderna psihologija ugotavlja, da se je razbohotil prek vseh meja in da že ogroža same temelje sožitja. Pred stotimi leti je nanj kot problem v okviru igralskega kretivnega procesa trčil Stanislavski in že takrat je našel odgovor, kako ga suspendirati. Strasberg pa je s poglobljanjem v delovanje čustvenega spomina prišel do najbolj direktne poti, kako ga razčesniti na dvoje. Sistem Stanislavskega in Strasbergova Metoda sta zato še danes aktualna. Z različnih vidikov ju aktualizirajo gestalt in bioenergetska terapija, Feldenkraiova metoda, NLP in še kaj, le da je njihov namen terapevtski ali pa pridobivanje socialnih veščin.

Da upravičim naslov tega pisanja, še tole. Skušal bom odgovoriti na vprašanje, ki se ves čas kar ponuja – kako je mogoče, da je Strasbergova Metoda zares zaživela samo v Hollywoodu? Seveda so jo uporabljali tudi v ameriških gledališčih od Group Theatra naprej, na Broadwayu in še kje. O njeni gledališki usodi pač ne morem govoriti, poznam jo le iz hollywoodskih filmov. Pri tem je zanimivo, da je Metoda eden redkih, če ne sploh edini ameriški produkt, ki se ni razpasel po svetu, kakor sta se kokakola ali jeans. V evropskih filmih in gledališčih o njej ni sledu. Očitno je, da se je ne da enostavno prenesti v drugo okolje, da se je ne da na hitro posneti. Ker ni produkt! Sprejeti Sistem Stanislavskega in ga cepiti na svoj nacionalni značaj, kar Metoda je, pomeni sebe temeljito izprašati in se spoznati. Pa ne, da so tega sposobni le Američani? Ali ne veljajo za površne, plitke, bedaste? Mimogrede – sodobna ameriška teatrologinja in rusistka Sharon Carnicke v svoji

knjigi Stanislavski in focus piše, da ima Stanislavski dve domovini: ena je Rusija, druga so Združene države. Nam to kaj pove? V redu, Evropa ni sprejela Metode; zakaj, zaboga, ni sprejela, čeprav o njem na veliko čveka, Sistema Stanislavskega? Da so Stanislavskega posvojili le Američani, se povezuje s hollywoodskim dogmatizmom, ki sem ga omenil na samem začetku tega poskusa. Gre tako rekoč za dogmo o realizmu in v zvezi z igralcem za dogmo o oblikovanju značaja. Stanislavski med drugim govori tudi o veri, celo o naivni veri igralca ustvarjalca. Te teme se ponavadi nihče ne dotakne. Če pa se je lotiš, se izkaže, da brez te vere realistično oblikovanje značaja ni možno. Kako to? Če vero razumemo kot sprejetje profanega in odpoved vzvišenosti, tistemu nekaj več, potem je logično, da so življenjske izkušnje za igralčevo ustvarjalnost največji zaklad in najboljša možnost. In samo to je realizem. Od igralca zahteva metanojo. Šele tako postane method actor, igralec po Metodi. Brez metanoje bežiš iz realnosti, od življenjskih izkušenj. Tako je bežal veliki ruski igralec in pedagog in dramatikov nečak Mihail Čehov, podobno je bežala tudi že omenjena Stella Adler, ob tem, da sta bila oba učenca Stanislavskega! Preskusni kamen za realizem je še kar naprej – končno lahko zapišem – prosluli Strasbergov čustveni spomin.

Suspens ega pa je rdeča nit tega poskusa. Zato naj končam: "... ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta, ki pelje nas iz bolečine mesta ..."

- 
1. Lee Strasberg, Definition of acting, The Lee Strasberg Collection.
  2. N. d., str. 6.
  3. N. d., str. 6.
  4. N. d., str. 5.

# Po poti onkraj podobe

## Peter Gabriel: Zadnja Kristusova skušnjava<sup>1</sup>

### Prvi stavek filmske partiture: Občutek se pričinja (The Feeling Begins)

Naše potovanje skozi filmski svet se pravzaprav nikoli ne konča. Lahko se sicer strinjamo, da je vsak film nekakšna fantastična pripoved o nečem, kar ne more obstajati, a ima vendar v sebi vse pomembne elemente za realno možnost, da bi lahko obstajalo. Tako kot obstajajo filmske partiture, obstajajo na drugi strani tudi filmi. A filmska pripoved je v končni instanci vedno naddoločena z družbeno strukturo, vse (filmske) zaplete in preplete pa jemlje iz velikega predala verjetnosti po ključu: kaj bi bilo, če bi *bilo* – in ker *je*, tudi je.

Čeprav se danes včasih težko razume nerazumevanje filmskega zvoka pri sicer zagrizenih ljubiteljih filmske umetnosti, gre to pozo pripisati dejansko družbenim standardom, v katere so ujeti tudi največji ljubitelji. Zvok (in k temu spada seveda tudi glasba) je nekaj, česar ne gre jemati povsem zares. Je torej nekaj, kar izpuhti, izgine, nima oblike, barve in ne okusa, bi rekli. Pusti sicer neki *vtis*, vendar je to tudi vse, na kar lahko referiramo. Morda ostane nekaj tega vtisa še v spominu, toda kako je s spominom, vemo. Nanj se namreč ne gre prav posebno zanesti. Pravzaprav je spomin nekakšna naša interpretacija tega, kar smo shranili, kot osebni zapis dogodka; je nekakšna naša osebna zgodba zajetih trenutkov, ki so nastali pod določenim vtisom. Preden nadaljujemo, zapišimo že mnogokrat premišljene besede mojstra Platona, ki pravi takole: Predstav-

ljaj si, da vidiš ljudi, zaprte pod zemljo v votlinastem prebivališču, ki ima navzgor proti dnevni svetlobi široko razpotegnjen vhod. V tem domovanju prebivajo ljudje od otroštva, vklenjeni za noge in vrat, tako da se ne morejo premikati in gledajo samo predse – ker so vklenjeni, se pač ne morejo ozirati – in da za njimi in bolj od daleč gori luč ognja; in slednjič, da je visoko med ognjem in zaporniki cesta, vzdolž katere si predstavljaj, da je zgrajen nizek zid, ki si ga glumači postavijo pred gledalci, da bi čezenj kazali lutkovne predstave.<sup>2</sup> In tako dalje. Je bil Platon prvi filmski gledalec? Prvi poslušalec filmske glasbe?

Kaj se pravzaprav pričinja? Kaj je tisto, kar Gabriel imenuje *občutek* (feeling), in kje se ta občutek prične? Če se nekje prične, potem se mora tudi nekje nehati. A o tem tukaj ni govora. Tukaj bomo razmišljali o začetku. O pričetku *občutka*. O začetku glasbe Petra Gabriela z naslovom *Passion*. In ta prične tako: dolg utrip. Glasba se zdrami. Kot hrepenenje. Kot božji duh, ki se sprehaja preko osamljene puščave. Tako prične Gabriel svoje prve takte dolge partiture, s katero nas popelje v pradavnino. V čas rojstva Mesije. Hrepenenče se dvigne glas zastrte melodije iz prahu pozabe, iz oddaljene dežele, iz Palestine, iz Judeje. Kot bi vstajal angel, v medlečem spominu pekočega poldneva ali črne noči, preden se človeku zmračí um in preden naredi naslednji opotekajoči korak. Ne. Ni še čas, da bi nastala Resnica. Ni še čas za ritem. Še je potrebno potrpeti in se vzpenjati. Še ni prišel trenutek, ko bi se lahko naslonili na pulz in se počasi prepustili nje-

govemu nihanju. Še moramo vztrajati, samo še nekaj trenutkov. Odrešitev. Začne se. Preplavi nas omamen, hiter in hipnotičen ritem. Kakor da smo čakali na dovoljenje za trans. Padamo in rastemo – skupaj z glasbo. V nas se spajajo zgodovina, legenda, sedanost, davina in strast. Strast? Ah, da. *Passio*. Saj od tod pravzaprav izhaja *Passion*. Toda poglejmo najprej za trenutek nazaj. Poglejmo v obdobje sferične harmonije, da bomo lažje razumeli, zakaj se je Giordano Bruno oziral v zvezde, ko je govoril o Bogu, in zakaj je Kristus pogledal v nebo, ko je razmišljal o Očetu. Sferična harmonija (gr. *sphaira* pomeni krogla) je bil izraz, ki so ga v času baroka povzeli po pitagorejcih. Ti so mislili, da gibanje zvezd glede na njihova harmonska sorazmerja, ki bi naj odmevala tudi v glasbi, prinaša tone. Že Aristotel pa je, kot vemo, domneval, da zaradi pomanjkanja trenja v vesolju ni možnosti, da bi zvezde oddajale zvoke. Tako je krščanski srednji vek zamenjal pogansko-antično predstavo sferične harmonije z nebeško božjo slavo in jo poimenoval *musica coelestis*, dodal pa ji je še angelske zборе – *musica angelica*. Ob izteku srednjega veka so pojem sferične harmonije prenesli v abstraktno matematiko, o čemer je veliko pisal in razmišljal že Adam iz Fulde, za njim pa veliki Johannes Kepler.

Slednji je v svoji peti knjigi *Harmonices mundi* (1619) iz gibanja planetov izračunal tonska razmerja, ki zvenijo kot večglasna harmonija, kot svetovna, kozmična simfonija. Glede na bližino (aphel) in/ali oddaljenost (perihel) od sonca je določil številčno razmerje, ki ustreza glasbenemu – melodičnemu intervalu. V tej harmoniji je razumel svetovno lepoto in vsekakor tudi božjo slavo. Zanimivo je dejstvo, da so le 19 let pred izidom te knjige na grmadi sredi Rima zažgali Giordana Bruna, ki je vesolje razlagal mnogo natančneje. A pustimo za sedaj to. V tem času se teorija navezuje na znamenitega moža iz davnine, *Boetija* (umrl je okoli leta 524),

ki je glasbo delil na *musico mundano*, *musico humano* in *musico instrumentalis*. Prva je glasba, ki je ujeta v letne čase, v veselje, v planete, torej v makrokozmos; druga je harmonija, ki je v človeku, torej glasba mikrokozmosa; tretja pa je narejena z inštrumenti in človeškim glasom. *Musica mundana* in *musica humana* sta pozneje postali *musica teoretica* ali *speculativa* (v XIII. stoletju), *musico instrumentalis* pa so preimenovali v *musico practico*. *Musico speculativo* so učili v latinskih šolah in univerzah v okviru *artes liberales*, sedmih svobodnih umetnosti, ki sta jih sestavljala *trivium* (gramatika, retorika, dialektika) in *quadrivium* (aritmetika, geometrija, astronomija/astrologija, glasba). *Musica practica* pa se je delila še na dve podzvrsti. Tako so poznali pojem *musica plana*, ki je predstavljala enoglasno petje, in *musica mensurabilis*, ki je bila večglasna. Šele pozneje se je razvila tudi *musica poetica*, glasba, ki so ji priznavali ustvarjalni naboj, in (še) takrat so pričeli razmišljati tudi o *tonski govorici*, ki so jo pa kmalu preimenovali v *kompozicijo*. Toliko na kratko.

In zakaj je to tukaj tako pomembno? Preprosto zato, da bom lažje stopili po poti, ki nas bo pripeljala do tega, da bomo spoznali *Passion* v njegovih elementih. Tudi z ozadjem in zaprašenimi zgodovinskimi resnicami, ki jih vleče za seboj. Da bomo lažje pogledali Petru Gabrielu in nenazadnje Kristusu v srce in videli, od kod prihaja in kam odhaja filmska glasba. In zakaj je ena filmska glasba dobra, druga pa slaba. In da bomo razumeli, zakaj je film *Zadnja Kristusova skušnjava* dober. Zelo dober. Stopimo nazaj h glasbi.

Po uvodni, poetično razprti melodiji v frigijsko-eolskem duhu, se zaziblujemo v sponzanih ritmičnih elementih. Troslojnost partiture je v bistvu več kot klasična: na ritmične pulze je položena mehka harmonska ploskev, kot bi dejansko poslušali glasbene sfere, preko



nje pa se plete sugestivna melodija. Dramski lok, ki ga je Gabriel predvidel, se vzpenja v ritmično katarzo in se ob koncu razprši pred našimi ušesi kot puščavski veter, kot fatamorgana, ki ne napoveduje prav mnogo lepega. Harmonska osnova je nekakšen ostinato, ki daje zvočni fatamorgani občutek konstante, zvočne neskončnosti in nepremičnosti, ki pa se navkljub poslušanju zmeraj odmika. Tako je nikoli ne dosežemo in je nikoli popolnoma ne zaobjamemo. Nikos Kazantzakis prične pripoved prav enako: *Pihal je mil, osvežujoč božji vetrič ... nad njim je bila razpeta bleščeča mreža zvezd, nebo se je bilo razcvetelo, spodaj na zemlji pa je žehnelo kamenje, še vedno vroče od dnevne pripeke. Nebo in zemlja sta se pogreznila v globok, od vekomaj ustvarjen molk. Še tišji kakor sam molk pa so bili glasovi noči. Vsepovsod tišina in mir. Bog je zatisnil svoji dve očesi, sonce in mesec, in se odpravil počivati...*<sup>3</sup> Pogled v partituro, v njene prve strani, nam slika prav to, kar pripoveduje Kazantzakis. Toda o samem začetku pasijona se moramo vprašati še drugače: če besedo *passio* prevedemo kot strast, smo udarili precej mimo tega, kar krščanska mitologija od nas v tem trenutku pričakuje. *Passio* naj bi bilo trpljenje. Začnimo tukaj.

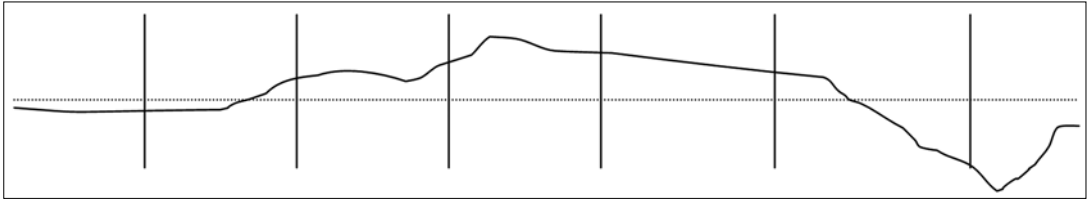
Peter Gabriel naslavlja na nas začetek partiture kot začetek občutka, občutja. Edini do sedaj, ki so v glasbi razlagali sistem občutkov, so bili Kitajci. In to pred približno štiri do pet tisoč leti. Kar pomeni dva ali tri tisoč let pred Kristusom. No: *ars longa, vita brevis!* Občutke so razlagali v svojem glasbe-

nem sistemu, ki je bil zgrajen na *lijih* (*li* = ton); v osnovi na petih, sicer pa na dvanajstih tonih, kar je podobno mnogo poznejši evropski dvanajsttonski lestvici. A samo podobno. Pet osnovnih lijev predstavlja glavno pentatonsko lestvično strukturo, ki jo moramo prepoznati, preden se potopimo v partituro naprej, kajti judovska glasba ima za osnovo vzhodnjaški lestvični sistem in Gabriel se ga je na neki poseben način držal. Torej vzemimo 5 lijev po kvintnem zaporedju: F-C-G-D-A, in jih zložimo lepo po vrsti. Tako dobimo tone f-g-a-c-d. Ton F se je imenoval *kung* in je bil izhodišče za vsa ostala štiri nadaljevanja. *Kung* je bil osnova za leto, zemljo, sredino, planete in občutek. Iz tega pa so izhajali štirje toni: *šang*, *čiao*, *čih* in *ji*. Tona H in E, ki sicer manjkata (po evropskem lestvičnem zaporedju), so vstavili kasneje in sta se imenovala *pien* (kar bi lahko prevedli kot *odvečna*). Se pravi: ostali štirje toni so bili naslednje izpeljanke (glej tabelo).

Toda preden se prepustimo temu kitajskemu sistemu, moramo razumeti še enega, iz katerega tukaj, pred nami, nastaja velika partitura Petra Gabriela. To je indijski sistem. Ta je delil glasbo samo na dve veji: vokalno in instrumentalno. Toda pomembno je, kar se je dogajalo znotraj sistema! Indija pozna štiri knjige modrecev: Rigvedo, Samavedo, Atharvavedo in Yajurvedo. Peta knjiga je knjiga *Natyaveda*, ki z vokalno glasbo slavi Brahmov, z instrumentalno pa Šivov kult. Iz Rigvede izhaja glasbena enota, ki se imenuje *Pathya* (recitacija), iz Samavede izha-

KUNG (ton F)	ŠANG (ton G)	ČIAO (ton A)	ČIH (ton C)	JI (ton D)
Leto	jesen	pomlad	poletje	zima
zemlja	kovina	les	ogenj	voda
sredina	zahod	vzhod	jug	sever
planeti (Saturn)	Venera	Jupiter	Mars	Merkur
občutki	skrb	jeza	veselje	strah

Tabela



Graf

ja Gita (petje), iz Atharvavede izhaja Rasas (občutje) in iz Yajurvede izhaja Abhinaja (mimika). Kot vidimo, je občutje ponovno eden od začetkov in osnov razumevanja glasbene umetnosti. Ko se prepustimo prvim in naslednjim taktom melodije, pa jo lahko še zarišemo (glej graf).

In zakaj je to pomembno? Poglejmo. Indijska glasba pozna tri glasbene elemente: udatto, svarito in anudatto. Prevedimo: (na)ravno ali izhajajoče, nad-ravno, privzdignjeno in spuščajoče, popuščajoče, pod-ravno. Sredinska črta na risbi je optična ničla ravnega tona, navpičnice so približne časovne enote 1 sekunde. Dvaindvajset šrutov<sup>4</sup>, ki jih pozna indijska lestvica *sagrama*, je sicer razdeljenih na 7 (evropskim podobnih) osnovnih tonov, ki so kakor dorska lestvica s kratkimi imeni *Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni* in ponovni *Sa*. A pomembnejša so celotna imena tonov, kot bi bili to dnevi v tednu ali planeti, obdobja življenja, živali, elementi, občutki (indijska izročila navajajo ta skrivnostna imena tonov, ki ob petju ali igranju *prebudijo* v človeku določene občutke, kot so ljubezen, strast, hrepenenje, pogum, norost/blaznost, trans, esktažo, strah, jezo ...). Indijci jih še danes imenujejo s spoštovanjem. Prvi ton je *Sadja*, počelo, izhodišče, začetek, nato je *Risabha*, drugi ton, ton za nadaljevanje, pomirjanje, razmišljanje in druženje. Tretji ima ime *Gandhara* in je namenjen ljubezni, sprejemanju, poglobljanju, veri in nežnim čustvom, strasti in trpljenju. Četrti je *Madhyama* in predstavlja konec prve kvarte, namenjen pa je strasti, ognju, močnim

čustvom in energiji. Peti ton je *Pancama* in ima mistične korenine v kozmologiji, čakrah, duhu in transu, umetniški zamaknjenosti in umetnosti ljubezni. Šesti ton se imenuje *Dhaivata*, v njem je pogum, moč, sila, pa tudi jeza, norost in blaznost. Sedmi ton je *Nisada* in vsebuje elemente skladnosti, umirjenosti, prizemljenosti in reda. Sedaj lahko vidimo, kako je glasba v svojem bistvu prepletena s temi in še mnogimi oblikami, pojmi, stvarmi. Seveda moramo nekatere jemati z rezervo, saj bi poenostavljanje pripeljalo do določene mere kratkovidnosti in bi se pač preprosto lahko poskrili v mitologijo, mistiko, verski fanatizem ali kozmične energetske vrtnice in vsemu temu naprtili usodo, slučaj in naše življenje. A nastala bi le brezoblična gmota, ki bi ji pripisali pomen. To pa ni naš namen! Spoznati želimo vendar ozadja za nastanek pasijona, za nastanek filmske glasbe, ki je tako pomembno odmevala v svet. Kamorkoli se v samem začetku glasbe obrnemo na njeno osnovo, naletimo na elemente, ki govorijo o občutkih. In še na en element: na ton F. Osnova kitajskega lija ustreza naši višini tona F, tretji indijski ton je ton F (*Gandhara*), ki predstavlja čustva, strasti in trpljenje, t. i. pasijonski ton, je ton F (in f lestvice dur/mol) zaradi instrumentov, ki so pevce spremljali (F in C tube). In Gabriel pričinja svoj napev prvega dela partiture na tonu F... Podlaga za pasijon je seveda svetopisemska zgodba o Jezusovem trpljenju. Zgrajen je po vzoru grške tragedije, kjer je posameznik – pripovedovalec (evangelist) postavljen proti skupini posameznikov (*soliloquentes*, kot so Kristus,

Pilat, Peter, Juda...) in zboru, množici (Judje, vojaki...). Po osnovnih oblikah pa poznamo *motetni pasijon*, *responzorialni pasijon* (dramatični ali/in scenski) in *oratorijski pasijon*, ki je imel že elemente zgodnje opere. V nadaljevanju tako govorimo o *recitativu secco*, *recitativu accompagnato* ter *ariji da capo* in *ariosu*. V zgodovinskem razvoju glasbenih oblik pa sta nastala še *pasijonski oratorij* in *pasijonska kantata*. Eden zanimivejših in sodobnejših pasijonov je prav gotovo delo iz leta 1964. V mislih imamo Lukov pasijon, imenovan tudi *Pasijon po Luku*, veličastno delo sodobnega komponista *Kristofa Pendereckega*. Naj bo toliko razmišljanja za sam začetek uvoda dovolj. Spoznali smo prvi korak v pasio. V slast strasti in trpljenja, kot bomo skozi zgodbo videli. Besedilo za pasijone so komponisti jemali po izročilu štirih evangelistov, ki veljajo za zapisovalce Kristusovega življenja. Naj nas vodita pogum in filmska glasba, ki priča o umetnosti, ki je nad farizeji, saduceji in celo eséni<sup>3</sup>, ki jim je morda pripadal tudi rabin Jezus.

---

1. The Last Temptation of Christ, režija Martin Scorsese, 1988.

2. Platon: *Država*. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1976, knjiga 7, 514 A – 517 A.
3. Kazantzakis, Nikos: *Zadnja skušnjava*. Mladinska Knjiga, Ljubljana 2002, str. 5.
4. Indijska glasba se meri v šrutih. En šruti je nekoliko večji od evropskega četrtrtona. Toda to merilo ne temelji matematičnem redu, kot pri Grkih in poznejši evropski glasbi, temveč na posluhu. Beseda *shuri* pomeni namreč *poslušati*. Celotni glasbeni sistem se imenuje *Bharata*. Tako imajo med prvim in drugim tonom 3 šrute, med drugim in tretjim tonom 2 šrute, med tretjim in četrnim tonom pa so 4 šruti. Prva kvarta šteje v indijski glasbi skupaj 9 šrutov. Enako sta zgrajena druga kvarta (med petim in šestim tonom so 3 šruti, med šestim in sedmim sta 2 šrute, med sedmim in končnim so ponovno 4 šruti – tako se ponovi vzorec 3-2-4). Pomembno pa je dejstvo, da sta kvarti oddaljeni druga od druge za 4 šrute, kar je tudi največja možna razdalja. Celotni sistem je torej (v šrutih): 3-2-4-(4)-3-2-4. To pomeni  $9 + 4 + 9 = 22$ . To pa je tudi število zlogov in kitic (včasih tudi  $2 \times 11$ ) za njihove speve: recimo modalno petje v slogu Kauthuma iz knjige Samaveda.
5. Precej natančno se je o tem razpisal pred dva tisoč leti judovski zgodovinar Jožef Flavij v svoji knjigi *Zgodovina judovske vojne*. Ločina esénov je v Novi zavezi popolnom zamočšana, čeprav je bila po mnenju nekaterih številčno povsem enakovredna farizejem in saducejem, če ne še močnejša. V njej so bili predvsem modreci, vedeži, magi in zdravilci. Po mnenju nekaterih tudi Kristus. Beseda *esén* ima namreč izhodišče v besedi *asija*, ki pa je aramejsko-asirska in pomeni *zdravnik*. Sicer pa je bilo zdravljenje in pomoč bolnim glavno znamenje rabina Kristusa, ali ne?

# Duhovnost na gibljivih slikah\*

## Teologija in film v dialogu

Od iznajdbe filma pred stoletjem lahko opazimo pet različnih teoloških stališč, ki jih je Cerkev razvila v odnosu do filma. Ta stališča so posledica tega, kar se je Cerkev naučila od holivuda, in tega, kako je poskušala nanj vplivati. V predavanjih o teologiji in filmu, ki sem jih imel z Robertom Banksom, sva ta stališča poimenovala izogibanje, pazljivost, dialog, sprejemanje, prilagoditev in srečevanje z božjim.<sup>1</sup>

Ta teološka stališča do filmskega sveta lahko grafično ponazorimo s časovno shemo (glej Shema 1).

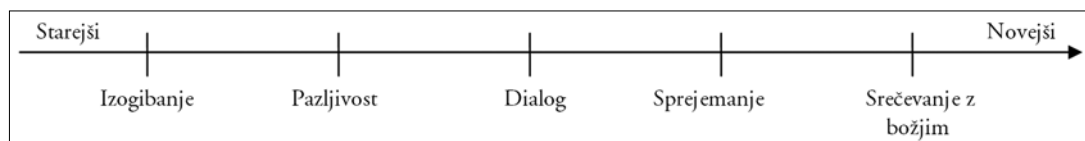
Čprav so se ti pristopi bolj ali manj razvijali v kronološkem zaporedju nekako zadnjih 75 let, lahko najdemo dobre primere vseh petih tipov teologov/kritikov tudi v današnjem času. In ker je vsak pristop bolj tip kot pa trdna kategorija, so nekateri teologi sčasoma sprejemali različne pristope, za nekatere druge teologe pa se je izkazalo, da v svojem pristopu spajajo različne poglede. Kljub taki spremenljivosti pa je ta stališča vseeno mogoče prepoznati.

Teh istih pet teoloških pristopov k holivudu lahko ponazorimo tudi z matrico, ki označuje, ali teolog/kritik začenja svojo refleksijo pri filmu samem ali pa jo začenja s teološkega stališča, in ali se določeno stališče

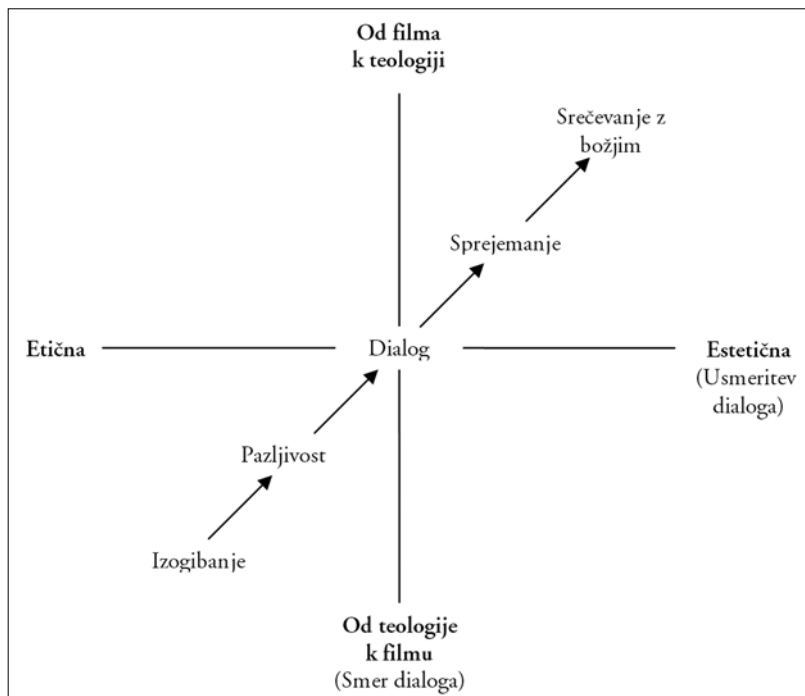
osredotoča na film v etičnem ali v estetičnem smislu (glej Shema 2).

Teologi, ki zastopajo strategijo izogibanja, delajo to z etičnega stališča (njihove knjige imajo celo v naslovih pogosto besede, kot so "moralnost" in "vrednote") in k filmu vedno pristopajo s svojega vnaprej določenega teološkega gledišča, in ne obratno. Na drugi strani pa tisti, ki jih zanima raziskovanje srečevanja z božjim v filmu, začnejo s filmom samim in v luči filma samega poskušajo izpeljati teološke sklepe. Poleg tega pa je njihova kritika filma po naravi estetska, ne pa etična.

Na črti, ki jo lahko zarišemo med ta dva nasprotna si pristopa, pa so še tri druga stališča. Tisti, ki izražajo pazljivost, jemljejo film kot film resneje, vendar svoj odgovor še vedno osredotočajo na etični vidik filma, svoj razmislek pa začenjajo z bibličnega/teološkega stališča. Tisti, ki si želijo teološkega dialoga, hočejo, da bi teologija oblikovala njihovo gledanje filmov in da bi gledanje filmov oblikovalo njihovo teologijo v živahnem, dvosmernem razgovoru, ki je po naravi *obenem* etičen in estetski. Tisti, ki hočejo sprejemati poanto filma, svoj razmislek začnejo pri samem filmu, vendar pa vnašajo svoje zunanje, teološko gledišče v razpravo močne-



Shema 1: Stališče teologa/kritika



Shema 2: Pristop teologa/kritika

je kot tisti, ki raziskuje srečevanje z božjim. Tako judovski kot krščanski teologi/kritiki v svojem pristopu pogosto veliko bolj spajajo različne poglede, kot pa to nakazuje ta shema. V praksi uporabljajo več kot enega od teh pristopov, glede na to, kakšne filme obravnavajo in kakšnemu občinstvu je njihov razmislek namenjen. (To, da vseh oseb ni mogoče jasno razvrstiti v določeno kategorijo, je tipično za vsako tipologijo, saj je to le enostavna umetna konstrukcija, ko nam pomaga razvrstiti podatke.) Vendar pa so v večini pri svoji teološki kritiki nagnjeni k temu, da uporabljajo predvsem eno stališče, s katerega obravnavajo filme.

## Izogibanje

Nekateri kristjani zagovarjajo stališče, da je potrebno nadaljevati z izključujočo miselnostjo, ki je zaznamovala konzervativni protestantizem in katolištvo zgodnjega obdobja. V uvodu v knjigo Herberta Milesa "Filmi in

morala" je Hyman Appelman filme označil z besedami, da so "poleg alkohola najbolj izrazita grožnja Ameriki in svetu".<sup>2</sup> Če je to sploh mogoče reči, je bil Miles v svoji obsdbi še močnejši: "To [film] je orodje hudiča, malik grešnikov, močvirje nizkotnosti, zavora cokla človekovega napredka, moralna rana civilizacije, sovražnik Jezusa Kristusa številka ena."<sup>3</sup> Najboljše, kar je Miles uspel povedati o hollywoodu, je to, da "so v filmih tudi nekateri pozitivni nauki. Da. Vendar je tudi v košu za smeti nekaj dobrega papirja, ki pa ga bomo uporabili le, če si ne bomo mogli priskrbeti papirja od nikjer drugod."<sup>4</sup>

Taka govorica, se zdi, prihaja iz preteklih dni, vsekakor iz časa pred pojavom televizije. Vendar pa je podobno mnenje izrazil tudi Carl McCain za Nazarene publishing house leta 1970: "Mislim, da pogost obiskovalec kinodvorane ne more biti ob tem še duhovna sila za dobro, živahen krščanski voditelj ali učitelj v nedeljski šoli."<sup>5</sup>

Danes je bolj kot taka prikrita obsodba vseeno razširjeno utemeljevanje izbirnega zavračanja filmov, za katere sodimo, da so moralno sporni. Tako je, na primer, dr. Ted Baehr, predsednik Krščanske komisije za film in televizijo, pisal organizatorjem filmskega festivala City of Angels in se pritožil, ker je festival izbral za predvajanje film Petra Weira *Leto nevarnega življenja* (The Year of Living Dangerously, 1982) in film Martina Scorseseja *Taksist* (Taxi Driver, 1976). Svojemu zapisu je dodal nekaj strani *Komunističnega manifesta* in se pritožil, da se Weirov film "v indonezijskem boju za svobodo izpod komunizma postavlja na stran komunistov. Takrat sem bil tam," piše, "in iz prve roke vam lahko povem, da so komunisti pobili na tisoče ljudi, posebej kristjanov, in da niso bili tako dobri, kot jih prikazuje film." Nato pa nadaljuje: "Moje vprašanje glede *Taksista* pa se glasi: Kaj je bilo v filmu takega, da je vplivalo na Johna Hinkleya, da je streljal na predsednika Reagana? Ko si boste poskušali odgovoriti na to vprašanje, boste začeli razumevati duhovni pomen tega filma, kar vi dobro veste."<sup>6</sup> Za Baehra je med večino hollywooda in Cerkvijo velik prepad. Religija, ki je prikazana v filmu, ni krščanstvo, ampak "materializem, potrošništvo, eroticizem, hedonizem, ... humanizem, ... kult nasilja."<sup>7</sup> Mnogih filmov enostavno ne bi smeli predvajati, misli Baehr. Če pa jih že predvajajo, bi kristjani morali protestirati, ne bi smeli hoditi v kinematografe in bi namesto tega morali gledati filme z videokaset, pri katerih lahko izbirajo.

Podobno je tudi Larry Poland pisal o svoji vodilni vlogi pri bojkotu *Zadnje Kristusove skušnjave* (The Last Temptation of Christ, 1988). V svoji knjigi *Zadnja hollywoodska skušnjava* (The Last Temptation of Hollywood), ki so jo spravili v tisk le nekaj mesecev po premieri filma Martina Scorseseja, Poland opisuje, kot trdi, "najostrejši spor med kristjani

in hollywoodom v tem stoletju".<sup>8</sup> "Nagnusno sprevačanje osebe in dela Jezusa Kristusa", tako v romanu Nikosa Kazantzakisa<sup>9</sup> kot v scenariju Paula Schraderja, kot sam pravi, je povzročilo, da so Poland in majhna skupina drugih zavednih kristjanov organizirali bojkot, ki je bil delno učinkovit.

### Pazljivost

Pogostejši pristop med sodobnimi konzervativnimi kristjani je pazljivost in ne izogibanje. S prihodom televizije je bila vzdržnost od filmov življenjski pristop le še za redke kristjane. Vendar pa so bili mnogi še vedno zaskrbljeni zaradi vpliva zabavne industrije. Leta 1974 se je Donald Drew v prispevku za InterVarsity Press vprašal, ali naj bi kristjan sploh šel v kino. Odgovoril je pazljivo, a pritrldilno: "Moje prepričanje je, da bi kristjan, če predpostavljamo, da so njegova stališča trdna, lahko gledal filme ter se zanimal za umetnost in druge oblike znanja. Zavedati se moramo, da je gospostvo Boga v Kristusu razširjeno na vsa področja življenja."<sup>10</sup> Ob tem je Drew svojim bralcem svetoval tudi, da "bi kristjan moral vstopati v kino z izoblikovanim razumevanjem, kdo je človek in kaj je resnica".<sup>11</sup> Krščanski gledalec torej lahko gleda filme, vendar pazljivo ter z jasno opredeljenega etičnega in religioznega stališča.

Naslov knjige Lloyda Billingsleya *Zapeljiva podoba* (Seductive Image) nakazuje njeno vsebino in pristop. Piše, da so njegova "pričakovanja glede filma nizka" in precej razočaran nadaljuje: "Moj osnovni pristop do filma kot medija je vse bolj skeptičen in kakršenkoli seznam mojih najboljših filmov vseh časov bi bil precej kratek. Vendar pa sem prepričan, da ima ta medij moč, in vem, da bi bilo noro, če bi ga prezirali."<sup>12</sup> John Butler je podobno ciničen in svojo razpravo o filmih začel z besedami: "Drugi del [knjige] govori o filmih tako, da predstavi nekatere

moralne probleme, ki nam jih postrežejo skupaj s kokicami in sladkarijami.”<sup>13</sup>

V svojih argumentih Billingsley in Butler ostajata strogo znotraj krščanske sfere, vendar pa, ko govorimo o vplivu na resnega gledalca filmov, njuna skeptična govorica premaguje samo sebe. To trdim kljub očitni moči njunih stališč, ko gre za utemeljevanje moralnega razločevanja pri kritiki filma.

Michael Medved je dober primer pazljivega, vendar premišljenega kritika holivudskih vrednot. Čeprav je pravoveren jud, Medved ne zagovarja judovskega stališča in trdi, da z neprestanim poudarjanjem etičnih tem zabavni svet ‘vzpodbuja’ (pa čeprav ne povzroča) antisocialno delovanje.<sup>14</sup> Čeprav filmska industrija deluje znotraj sodobnega kulturnega nabora vrednot, jih holivud želi tudi preoblikovati. V svoji knjigi *Holivud proti Ameriki* (Hollywood vs. America, 1992) se Medved bojuje proti holivudu, saj je prepričan, da filmi pospešujejo promiskuiteto, blatijo zakon, vzpodbujajo nezakonnosti in omalovažujejo starše. Sovražni so do junakov, ponižujejo Ameriko, uporabljajo prostaški jezik, pogosto žalijo in so nagnjeni k nasilju.

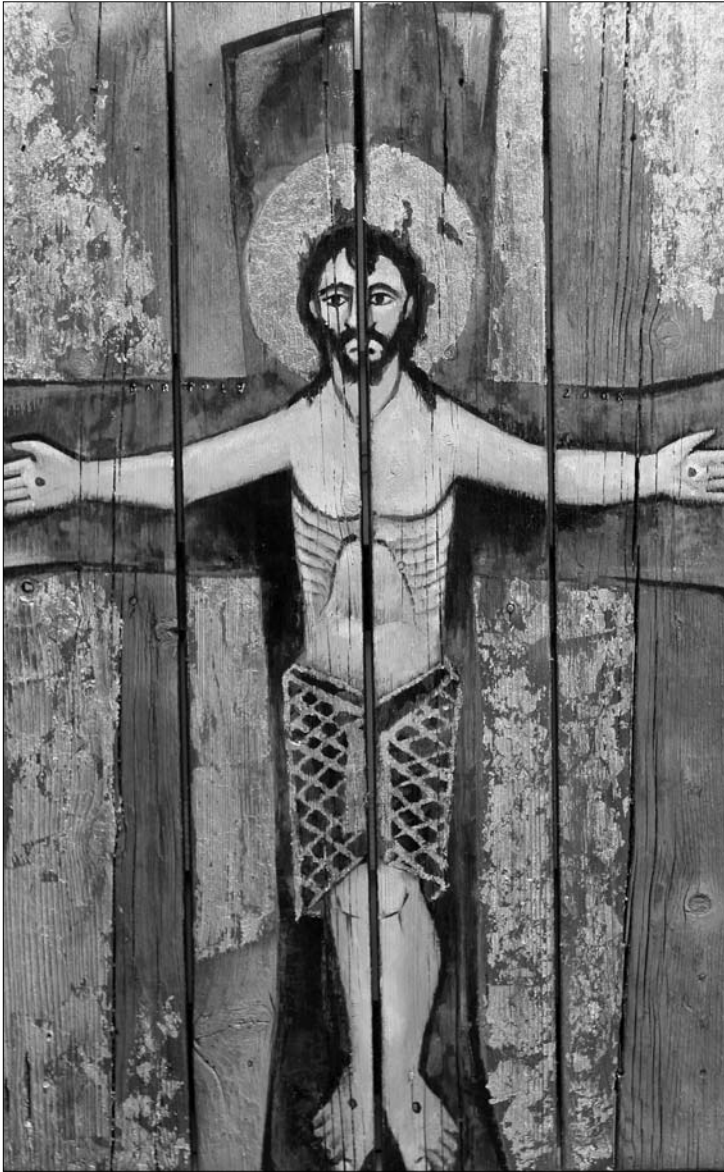
V poglavju z naslovom “Napad na religijo” Medved ugotavlja, da je danes razširjeno enostransko, žaljivo stereotipiziranje Cerkve. V tridesetih in štiridesetih letih smo imeli plemenite zvezde, ki so bili ljubeči duhovniki (npr. Spencer Tracy v *Mestu fantov* [Boys Town, 1938] in Bing Crosby v *Marijini zvonovi* [The Bells of St. Mary’s, 1945]) in v mnogih filmih smo zaznali religiozno povzdignjenje. V osemdesetih pa je bilo nasprotno bolj tipično, če so bili kristjani upodobljeni kot nori morilci in kleriki kot pokvarjeni, moralno izprijeni in bizarnega videza. Zdi se, da ima holivud namen žaliti verska čustva običajnih Američanov. Medved se retorično sprašuje, ali ne bodo začeli gledalci temu verjeti, ko pa te stvari prikazuje film za filmom. Protireligiozni filmi navadno pri-

nesejo izgubo, zapiše Medved, vendar se zdi, da filmarjem za to ni mar. Tega se držijo kot pijanec plota.

Verjetno je Medved pretiraval.

V eseju iz leta 1997 Medved opaza najnovejše pozitivne spremembe, ki so se zgodile po tistem, ko je leta 1992 napisal *Holivud proti Ameriki*. Pravi, da so v devetdesetih letih verni kristjani in judje zasedli pomembna mesta v holivudu. Po “neusmiljenem blatenju religije v zadnjih petnajstih letih” je prišlo do “premika k bolj pozitivnemu prikazovanju religioznih tem in likov na zaslonu”. Zaključuje pa z naslednjo ugotovitvijo: “Trenutno stanje holivuda še vedno pušča ogromno prostora za izboljšave, vendar pa je v zraku razveseljiv duh sprememb – če ne celo odkritega preporenda in oživljanja.”<sup>15</sup>

A niso samo na religiozni “desnici” tisti, ki priporočajo pazljivost. Na religiozni “levici” so včasih enako sumničavi. Margaret Miles, dekanja Graduate Theological Union na Berkeleyu, skuša odkriti in proučiti vrednote, kakor jih prikazuje film.<sup>16</sup> Holivud, ugotavlja Milesova, preko svojih vzorcev, stereotipov in simbolnih znamenj še naprej oblikuje naš odnos do rase, spola, razreda in spolne usmerjenosti. Na primer, pogosto se dogaja, da je perspektiva, kakršno prikazuje kamera, moška perspektiva. Že kot otrok je Milesova spoznala, da so s stališča filma debeli ljudje smešni, da so pripadniki drugih ras podrejeni in da so beli heteroseksualno usmerjeni ljudje normalni. Prikazovanje vrednostnega sistema na ta način pa “s stališča religije ni nepomembno ali naključno,” pravi, “ampak ker so religiozna stališča predstavljena na konkreten način, so tudi religiozne vrednote v središču.”<sup>17</sup> Milesova skupaj z Medvedom tudi trdi, da je v teh neposrednih prikazovanjih religije holivud tipično sovražen do krščanstva. Kot strokovnjakinja za upodablajočo umetnost Milesova kara filmsko industrijo zaradi njene nezmožnosti nav-



Jože Bartolj: Morski korpus.

dihniti religioznost skozi podobe, ki jih prikazuje. Pogosto se zdi, da je sposobna samo karikirati fundamentalizem, kot na primer v *The Rapture* (1991) in v *Deklini zgodbi* (*The Handmaid's Tale*, 1990).

Milesova, tako kot Medved, pristopa k filmu z etično-teološkega stališča, vendar pa želi biti obenem tudi raziskovalka filmov, ki jih

obravnava. Le redki filmi so ušli njenemu kritičnemu peresu. Film *Thelma in Louise* (*Thelma & Louise*, 1991) razume kot svarilno zgodbo o posledicah, ki prizadenejo žensko, ki želi ubežati svetu, v katerem gospodujejo moški. Graja pa dva sodobna filma o Jezusu, *Zadnja Kristusovo skušnjavo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) in *Jezusa iz Montreala*



(Jesus of Montreal, 1989), ker svojemu občinstvu ne predstavljata herojev. In tako naprej. Njena hermenevtika je hermenevtika sumničavosti. Filme gleda s svojega etičnega/teološkega vidika in presoja, ali temu vidiku ustrezajo ali ne. In čeprav želi proučevati film, ga ne poskuša videti z njegovimi lastnimi očmi.

Milesova in Medved imata smisel za slog in razločevanje, ko gre za sodbe o filmu, pa čeprav se zdita bralcu pretirano sumničava in se ta ne strinja vedno z njunimi zaključki glede posameznih filmov. Za Butlerja in Billingsleya se na drugi strani zdi, da ju v preveliki meri vodi dogma. Vsi pa pristopajo k filmu z določenega teološkega gledišča in vidijo enostransko neravnovesje med holivudom in Cerkvijo, med filmi in teologijo. V večini se jim zdi, da se filmi prepogosto ukvarjajo z rušenjem teologije. Zato religioznemu gledalcu priporočajo pazljivost.

### Dialog

Moji komentarji o izogibanju in pazljivosti bi morali biti dovolj, da bi pokazal smer, v katero se mi zdi, da bi morala iti krščanska filmska kritika. Čeprav se teoretično-kritični dialog lahko začne kjerkoli na vezni liniji med izogibanjem in srečanjem, pa je nevarnost teološkega imperializma v praksi dovolj velika, da mislim, da bi krščanski gledalci filmov morali najprej gledati film sam na sebi, preden bi vstopili v teološki razgovor z njim. Gledanje filma, tako kot vsaka razvedrilna dejavnost, najbolje deluje, ko je vpletena v vsakdanje življenje. To pomeni, da ko ljudje vstopajo v kinodvorano (ko gredo v opero ali na igrišče, ko igrajo odbojko ali ko plešejo), morajo med predvajanjem stvari večjega sveta okrog sebe postaviti na stran in se prepustiti izkušnji filma sami. Ko občinstvo posluša Mozarta ali ko gleda film Woodya Allena, se mora osredotočiti izključno na "sedanjost" izkušnje, če hoče, da bo ta pristna.

V tem smislu mora resnični svet med tem časom "obstati". Gledalci filmov morajo zaslono dati svojo "kot če bi" privolitev in z vsem srcem vstopiti v domišljijski svet filma. Pri filmu se to seveda zgodi samo od sebe, saj tema v dvorani in skupnost gledalcev, da ne omenjam surround zvoka in velikanskega platna, skupaj s podobami in zgodbo ujamejo pozornost občinstva.

Dati gledanju filma to epistemološko prednost v dialogu med filmom in teologijo – soditi ga tako, kot sem svetoval, da najprej pogledamo film sam na sebi in dovolimo podobam samim, da nam predočijo pomen in usmeritev – ne pomeni, da pripisujemo teologiji drugoten pomen. Religiozna vera je na prvem mestu. V bistvu trdim, da narava gledanja filmov in narava religiozne vere zahtevata, da gledanje filma dopolnimo s teološkega stališča. Vendar pa bi morala teološka obravnava slediti estetski izkušnji, ne pa je voditi.

Tako se sedaj obračamo od tistih pristopov, ki se začnejo s teologijo in sodijo filme z vnaprej določenih stališč, k tistim kritičnim pristopom, ki film gledajo najprej sam na sebi. Prvo od teh možnosti sem označil kot "dialog".

Tudi tisti, ki izražajo pazljivost, ko gre za gledanje filmov, namreč ugotavljajo, da nekateri filmi obravnavajo očitne religiozne teme ali elemente ter tako vabijo/zahtevajo dialog s teološke strani. Tako *Jezus iz Montreala* (Jesus of Montreal, 1989) govori o Jezusu ali *Nune pojejo* (Sister Act, 1992) gradi svojo zgodbo na naravi Cerkve. Nekateri filmi tudi prikazujejo odrešenje pridigarja, kot na primer *Apostol* (The Apostle, 1997), ali nekoga, ki je postal bolan od ljubosumja zaradi darov, ki jih je prejel kdo drug, kot na primer v filmu *Amadeus* (Amadeus, 1984). Njihovo stališče je lahko odklonilno do Cerkve, kot v *Hardcore* (1979) ali *Bull Durham* (Bull Durham's, 1988), ali pozitivno, kot v

filmih *Ognjene kočije* (Chariots of Fire, 1988), ki se osredotoča na krščansko poklicanost, ali *Nežno usmiljenje* (Tender Mercie's, 1983), ki govori o odrešenjski zgodbi. Religiozni elementi v teh filmih so lahko tematsko osrednji ali podporni. Teološki kritiki pa ne zavzemajo zunanjega stališča do teh filmov, ko vstopajo v dialog z njimi. Namesto tega filmi sami eksplicitno obravnavajo religiozne teme in tako vabijo k teološkemu odgovoru.

### Sprejemanje

Naslov knjige Neila Hurleya *Teologija skozi film* (Theology through Film, 1970) je dober primer knjige, ki je napisana z vidika nekoga, ki hoče ceniti pogled filma na življenje. Hurley se hoče učiti religiozne modrosti in uvida, ki ga lahko ponudi film. Bodo filmi zgolj potrdili naše vnaprejšnje sodbe, se sprašuje, ali pa bodo služili razumu, ki je navsezadnje univerzalna iskra božanskega, ki, kot so trdili stoiški filozofi, povezuje vse ljudi v nekakšno skrivnostno kozmično bratstvo:<sup>18</sup> Pomenljivo je, da je bil naslov ob ponatisu knjige leta 1975 spremenjen v *Novemu humanizmu naproti* (Toward a New Humanism).

Tisti, ki tako kot Hurley vidijo dejansko prekrivanje med filmom in teologijo, so prepričani, da je film sposoben razširiti teologovo razumevanje. Zdi se jim, da se to dogaja posebej glede na religiozni humanizem, ki je vsajen v sam film. Film lahko iz gledalcev izvabijo sposobnosti, da bi bili bolj človeški, in predstavljajo alternativne vidike, ki sicer gledalcu filmov niso dostopni. Tako ni potrebno, da bi se moral kritik najprej nasloniti na teologijo, ampak se lahko nasloni na sam film. Cilj pri povezovanju teologije in filma pa ni najprej v tem, da bi podali moralne sodbe, kot je bilo to v prejšnjih pristopih, ki smo jih obravnavali, ampak to, da bi dosegli boljši uvid. Samo v luči izvirnega pogleda filma na naravo človeka lahko

teolog učinkovito razširi svoje obzorje, saj film in kritik delujeta v razgovoru.

James Wall pa nam predstavlja še en primer sprejemanja. Svoje razmišljanje o "sve-topisemskih spektaklih in sekularnem človeku" zaključuje z optimističnim komentarjem o sekularnem človeku, ki ga ne zanima več pobožno prikazovanje Jezusa: "Vseeno bo odprt za nagovarjajočo moč filma, ki slavi človeškost in tako vse nas kliče, da bi sprejeli dar življenja. Njegova odprtost, predvidevam, je nadalje pokazatelj, da je sekularni človek globoko religiozen, če je njegovo religijo dovoljeno opredeliti kot življenje, polno smisla."<sup>19</sup>

Wall, ki je bil več kot četrto stoletja urednik *The Christian Century*, je zagovornik dialoga med holivudom in Cerkvijo. Ta dialog ima lahko različne oblike, vendar pa je verjetno najpomembnejše to, kot je prepričan, da za stališče filma "lahko rečemo, da je 'religiozno' v krščanskem pomenu, če pritrjuje človeškosti ali če prepričljivo izraža hudo trpljenje ob prizorih, ko je človeškost pohabljena."<sup>20</sup> Nobene potrebe ni po jasnih religioznih simbolih in oblikah. Če film govori o človekovem stanju s pristnostjo, ki je lastna tistim, ki so religiozni, je to dovolj. Tako je bil za Walla film *Kdo se boji Virginije Woolf?* (Who's Afraid of Virginia Woolf, 1966) "religiozen" film, saj prikazuje človeškost na način, ki je skladen s tem, kako Wall vidi človeškost, njegov pogled pa je umeščen v zgodovinsko krščansko skupnost.

Čeprav se mi zdi, da hoče Wall dovoliti filmskemu pogledu na življenje, da bi poglobil in razširil njegovo teologijo, pa bi bil zadržan do tega, da bi tak film imel za "religioznega". Taka oznaka se zdi nepoštena do namena filma. Bolje bi bilo tak film opisati kot "kvazi-religiozen" ali enostavno reči, da film vabi k razgovoru ali celo k sprejemanju v krščanski nazor, saj podaja predstavo

o človekovi naravi – podaja tako rekoč svoj pogled na življenje.

Joel Martin in Conrad Oswald Jr. sta se oblikovala ob razsodnem pogledu Wesleya Korta in v svoji knjigi *Ekranizacija svetega* (Screening of the Sacred, 1995) svarita pred označevanjem filmov za nezavedno krščanske. Dovolj je reči, da filmi lahko in da predstavljajo religiozne funkcije v današnji kulturi, ko komunicirajo z družbenimi miti, obredi in simboli, in da tvorijo mrežo temeljnih verovanj. Strinjata se s Thomasom Martinom, ki piše, da “se nobena zgodba ne razvije brez podpore neke strukture. [...] Vse strukture, tudi v najbolj banalnih zgodbah, pa je potrebno jemati kot povezane s temeljno izbiro o življenju. In zato ima vsaka zgodba, s katero se srečamo, neki učinek ali pa izziva človekov občutek za resničnost.”<sup>21</sup> Sprejemanje je neizogibno.

### Srečevanje z božjim

John May je predstavil uporabno tipologijo odgovorov, ki so jih razvili teologi in krščanski filmski kritiki od šestdesetih let naprej. Med njegovo shematično strukturo in to, ki sem jo pravkar predstavil, obstajajo razlike, vendar pa se strukturi tudi prekrivata. May je orisal pet različnih pristopov k religiozni interpretaciji filma, ki jih navaja po vrstnem redu, kakor so se pojavili, vendar pa je vseh pet pristopov še vedno v veljavi. Imenuje jih “religiozno razlikovanje”, “religiozna vidnost”, “religiozni dialog”, “religiozni humanizem” in “religiozna estetika”.<sup>22</sup>

May je prepričan, da se je v zadnjih štiridesetih letih zgodil splošen premik v poudarkih pri teološki razpravi o filmu. Od zgodnje zaskrbljenosti zaradi (1) moralnosti filmov in (2) jasno prepoznavnih religioznih elementov v filmu so se teološki kritiki obrnili k (3) želji po teološkem razgovoru s filmom in v novejšem času k osredotočanju na (4) humanistično in (5) estetsko vrednost

filmov. May je še posebej prepričan, da je “religiozna estetika”<sup>23</sup>, ki sva jo z Robertom Banksom imenovala “srečevanje z božjim”, najbolj plodovito področje za sodobno kritiko. Filmii imajo včasih celo zakramentalno sposobnost, da lahko gledalcu posredujejo izkušnjo transcendence. To je bila moja izkušnja s filmom *Becket*, pa tudi izkušnja očeta Gregorya Elmerja.

Mayev poudarek na srečevanju z božjim je to, kar bi pričakovali od vodilnih rimskokatoliških znanstvenikov na tem področju. Kot piše Andrew Greeley, je namreč “katoilstvo vedno verjelo v zakramentalnost ustvarjalnosti”. Katoliška Cerkev je trdila, da Boga spoznavamo skozi izkušnje, predmete in ljudi, ki jih srečujemo v svojem življenju. Greeley nam bo rekel, da je “milost povsod”.<sup>24</sup> Zanj je film nadalje posebej primeren za ustvarjanje zakramentov in za Božje razodevanje zaradi svoje “prirojene moči, da učinkuje na domišljijo”. Filmarji svoje dejavnosti morada ne bodo imenovali praznovanje milosti, vendar pa to v njej prepoznava kristjani. Greeley gre celo tako daleč, da trdi, da lahko filmar kot umetnik “jasneje in prepričljiveje” razkriva Božjo prisotnost kot pa Bog, ki si je izbral, da bo to storil skozi stvarjenje. Če to drži ali ne, “pa je čista, surova moč filma, da s svojo živahnostjo, a tudi z izjemno močjo kamere, da se osredotoča in spreminja gledišče, prevzame osebo, ki ga gleda, zakramentalna sposobnost, ki jo druge oblike umetnosti težko dosežejo.”<sup>25</sup>

Drugi katoliški teologi in filmski kritiki trdijo podobno. Neil Hurley, na primer, je prepričan, da imata tako teologija kot film opraviti s transcenco, razlika pa je v tem, da teologija nagovarja elito, medtem ko so filmi usmerjeni na množice. Nisem prepričan, da bi morala biti teologija zaupana samo eliti, vendar ima Hurley prav, ko trdi, da “gledalci filmov pogosto kažejo transcendentalne sposobnosti vpogleda, kritike in čudenja ter

tako prihajajo izredno blizu temu, čemur religija tradicionalno pravi vera, preroštvo in čaščenje. Poroka med tema dvema bo pozna, vendar srečna, število ženitnih posrednikov pa je vedno večje.”<sup>26</sup>

Thomas Martin predstavlja še en glas v podporo temu metodološkemu pristopu, ko trdi, da mora krščansko pričevanje nagovarjati večjo množico in na globljem nivoju od golih idej. Film kot “umetnost gibljivih slik” ima “večjo sposobnost, da proizvede popolno okolje kot pa slikarstvo ali fotografija, saj lahko v svoji obliki vključuje več prvin vsakdanjega življenja”.<sup>27</sup> Kot vizualni medij, ki zaposluje več čutov povprečnega človeka, ima izjemen vpliv na podobe, ki vladajo človekovi zavesti. Poleg tega pa ima film kot medij sposobnost dramatizirati, opevati in predstavljati izkušnje, ki niso dosegljive za človekovo doživljanje, dokler jih ne vidite. Razširja človekov pogled, tako da ta vključuje tudi to, kar bi šlo sicer mimo brez zaznave. Na ta način imajo filmi “sposobnost zbuditi občutek spoštovanja in čudenja v gledalcu”.<sup>28</sup>

Prevedel: Leon Jagodic

---

\* Robert K. Johnston. “Reel Spirituality: Theology and film in dialogue.” V: Joylon Mitchell in S. Brent Plate, ur. *The Religion and Film Reader*. London: Routledge 2007.

1. Izvirno razvrstitev je razvil Robert Banks, skozi leta pa sva jo skupaj večkrat razširila.
2. Hyman Appelman, “Uvod”, v: Herbert Mileas, *Movies and Morals*, Grand Rapids: Zondervan 1947.
3. Miles, *Movies and Morals*, 20.
4. Isti, 20, 95.
5. Carl McCain, *Morals and the Movies*, Kansas City: Beacon Hill 1970, 25.

6. Theodore Baehr, faks Toddu Colemanu, 3. oktober 1997.
7. Theodore Baehr, “A Cacophony of Prime Time Religions?”, v: Michael Suman, ur., *Religion and Prime Time Television*, Westport: Praeger 1997, 117.
8. Larry W. Poland, *The Last Temptation of Hollywood*, Highland: Mastermedia International 1988, 6.
9. *The Last Temptation of Christ*, prev. P. A. Bien, New York, Simon & Schuster 1960.
10. Donald J. Drew, *Images of Man: A critique of the Contemporary Cinema*, Downers Grove: InterVarsity 1974, 106.
11. Isti, 102.
12. K. L. Billingsley, *The Seductive Image: A Christian Critique of the World of Film*, Westchester: Crossway 1989, xii.
13. John Butler, *TV, Movies and Morality: A Guide for Catholic*, Huntington: Our Sunday Visitor 1984, 10.
14. Michael Medved, *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values*, New York: HarperCollins 1992, 242.
15. “Hollywood Makes Room for Religion,” v: Michael Suman, ur., *Religion and Prime Time Television*, Westport: Praeger 1997, 111–117.
16. Margaret Miles, *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*, Boston: Beacon 1996, 4.
17. Isti, 15, poševni tisk v originalu.
18. Neil P. Hurley, *Theology through Film*, New York: Harper & Row 1970, 3.
19. James M. Wall, “Biblical Spectaculars and Secular man”, v: John C. Cooper in Carl Srade, ur., *Celluloid and Symbols*, Philadelphia: Fortress 1970, 51–60.
20. Isti, 56.
21. Thomas Martin, *Images and the Imageless: A study in Religious Consciousness and Film*, Lewisburg: Bucknell University Press 1981, 63.
22. John R. May, “Religion and Film: Recent Contributions to the Continuing Dialogue”, v: *Critical Review of Books in Religion* 9 (1996): 105–121.
23. Isti, 117.
24. Andrew Greeley, *God in Popular Culture*, Chicago: Thomas More 1988, 250.
25. Isti.
26. Hurley, *Theology*, x.
27. Martin, *Images*, 46.
28. Isti, 52.

# Film in religija: sodelovanje, nasprotovanje in prepletanje

*“Kinematografija se je vedno zanimala za Boga.”*

André Bazin

Zgodovina ustvarjanja filmov dejansko potrjuje to trditev francoskega filmskega kritika in teoretika (Bazin 1997, 61). Že v prvih desetih letih po rojstvu filma je bilo namreč posnetih najmanj šest odrskih uprizoritev Jezusovega življenja. Že do leta 1920 je bilo posnetih kar 42 filmov, ki so povečini prikazovali Jezusovo življenje predvsem z vidika bogočastja in pobožnosti, medtem ko je bilo do današnjih dni posnetih več kot sto dvajset tovrstnih filmov (Viganò 2005, 22). Toliko je torej zgolj kristoloških filmov, kaj šele, če bi k temu prišteli še filme z biblično in tudi splošno versko tematiko!

Dejstvo je, da je zgodovina odnosa med religijo in filmom zaznamovana z nasprotovanjem, nelagodjem in prerekanjem, pa tudi z navdušenjem, pričakovanjem in evforijo. Kinematografija lahko namreč učinkuje kot šok v verskem centralnem živčnem sistemu. V obdobju prvih petnajstih let od iznajdbe filma so bile v mnogih državah ustanovljene cenzorske komisije in skupne varuhov, ki so pogosto izhajale iz moralne skrbi verskih avtoritet, ki so zavračale nespodobne prikaze na velikem platnu, predvsem prizore nasilnih zločinov in nespodobnih romantičnih zvez. Vse od zaprta kina v Teheranu, katoliških križarskih vojn proti filmu, pa do ustanovitve italijanske komisije za ocenjevanje filmov leta 1909. Mnogi pisci in pridigarji različnih krščanskih cerkva so napadali film

in svarili pred njim, med njimi tudi protestantski pridigar John Rice: “Svarim vas pred gledanjem filmov, saj vam ob tem lahko otrdi srce do te mere, da se boste zaljubili v greh.” Dan Gilber, predsednik Christian Newspaper Men’s Committee, pa je še leta 1942 zapisal: “Hollywood je nekaj, kar je najbližje peklju na zemlji, ki ga je do sedaj satan uspel vzpostaviti na tem svetu” (Mitchell 2007, 9-10).

Odnos je torej šel v smeri delitve na privržence in sovražnike. Kljub temu je bil film pogosto dobro sprejet za verske namene kot učni pripomoček, kot prikaz družinskih zgodb, kot orodje za spreobračanje, kot središče moralne cenzure in kot preprost način privabljanja množic. Prvi filmarji so pogosto snemali filme s svetopisemskimi vsebinami, predvsem z namenom dobrega zaslužka, pa tudi, da bi predstavili svoja prepričanja. Rezultat vsega tega je bil, da sta institucionalna religija in filmska industrija včasih postali zaveznici, včasih sovražnici, včasih pa tudi tekmiči.

Herbert A. Jump, pastor kongregacionalistične Cerkve, je že leta 1910 prepoznal v filmu orodje, ki je religiji v pomoč. Najprej z vidika zabave in druženja, po drugi strani pa kot velik pripomoček pri oznanjevanju in verskem pouku s posnetki Svete dežele, igranimi prizori iz Svetega pisma ter dogodki iz zgodovine Cerkve. Po zaslugi filma so tudi svetopisemski junaki, kot so egiptovski Jožef, Mojzes, Estera, Pavel in seveda Jezus, gledalcem bolj poznani kot kdajkoli poprej. Poleg tega je film lahko tudi izredno misijonar-

sko sredstvo, tako doma kot na tujem. Cerkev bi morala v svoje občestveno delovanje vključiti tudi vzgojo za kritičnost in družbeno ozavešanje, kar se lahko vrši tudi preko potenciala, ki ga prinašajo filmi. Film je neke vrste slikovni esperanto,<sup>1</sup> univerzalna govorica, s katero se lahko učimo tudi skrbi za druge. Jump je seveda poglobilni vidik filma prepoznaval v smislu pomoči pri pridiganju, oznanjevanju moralnih vrednot in resnice, saj naj bi kvaliteten film služil kot element ponazoritve mnogo bolj kot govornjena beseda, ker lahko naredi evangeljsko oznanilo vidno, konkretno, dramatično in zanimivo. Ob tovrstni uporabi filma naj bi se seveda povečalo število vernikov, ne zaradi senzacionalnosti, ampak zato, ker film naslavlja človekovo naravo tudi na psihološki, doživljajski ravni, česar pridiga v tolikšni meri ne zmore (Jump 2010).

### Navzočnost religije v sekularnem filmu

Kljub posameznim poskusom je bilo v splošnem proučevanje filmov z verskega in teološkega vidika predolgo prezrto, če ga mnogi komentatorji, kritiki in teoretiki niso celo ignorirali. Kadarkoli izide knjiga o teologiji in filmu, se filmski teoretiki posmehujejo in prezirljivo zavračajo cerkveno pisanje, ki si upa vnašati Boga v posebne kinematografske razprave. Četudi je področje religije in filma v zadnjih letih znatno napredovalo, mora še vedno vplivati na način preučevanja filmov kot študijske discipline. Dejansko bi moralo biti religiozno "branje" filmov med središčnimi temami sodobne filmsko-analitične in znanstvene dejavnosti, ne pa na obrobju. Ko je mogoče sprejeti, da se med filmom in teologijo lahko vzpostavi zelo ustvarjalni dialog, se lahko odpre vrsta produktivnih možnosti. Seveda si pri tem ne smemo predstavljati, da se tovrsten dialog suče zgolj okoli filmov z versko tematiko, kot

sta *Kristusov pasijon* režiserja Mela Gibsona in *Zadnja Kristusova skušnjava* režiserja Martina Scorseseja, ampak zaobjema mnogo širše področje, ki vključuje tudi filme s popolno odsotnostjo eksplicitnih religijskih vsebin. Lahko pa so te le minimalno ali implicitno navzoče. To pomeni, da lahko sekularni filmski ustvarjalec posname film, ki ga določeno občinstvo prepozna kot teološko pomenljivega, pri čemer seveda ne smemo zanemariti režiserjevega namena, če ga je javno izrazil, ampak ga moramo upoštevati in spoštovati (Deacy 2007, 306-307).

Vzorčen primer je gotovo uspešnica *Clinta Eastwooda*, drama *Gran Torino*. Za fasado obilice rasizma, neprimerne govornice in nasilja, ki preveva celoten film, se odkriva povsem druga perspektiva. Ne le, da se nekje v podtonih neprestano oglašajo soočanje z življenjem in umiranjem na eni strani ter s spoštovanjem, ljubeznijo in sovraštvom na drugi. Celotno dogajanje izzveni v nekakšni darovniško-odrešenijski perspektivi, nekako v smislu: "Nihče nima večje ljubezni, kakor je ta, da dá življenje za svoje prijatelje" (Jn 15,13). Pri tem ikonografska navezava na križanega Kristusa v zaključnem obračunu seveda ni zgolj slučajna, saj jo trenutek poprej simbolno uvedejo zadnje besede: "Jaz imam ogenj (luč). Zdrava Marija, milosti polna ..." Darujoči se junak obleži pod streli v popolnoma nenaravni drži – s široko razprostrtimi rokami in iztegnjenimi rokami – kot Križani. Preseneča torej nenavadna verska eksplicitnost v pozitivni in jasni katoliški luči, pri čemer simbolika odrešenijskega darovanja samo nadgrajuje teme, ki se jih film neposredno dotakne, kot so spoved, življenje, smrt in ljubezen.

Upi, strahovi, težnje in skrbi, ki jih doživljajo ljudje in jih v krščanski tradiciji srečujemo v pojmi, kot so greh, odtujenost in odrešenje, so v vse večji meri izraženi z novimi izrazi, zunaj tradicionalnih okvirov ver-

ske prakse. Dogaja se, da so ljudje preplavljeni z verskimi spodbudami, četudi sami niso povezani z vero in se ne udeležujejo obredov ali pripadajo verski skupnosti. Religija je implicitna v mnogih vidikih posameznikovega življenja. Pri tem film predstavlja le enega izmed mnogih sodobnih sekularnih posrednikov religiozних funkcij, ki jih zgodovinsko povezujemo s tradicionalnimi verskimi ustanovami.

V sodobnem času se prav preko filma razcvetajo pomembni izrazi vere ter bogati primeri in vzori krščanskega delovanja. Ne, da bi se spuščali v razpravo o tem, koliko je v filmih trivialnega in banalnega, je dejstvo, da prinašajo nekateri filmi v čisto sekularni obliki resne teološke refleksije (prim. *Svizčev dan*<sup>2</sup>, *Apartmenta*, *Ne imejte me za norca*, *The Crossing Guard*...). Ti filmi morda sploh ne vsebujejo nikakršnih eksplicitnih religiozних tem, toda gledalci se lahko prav ob njih soočijo s temeljnimi človeškimi dvomi in vprašanji ter z univerzalnim izkustvom greha, odtujenosti in trpljenja. Dokler bodo filmi, ki omogočajo srečevanje s temeljnimi človeškimi vprašanji, bodo tudi filmski ustvarjalci nadaljevali z ustvarjanjem resnih in razumnih prispevkov k teološkim in religioznim refleksijam. To so rodovitna tla, na katerih ima teološko delovanje moč odkrivati, spoznavati in opazovati v t. i. sekularni areni primere in izraze krščanskega delovanja, ki so koristni za gledalce (Deacy 2007, 310-311).

### Film in teologija

Filmski teoretik Neil P. Hurley zagovarja tezo, da režiser s filmom ponuja sekularno teologijo. To, kar je teologija za elito, naj bi bili filmi za množice. Film je tako postal medij za doživljanje transcendentnega, ki je ukoreninjeno v človeški duši: vest, krivda, svoboda in ljubezen. Hurley s svojo kinematografsko teologijo podaja priložnost za dialoški angažma, kajti tako udeleženci teologije kot

tudi filma vstopajo na področje transcendentnega prav preko (za)vesti. Za razliko od Hurleyja pa se James Wall v svoji teoriji osredotoči na režiserjevo vizijo kot na izraz sekularnih kulturnih in družbenih vrednot, ki ima pomemben vpliv na sodobno družbo. Filmar je umetnik, ki v svojem delu predstavlja pogled na resničnost, ki lahko obogati tudi naš pogled, četudi se z njim strinjamo ali pa ne. Vernik mora biti opozorjen in pripravljen na ta vir "razodetja". Prav zaradi močnega kulturnega vpliva filma Wall meni, da bi morale krajevna cerkvena občestva omogočiti filmsko vzgojo. Sodobna Cerkev bi ravnala neodgovorno, če bi v svojih izobraževalnih programih prezrla tako vpliven medij, kot je film, zgolj zaradi poenostavljenega razumevanja ločitve med verskim in posvetnim. Film kot umetniška stvaritev ni sam na sebi teološki, toda prinaša režiserjev teološki pogled. Zato Wall predlaga metodo dialoga s filmom, ki jo opredeli kot način "neprestanega dožemanja", pri čemer si na eni strani zastavi vprašanje "O čem govori film?", s čimer se osredotoči na samo filmsko zgodbo in njeno sporočilo. Po drugi strani pa si zastavi vprašanje "Kaj film je?", pri čemer misli na predstavitvene vidike filma, ki implicitno, bolj kot samo sporočilo, prinašajo pogled na življenje. Ta metoda omogoča, da razlikujemo med vizijo celotnega filma in strukturno zasnovano, preko katere je ta vizija prikazana. Tako Wall s svojo metodo prikaže, da režiser s filmom ne prikazuje zgolj neke zgodbe, ampak nekaj več: resnično učinkovit filmski ustvarjalec pritegne gledalca v neko izkustvo, ki implicitno vsebuje režiserjev pogled, ki prav preko tega izkustva vpliva na gledalce in oblikuje družbo (Gabig 2007, 55-57).

Prav zato je še kako pomembna in potrebna tudi teološka obravnava filmov, v smislu prepoznavanja in opredeljevanja teologije, ki jo film prinaša. S tem se seveda približamo

srčki odnosa med filmom in religijo. Prav na podlagi analize tega odnosa je filmski teoretik John R. May oblikoval tipologijo različnih pristopov kritike in jo razdelil na pet ravni: 1 – duhovna diskriminacija: v ospredju je predvsem analiza moralnosti, etike in spodobnosti filma; 2 – duhovna vidljivost: gre za analizo ugotovljivih duhovnih in verskih elementov v filmu; 3 – duhovni dialog: podana je analiza teološkega dialoga v filmu, bolj kot pa moralnosti; 4 – duhovni humanizem: pri tem gre predvsem za analizo duhovne transcendence v filmu, kot odločilnega elementa človeške narave; 5 – duhovna estetika: vidik analize filma kot zakramentalne umetnosti, ki pomaga oblikovati transcendenco (Gabig 2007, 57-58). Gre torej za pet ključnih vidikov, ki pripomorejo k religiozni in teološki analizi filma.

### **Teološka analiza filma**

Teološke teme v filmih navadno niso v neposrednem odnosu s svetopisemskimi odlomki, ampak izvirajo iz tradicionalnih judovsko-krščanskih konceptov o Bogu in veri. Tako so teme pridobljene iz sistematičnih teoloških konceptov o Bogu oziroma bogovih, ki jih najdemo v filmu. Pri tem ne gre za upodobitve svetopisemskih pripovedi, niti svetopisemskih tem, temveč za teme, kot so angeli, nebesa, hrepenenje, zlo ter mnoge božje lastnosti, ki jih srečamo v povprečnih popularnih hollywoodskih filmih (tipičen primer je drama *Mesto angelov*).

Teorijo o sekularizaciji izpodbija prav vztrajno filmsko prikazovanje božjega, ki nevsiljivo odraža pomembnost vere. Mnogo verskih tem je prikazanih v filmih, ne da bi sploh izpadle kot verske. Prav zato so filmi eden najpomembnejših medijev, preko katerega se izražajo in poudarjajo družbena in verska prepričanja. Za razliko od ostalih oblik umetnosti, kot so gledališče, glasba in opera, filmi ne predpostavljajo, da bi gledalec moral

imeti kakšno znanje, a kljub temu spodbujajo pravo množično privlačnost. Teoretika Albert Bergeson in Andrew Greeley celo zagovarjata mnenje, da filmi oznanjajo verska in duhovna sporočila mnogo učinkoviteje kot mnoge cerkve in se pri tem sprašujeta, ali morda filmski ustvarjalci vedo o Bogu kaj, česar škofje in teologi ne vedo. Ali pa vedo nekaj o temelju religioznosti in duhovnosti navadnih ljudi, česar škofje in teologi ne vedo? Česa se torej lahko nauči Cerkev od filma pri oblikovanju življenja mladih? Gledalci namreč prevzamejo sporočila, ki nagovarjajo življenjska izkustva, ne da bi jih pri tem imeli za verska, kar je pri obravnavani temi vredno pomembnega premisleka. Zato analiza filmskih teoloških tem ni namenjena toliko teološki refleksiji, ampak predvsem družbeni in kulturni praksi gledanja filmov z upodobitvami religijskih in duhovnih vsebin. Na drugi strani Christopher Deacy predlaga bolj kompleksno filmsko analizo z vidika filma kot prizorišča teoloških refleksij na temo odrešenja. Ob bok predstavitvam cenenega odrešenja v filmih s srečnim koncem Deacy postavlja filme, ki prikazujejo težave resničnega sveta, katerih konec je pogosto bolj nejasen. Ti filmi naj bi prikazovali bolj realistično podobo odrešenja, ki je v resničnem svetu pogosto nejasna in negotova. Protagonist je kristološki lik, ki preko trpljenja pride do odrešenja. Obča človeška izkušnja trpljenja je tista, ki ima odmevno moč v življenjskih izkušnjah gledalcev, kar posledično upraviči analizo tovrstnih filmov s teološkega vidika. Tako je krščanska teologija odrešenja zavestno in nezavedno predstavljena prav v tovrstnih filmih (Gabig 2007, 64-66).

Tema, ki jo predstavi določen film, na različne načine vpliva na gledalce. Zato lahko tudi gledalci ustvarijo mnogo pomenov, pri čemer se nekateri lahko razlikujejo od režiserjeve vizije in namena filma. Prav to nam





Jože Bartolj: Sv. Katarina, 2009, akril les, 125x25 cm.

lahko pomaga pri razumevanju teoloških tem, ki jih predstavlja film, saj nam prav mnoštvo pogledov in pomenov daje vpogled v vir, iz katerega gledalci črpajo za svojo vsakdanjo versko in duhovno prakso, ravno z vidika njihove uporabe in interpretacije filma. To nam pomaga tudi pri razumevanju njihove izkušnje filma ter tega, kako so se odločili za dialog s teološkimi temami, ki jih predstavlja film.

Film je močan medij v sodobni družbi in navadno predstavlja sodobne kulturne vrednote. Predvsem mladi so vse bolj "pogoltni" gledalci filmov. Kolikor si ogledajo filmov, toliko ti na različne načine vplivajo nanje. Analiza režiserjevega pogleda in vrednot, ki jih film prinaša in razglašča, podaja vpogled v kulturni kontekst, v katerem mladi živijo, in v to, kako film vpliva na njihova življenja. Izkustvo transcendence, ki ga prinaša gledanje filmov, bolj s predstavitvenega kot pa pripovednega vidika, lahko osvetli pomene implicitno posredovanih vrednot, ki jih v življenja mladih sejejo filmski ustvarjalci. To lahko pripomore k razumevanju izkustva, ki so ga mladi deležni ob gledanju filma ter njihovega odnosa do režiserjeve vizije (Gabig 2007, 67 in 58).

### **"Obrednost kina"**

Navada gledanja filmov v prostem času ima tudi funkcije, ki so podobne religiozni. Film tako podaja življenju strukturo, oziroma pomene, na podlagi katerih se ljudje usmerjajo v življenju, naj si bo v smislu vsakodnevnega gledanja filmov ali v smislu sprostitve po dnevnem delu. Film namreč podaja skupnostno podeljeno izkušnjo in okolje, ko kinodvorane učinkujejo kot kapele, ki zablajo skupaj udeležence, ki uporabljajo témo, poučno za življenje.

Gledanje filma v smislu sprostitvene dejavnosti je lahko pomemben dejavnik v verskem življenju. Potencialno religiozni vidik rednega obiskovanja kina izraža potrebo po

počitku in sprostitvi. To, da se religija ni zmožna odzvati na potrebo po sprostitvi in jo umestiti v pravi kontekst, v katerem bi zmogli presojudati svet medijev, lahko človeka zmede. Ljudje namreč hodijo v kino z namenom, da bi uživali. Kot večina sodobne zabave tudi obiskovanje kina deluje kot oblika "sobotnega počitka" za ljudi, ki potrebujejo počitek.

Toda film je več kot zgolj zabava. Predstavlja vir mitov, morale in obredov, podobno kot religija. Po vrnitvi iz domišljjskega sveta filma v resničnost lahko gledalec iz filma povzame izkušnje, ki jih je doživel za svoje vsakdanje življenje. Do tega pride, ker se vzpostavi intimna povezanost med vsebino filma in socialnim vedenjem občinstva (Gabig 2007, 190-195).

Tako lahko na kino gledamo kot na kvazireligiozno izkustvo. Ne le zaradi uporabe religiozних simbolov, vsebin in tem, ki jih prinašajo različni filmi, ampak predvsem z vidika druženja. V temi kinodvorane se namreč tako kot v cerkvi zbirajo ljudje, da bi preko gledanja in soudeležbe pri dogajanju zadostili svojim življenjskim hrepenenjem. Tako kot cerkev tudi kino ustvarja in preustvarja družbene vezi s tem, ko prikazuje drugačne načine življenja. Dejstvo je: če vzamemo svoje življenje po veri zares, tudi iz bogoslužja in zakramentov prejemamo moč za spreminjanje, spreobračanje in rast. Ponavljajoče se obiskovanje obreda namreč podpira ustvarjanje novih pogledov ter spremembe načina življenja. Nekaj podobnega se lahko dogaja pri filmu. Ni malo gledalcev, ki so si kakšen zelo priljubljen film ogledali vsaj dvakrat. Slednjic pa tako film kot bogoslužje s spremembo vsakdanjosti prinašata razvedrilo in oddih.

Z uporabo videokaset in kasneje DVD-jev je bil narejen še korak naprej. Ko je film izšel še na VHS-u ali DVD-ju, je postal del družinske "pobožnosti", s čimer ni izrinil, ampak

le dopolnil skupno "časčenje". Je nekaj takega kot svečka, blagoslovljena v cerkvi, ki jo vernik prinese domov z romanja z namenom, da bi ob njej molil ali celo, da bi ga odvrčala od nesreč in bi si ob njej ponovno ustvaril izkušnjo cerkvenega obreda. Gledalec kupi DVD z namenom, da bi si ponovno ustvaril socialno-"sakralni" spomin in izkušnjo filma iz kinodvorane, ko ga vedno znova gleda, v celoti ali po delih, sam ali s partnerjem ali s prijatelji (Loughlin 2007, 337-338).

Na cerkev in kino lahko gledamo tudi z vidika, da gre za dva kraja, kjer se "projicira" idealna prihodnost. V zgradbi se prikazujejo podobe "zunanjega" sveta, ki pa se dejansko razlikujejo od dejanskega resničnega zunanjega sveta. Ko ugasnejo luči, lahko človek gleda navidezne svetove in načine, kako biti drugačen človek. V obeh zgradbah zasledimo "senco votline", ki vzpostavlja razloček med navideznim in resničnim. Ta razloček je sam na sebi nejasen, izključuje realnost ter razodeva in razkriva svojo istovetnost z domišljjsko pustolovščino.

Film ponuja pogled na svet, kakršen bi moral biti (z vidika filma), prav tako pa lahko tudi kaže, kakšen v resnici je. Bistvo "obreda" filma pa je v tem, da združuje oba vidika (idealnega in resničnega), pri tem pa gledalec postane del sveta, ki je projiciran na platno. Prav zaradi tega "obreda" naj bi film posledično imel močan vpliv na gledalčevo resnično življenje. "Filmi in religiozni obredi vključujejo kognitivne strategije, ki nam pomagajo pri spopadanju (ravnanju) z našim življenjem, prav tako pa tudi omogočajo emocionalno sprostitvev. Če gledamo na film samo s kognitivne ali samo z emocionalne plati, potem spregledamo dejstvo, da takšen "obred" zadeva celotno osebo, v vseh njenih razsežnostih: mišljenju, čustvovanju in duhovnosti." (Gabig 2007, 73.)

Filmi dejansko prinašajo mite ali zgodbe, ki prikazujejo idealen svet. Z "obredom"

gledanja filma gledalci pridejo do spoznanja s tem, da so s pomočjo identifikacije z glavnim junakom nadomestno udeleženi v dogodkih idealnega sveta. Film pri publikli vzbuja želje in hrepenjenja ter na neki način ustvarja potrebo po zadovoljitvi, po drugi strani pa s "soudeležbo" z gledanjem omogoča gledalcem vsaj virtualno izkušnjo. To posledično vpliva na duhovno (moralno) dimenzijo njihovega življenja. Ko se vrnejo v resnični svet, so povabljeni, da to, kar so se v filmu naučili in odločili glede življenja, tudi udejanjijo, naj si bo s posnemanjem ali pa z odločitvijo, da bi to v svojem življenju spremenili.

Tudi Cerkev, nič manj kot kino, predlaga izpolnitev želja in življenjske sreče. Te so same na sebi oblikovane in usmerjane preko zakramentalne uresničitve tega, kar anticipiramo, upamo in želimo. Seveda tu ne govorimo o kakih trenutnih, površinskih ali celo navideznih, ampak o temeljnih bivanjskih potrebah, ki se dotikajo smisla življenja, duhovnosti in konkretnosti. Kakor lahko filmski junaki gledalcu predstavljajo vzor, ideal, spodbudo in izziv, tako na drugi strani Cerkev ponuja svoje "zvezdnike", ki so vzor in zgled krščanskega življenja in jim pravimo svetniki (Loughlin 2007, 340).

Še zdaleč pa film ne more zares nadomestiti religije, čeprav – kot vidimo – pogosto stopa na njeno mesto. Film nam namreč želje in hrepenjenja lahko zadovolji le navidezno s tem, da nas preseli v sanjski svet, ko nas za določen čas iztrga iz vsakdanje resničnosti in nas pritegne v svoje imaginarno dogajanje. Po koncu filma ostane gledalec napolnjen z vtisi in čustvi, ki ga lahko sicer podžigajo in vznemirjajo ter morda prinesejo nekakšno nadomestno zadovoljitev, dokler jih spet ne "povozi" resničnost vsakdanjega življenja. Bogoslužje pa nas po srečanju z vzori pošlje v realni svet z nalogo, da te vzore prevedemo v današnji čas in jih na svoj način udejanjimo v svojem okolju.

Prav zato bi se moral ozaveščen gledalec dobro zavedati te izumetničene filmske resničnosti in njene nevarnosti, ko osvaja ozemlje, ki pripada religiji. Dejstvo je, da ima filmska "resničnost" moč, s katero vpliva na gledalčevo obnašanje in delovanje v resničnosti zunaj kinodvorane. Če ne drugega, bo navdušenec po ogledu *Rockyja* vsaj še nekajkrat zamahnil s pestmi po zraku in tako ohranjal vzdušje boksarskega dvoboja.

### Pastoralni vidik filma

Mladi uporabljajo filme predvsem kot sprostitveno kratkočasenje, pa tudi v smislu pogovorov in klepetanj o filmih, posebno še na način, da se poimenujejo po junakih ali nadejenejo vzdevek (npr. "Izgledaš kot hobit") ali pa ob navajanju citatov v določenih okoliščinah, ki spominjajo ali namigujejo na kak dogodek iz filma ("Stay here, I'll be back"<sup>3</sup>). Ti citati so pogosto mišljeni predvsem v smislu duhovitih in sproščujočih komentarjev, ki vnašajo dinamiko v najstniško zdolgočasnost.

Film ima lahko tudi v župnijski močan povezovalni element med mladimi. Ti se tako lahko zbirajo v župnijskih prostorih (veroučna učilnica, soba za mlade, mladinski center ali klub ...), da bi skupaj gledali filme. Pri tem pa ne gre zgolj za prostočasno družabno dejavnost, ampak tudi za ustvarjanje in povezovanje skupnosti še na drugi ravni kot zgolj verski. Mladi tako pridejo skupaj z željo po druženju in skupnem preživljanju prostega časa, pri čemer je film lahko močan povezovalni dejavnik, ki na svojski način ustvarja, gradi in povezuje skupnost mladih. Vsebina filma, besedišče in filmski citati so elementi, ki jih mladi uporabljajo pri svojem druženju, v pogovorih, pa tudi zabavi. Tako je lahko vsebina (tema) filma tudi dobro izhodišče za pogovor o življenjskih vprašanjih in problemih, oziroma služi kot soočenje s svojim vsakdanjim življenjem in ponuja tudi določene odgovore in načine za vsakdan (Gabig 2007, 192-193).

Toda film ne more in ne sme postati nadomestek ali mašilo pri pastoralnem delu z mladimi. Lahko sicer služi za skupno preživljanje prostega časa, vendar ne brez skupnega ovrednotenja ali kritičnega pogleda in diskusije. Dejstvo je, da mladi gledajo raznovrstne filme, tudi take s spotakljivimi in včasih močno problematičnimi vsebinami, kar predstavlja izziv mladinski pastorali. Če je torej dejstvo, da so si mladi določen problematičen film ogledali, potem bi to lahko bil za kateheta izziv, da bi si upal z mladimi film ponovno pogledati ter ga nato z njimi predebatirati in kritično ovrednotiti. Tak izziv zahteva pogum in pripravo, je pa gotovo eden močnejših vidikov osveščanja in celo evangelizacije.

Res je, da je nad filmi navdušena predvsem mlajša populacija, vendar si tudi starejši radi ogledajo kak kvaliteten film. Ne nazadnje ne smemo spregledati dejstva, da je Gibsonov hit *Kristusov pasijon* uspel v kinodvorane privabiti ljudi, ki njihovega praga niso prestopili že nekaj desetletij! Tako lahko v okviru sodobne župnijske pastorale ponudimo tudi kak kvaliteten svetopisemski ali svetniški film, naj si bo za obogatitev in konkretno ponazoritev božje besede ali kot pripravo na praznovanje npr. božiča ali velike noči. Lahko pa si ogledamo hagiografski film v okviru praznovanja patrocinijske ali kot pripravo nanj, oziroma ob praznovanju godu svetnika ali spomina na svetniško osebnost.

Zanimivo, da imajo filmi tudi določen vpliv pri sodobnih svetniških procesih, ne v smislu kanonizacijskega procesa, ampak predvsem "oživitve" svetnika oziroma svetniške osebnosti. Že v antiki, kot tudi kasneje, so ob branju svetniških življenjepisov, še posebej ob poročilih o mučeništvu, svetniški liki postali "živi" med poslušalci. To vlogo danes vrši film. Tako je producent filma *Romero*, duhovnik Ellwood Kieser, poročal, da so bili po ogledu filma prijatelji umorjenega salvadorskega nadškofa Romera začudeni nad močjo filma in so dejali:

"Za hip sem pomislil, da je Oscar spet živ." Nekateri so dejali, da je bila to najmočnejša kinematografska izkušnja v njihovem življenju; drugi so dejali, da je film omogočil izkustvo Boga. Kieser je k temu mogel samo še dodati: "Kaj več bi si lahko duhovnik-producent še želel?" (Sanders 2007, 348-349.)



Jože Bartolj: Oblika po Roku in sv. Rok, 2009, akril les, 2x 125x25 cm.

Filmi imajo moč. Oblikujejo naš svet ter naše dožemanje ljudi in sveta. Prav zato je zelo pomembno, da gledamo filme o svetnikih s spoštljivostjo, a tudi s kritičnim očesom. Gledalci bi se morali spraševati o odnosu med tem, kar so videli v filmu, in zgodovinskimi podatki ter bi morali biti pozorni na to, kaj od tega film izpusti, oziroma kaj vključí. Tudi bi se morali zavedati teoloških predpostavk, ki zaznamujejo film ter imeti pred očmi razkorak med temi in svojimi lastnimi predpostavkami. V svetu, prežetem s podobami, si ne moremo privoščiti, da bi pasivno sprejemali vse, kar nam prikažejo na filmskem platnu (Sanders 2007, 349).

### Teološki dialog s filmom

Film deluje kot vir, ki prinaša neko izročilo, tradicijo. Kino je potemtakem eden izmed kanalov, po katerem k nam prihajajo zgodbe, s katerimi živimo. Naj se imajo ljudje za verne ali ne, se morajo soočiti z nalogo, kako oblikovati svoje življenje v smislu prisvojitve ali zavrnitve določenih moralnih vrednot in filozofskih nazorov. Kljub temu se gledanje filmov slednjič ne bo izkazalo kot zadovoljiv nadomestek za religijo, ampak bo morala religija na Zahodu znova odkriti samo sebe. Nekateri filmski teoretiki, med njimi tudi Clive Marsh, zagovarjajo mnenje (Gabig 2007, 75-76), da bi bilo treba podrobno preučevati filme, saj vplivajo na ljudi na mnogo načinov: psihološko, socialno, duhovno, moralno in filozofsko. Prav zato film predstavlja religiji pomemben izziv, saj spodbuja neregiozne ljudi k obravnavanju teoloških zadev, da bi si ob njih oblikovali pogled na svet in moralne vrednote. Če je pri religiji glavni poudarek izkustvo, ki temelji v veroizpovedi, je nekaj podobnega tudi pri filmu. Izkustvo gledanja filmov je povezano z vsebino filma kot s teološko prakso, medtem ko se teologija izraža preko religioznih izkustev, pri čemer ne gre samo za ideje in prepričanja. Teolo-

gija mora dejansko biti kritična do kulture in njenih stvaritev, obenem pa mora biti tudi kultura s svojimi stvaritvami kritična do teologije z namenom, da bi teologija učinkovito vplivala na družbo, saj se tudi sama pojavlja prav preko kulture. Biti moramo torej pozorni na vzajemno vplivanje filmske vsebine in socialne izkušnje gledalcev. Tu je prizorišče za teološki in ne zgolj za znotrajreligijski dialog, saj film deluje kot religija, a vendar to v svojem bistvu ni.

### Literatura

- Bazin, André. 1997. *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*. New York: Routledge. Navaja Jolyon Mitchell in S. Brent Plate (ur.). *The Religion and Film Reader*, 1, op. 2. New York, London: Routledge, 2007.
- Deacy, Christopher. 2007. *Faith in Film*, v: Mitchell, Jolyon in S. Brent Plate (ur.). 2007. *The Religion and Film Reader*. New York, London: Routledge.
- Gabig, Jack. 2007. *Youth, Religion and Film*. New York: Lul Press.
- Jump, Herbert A. The Religious Possibilities of the Motion Picture, <http://inscribe.iupress.org/doi/abs/10.2979/FIL.2002.14.2.216?cookieSet=1&journalCode=fil> (pridobljeno 4. januarja 2010).
- Loughlin, Gerard. 2007. *Alien Sex – The Body and Desire in Cinema and Theology*, v: Mitchell, Jolyon in S. Brent Plate (ur.). 2007. *The Religion and Film Reader*. New York, London: Routledge.
- Mitchell, Jolyon in S. Brent Plate (ur.). 2007. *The Religion and Film Reader*. New York, London: Routledge.
- Sanders, Theresa. 2007. *Celluoid Saints – Images of Sanctity in Film*, v: Mitchell, Jolyon in S. Brent Plate (ur.). 2007. *The Religion and Film Reader*. New York, London: Routledge.
- Viganò, Dario Edoardo. 2005. *Jezus in filmska kamera*. Župnijski zavod Dravljje: Ljubljana.

1. Seveda ne smemo pozabiti, da smo še globoko v obdobju nemega filma!
2. V slovenskem prostoru obstajata dva prevoda naslova fantastične komedije *Groundhog Day*: *Neskončen dan* in *Svizčev dan*.
3. "Ostani tukaj, vrnil se bom." Slavni citat Arnolda Schwarzeneggerja iz filma *Terminator 2: Sodni dan*.

# Odnos med religijo in filmom v luči treh primerov

## 1 Uvod

Potem ko je zadnje desetletje dvajsetega stoletja prineslo uresničitev obsežnega projekta ekranizacije Svetega pisma<sup>1</sup>, je verjetno marsikdo pričakoval, da bo v prvih letih novega tisočletja z vidika ustvarjanja filmov z versko vsebino sledilo bolj umirjeno obdobje. Vendar se to ni zgodilo. Prej omenjeni tako imenovani *televizijski Bibliji* je namreč sledila sicer manjša televizijska serija *Jezusovi prijatelji*, poleg te pa se je zvrstila še cela vrsta drugih filmov, ki se je tako ali drugače dotikala verske tematike.

Zagotovo pa sta prvo desetletje tretjega tisočletja s svojo odmevnostjo oziroma kontroverznostjo najbolj zaznamovala dva filma. Prvi je *Kristusov pasijon* (2004), ki ga je režiral Mel Gibson in govori o zadnjih urah Jezusovega življenja, drugi pa *Da Vincijeva šifra* (2006).<sup>2</sup> Ta je nastal v režiji Rona Howarda na podlagi istoimenskega svetovno uspešnega romana pisatelja Dana Browna, ki se med drugim ukvarja s katoliško ustanovo Opus Dei in teorijo o tem, da je imel Jezus potomce.

Seveda so poleg omenjenih v zadnjih desetih letih nastali še številni drugi filmi, tako v zvezi s katoliško oziroma krščansko kot v zvezi z drugimi religijami. Vsi skupaj pa dokazujejo, da so filmi z versko tematiko stalnica v filmskem svetu. Da je temu tako, pričča tudi seznam filmov, ki prikazujejo zgodbo o Jezusu Kristusu in jih nekateri poimenujejo tudi kristološki filmi. Ta že krepko presega 100 naslovov, ki se časovno razprostirajo od samih začetkov filma pred dobrimi sto leti do danes.<sup>3</sup>

To, da so filmi z versko tematiko tako neprekinjeno in razmeroma močno prisotni v filmu, pravzaprav ne preseneča. Religija se namreč dotika temeljnih vprašanj človekovega obstoja in kot taka zadeva slehernega posameznika. Zaradi tega je zasedala bolj ali manj pomembno mesto skozi vso človeško zgodovino ter postavila vrednostne temelje današnje civilizacije. Omenjeno obenem pomeni, da ima že zelo dolgo preteklost in je posledično tudi zaradi tega bogat bazen tem, iz katerega lahko črpajo filmski ustvarjalci.

Hkrati pa se tudi religije same oziroma njihovi predstavniki zavedajo moči, ki jo ima film kot množični medij. Kot ugotavljata filmska zgodovinarja David Bordwell in Kristin Thompson, "filmi vplivajo na to, kako se oblačimo ali oblikujemo pričeško, kako govorimo ali ravnamo, v kaj verjamemo ali o čem dvomimo, in še na mnoge druge vidike našega življenja, obenem pa nam lahko nudijo tudi močna estetska doživetja, nas seznanjajo z različnimi kulturami in novimi načini razmišljanja".<sup>4</sup>

## 2 Razmerje med religijo in filmom

Ob vsem tem se tako rekoč samodejno postavlja vprašanje odnosa med religijo in filmom, ki sicer traja že vse od začetka sedme umetnosti – v letih od 1897 do 1907 je nastalo okoli 20 francoskih, italijanskih, britanskih in ameriških *Pasijonov*<sup>5</sup>. Ta odnos je mogoče analizirati oziroma proučevati na različne načine. Glede na to, da sta religija in film vzpostavila interakcijo že od samega začetka slednjega, je vsekakor zanimiv

zgodovinski pristop k temu vprašanju. Ta lahko na primer razkrije, kako se je odnos med obravnavanima dvema svetovoma spreminjal skozi čas. Zanimiv je tudi psihoanalitični pristop, ki bi lahko podal odgovor na to, kako filmi z versko tematiko vplivajo na vernike po eni ter nevernike po drugi strani. Ali pa na primer teološki pogled na to, koliko tovrstni filmi prispevajo k utrjevanju posamezne verskih nauk, ali trženjska analiza vpliva odziva Cerkve na prodajo posameznega filma.

V skladu s tem so nastale tudi različne klasifikacije filmov z versko tematiko, še posebej kristoloških filmov, ki so zaradi središčne vloge Jezusa Kristusa v krščanstvu, najbolj razširjeni religiji na svetu, verjetno najštevilčnejša skupina tovrstnih filmov.<sup>6</sup>

Pri analizi odnosa med religijo in filmom je najprej potrebno določiti, kaj natančno je predmet analize. Zagotovo so to filmi kot taki, a seveda ne vsi. Na neki načelni ravni je sicer mogoče določiti neki splošen odnos religije do filma kot takega, vendar pa to ne ponudi uporabnega orodja za analizo posameznega filma in njegovo primerjavo z drugimi. Zato je znotraj celotnega filmskega spektra potrebno izluščiti tiste, ki imajo takšno ali drugačno versko tematiko. Takšen pristop omogoča oblikovanje bolj praktičnega miselnega orodja za obdelavo posameznega filma oziroma analizo odnosa med filmom in religijo.

Pri tem bi lahko filme z versko tematiko<sup>7</sup> na temeljni ravni razdelili v tri kategorije. V prvo sodijo filmi, ki s svojo vsebino v celoti ali v pretežnem delu sledijo naukom in načelom religije ali več religij, o katerih govorijo, ter na ta način služijo kot nekakšno oznanjevalsko orodje ali avdiovizualni katekizem. Tovrstne filme se lahko označi za *verske filme*. Sem sodijo zlasti tako imenovani hagiografski filmi.<sup>8</sup> Seveda ne vsi, ampak tisti, ki so pri predstavljanju za posamezno vero

pomembnih likov oziroma osebnosti zvesti verskemu izročilu.

Takšni filmi kažejo, da lahko sedma umetnost služi kot izredno orodje za oznanjevanje oziroma širjenje vere. Če se osredotočimo le na igrane celovečerne filme ter znotraj tega le na filme s krščansko versko tematiko, potem lahko v to skupino uvrščamo zlasti mnoge biblične filme, torej filme o svetopisemskih likih, kot je na primer *Jezus* (1999) režiserja Rogerja Younga, ali filme o svetnikih, kot je *Sveti Anton Padovanski* (2002) režiserja Umberta Marina.

V drugi kategoriji filmov z versko tematiko pa se nahajajo filmi, ki se sicer sučejo okrog določene verske teme, a pri tem s svojo vsebino oziroma pristopom ne služijo kot oznanjevalec vere. Prej nasprotno, tovrstni filmi pogosto rušijo, omalovažujejo verska načela, se jim posmehujejo ali pa določeno versko temo le uporabijo kot izhodišče oziroma ogrodje, katerega vsebina potem služi povsem drugotnemu pomenu, predvsem zabavi. Za potrebe tega članka označimo te filme kot *versko obarvane filme*.

Znotraj teh filmov je mogoče razločiti več podkategorij. V eno sodijo filmi, ki versko zgodbo pretvorijo v vizualni, epski spektakel, ki poskuša s slavnimi igralskimi imeni, dovršenimi posebnimi učinki, bogato kostumografijo in scenografijo pritegniti čim širše množice. Šolski primer je *Ben Hur* (1959) režiserja Williama Wylerja.

Druga podkategorija so filmi, ki namerano provocirajo vernike ali Cerkev. Sem na primer sodi *Dogma* (1999) režiserja Kevina Smitha. Taki filmi sicer pogosto poskušajo biti tudi komični, a žal prevečkrat na žaljiv način. Zato jih je potrebno ločevati od dobronamernih verskih komedij, kot sta na primer *Vsemogočni Bruce* (2003) in *Vsemogočni Evan* (2007), ki ju je režiral Tom Shadyac. Njun namen je predvsem zabavati, ne provocirati oziroma zabavljati. Nič drugače ni pri številnih trilerjih

in grozljivkah, katerih gonilo je verska tematika, pogosto povezana s Satanom. Primera sta *Hudičev odvetnik* (1997) in serija filmov *Izganjalec hudiča*, ki se je začela leta 1973.

V tretjo kategorijo filmov z versko tematiko sodijo pravzaprav filmi, ki so nekje na meji med prvo in drugo kategorijo. Gre za filme, ki se vrtijo okrog določene verske teme, pri čemer pa je njihov glavni namen osvetliti določeno versko problematiko. Ob tem nekateri odkrito in upravičeno grajajo, drugi poskušajo ostati nevtralni in odločanje prepustijo gledalcu, tretji ponujajo predloge za rešitve. Nekateri so pri tem do same religije pozitivno naravnani, drugi negativno, še posebej do hierarhičnih struktur, kot je Cerkev. Za posamezno religijo so tovrstni filmi, ki jih lahko poimenujemo *angažirani filmi z versko tematiko*, verjetno najpomembnejši, saj ji služijo kot nekakšno zrcalo in spodbuda k spremembam. V to skupino sodita na primer *Dvom* (2008), ki ga je režiral John Patrick Shanley, in *Sestre magdalenke* (2002) Petra Mulana.

Čeprav je v osnovi za vsak film mogoče reči, da za njim stoji tudi določen finančni motiv, pa se pri nekaterih filmih navzven zdi, da je ta motiv veliko bolj v ospredju kot pri drugih. Pri filmih iz prve kategorije se tako, vsaj navzven, zdi, da jim je poleg finančnega vsaj enako pomemben tudi verski motiv. Že omenjena zbirka svetopisemskih filmov je takšen primer. Resda ob njej ni mogoče zanikati tudi finančnega motiva, vendar ima hkrati močno izražen namen na filmski trak spraviti najbolj znane svetopisemske zgodbe in jih tudi na ta način približati širšim množicam. Na to kaže še poslanstvo produkcijske hiše Lux Vide, ki stoji za to zbirko. Zastavili so si namreč nalogo, da bodo ustvarjali kakovostne televizijske vsebine, ki bodo poudarjale močne družinske in kulturne vrednote in se izogibale nasilnim in drugače močnim vsebinam.<sup>9</sup>

Nekateri avtorji oziroma filmski studii pa se po drugi strani snemanja filmov z versko tematiko več kot očitno lotevajo predvsem z namenom, da bi globoko zasidranost religije in njenih elementov v družbeno tkivo čim bolj finančno izkoristili. Pri tem uberejo različne pristope, velik del takšnih filmov pa je najti zlasti v zgoraj navedeni drugi kategoriji.

Že ta zelo površinski pregled kaže na raznolikost odnosa med filmom in religijo. Seveda je mogoče poleg naštetih najti še kakšen drugačen odnos in seveda so filmi, ki jih je mogoče znotraj takšne klasifikacije šteti za mejne. Tak je na primer Gibsonov *Kristusov pasijon*<sup>10</sup> (2004). Ta je namreč po eni strani zelo provokativen, med drugim s svojim nazornim prikazom nasilja nad Jezusom od njegovega prijetja do križanja, po drugi strani pa z izrednim naporom za čim bolj verističen prikaz takratnega dogajanja, vključno z dialogi v aramejščini in latinščini, gre v smeri filmov, ki razširjajo svetopisemsko besedo.

### 3 Trije primeri

Na tej točki velja preiti na nekoliko podrobnejši vpogled v tri konkretne filme, ki imajo vsak drugačen odnos do religije oziroma predstavljajo zgoraj navedene tri kategorije filmov – verske filme, versko obarvane filme in angažirane filme z versko tematiko. Kot primeri bodo služili *Jezus* (1979) za prvo, *Ben Hur* (1959) za drugo in *Dvom* (2008) za tretjo kategorijo filmov z versko tematiko.

#### 3.1 Jezus (1979)<sup>11</sup>

V letu 2009 je minilo že 30 let od premiere filma Jezus, za katerim stoji evangeličanska organizacija Campus Crusade for Christ s sedežem v ZDA. Ta dokumentarno obarvana biblična drama je od leta 1979 do danes zabeležila že več kot šest milijard ogledov, pri čemer je po podatkih organizacije spodbudila že več kot 225 milijonov posameznikov, da so se odločili za krščanstvo.



Za samo distribucijo filma, ki temelji na evangeliju po Luku, danes skrbi organizacija Jesus Film Project. Ta je film doslej uspela prevesti oziroma sinhronizirati že v več kot 1000 jezikov, tudi v slovenščino, na svoji spletni strani [www.jesuskfilm.org](http://www.jesuskfilm.org) pa omogoča brezplačen ogled filma v teh jezikih. V slovenščino sinhronizirana različica poleg osnovne, dve uri trajajoče drame ponuja še enourno, otrokom namenjeno priredbo filma ter avdio posnetek.

Glavni cilj organizacije Jesus Film Project je filmsko zgodbo o Jezusu s pomočjo sinhronizacij narediti dostopno čim širšemu krogu ljudi po vsem svetu. Da bi zgodbo še bolj približali tistim, ki ne izhajajo iz krščanskih okolij, so filmu leta 2003 na začetku dodali še starozavezni uvod. Ta s pomočjo pripovedovalca gledalca popelje od stvarjenja sveta prek zgodbe o Adamu in Evi in Abrahamu do napovedi prerokov o prihodu Mesije ter nato do njegovega dejanskega prihoda.

Na tem mestu se nato začne osnovni film, pri čemer nevidni pripovedovalec ohrani pomembno povezovalno vlogo skozi vso zgodbo. Prav nenehna prisotnost pripovedovalca je tudi dokaz, da pravzaprav ne gre za klasično biblično dramo, ampak za tako imenovano dokudramo, mešanico dokumentarnega in igranega filma. Zgodba sledi Jezusu (igra ga Brian Deacon) vse do križanja in vstajenja, na koncu pa se zaključi s pripovedovalčevim sklepnim povzetkom in sporočilom.

Obravnavani film je predvsem orodje za oznanjevanje evangelija oziroma širjenje Jezusovega sporočila po vsem svetu, torej nekakšen filmski misijonarski pripomoček, ki kot končni izdelek deluje kot predavanje oziroma nagovor<sup>12</sup>, podprt z video prizori. Kot tak pa je *Jezus* odličen primer tako imenovanih verskih filmov.

### 3.2 Ben Hur (1959)<sup>13</sup>

Zgodbo o Ben Huru je na filmski trak prvi posnel Sidney Olcott leta 1907, leta 1925 pa se

je Ben Hura velikopotezno lotil tudi režiser Fred Niblo. Najboljšo in obenem najbolj znano različico Ben Hura je leta 1959 režiral William Wyler. Njegova več kot triurna uprizoritev Ben Hura je leta 1960 prejela kar 11 oskarjev. Poleg tega je ta film prejel še vrsto drugih nagrad.

Wyler, ki se je v svojem življenju kot režiser podpisal pod okrog 70 filmov, je tako kot pred njim že Fred Niblo zgodbo o Ben Huru povzel po romanu Ben-Hur: povest iz Kristusovih časov, ki ga je leta 1880 napisal visoki ameriški častnik in pisatelj Lewis Wallace. Ta njegov roman je preveden tudi v slovenski jezik. Zgodba se odvija v Jeruzalemu v času rimskega imperija in se ves čas tesno navezuje na začetke krščanstva.

Pripoved govori o mladem in uglednem judovskem princu Judu Ben Huru (Charlton Heston) in njegovem prijatelju iz otroških časov, ambicioznem Mesali (Stephen Boyd), ki po vrnitvi iz Rima prevzame upravljanje uporniške Judeje. Kmalu se pokaže, da imata kot odrasla človeka drugačne poglede na stvari, zato Mesala izrabi neki nesrečen pripetljaj, da po krivem obtoži Ben Hura. Medtem ko Ben Hura pošljejo v suženjstvo na rimsko galejo, njegovo mater in sestro pošljejo neznano kam. S tem pa se dolga in razgibana pot Ben Hura šele začne.

Gre za epski spektakel z bogato scenografijo in kostumografijo, zvezdniško igralsko zasedbo, odlično glasbo in posebnimi učinki ter množicami statistov. S tem in s svojim navezovanjem na začetke krščanstva je Ben Hur šolski primer versko obarvanih filmov.

### 3.3 Dvomi (2008)<sup>14</sup>

Šestdeseta leta preteklega stoletja so bila v marsičem prelomna in polna družbenih sprememb. Med drugim jih je močno zaznamoval tudi ameriški predsednik John F. Kennedy, ki je umrl v atentatu leta 1963. Le leto kasneje se odvija zgodba filma *Dvomi* ameriškega režiserja Jasona Patricka Shanleyja.

Shanleyjeva drama se torej odvija v času po Kennedyjevi smrti, v katoliški osnovni šoli svetega Nikolaja v Bronxu. Glavni lik je ravnateljica, sestra Aloysius Beauvier (Meryl Streep), ki šoli vlada z železno roko in karseda nasprotuje takšnim in drugačnim spremembam strogih šolskih pravil. Zato ji je toliko bolj trn v peti njen nadrejeni, živahni in bolj človeški duhovnik Brendan Flynn, ki je do učencev prijateljski in odprt, hkrati pa naklonjen omilitvi pravil.

Do njunega odkritega spopada pride, ko mlada in naivna sestra James (Amy Adams) ravnateljici izrazi sum, da je Flynn zlorabil Donalda Millerja, prvega temnopoltega učenca, ki sicer na šoli nima nobenih prijateljev. Ravnateljica je prepričana v duhovnikovo krivdo, čeprav za to nima nobenega tehtnega dokaza in čeprav kakršnokoli zlorabo zani-kata tudi Flynn in Miller.

Dvom se dotika občutljivega vprašanja zlorab otrok s strani duhovnikov, vendar pa je to le podlaga za glavno vprašanje, s katerim se ukvarja film – to je vprašanje tanke meje med dvomom in prepričanostjo, o čemer že na začetku filma v svoji pridigi govori oče Flynn. Režiser uspe s spretno režijo tudi pri gledalcu ustvariti občutek zbezanosti, ki nastane ob pomanjkanju dokazov in ki celo v trdno prepričane zaseje dvome. Tako se ne samo glavni liki, temveč tudi gledalci na koncu filma sprašujejo, kdo je lagal, kaj se je dejansko zgodilo, komu verjeti, kdo je ravnal prav.

Gre za mojstrsko režiran film z odličnim scenarijem in vrhunsko odigranimi glavnimi vlogami, ki katoliške Cerkve kot take kljub ukvarjanju z zanjo občutljivimi temami ne kaže v slabi luči, temveč se raje trudi nepristransko prikazati pričakovane in večne dileme, ki so jim izpostavljeni duhovniki in šolske sestre pri delu z mladino.

Film pri tem ne obsoja nobene strani, temveč poskuša skozi ravnanje glavnih likov

dopovedati, da je prav obsojanje brez utemeljene podlage zelo nevarno in neodgovorno početje, ki lahko škodi tako neposredno vpletenim osebam kot tudi ustanovam in odnosom v družbi. Poleg tega se film v ozadju dotakne še vprašanj morebitne zastarelosti oziroma prevelike strogosti Cerkve, njene hierarhične ureditve in odnosa do spolnosti in novosti nasploh, primerne obnašanja Božjih služabnikov ter položaja redovnic v Cerkvi, kjer pa prav tako oblikovanje mnenja prepuusti gledalcu.

Na podlagi vsega navedenega lahko *Dvom* štejeemo za angažiran film z versko tematiko, saj osvetljuje določeno versko problematiko in pri tem hkrati podaja določene predloge.

### 4 Sklep

Navedeni primeri nakazujejo, da je pravzaprav vsak film zgodba zase in je vsakršna preveč toga oziroma fiksna klasifikacija lahko prej ovira kot pripomoček pri analizi filmov in njihovega odnosa do religije. Zato si je na podlagi osnovnega vprašanja, ki nas zanima, bolje zastaviti kar se da splošen, a še uporaben model klasifikacije filmov, ki je po eni strani sposoben zajeti čim večji del relevantnih filmskih naslovov, po drugi strani pa ponuditi uporabno orodje za primerjanje, analizo.

Tovrsten pristop pri svoji analizi kristološkega filma omenja tudi Dario Edoardo Viganò. Glede na odnos do originalnega svetopi-semskega besedila filme deli v tri kategorije – transpozicija, prevajanje in nezvesti prevod<sup>15</sup>. Za transponiranje gre vsakič, kadar se avtor omeji na to, da novo sredstvo in njegove izrazne zmožnosti uporabi le za to, da z njimi spet izrazi prvotne besede. Za prevajanje gre, ko se poskuša prvotno besedilo prelitati v nov kontekst, tak, ki preveva avtorja v trenutku, ko piše na novo, pri nezvestem prevodu pa neko besedilo služi le kot pretveza.

Temu do določene mere sledi tudi v tem besedilu navedena razdelitev filmov z versko

tematiko na tri kategorije – verske filme, versko obarvane filme in angažirane filme z versko tematiko. Seveda ni vseobsegajoča. Obstajajo izjeme, a vendarle je takšna priložnostna kategorizacija filmov povsem dobro služila namenom tega prispevka.

1. Italijanska televizijska produkcijska hiša Lux Vide je v sodelovanju z več priznanimi evropskimi in ameriškimi televizijskimi hišami v zadnjem desetletju 20. stoletja izdala zbirko celovečernih igranih filmov o najbolj znanih svetopisemskih zgodbah. Gre za filme *V začetku, Abraham, Jakob, Jožef, Mojzes, Samson, David, Salomon, Jeremija, Eštera, Jezus, Pavel iz Tarza in Apokalipsa*. Večji del jih je bil narejen v obliki dvodelnih miniserij, tako da gre v praksi za 21 celovečernih filmov. Gre za eno največjih televizijskih serij v zgodovini, ki je bila s slovenskimi podnapisi izdana tudi v Sloveniji, in sicer pri časniku Večer in reviji Ognjišče.
2. V letu 2009 je režiser Ron Howard filmsko upodobil še en Brownov roman, in sicer *Angeli in demoni*, ki pa po odmevnosti ni dosegel svojega predhodnika, čeprav se odvija v Vatikanu in v osnovi govori o odnosu med Cerkvijo in znanostjo.
3. Več o tej temi je na voljo tudi v knjigi *Jezus in filmska kamera – leksikon kristološkega filma* avtorja Daria Edoarda Vigana, katere slovenski prevod je leta 2005 izdal župnijski urad Dravljje.
4. Bordwell, David in Thompson, Kristin (2001): "Zgodovina filma I". Slovenska kinoteka, Ljubljana, str. XIII.
5. Kavčič, Bojan in Vrdovec, Zdenko (1999): Filmski leksikon. Modrijan, Ljubljana, str. 288.
6. Vigano, Dario Edoardo (2005): "*Jezus in filmska kamera – leksikon kristološkega filma*". Župnijski zavod Dravljje, Ljubljana, str. 20.
7. Mišljeni so celovečerni igrani filmi z versko tematiko, torej ne dokumentarni filmi in oddaje.
8. Več o tovrstnih filmih v Grace, Pamela (2009): "*The Religious Film*". Wiley-Blackwell, Chichester.
9. Več informacij na spletni strani <http://www.luxvide.it>.
10. Gibsonov *Kristusov pasijon* je bil deležen tudi kritik, češ da je antisemitski.
11. Povzeto po Rehar, Aljoša (2010): "Jezus" v Ognjišče, l. 2010, št. 1.
12. To potrjujejo tudi naslednje pripovedovalčeve besede v filmu: "Ta film prikazuje, kdo je Jezus in kaj je govoril ter storil – tako, kot je zapisano v Svetem pismu. V filmu igralec igra vlogo Jezusa. Noben človek ni vreden tega, toda film je bil posnet, da bi ljudje lahko spoznali Jezusovo življenje, se naučili kaj o njem in prejeli blagoslov, ki ga je Bog obljubil."
13. Povzeto po Rehar, Aljoša (2005): "Ben Hur" v Ognjišče, l. 2005, št. 11.
14. Povzeto po Rehar, Aljoša (2009): "Dvom" v Ognjišče, l. 2009, št. 2.
15. Vigano, Dario Edoardo (2005): "*Jezus in filmska kamera – leksikon kristološkega filma*". Župnijski zavod Dravljje, Ljubljana, str. 21.

Andrej Feguš

## Uporabnost filma v pastoralni

Nič novega ne predstavlja ugotovitev, da v času in okolju, v katerem živimo, elektronski mediji prevzemajo oziroma so že prevzeli vodilno vlogo pri širjenju znanja in informacij. Te dni je bila objavljena vest, da je za letošnje božično-novoletne praznike (2009/2010) velika ameriška spletna prodajalna Amazon prvič prodala več knjig v elektronski obliki (za njihovo e-knjigo Kindle), kakor tistih v tiskani izvedbi. Tudi film je medij, ki je dokončno prodrl v naš vsakdan, če nam je to prav ali ne. Tudi, če se osebno z njim tesneje ne soočam, to delajo tisti, ki jih v pastoralni dejavnosti srečujem. Glede na ta trend so si še ne dolgo tega nekateri analitiki našega tržnega obnašanja resno postavljali vprašanje, ali bo film dokončno izpodrinil na primer knjigo. Danes lahko

z gotovostjo trdimo, da se to ne bo zgodilo. Film drugače nagovarja človeka in knjige oziroma tiskane besede ne more nadomestiti. Po drugi strani je slišati tudi mnenje, da film človeka poneumlja, saj ne spodbuja tako intenzivno domišljije tistega, ki ga nagovarja. Tudi ne širi do tolikšne mere besednega zaklada in pismenosti. Gotovo je v navedenem precej resnice, napačen se mi pa zdi miselni nastavek, iz katerega takšno mnenje izhaja. Knjiga in film nista konkurenta, temveč se dopolnjujeta. V pastoralni zato ne gre spregledati, da film predvsem mlajše generacije pritegne in zato nudi dobro vstopno točko v naše delo. Kakor koli že, film je del stvarnosti, v kateri živimo. O tem, ali je to dobro ali slabo, bo končno moral odločiti vsak zase.



Jože Bartolj: Sv. Tomaž Akvinski, 2006, akril platno, 40x100 cm.

### **Predsodki glede pastoralne uporabe filma**

Ker je film sorazmerno nova oblika pastoralnega sredstva, se je z njegovo uporabo marsikdo težko sprijazni. Temu botruje po eni strani medij kot takšen, po drugi strani dejstvo, da je film (kakor tudi na primer internet) pogosto zlorabljen za širjenje moralno skrajno spornih vsebin. Veliko filmov prihaja k nam iz ZDA in hollywoodske produkcije včasih uživajo dvomljiv sloves. Vendar je po drugi strani res, da se ob soočanju s to ali ono umetnino s tega področja lahko zamislimo in ugotovimo, da se je umetniška ekipa pri ustvarjanju dotičnega filma zelo poglobila v snov. Nikakor torej ne gre zamahniti z roko in služoč svojim predsodkom zavriniti dobrega s slabim vred. Pozornemu gledalcu namreč tudi po večkratnem ogledu takega dela padejo v oči podrobnosti, ki imajo veliko izrazno moč in posredujejo zdrav nauk; ne pa vedno. Presenetljivo je, kolikokrat se bo moral na ta način tudi izobraženi teolog vprašati, v koliki meri in na kak način je videno združljivo s krščanskim izročilom. Za lepo fasado se rado skriva sporočilo, ki ni zdravo. Vendar velja tudi obratno, mnoga dela, ki jih srečujemo s pomislekom ali previdnostjo, se izkažejo za prave bisere. Pozornost pa je vsekakor nujna.

Kljub temu bomo težko našli filmsko delo, ki bi do potankosti ustrezalo temu, kar želimo v svoji pastoralni dejavnosti posredovati. Morali bomo eno drugemu prilagoditi, vendar do razumne mere. K temu je potrebno še dodati, da igra pri doživljanju filmske vsebine naš osebni okus veliko vlogo. Ta ali oni na primer načeloma odklanja določen žanr, igralsko zasedbo, poreklo ali režiserja. Recimo znanstvena fantastika; ima svoje privržence in tiste, ki jo povsem odklanjajo, podobno velja za animirane filme in tako naprej.

Da še enkrat omenim pisano ali tiskano besedo. Pogosto primerjajo film in knjigo,

po kateri je bilo na primer filmsko delo posneto, čeprav se s tem nujno enemu ali drugemu dela krivica. Običajno film v tej primerjavi ne obstane, kar pa tudi ni njegov namen. Smiselna je že omenjena možnost, da knjige in filma ne gledamo kot konkurentov, temveč kot izrazni sredstvi, ki se dopolnjujeta. Pred gledanjem po neki knjižni predlogi posnetega filma lahko iz le te-preberemo, vsak zase ali skupaj, določene odlomke in na osnovi tega že pred skupnim gledanjem začnemo debato.

Ena prednosti filma je, da vsebino poda v sorazmerno kratkem času, v za pastoralno delo primernih okvirih. Zraven tega predstavlja film, kot je že bilo poudarjeno, del naše stvarnosti in je predvsem mlajši populaciji blizu. To olajša način podajanja vsebine, vendar predpostavlja, da je tudi nam domač. Cerkev je že mnogokrat uspela inkulturirati svoj zdravi nauk. Zakaj ji tokrat ne bi uspelo? Gre pač za nov izziv.

### **“Filmska pastoralna”**

Eden očitkov tistih, ki imajo pomisleke o pastoralni vrednosti filma, se glasi, da film uporabljamo takrat, ko se nam ne ljubi ali nismo sposobni uporabiti “zahtevnejše” oblike pastorale. In žal ta očitek pogosto ni neupravičen. Ker film bolj ali manj uporabljamo v mladinski pastorali, se bom osredotočil nanjo.

Film je pasiven medij. Medtem ko deluje name, nanj nimam vpliva. Glede podajanja vsebine je tudi dokaj agresiven. Kadar poslušalcem podajamo brano besedo, se jim zavestno ali podzavestno prilagodimo. Kadar berem knjigo, sam določam tempo, s katerim le-ta posreduje svoje bogastvo. V obeh primerih na neki način sodelujem, kot bralec ali poslušalec. Film se zaradi svoje narave na gledalca ne ozira. Toliko pomembnejše je, da ga v pastorali uporabi le tisti, ki se je na to temeljito pripravil. Sicer lahko hitro pred-

stavlja dvorezen meč. Medtem ko si v pripravi neko filmsko delo natančno ogledam, si določim tudi točke, kjer ga bom prekinil, in se odločim, kaj bom med prekinitvijo gledalcem ponudil. Primeren je na pri primer pogovor o določenem izseku filma, lahko je tudi kakšna igra, meditacija, likovno ustvarjanje ... Pri nekaterih filmih je pomembno, da gledalce vnaprej opozorimo, kaj jih čaka. Omenil sem že, da je težko najti film, ki povsem ustreza predstavi o tem, kar želim podati tistim, s katerimi pastoralno delam. Tako je v filmih pogosto navzoče nasilje, ki ga lahko na ta način relativiram ali v nekaterih primerih tudi osmislim. Vsekakor ne želim s svojo nepripravljenostjo podpirati širjenja nasilja med nami. Podobno velja za bolj ali manj erotične scene, ki so bile navzoče sploh v filmih določenega obdobja. Zlasti tukaj pride do izraza nevarnost, ki se skriva v nepripravljenosti tistega pastoralista, ki film prikazuje. Ta namreč mora vedeti, komu kaj prikazuje. Zato je tudi samoumevno, da so mnogi filmi pastoralno povsem neuporabni. To ne velja le zaradi morebitnega povečevanja nasilja ali neprimerne erotike. To velja predvsem, kar je mnogo bolj zahrbtno, za nevarnost širjenja nezdravega nauka, ki je v nasprotju s krščanskimi načeli. Zato ponovno poudarjam, da nikakor ne pride v poštev, da si pastoralist filma prej ne bi ogledal!

### Film ni izhod v sili

Tisti ki hoče film pastoralno uporabiti, se mora torej z njim soočiti. To velja vsaj za dve ravni: vsebinsko in doživljajsko.

Vsebinska raven predpostavlja najprej natančno informiranje o tem, kar želi film prikazati. Pogosto na svetovnem spletu najdemo osnovne informacije. Za pastoralnega delavca pa je pomembno, da vsebino spusti tudi skozi teološko sito. Hitro se lahko zgodi, da nehote oznanjamo nekaj, kar je v nasprotju s krščansko obliko verovanja ali pogleda na

svet. Mnogo filmov namreč posreduje idejne osnove kakšne sekte ali poudarja danes popularno gledanje na svet v smislu reinkarnacij. Ti namigi niso vedno očitni. Kdor se s to tematiko resno ukvarja, bo kmalu spoznal, kako plitva utegne biti naša teološka razgledanost. Po drugi strani pa moramo biti pripravljeni izluščiti tisto, kar podpira zdrav pogled na svet. Dobrota, ljubezen, požrtvovalnost in podobne vrednote so univerzalno človeške, torej tudi krščanske. Med pripravo srečanja ali predavanja, na katerem bo uporabljan film, moramo imeti pred očmi morebitna, včasih celo neprijetna vprašanja, ki jih bodo zastavili tisti, ki jim oznanjamo. To se ne nanaša zgolj na vprašanja vere, temveč predpostavlja določeno mero splošne razgledanosti. Delo s filmom je zahtevno. Kdor ga vestno opravlja, bo zanj porabil veliko časa in truda. Že samo pregledovanje filma terja mnogo. Pogosto ga moramo celo večkrat pregledati. Še enkrat izpostavljam: v nasprotnem primeru lahko naredimo veliko več škode kot korist.

Podobno velja za doživljajsko raven. Voditi me mora zavest o tem, kako bodo tisto, kar jim želim pokazati, doživljali gledalci. Nekateri filmi mestoma vsebujejo grozljive scene (razne kreature ali na primer ubijanje ...). Tega ne prenesejo vsi.

K tej zavesti spada tudi upoštevanje, da film na poseben način oblikuje našo podzavest. V nas ustvarja vzdušja, ki jih potenciira predvsem filmska glasba, spodbuja naša čustva in včasih izziva naš razum. Upoštevanje teh dejstev je pogoj za uspešno uporabo tega občutljivega medija.

### Ogled filma za sprostitev

Med najrazličnejšimi možnostmi delitve filmov so se oblikovali žanri, v katere običajno bolj ali manj stlačimo posamezna filmska dela. Pastoralno gledano bi si jih upal zraven tega deliti na tiste, ki jih uporabljam za

resno delo, in one, ki služijo razvedrilu in zabavi. Slednji so v pripravi sicer bistveno manj zahtevni, a ob določenih prilikah dobrodošli. Če se mladi na primer zberejo k sproščnemu silvestrovanju, gotovo ni primeren film s težko vsebino. Gre pa tudi tukaj poudariti, da gledanje filma za zabavo ne sme izpodrinuti drugih oblik družabnosti. Družabne igre, šport in podobno na drugačen, bolj intenziven način gradijo skupnost. Telesna pasivnost in možnost, da se potegnem vase, predstavljata eno od slabosti sproščanja ob ogledu filma. Katehet si mora biti na jasnem, kaj želi z določeno obliko zabave doseči, da tudi na ta način izkoristi dragocen čas, ki mu je odmerjen za pastoralno dejavnost. Pri uporabi filma bi sicer hitro postali podobni tistim, ki dajo otroku gledati risanko, da se ni potrebno z njim ukvarjati.

### Izbira filma za resno delo

V tem članku se bom bolj osredotočil na filme, ki jih uporabimo v katehetske namene. Pri tem je razlika, ali delam z ljudmi, ki jih morda le enkrat vidim ali občasno srečujem, ali s tistimi, ki hodijo na redna tedenska srečanja.

V prvem primeru je bolj verjetno, da ne bomo uporabili celega filma, temveč odlomke, ki podpirajo temo, izbrano za to skupino ljudi. Obstaja tudi možnost, da si sestavimo kolekcijo odlomkov iz različnih filmov, ki tvori za nas uporabno vsebino. Ta način je v pripravi nekoliko zahtevnejši in terja več časa, je pa tako nastala vsebina mnogo bolj prilagojena našim potrebam. Druga prednost takšnega načina dela je, da je manj tematskih "skušnjav", ki bi nas morebiti odpeljale v stran od zastavljene rdeče niti. Kot rečeno, posamezni filmi prikazujejo različne problematike (ki jih večine v tem primeru ne želimo izzpostavljati).

V tem primeru je smiselno postaviti dolgoročen program, v katerega vpletem filmski

material, ki se med seboj prepleta. V nekem obdobju dajemo poudarek na primer vprašanju družine. Med vse dejavnosti, ki smo si jih za tisto obdobje zamislili, vpletemo filmsko gradivo, ki naše delo podpre. Večinoma filmi načenjajo različne tematike. Včasih je zato primerno, da gledamo le odlomek filma in se nato o njem pogovarjamo.

### Egipčanski princ

Za primer sem izbral filmskega klasika, ki ga verjetno ni potrebno predstavljati. Ustvarjen je na osnovi Druge Mojzesove knjige in se kljub prilagoditvam svetopisemskega besedila in deloma tudi same zgodbe o Mojzesu trudi za zvestobo svojemu izvirniku. Na to avtorji na začetku tudi opozorijo in opaziti je, da so se te središčne tematike naše vere lotili z velikim spoštovanjem. Egipčanski princ je delo DreamWorks Pictures, za katerih ustvarjanje je značilno, da ne dajejo poudarka na podrobnosti v prikazani sliki, temveč na vsebino pripovedovane zgodbe. Film dejansko vsebuje veliko simboličnih poudarkov, ki se jih da v različnih odtenkih razumeti. Je večplasten in tako primeren za delo z otroki in odraslimi, čeravno gre za animirano delo. Zgodba je preprosto in jasno pripovedovana, istočasno pa nudi globino, ki daje slutiti svetopisemske osnove, iz katerih izhaja. Verjetno je odveč poudarjati, pa vendarle. Tisti, ki to delo pastoralno uporablja, mora imeti originalno svetopisemsko zgodbo pred očmi in jasno dati vedeti, kaj je sveto besedilo in kaj dodatek. Zato je v vsakem primeru prav, da Mojzesovo zgodbo, ne glede na to, s kom delamo, najprej preberemo iz Svetega pisma. Še bolje je, če jo uspemo v pogovoru predelati in primerno ovrednotiti.

Tako nam lahko ta film služi kot sredstvo za srečanje z izvirnim svetopisemskim besedilom, ki ga s pomočjo iskanja razlik lažje spoznavamo. Po ugotovitvi razlik se lahko ustavimo ob vprašanjih, kaj mi želi zgodba

o Mojzesu povedati ... Kaj je suženjstvo in katere oblike danes poznamo? Zakaj je osrednja tema Svetega pisma odrešenje in svoboda? Kako je s poklicanostjo in vlogo posameznika v zgodovini odrešenja? S podobnimi vprašanji se lahko debata nadaljuje.

Lahko pa se ukvarjamo tudi bolj izrazito s filmom. Tukaj lahko pristopimo na različne načine. V ospredju so lahko posamezni liki, prizori ali pa neko časovno obdobje. Pogosto se je smiselno ustaviti ob zgodovinskih okoliščinah, v katerih se dogajanje odvija. Izpostavil bom dve možnosti: ukvarjanje s posameznimi liki iz filma in simbolično vrednost posameznih prizorov.

### Posamezni liki, ki so v filmu predstavljeni

Prva možnost je, da izluščimo posamezne like in iščemo njihov pomen za svoje življenje. Gotovo nosim od vsakega nekaj v sebi, a kateremu sem najbolj podoben? Če se nam zdi smotrno nekoliko natančnejše soočenje s tem vprašanjem, bo potrebno razčleniti značajske značilnosti oseb, ki so v Egipčanskem princu poudarjene. Kdor želi, se lahko tukaj ustavi ob Hipokratovi in Galenovi tipologiji osnovnih temperamentov (sangvinik, kolerik, melanholik in flegmatik). Svetovni splet je poln podatkov o tem. Ena možnost je tudi iskanje značajskih lastnosti po Eneagramu<sup>1</sup>. Takih možnosti je več, pri nekaterih pa moramo biti previdni, saj ni vse zlato, kar se sveti. Predvsem je pomembno, kdo stoji za posamezno metodo ugotavljanja človekove osebnosti.

Ob gledanju filma stopi torej pri tej obliki njegove uporabe v ospredje vprašanje, kaj je za posamezne prikazane like značilno in v katerih kontekstih se pojavljajo. Pri uvodnih besedah, pred ogledom vsakega filma, je dobro opozoriti, na kaj naj bodo gledalci pozorni. Tako jih osredotočimo na način dela, ki ga bomo uporabili. V našem primeru torej

na Mojzesa, Zeforo, Mojzesovo mater, na Mirjam, Arona, Ramzesa, očeta faraona, Ramzesovo mater ...



Jože Bartolj: Sv. Peter,  
2007, akril les, 125x25 cm.



Na kratko:

### *Mojzes*

Egiptčanski princ je Mojzes, iskren, a razposajen mladenič, plemenitega srca, ki je užival svojo vlogo faraonovega sina. Spoznanje, kdo v resnici je, sproži v njem krizo. Začne iskati resnico in naposled zaradi uboja tiranskega paznika sužnjev zbeži v puščavo. Sledi očiščenje, reši se nepotrebne navlake svojega prejšnjega življenja in opravi svoje življenjske "duhovne vaje". Midjanski duhovnik, Zeforin oče, mu na koncu njegove poti skozi puščavo da pouk o pravem smislu življenja. Poroka z Zeforo, potem ko sta poročunala za nazaj, mu da navidezno ustalitev življenja ter neki določen mir in srečo. Iz gorečega grma se mu predstavi Bog in mu da poklic. Skupaj z Zeforo se vrne v Egipt in izvrši svoje poslansko tvo. Z Ramzesom bijeta bitko ideologij, ki se konča z Božjim posegom v obliki egiptovskih nadlog. Ves čas ostane Mojzes dosleden, torej tudi Ramzesov prijatelj; s faraonom sočustvuje. Kogar se je Bog dotaknil, v svojem srcu nima prostora za sovraštvo. Štejejo le Božja volja, resnica in pravičnost. Tudi s svojim ljudstvom se mora soočiti in si s svojo vdano držo pridobiti njihovo zaupanje, predvsem Aronovo (odnos med bratoma, od katerih je bil eden privilegirani). Naposled izpelje svoje rojake tudi mimo nevarnosti Ramzesovega zasledovanja iz Egipta. Prehod skozi Rdeče morje je tudi zanj nova izkušnja Božje vseomogočnosti. Film se konča, ko prinaša svojemu ljudstvu deset Božjih zapovedi.

Nekaj nastavkov za pogovor:

- Kakšen je Mojzes v tem filmu, opiši ga ...
- V čem sem Mojzesu podoben?
- Sem pripravljen iti skozi puščavo očiščevanja?
- Mi svoboda tudi toliko pomeni kot Mojzesu?

### *Zefora*

Zefora je prikazana kot puščavska lepota, odločnega in plemenitega značaja. Prvič jo srečamo na proslavi v faraonovi palači, kamor je bila proti svoji volji odpeljana kot darilo za Ramzesa. Ker je v sebi nosila zdravo samozavest in se ni dala podrediti, jo je dobil Mojzes v dar, kar je zanj nesprejemljivo. Pobegne in v puščavi ponovno sreča Mojzesa. Dobro ga opazuje in dopusti, da se je spremenil. Po poroki le s težavo sprejme Mojzesovo poklicanost iz gorečega grma, a mu je zvesta in se odloči, da gre z njim. Trdno stoji za svojim možem in mu je ves čas opora in svetovalka. Čuti, kaj se v Mojzesu dogaja in kako hrepeni po svobodi svojega ljudstva, kar na koncu filma izrazi.

- Kako je z mojo zvestobo, jo premorem?
- V čem mi je lahko Zefora zgled?
- Na katerih mestih stoji Mojzesu najbolj ob strani?
- Ali je tak način pojmovanja odnosa med možem in ženo danes še aktualen?

### *Mojzesova mati Joheveda*

Mojzes se je rodil v najtežjih časih izraelskega ljudstva. Pogumna in prisebna mati ga je rešila pred faraonovim pokolom. Vse matere so skušale svoje otroke zaščititi, ona pa ohrani jasen pogled in najde drugo rešitev, ki ji sicer para srce, a pomeni za Mojzesa rešitev. Dramatičen je prikaz, kako spusti svojega sina in mu da edino popotnico, ki jo premore, preprosto uspravanko.

- Kako je predstavljena Mojzesova mati?
- Kakšne poteze ima na obrazu, kakšne gibe ...
- Kako je živela prej, da je bila zmožna tako velikega dejanja?

### *Mirjam*

Je Mojzesova starejša sestra, ki ga ves čas na viden ali prikrit način spremlja. Od vsega začetka je ob njem in ko Mojzesa njegova mati spusti v reko, ga Mirjam spremlja. Ko

ga faraonova žena vzame iz reke, mu obljubi, da bo ves čas molila zanj in čakala, da pride tudi njih rešiti. Iz njenega nadaljnega ravnanja je razvidno, da je svojo obljubo držala, saj je s pomočjo molitve ohranila upanje in vero. Molitev je tudi tista, ki ji omogoča kleno soočenje z Mojzesom, ko mu ob naključnem srečanju pove, kdo on v resnici je. S tem veliko tvega, a ostane resnici zvesta. Tako sproži v njem proces očiščevanja in prispeva svoj delež k njegovi poznejši vlogi. Prva je, ki dojame, da ga je Bog izbral, in v tej veri ga zagovarja pred ostalimi, predvsem pred Aronom. Prva gre za njim in s tem spodbudi tudi ostale. Ob natančnem spremljanju dogajanja v filmu lahko opazimo, kako globoko je njeno prepričanje. Ko je Mojzes v nevarnosti, ga ne poskuša rešiti, ampak zaupa, ve, da je v Božjih rokah. Mirjam je hči svoje močne matere, kar je poudarjeno ob njuni fizični podobnosti (poteze na obrazu, lasje, solze, oči, ...), ko v različnih časih pojeta Mojzesu uspravanko.

- Kako jaz gradim svojo vero?
- Kaj mi pomeni molitev in kaj molitev v resnici je ...
- Se pripravljam na to, da bom morda tako kot Mirjam nekoč nekoga spremljal skozi življenje?

### *Aron*

Mojzesov brat, ki mu je teža življenja vzela pokončnost. Za razliko od svoje sestre Mirjam se je podrejal in se vdal v svoje suženjsko življenje. Zanimiv je njegov odnos do Mojzesa. Kot da je jezen in nevoščljiv privilegirane mu bratu, ki je smel živeti na faraonovem dvoru, ki je bil izobražen, srečno poročen in sedaj bodoči voditelj izraelskega ljudstva. Le stežka in počasi dojame, da je Mojzes v to vlogo poklican in da je tudi on veliko žrtvoval. Ko pa dojame, za kaj v resnici gre, sledi svojemu bratu in je prvi, ki upa iti v razdeljeno Rdeče morje. Našel je svojo vero in zaupanje v Boga.

- Kako je z mojo ljubosumnostjo?
- Kako sprejemam svoje brate in sestre?
- Kako hitro se podredim, če me nekdo zatira?

### *Ramzes*

Sprva ni prikazan kot tiranski vladar in lastnik sužnjev, temveč kot ambiciozen mladenič. Zato je zelo občutljiv na očetove kritike svojega ravnanja. Želi se dokazati, hrepenenje, ki v njega riše nevarne poteze. Mojzesova sproščenost, drugačnost mu je všeč, iskreno ga ima rad kot brata. Vendar se ne vzgoji v dosledni ljubezni. Ko stopi iz sence svojega mogočnega očeta faraona in sam zavlada, skuša očeta preseči, še mrtvemu nekaj dokazati. Takrat Mojzesovega nasprotovanja ne prenese več in zakrknje. V tem smislu predstavlja nasprotje Mirjam, ki ljubi brezpogojno. Njegova težava je užaljenost, ranjen ponos in iz tega sledeča maščevalnost. Vprašljiva je tudi vzgoja njegovega sina, ki naposled prinese kazen.

- Kako se je počutil Ramzes v vlogo bodočega faraona?
- Je bil sam kriv, da je postal trd do Mojzesa in judovskega ljudstva?
- Kako vzgaja Ramzes svojega sina in kakšne poteze ta kaže?

### *Oče faraon Seti*

Vladar, ki obvlada svoje kraljestvo. S trdo roko vzgaja prestolonaslednika in tako želi Ramzesa pripraviti na odgovorno nalogo, ki ga čaka. Do Mojzesa je drugačen in tudi Mojzes najde do njega pristnejši dostop. Teža, ki jo oče faraon nosi v svoji notranjosti, je poboj judovskih dečkov. Samemu sebi dopoveduje, da so bili samo sužnji, vendar ga zločin teži. Ko mu Mojzes s svojim vedenjem jasno pokaže, da njegovim stališčem nasprotuje, se njegova vloga v filmu konča. Dolgoročno zločin ne more biti močnejši kot resnica in pravica.

- Kakšna je vloga vladarja?
- Je z dobroto možno vladati?
- Mora včasih uporabiti tudi ostrejša sredstva, da se lahko obdrži na oblasti?
- Kakšen odnos ima oče faraon do svoje žene?

### *Ramzesova mati*

Ramzesova mati je sočutna žena, ki, podobno kot Zefora, odločno stoji za svojim možem. Ne vemo, ali je vedela za poboj judovskih dečkov, a iz njenega vedenja lahko sklepamo, da tega verjetno ne bi odobraval. Vprašanje je, kaj bi lahko v tem primeru proti temu naredila. Njeno sočutje z Zeforo, ko jo kot ujetnico pripeljejo pred Ramzesa in Mojzesa, kaže na njen mehek značaj. Njeni pogovori z Mojzesom so zanj pomembni in prežeti z življenjsko modrostjo, ne glede na njeno versko prepričanje. Z njo se Mojzes pogovori, preden se odpravi na "duhovne vaje" v puščavo.

- Kakšno vlogo ima vladarjeva žena v nekem narodu?
- Je Ramzesova mati srečna?
- Katere so njene odlike?

### Simbolična vrednost posameznih prizorov

Druga nakazana možnost uporabe tega filma je, da se ustavimo ob simbolični vrednosti posameznih prizorov. Na ta način lahko izraziteje pokažemo na situacije, v katerih se lahko vsak izmed nas znajde. Primerno je, da jih podkrepimo z okoliščinami, v katerih se ljudje danes dejansko nahajajo. Ta način dela je primernejši za nekoliko starejše, ki so se s težavami življenja že soočili. Navedel bom nekaj vzporednic med filmom in vsakdanjim življenjem.

### *Suženjstvo* (0:01:00 – 0:07:55)

Uvodoma je v Egiptčanskem princu odlično prikazana situacija sužnje. Delati morajo preko svojih moči, stari in mladi, na vro-

čem soncu, brez plačila, vedno eno in isto. Blato, pesek, voda in slama so stalni spremeljevalci njihovega monotonega življenja. Izročeni na milost in nemilost biričem se trudijo zadovoljiti njihovo zahtevo po hitrejšem delu, a nikdar ni dovolj. Medtem jim vojaki pobijajo nedolžne sinove. Njihove izmučene duše vpijejo k Elohimu, Bogu iz višav, in ga sprašujejo, ali sliši jok svojega ljudstva. Ko je človek na koncu, išče pot do Boga. In Bog jih sliši, pripravlja rešitev, vendar ne tako, kot si oni to predstavljajo. Na čudovit način med tem vzgaja Mojzesa.

Pomenljiv je prizor, ko mlad moški suženj pomaga starcu nazaj na noge, česar birič ne trpi. Suženjstvo ne prenese prijateljstva, ker je prijateljstvo oblika izhoda iz suženjstva.

Povsem isto se dogaja v notranjosti marsikoga izmed nas. Marsikje pa obstaja tudi na zunanji način ista oblika zatiranja človekovega dostojanstva. Okvirno bi lahko razlikovali med dvema oblikama suženjstva; zunanjo in notranjo.

Prvo je mnogo bolj vidno, vprašanje pa je, ali ga želimo videti. Sem bi spadali pojavi, kot so prisilna prostitucija, nasilje nad otroki in šibkejšimi (pogosto znotraj zidov domačega doma), izkoriščanje otroške delovne sile (in naše nepremišljeno nakupovalno vedenje, ki to podpira), posel s človeškimi organi in še mnogo drugega. Tudi v tem primeru nam internet postreže s kopico informacij in pretresljivih zgodb.

Notranje suženjstvo je verjetno še bolj razširjeno. Sem spadajo vse oblike odvisnosti, ki bi se jih posameznik zelo rad rešil, a ne more. Alkoholizem, droge in podobno so le vrh ledene gore. Manj obravnavane so odvisnosti od odnosov, nakupovanja, spolnosti in še mnogočesa.

Film na tem mestu nazorno prikaže osnovno človekovo hrepenenje, in to je hrepenenje po svobodi. Tukaj lahko ovrednotimo tudi svojo vero, ki je stalno osvobajanje človeka.

Ta vera je lastna Mojzesovi materi, ki je dovolj prisebna in močna, da izroči svojega sinčka nevarnostim reke. Zapoje mu zadnjo uspavanko. Kdor želi, se lahko tu posveti tudi pomenu glasbe, ki je tista oblika umetnosti, ki se nas na najbolj čustven način dotakne in je zmožna zarisati globoke spomine v našo podzavest. Tudi ta snov se najde na svetovnem spletu, žal bolj v tujih jezikih.

Mojzes nato prestane mnoge nevarnosti, ki vsaka zase ponazarjajo življenjsko okoliščino, proti kateri smo nemočni.

- Kakšen smisel vidim v verovanju?
- Na kak način me lahko vera osvobodi?
- Kaj pa mene usužnjuje?
- Kako je z mojim hrepenenjem po svobodi?

*Mojzesovo soočenje s svojimi koreninami*  
(0:23:00 – 0:26:30)

Tukaj Mojzes sanja, kako ga preganja nekaj, česar na začetku še sam ne more določiti. Pred tem se sicer želi izmakniti srečanju s samim seboj, a ne gre. Poboj dečkov in njihovo metanje v Nil je tudi njegov padec v temo. Povezan je z njimi na način, ki ga nikoli ne bi bil pričakoval. Vsa ta scena je prikazana v odtenkih rdeče barve trpljenja in ljubezni. Majhen in nemočen je pri vsem, kar se je dogajalo. Zasleduje ga zločin, za katerega nič ni kriv.

Vendar sanjam ne verjame brezpogojno. Pozanima se, kako je res bilo. Gre v "knjižnico" tedanjega časa in se pozanima, kaj je vklesano v stene. Potrditev sanjanega ga spravi na kolena.

Sledi pogovor z domnevnim očetom faraonom in razčiščevanje zgodovine s pogovorom s tistim, ki je bil zanjo odgovoren. Mojzes se ne ukloni trenutnemu udobju molka, temveč se zoperstavi faraonu in se poda na mučno pot razčiščevanja situacije v svoji lastni notranjosti.

Naloga, ki se je Mojzes tukaj loti, je prav to, pred čemer pogosto bežimo. Nekako je

lažje sprejeti težo preteklosti in jo vlačiti skozi življenje, kot pa se soočiti z njo. V bistvu gre za vprašanje sprave s seboj in predvsem z Bo-



Jože Bartolj: Sv. Karel Lwanga, 2009, akril les, 125x25 cm.

gom. Omeniti velja, da je to problem, ki ga srečujemo ob krizi zakramenta spovedi. Upam si trditi, da mnogo stisk nastane, ker veliko preveč vsega tlačimo v sebe in ne dovolimo, da nas Bog osvobodí.

- Kako se jaz soočam s svojo preteklostjo, s tem, kar sem?
- Sem pripravljen iti na pot osvobajanja kakor Mojzes?
- Na kak način lahko hude stvari iz preteklosti spremljajo človeka, ki takrat še ni živel?
- Kaj mi pomeni zakrament svete spovedi?

*“Duhovne vaje” v puščavi (0:31:30 – 0:35:00)*

Puščava je svetopisemski kraj očiščevanja, skozi katero mora Mojzes iti, da bo pozneje sposoben voditi Božje ljudstvo po tej poti. To velja za vsakega voditelja, predvsem v duhovnem smislu. Ne morem voditi nekoga po poti, ki je ne poznam.

Avtorji tega filma so Mojzesovo pot očiščevanja in duhovnih vaj opisali po sledečem vrstnem redu:

Mojzes se srečuje najprej z bolečino slovesa od Ramzesa, ki v tem primeru ne more z njim, saj je del tega, česar se Mojzes mora osvoboditi.

Nato ga čakajo prostranosti, ki jih mora pod žgočim soncem prehoditi. Pot osvoboditve ni kratka in zahteva veliko vztrajnosti, napora in za seboj zabrisanih sledi.

Nekateri deli poti so tudi težko prehodni in pogosto se je potrebno zoperstavljati nasprotnemu vetru, za katerega včasih mislimo, da nas bo odnesel s seboj.

Sem spada tudi tavanje in iskanje prave poti, počasno izgubljanje volje. Ko Mojzesu popuščajo moči, postane nepreviden. Vse mu gre na živce in ko se rani ob ostri skali, je sposoben odvreči vse, kar ga na poti v svobodo ovira. Predvsem zlato in nakit v puščavi nimata nobene vrednosti več, predstavljata le breme. Obdrži pa prstan, ki ga

je ob posebni priložnosti dobil od Ramzesa. Od tega se bo ločil pozneje, ko ga bo Ramzesu osebno vrnil. Tudi ta del ima globlji pomen, saj se nekatere reči dajo rešiti le v sodelovanju s tistimi, ki so tudi vpleteni v mojo življenjsko pot.

Nato se Mojzes preda v Božje roke in se sooči z mogočnim viharjem. Ta predanost ga, na nekoliko humorističen način prikazano, pripelje do Raguela, midjanskega duhovnika, in njegove hčere Zefore.

- Koliko življenjskega bremena sem pripravljen odložiti, da se osvobodim?
- Od katerih odnosov bi se moral posloviti?
- Koliko zaupam Bogu, da me vodi po pravi poti in koliko z njim sodelujem?

*Goreči grm (0:41:30 – 0:45:55)*

je osrednja pripoved tega filma. Nazorno prikaže pomen poklicanosti, v tem primeru Mojzesove. Gre za odlično priložnost, da sprožimo pogovor o odnosu posameznika do Božjega klica. Bog jasno pove, kaj pričakuje od Mojzesa, potem ko je Mojzes sezul sandale. Med Mojzesovim ugovarjanjem, ki ga lahko povsem razumemo, prideta istočasno do izraza Božja odločnost in milina. Dobro je nakazana tudi Mojzesova sreča, ko sprejme naročilo. Tudi je razlago tega prizora najboljše povzeti iz eksegeze Svetega pisma.

*Predstava faraonovih čarovnikov Hotepa in Hoja (0:51:00 – 0:54:30)*

V tem delu filma je prikazano soočenje dveh svetovnih nazorov. Mojzes pogumno stopi pred Ramzesa in mu prenese Božje naročilo, kar podkrepi s čudežem spreminjenja svoje palice v kačo. Ramzes po drugi strani naroči čarovnikoma, naj se soočita s tem izzivom in posredno z Božjo zahtevo, da morajo biti judovski sužnji osvobojeni. Ples, ki ga uprizorita, se razvije v merjenje moči, ki nazorno prikazuje to, kar se dogaja v

ozadju. Kličeta egiptovska božanstva, katerih delovanje pa usmerjata sama. Vsa predstava je prevara, kar med vrsticami nakazujeta in priznavata. Sredstvo njunega zavajanja publike (ne vernikov) je "šov", v ključnem trenutku, ko morata ponoviti Mojzesov čudež, pa nam močna svetloba zastre pogled na resnično dogajanje. Mojzesova dejanja so transparentna, nima česa skrivati, kajti po njem deluje Jahve, živi Bog. Od tod tudi njegova drža, ki zahteva veliko zaupanja in poguma (ko mu spustita kači za vrat). Drugo sredstvo, ki ga uporabljata Hotep in Hoj, je grožnja. Ta je naslovljena na Mojzesa. "Sedaj se igraš z velikimi fanti", sedaj gre zares. Nenazadnje imata tudi faraonova čarovnika kaj izgubiti. Ne bi se jima namreč dobro pisalo, če bi uspel Mojzes Ramzesa prepričati. Ne podcenjujeta povezanosti med Mojzesom in Ramzesom, ki se je gradila od njunega otroštva. Po drugi strani pa tudi Mojzes ni na varnem. Hotep in Hoj mladega faraona poznata in vesta, da se utegne njegova naklonjenost do Mojzesa obrniti v nasprotje.

V predstavi faraonovih čarovnikov torej gre za več kot le za trenutno zmago in naklonjenost pri Ramzesu in občinstvu. Gre za spopad ideologije in žive vere, prevare in resnice, suženjstva in svobode. Pri tem Hotep in Hoj uporabita vsa sredstva, ki jih imata. Mojzesa skušata najprej prisiliti na kolena s psihološkimi sredstvi ustrahovanja in utvare. Skušata ga spraviti do tega, da bi podvomil v svoje poslanstvo, ponudita moč in ustaljenost starega egiptovskega reda ter igro na srečo. Ponudita mu celo, da se jima lahko pridruži, seveda le, če se jima pokloni.

V ozadju, odmaknjeno od pozornosti gledalcev, pa je medtem kača Mojzesove palice že požrla kači čarovnikov. V bistvu je odločitev že padla, iz resnice same.

- Kateri svetovni nazor pa jaz zastopam?
- Kje je moj vir resnice, ko se soočam z odločitvami, ki jih moram sprejeti?
- Kako težko me je zavajati?

### Zaključek

Seveda bi lahko izpostavili in podrobneje opisali še mnogo scen. Pomenljive so egiptovske nadloge, sam izhod iz Egipta, prehod skozi Rdeče morje, Ramzesovo zasledovanje izvoljenega ljudstva, in še bi lahko naštevali. Tovrstna dela terjajo veliko priprave, če jih želimo verodostojno predstaviti neki skupini ljudi. Potrebno se je poglobiti v eksegezo tega dela Svetega pisma, da bomo znali odgovoriti na vprašanja tudi tistih nekoliko bolj nadebudnih.

Na podoben način lahko obdelamo veliko filmskega gradiva. Ta članek želi prikazati le enega možnih pristopov. Vsak žanr in vsak film sicer res zahteva svoj način dela, a se izplača. Morda za zaključek še opazka. Nič hudega, če pridejo predvsem mlajši kateheziranci z izjavo, ah, ta film pa smo že gledali, odkrivanje novih vidikov, ki jih ob prejšnjih ogledih niso opazili, zna biti zanimivejše kot prvo gledanje dotičnega filma. Tudi Mojzes je bil vztrajen.

Film, pravilno izkoriščen, je zelo dobro pastoralno sredstvo.

- 
1. Zanimivo in poučno delo, ki je pri nas izšlo: Snoj, A. S., *Kdo je kdo po Eneabramu*, Ljubljana: Salve d.o.o., 1995, ISBN 961-211-038-7.

# Svoboda izobraževanja in vprašanje zasebnega šolstva\*

## Uvod

Financiranje in delovanje zasebnega šolstva v Sloveniji je na prvi pogled povsem zadovoljivo urejeno. Ustavno sodišče RS je leta 2001, ko je presojalo ustavno dopustnost neenakega financiranja javnih in zasebnih osnovnih (in srednjih) šol, odločilo, da je takšna ureditev skladna z Ustavo RS.<sup>1</sup> Pri tem je lahko, brez upoštevanja nekaterih temeljnih načel slovenske ustave (načelo socialne države, načelo enakosti) in ne da bi izvedlo t. i. test sorazmernosti (načelo pravne države), sklenilo, da je odločitev zakonodajalca za različno financiranje javnih in zasebnih šol v njegovi prosti presoji. Če velja, da zakone sprejema zakonodajalec, potem velja tudi, da je pri tem omejen z ustavo. V nadaljevanju si pogledjmo razloge, ki jih slovenski mediji običajno predstavljajo kot mnenja stroke zoper javno financiranje zasebnih šol.

Nasprotniki zasebnega šolstva vztrajajo, da bo zaradi povečanja števila zasebnih osnovnih in srednjih šol, predvsem zaradi možnosti njihovega javnega financiranja, javni šolski sistem finančno prikrajšan.<sup>2</sup> Ob tem se v javnosti pojavljajo namigovanja, da bo ustanavljanje zasebnih šol in njihovo javno financiranje pripomoglo k razpadu javnega izobraževalnega sistema.<sup>3</sup> Vse to naj bi po pričanju t. i. zagovornikov pravice do brezplačnega šolanja predstavljalo poseg v svobodo izobraževanja tistih, ki ne morejo plačati morebitne šolnine v zasebni šoli.<sup>4</sup> Ob tem dodajajo, da bi gotova uvedba šolnin pospešila socialno razslojevanje in nastanek elitizma na izobraževalnem področju.<sup>5</sup>

Zagovorniki javnega šolstva pogosto naštevajo nekatera "poslanstva" javnih šol, za katera menijo, da jih zasebna šola ne more uresničiti. Med temi omenjajo možnost splošnega dostopa do brezplačnega izobraževanja, zagotavljanje enakih možnosti za vse otroke, združevanje raznolike družbe, vzgajanje za aktivno državljanstvo in življenje v demokratični družbi ter omogočanje ekonomske neodvisnosti in nenazadnje izboljšanje družbenih pogojev za življenje.<sup>6</sup> Če pustimo ob strani porazne edukacijske in vzgojne rezultate slovenskega javnega šolstva ter posledičen upad etičnih vrednot v slovenski družbi, lahko v zvezi z zgoraj omenjenimi "poslanstvi" ugotovimo, da le-ta in še mnogo drugih uresničujejo tudi zasebne šole, tako pri nas kot tudi v tujini.

Spričo dejstva, da se v Sloveniji človekove pravice uresničujejo neposredno na podlagi Ustave (prvi odstavek 15. člena), in glede na to, da Ustava vsakomur zagotavlja pravico do svobodnega in pluralnega izobraževanja, je potrebno pri obravnavi odprtih dilem v zvezi s financiranjem zasebnega šolstva izhajati predvsem iz ustavnih določil. V prispevku bom poskušal poiskati odgovore na nekatera vprašanja pravne narave v zvezi s financiranjem zasebnega (predvsem osnovnega) šolstva v Sloveniji.

## Javna šola

Ustava ne opredeljuje niti zasebne niti javne šole. Na podlagi prvega odstavka 57. člena je posameznikom in pravnim osebam zagotovljena svoboda izobraževanja in pravica

do ustanavljanja zasebnih šol. Drugi odstavek določa, da je osnovnošolsko izobraževanje obvezno in da se financira iz javnih sredstev. Tretji odstavek istega člena pa nalaga državi obveznost ustvarjati možnosti, da si lahko državljani pridobijo ustrezno izobrazbo. Tako vidimo, da Ustava ne zahteva obstoja javnih šol, vsekakor pa nalaga državi, da zagotovi splošen in brezplačen dostop do (osnovnošolskega in srednješolskega) izobraževanja ter pluralnost pri njegovi izbiri. Takšno stališče izhaja tudi iz odločitve Ustavnega sodišča v zadevi U-I-68/98 z dne 22. II. 2001.<sup>7</sup>

Ustavodajalec je odločitev o načinu zagotavljanja svobode in pluralnosti izobraževanja prepustil zakonodajalcu. V nadaljevanju bomo pogledali zakonsko ureditev javne šole. Zakon o osnovni šoli<sup>8</sup> (ZOsn) v I. členu določa, da osnovnošolsko izobraževanje izvajajo javne in zasebne osnovne šole ali pa se izvaja na domu. V zvezi z opredelitvijo zasebne šole je v 30. členu določeno, da mora program zasebne osnovne šole zagotavljati učencem doseganje vsaj enakovrednega izobrazbenega standarda, kot ga zagotavlja program javne osnovne šole. Kot vidimo, ZOsn natančneje ne opredeljuje pojma javne šole, kar nakazuje, da se je zakonodajalec temu očitno izognil.

Zakon o organizaciji in financiranju vzgoje in izobraževanja<sup>9</sup> (ZOFVI) v II. členu v zvezi s pojmom javne šole določa, da se za opravljanje javne službe na področju vzgoje in izobraževanja organizira javna mreža, ki jo sestavljajo javni vrtci in šole, zasebni vrtci in šole ter zasebniki, ki imajo koncesijo. Tretji odstavek istega člena določa, da mora javna mreža osnovnih šol zagotavljati vsem otrokom možnost osnovnošolskega izobraževanja.

Iz klasifikacije referenčne mreže Eurydice<sup>10</sup> je razvidno, da sta tako javna kot zasebna šola del javne mreže. Obe izvajata javno službo na podlagi zakonske pristojnosti. Kot primer

vzemimo šolsko spričevalo, ki ga izdajata tako javna kot zasebna šola. Gre za upravno odločbo, s katero se ugotavlja, da je (oziroma ni) posameznik opravil obveznosti po javnem programu in se mu hkrati daje pravica do vpisa v višji letnik.

Vidimo, da so razlike med javno in zasebno šolo predvsem institucionalne narave.<sup>11</sup> Funkcionalno gledano obe izvajata javno službo. Na ta način se ustvarja institucionalna struktura, ki uporabnikom omogoča izbiro nosilcev izobraževanja in vzpostavlja vsaj minimalno konkurenco med njimi.<sup>12</sup> Ne glede na dejstvo, da sta obe del javne mreže, pa zasebna šola ni upravičena do enakega financiranja kot javna.<sup>13</sup> Spričo navedenega se poraja vprašanje, kaj javno šolo z vidika upravičenosti do javnega financiranja razlikuje od zasebne.<sup>14</sup> In nadalje, kakšen namen je zasledoval zakonodajalec pri različnem urejanju financiranja zasebnih in javnih šol.

### Javni in zasebni interes

Tehtnega odgovora, ki bi lahko utemeljil zakonodajalčevo odločitev v zvezi z zastavljenima vprašanjema, po mojem prepričanju ni. Ne glede na to moramo poiskati namen, ki ga je pri takšnem urejanju zasledoval zakonodajalec. Odgovor bi bil morda lahko skrit v interesih, ki jim sledita javna šola na eni strani in zasebna šola na drugi. Zasebnim šolam se pripisuje sledenje partikularnim interesom ustanoviteljev ali celo iskanje dobička, javnim šolam pa sledenje javnemu interesu (splošna dostopnost do izobrazbe). Mislim, da je razlikovanje med sledenjem dobičku in zagotavljanju splošne dostopnosti zgolj navidezno.

Po mojem prepričanju je javni interes mogoče prepoznati v dobri izobraženosti državljanov. Javni interes v tem primeru sestoji iz dvojega: prvič iz zahteve po kvalitetni izobraženosti in drugič iz zahteve po splošni dostopnosti izobrazbe.



Za razliko od javnega interesa je zasebni interes na področju izobraževanja mogoče iskati predvsem v željah učencev in njihovih staršev po brezplačnem (beri financiranem iz javnih sredstev) dostopu do kvalitetnega procesa vzgoje in izobraževanja, ki je blizu njihovim pogledom na vzgojo in izobraževanje.<sup>15</sup> Šolski sistem, v katerem zasebna in javna šola pridobivata javna sredstva za svoje delovanje s podeljevanjem vavčerjev, omogoča oboje.<sup>16</sup> Obstoj in delovanje posamezne šole je v takšnem sistemu odvisen od števila vpisanih učencev. Šola, ki ima večji vpis, dobi več vavčerjev in s tem več javnih sredstev.

Državljeni imajo na ta način možnost dostopa do kvalitetnega procesa vzgoje in izobraževanja, ki je, kot rečeno, blizu njihovim pogledom in ki je hkrati financiran iz javnih sredstev. Na ta način se z zadovoljevanjem zasebnega interesa uresničuje tudi zgoraj omenjeni javni interes.<sup>17</sup> Očitno je, da institucionalna razlika med javno in zasebno šolo ne more biti stvarno utemeljen razlog za razlikovanje pri njenem financiranju.

### **Načelo socialne države**

Republika Slovenija je na podlagi 2. člena Ustave zavezana k uresničevanju načela socialne države. To postavlja državo v položaj, ko mora zagotoviti obstoj in delovanje različnih segmentov civilne družbe, med njimi tudi zasebnih šol. Za ta prispevek je posebej relevantna ustavna pravica do svobode izobraževanja iz 57. člena Ustave, ki državo zavezuje k aktivnemu ustvarjanju možnosti svobodne izbire izobraževanja.<sup>18</sup>

Ustavno sodišče je v zadevah Up-40/97<sup>19</sup> z dne 7. 3.1997 in Up-103/97<sup>20</sup> z dne 26. 2. 1996 izpostavilo pomen 14. člena Ustave (enakost pred zakonom).<sup>21</sup> Pri obeh odločitvah je sodišče sprejelo stališče, da gmotno stanje ali družbeni položaj posameznika, poleg drugih osebnih okoliščin, ne sme biti podlaga

za razlikovanje pri uresničevanju človekovih pravic. Z uporabo argumenta a simili ad simile lahko povzamemo, da gmotno stanje posameznika ali celo njegova svobodna odločitev za izobraževanje na zasebni šoli podobno ne more predstavljati podlage za razlikovanje pri uresničevanju svobode izobraževanja. Temeljne socialne pravice zahtevajo ustrezno aktivnost države pri dejanskem zagotavljanju enakih možnosti, zato mora država vsakomur zagotoviti ne le formalne, temveč tudi dejanske možnosti za učinkovito uresničevanje človekovih pravic.<sup>22</sup> Kot vidimo, so različni deleži javnega financiranja zasebnih in javnih šol v nasprotju z ustavno zagotovljeno svobodo izobraževanja.<sup>23</sup>

### **Svoboda izobraževanja**

Ustava v 57. členu zahteva uresničitev t. i. kolektivnega in individualnega vidika svobode izobraževanja. Kolektivni vidik zagotavlja posameznikom in pravnim osebam svobodno ustanavljanje zasebnih šol ter s tem neposredno povezano pluralnost šolskega prostora. V Sloveniji ob skromnem, manj kot dvo odstotnem deležu zasebnih šol ni mogoče govoriti o pluralnosti izbire šole. V povprečju je delež zasebnih šol v Evropski uniji 20,1 %.<sup>24</sup> Pri nas lahko govorimo o monopolu šolskega prostora, ki ga vzdržuje država pod pretvezo javne in brezplačne dostopnosti izobrazbe. Pri tem se ponesrečeno (kot smo videli v prejšnjem sklopu) sklicuje na načelo socialne države.<sup>25</sup> Načelo enakosti terja od socialne države, da zagotovi enakost javnega financiranja tam, kjer gre po naravi stvari za enake pravne položaje.

Za lažjo ponazoritev vzemimo naslednji primer: Prvi davkoplačevalec vpiše otroka v javno šolo, drugi pa v zasebno. Davkoplačevalec, ki vpiše otroka v zasebno šolo (kar je njegova ustavna pravica pozitivnega statusa<sup>26</sup>), je v neenakem položaju z davkoplačevalcem, ki otroka vpiše v javno šolo. Vsak

od njiju namreč plačuje davke, s katerimi se financira javna šola. Tistemu, ki vpiše otroka v javno šolo, ni potrebno dodatno financirati šolanja. Na drugi strani mora tisti, ki vpiše otroka v zasebno šolo, poleg že omenjenih davkov, plačati še (glede na trenutno zakonodajo) dodatnih 15 %. Gre za nedopustno razlikovanje enakih pravnih položajev. Ker Ustava zagotavlja pluralnost izbire in javno financiranje osnovnošolskega izobraževanja, gre med njima za enak pravni položaj.

Državni monopol javnega šolstva na področju izobraževanja po mnenju zagovornikov javnega šolstva ne predstavlja zgolj splošne širitve državnih pristojnosti, ampak nujnost. Po njihovem mnenju je zgolj zaradi monopola javnega šolstva mogoč obstoj versko strpne in brezplačne šole, ki vsem otrokom, ne glede na njihov socialni izvor, nudi temeljno izobrazbo. Zagovornike zasebnih šol opozarjajo, da je temeljna pravica do javnega in splošnega izobraževanja nastala prav z državnim posegom na šolsko področje.<sup>27</sup>

Nujnost zagotavljanja pluralnosti izobraževalnega procesa zahteva, da država zagotovi možnost izbire med različnimi izobraževalnimi programi z različnimi izobraževalnimi vsebinami in metodami.<sup>28</sup> Ker Ustava izrecno zahteva pluralnost, moramo na tem mestu razrešiti dilemo, kako zagotoviti splošen dostop do izobraževanja in hkrati pluralnost izbire. Če sprejmemo tezo, da je državna intervencija (beri javno financiranje) postopno pripeljala do splošnega dostopa do izobraževanja, ker so se v izobraževalni proces lahko vključili tisti sloji, ki sicer niso imeli dostopa do izobraževanja, potem moramo ugotoviti, da monopol z javnimi šolami ne more biti odgovor na zastavljeno dilemo. Državni monopol nad javnim šolstvom morebiti zagotavlja splošno dostopnost, nikakor pa ne zagotavlja pluralnosti. Teh ciljev ni mogoče doseči zgolj z delovanjem javnih šol.

Po mojem prepričanju se splošna dostopnost izobraževanja ob hkratni pluralnosti izbire lahko zagotovi samo z javnim financiranjem zasebnih in javnih šol. Ustava namreč ne zahteva delovanja javnih šol, ampak delovanje javno dostopnih šol. Gre za dosledno uresničevanje socialne funkcije države.<sup>29</sup>

### **Primerjalna ureditev zasebnega šolstva**

V različnih državah je mogoče najti različne šolske ureditve. Ključna elementa razlikovanja med njimi sta financiranje in upravljanje javne in zasebne šole. Prepoznati je mogoče štiri temeljne oblike odnosa med javnim in zasebnim financiranjem ter upravljanjem šol: a) sistem javne šole, ki jo upravlja država ali lokalna skupnost in se hkrati financira v celoti iz javnih sredstev (proračun); b) sistem zasebne šole, ki jo upravljajo zasebni ustanovitelji, financira se iz zasebnih sredstev (šolnine); c) sistem javne šole, ki se financira iz zasebnih sredstev<sup>30</sup>; č) sistem zasebne šole, ki se financira iz javnih sredstev (vavčerji).<sup>31</sup>

Glede na kontinentalno pravno tradicijo, ki ji pripada Slovenija, in glede na njevo članstvo v Evropski uniji se bom omejil zgolj na države članice EU. Večinoma prevladujejo ureditve soobstoja javnih in zasebnih šol. V državah, ki temeljijo na načelu socialne države (Slovenija in velika večina držav EU<sup>32</sup>), se zagotavlja financiranje izobraževanja iz javnih sredstev.

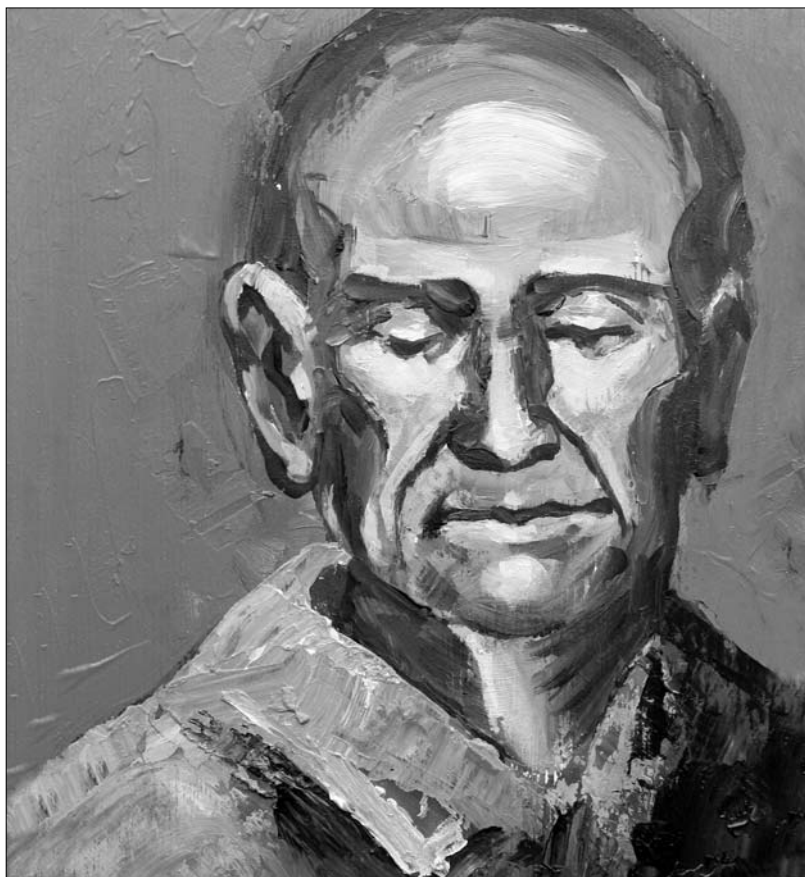
V nadaljevanju se bom osredotočil na ureditev financiranja zasebnih šol v Zvezni Republiki Nemčiji, ki ima zaradi ustavnega načela socialne države in pravice do svobodne izbire izobraževanja podobno ustavno ureditev kot Republika Slovenija. Druga, ki jo bom obravnaval v nadaljevanju, je ureditev v Kraljevini Nizozemski, ki ima največji delež zasebnih šol v EU. Le-te se javno financirajo neposredno na podlagi ustave.

### Ureditev zasebnega šolstva v Zvezni Republiki Nemčiji

Ustava (Temeljni zakon) ZRN v prvem odstavku 20. člena določa, da je Nemčija pravna, socialna in federativno urejena država.<sup>33</sup> Nadalje Temeljni zakon v četrtem odstavku 7. člena zagotavlja pravico do ustanovitve in upravljanja zasebnih šol kot vzporednih neodvisnih ustanov z enakimi pravicami, kot jih imajo državne šole. Zasebne šole je glede na položaj, financiranje in upravljanje mogoče opredeliti kot nadomestne in dodatne. Za naše potrebe se omejimo zgolj na nadomestne šole, ki so del javnega šolskega sistema in so po strukturi in ciljih izenačene z državnimi šolami. Država mora takšni šoli

priznati status nadomestne šole. Pri odločanju o učnih ciljih, vsebini in učnih metodah so nadomestne šole samostojne. V kolikor želijo položaj, kot ga imajo državne šole, morajo pridobiti odobritev učnega načrta in učnih metod. S tem pridobijo pravico do izdaje javnega spričevala. Nadomestne šole imajo pravico do državne finančne pomoči.

Leta 1966 je Zvezno upravno sodišče<sup>34</sup> sprejelo stališče, da je pravica zasebnih šol do državne finančne pomoči skladna s četrtrim odstavkom 7. člena Temeljnega zakona. S Temeljnimi zakonom zajamčena možnost ustanovitve zasebne šole namreč vključuje tudi pravico do državne finančne pomoči. Pogoji iz 7. člena Temeljnega zakona,



Jože Bartolj: Spomin na Karola (detajl), 2007, akril les, 125x25 cm.

kot sta enakost in nediskriminatornost med učenci z različnimi socialnimi položaji ter ekonomska in pravna neodvisnost učiteljev, so lahko zagotovljeni zgolj s finančno podporo države. Zvezno ustavno sodišče<sup>35</sup> je leta 1987 nadgradilo navedeno stališče. Država ima namreč na podlagi načela socialne države dolžnost zagotoviti in podpirati obstoj nadomestne šole, kot to zahteva 7. člen Temeljnega zakona.

V zvezi z upravičenostjo do pridobitve javnih finančnih sredstev je Zvezno upravno sodišče, čigar odločitev je potrdilo Zvezno ustavno sodišče,<sup>36</sup> odločilo, da nadomestna šola nima pravice do finančne pomoči za svojo ustanovitev, ima pa pravico do javne finančne pomoči za svoje vzdrževanje in delovanje. Zvezno ustavno sodišče je skladno z načelom enakosti omejilo možnost razlikovanja višine finančne podpore med nadomestnimi šolami. Sprejelo je stališče, da je pri osnovnem razporejanju finančnih sredstev vse nadomestne šole potrebno obravnavati enako. Javno finančno pomoč je mogoče opredeliti kot redno finančno pomoč v obliki prispevkov za stalne stroške, kot subvencije za starostne pokojnine učiteljev, pokrivanje stroškov za prostore in učna gradiva, kot povračila stroškov šolnine in potnih stroškov učencev ter kot plačilo dopusta učiteljem državnih šol, ki opravljajo izobraževalne storitve tudi na zasebnih šolah.<sup>37</sup>

Na Bavarskem, v Berlinu, Severnem Porenju-Vestfaliji, Porenje-Pfalškem in v Posarju mora zvezna dežela preučiti potrebe šole in ji dodeliti finančno pomoč. Pri tem je že vnaprej zajamčen določen stalni delež (fiksni del) stroškov, h kateremu dežela doda še sredstva za dejanske stroške (variabilni del). V deželah Baden-Württemberg, Bremen, Hamburg, Hessen, Spodnja Saška, Schleswig-Holstein se delež finančnih sredstev določi kot enotni stalni prispevek. Pri tem morajo dežele upoštevati, da neustrezna državna

finančna pomoč sili nadomestne šole v določanje šolnin, ki povzročajo socialne razlike, kar pa je glede na odločitev Zveznega ustavnega sodišča v nasprotju z načelom enakosti in načelom socialne države (četrti odstavek 7. člena Temeljnega zakona).

### **Ureditev zasebnega šolstva v Kraljevini Nizozemski**

Nizozemska ustava ne pozna načela socialne države. Za države s kontinentalno pravno tradicijo, ki sicer zgodovinsko ne temeljijo na načelu socialne države, je značilno, da imajo v ustavi jasno določene obveznosti države pri zagotavljanju določenih ustavnih pravic. Tako v zvezi z financiranjem zasebnih šol nizozemska ustava v petem odstavku 23. člena določa, da se šole, zaradi doseganja ustreznih standardov, v celoti ali delno financirajo iz javnih sredstev, predvsem zaradi zagotavljanja svobode verskega in drugega prepričanja.<sup>38</sup> Šesti odstavek 23. člena določa, da je zagotovljeno javno financiranje materialnih in drugih stroškov, potrebnih za delovanje zasebnih in javnih osnovnih šol. Ta določba še posebej zasebnim šolam zagotavlja svobodo, da izberejo učne pripomočke in imenujejo učitelje, ki ustrezajo njihovim zahtevam.<sup>39</sup> Sedmi odstavek 23. člena nadalje določa, da se zasebne šole, ki izpolnjujejo zahteve in pogoje za javne šole, povsem enako financirajo iz javnih sredstev kot javne šole.<sup>40</sup> Država je na podlagi omenjenih določb ustave zavezana k 100-odstotnemu javnemu financiranju zasebnih šol. Takšno javno financiranje zasebnih šol izhaja iz spoštovanja svobode verskega in drugega prepričanja ter načela enakosti.

Šolski sistem na Nizozemskem je, podobno kot drugod, odraz zgodovinskega razvoja, predvsem nasprotij med zagovorniki državnega monopola in zagovorniki pluralnosti. Leta 1913 so zagovorniki zasebnega šolstva uspeli zagotoviti finančno enakopravnost za-

sebnih šol z državnimi. Ta pridobitev je bila sprejeta kot dolgoročni sporazum, zato je bila leta 1917 zapisana v nizozemsko ustavo.

Na Nizozemskem so bojazen, da bi zaradi enakopravnega financiranja zasebnih šol oslabili kvaliteto javnih šol, odpravili tako, da so povezali sredstva za zasebne in javne šole ter omejili višino zaračunavanja šolnin. Zato v državi z najvišjim deležem zasebnih šol znotraj EU<sup>41</sup> vsaka družina dobi vavčer v vrednosti stroškov lokalne javne šole (gledano na prebivalca). Tega mora porabiti za izobraževanje na izbrani šoli. Šola, ki prejme vavčer, ima pravico do sredstev za pokritje učiteljskih plač in drugih stroškov. Iz proračuna se vsem učiteljem, tako v javnih kot v zasebnih šolah, plače izplačujejo neposredno, pri tem pa šole ne morejo same določati višine plač. Prostore za javne in zasebne osnovne šole zagotavlja lokalna skupnost, država pa mora zagotoviti plačilo uporabnine oziroma najemnine. Šola, tako javna kot zasebna, dobi povsem enak znesek sredstev na učenca za vzdrževanje, čiščenje in ogrevanje ter za učne pripomočke in knjižnico.

Davkoplačevalci so udeleženi v enotnem šolskem sistemu. Na ta način hkrati podpirajo javno in zasebno šolo. Na Nizozemskem so na ta način uspeli zagotoviti enakost pri izobraževanju in hkrati svobodo izbire na izobraževalnem področju. S tem, ko so zasebnim šolam prepovedali, da bi same odločate o porabi javnih sredstev, so ohranili kakovost javnih šol. Za doseganje čim večje kakovosti izobraževanja in vzgoje so poleg javnega financiranja omogočili tudi šolsko avtonomijo. Učitelji lahko namreč sami izbirajo način predavanja v razredu.<sup>42</sup>

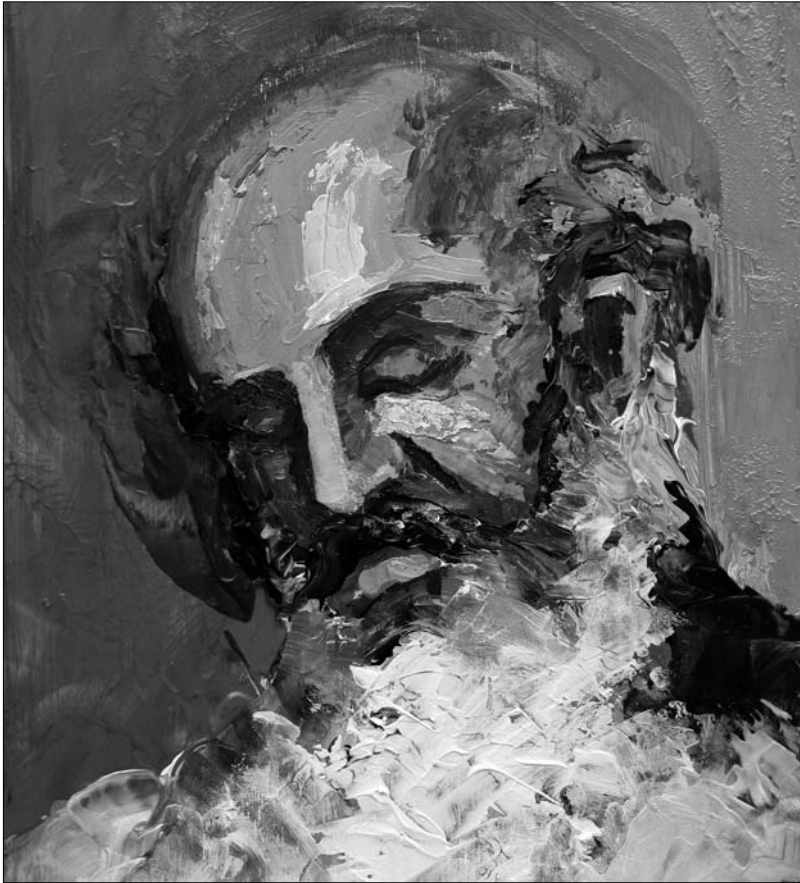
### **Načelo sorazmernosti**

Če se vrnemo na začetek prispevka in poskušamo odkriti zakonodajalčev namen različnega financiranja šol, potem ne moremo mimo načela sorazmernosti. ZOFVI v dru-

gem odstavku 86. člena določa, da se zasebni šoli, ki izvajajo programe iz prvega odstavka tega člena (javno veljavni program; op. S. U.), za njihovo izvedbo zagotavlja 85 % sredstev, kot jih država oziroma lokalna skupnost zagotavlja za izvajanje programa javne šole. Zasebnim šolam ne pripadajo sredstva za naložbe, investicijsko vzdrževanje in opremo. Iz dikcije zakona je razvidno, da državne šole nimajo več monopola, vsekakor pa imajo privilegiran dostop do javnih sredstev. Kot že omenjeno, drugi odstavek 57. člena Ustave zahteva javno financiranje zasebnih šol.<sup>43</sup> Ustavno sodišče je v zvezi s presojo ustavnosti ureditve ZOFVI iz leta 1998, ki je določala nižji delež javnega financiranja zasebne šole, odločilo, da je le-ta skladna z Ustavo, saj gre za polje zakonodajalčeve proste presoje.<sup>44</sup>

Ko gre za osnovnošolsko izobraževanje, takšnemu stališču Ustavnega sodišča<sup>45</sup> ni mogoče pritrditi. Potrebno je obvarovati obe ustavni pravici, glede katerih Ustava ne določa zakonskega pridržka. Gre za pravico do svobode izobraževanja iz prvega odstavka 57. člena Ustave in za pravico vsake osnovne šole (z zadostnim številom učencev), da se glede na obveznost osnovnošolskega izobraževanja financira iz javnih sredstev (drugi odstavek 57. člena).<sup>46</sup>

Pri presoji dopustnosti posega v ustavno zagotovljene pravice mora država izhajati iz načela sorazmernosti kot elementa načela pravne države.<sup>47</sup> Vsak poseg v ustavno pravico mora biti ustavno dopusten, saj načelo sorazmernosti prepoveduje čezmerne posege države v človekove pravice in zavezuje vse državne organe – zakonodajalca, izvršilno oblast in sodišča – , ne samo pri njihovih realnih dejanjih in posegih, temveč tudi pri oblikovanju splošnih pravnih predpisov in pri odločanju s konkretnimi pravnimi akti. V primerih, ko Ustava izrecno, ob spoštovanju legalitetnega načela, dopušča omejitve pravice, načelo sorazmernosti zavezuje zakono-



Jože Bartolj: Sv. Jožef (detajl), 2007, akril les, 125x25 cm.

dajalca h kvalificirani povezavi med njegovim namenom in motivom ter med sredstvi in pravno normativnimi rešitvami, ki jih za doseg tega namena uporabi.<sup>48</sup> Pri presoji ustavne dopustnosti je organ zavezan k tehtanju po kriterijih strogega testa sorazmernosti.<sup>49</sup>

V okviru presoje *primernosti* takšnega ukrepa ni mogoče utemeljiti razumnosti in uporabnosti določbe drugega odstavka 86. člena ZOFVI. Ni mogoče sprejeti razlage, da je omejitev deleža financiranja zasebnih šol primerna zaradi zagotovitve sredstev za financiranje javnih šol.<sup>50</sup> Kot že ugotovljeno, tako javna kot zasebna šola izvajata javno službo in skladno z načelom socialne države izvršujeta izobraževalno funkcijo obvez-

nega osnovnega šolanja. Drugačna razlaga je v nasprotju z argumentom narave stvari.

Določba o 85-odstotnem javnem financiranju plač učiteljev in materialnih stroškov učencev v zasebnih šolah ne vzdrži niti presoje *nujnosti*. Načelo enakosti ob doslednem spoštovanju načela socialne države zagotavlja enako javno financiranje enakih položajev, torej zasebnih in javnih šol. Veljavna ureditev ZOFVI popolnoma prezre dejstvo, da tudi zasebna šola izvaja javno službo in opravlja izobraževalno funkcijo. Ni mogoče govoriti o pomanjkanju sredstev za javno šolo, v kolikor se vsa sredstva porabijo za financiranje zasebne šole, ker se vanjo vpišejo vsi otroci istega šolskega okoliša. Namen javnega finan-

ciranja ni v zagotavljanju obstoja javne šole, ampak v zagotavljanju brezplačnega dostopa do izobraževanja in svobodne izbire izobraževanja. V kolikor je z javnim financiranjem zasebne šole zagotovljena svoboda izbire izobraževanja in pravica do brezplačnega dostopa do izobraževanja, pomanjkanje sredstev za delovanje javne šole nima posebne učinka na izvajanje izobraževalne funkcije države. Razlogovanju Ustavnega sodišča v odločbi U-I-68/98 z dne 22. 11. 2001, da obstoj javne šole ni ogrožen, če bi jo bilo treba zapreti zaradi ustanovitve zasebne šole v istem šolskem okolišu, ampak le v primeru pomanjkanja sredstev, ni mogoče pritrditi.<sup>51</sup>

V kolikor kot pravni pozitivisti ne glede na navedeno sprejmemo razlogovanje Ustavnega sodišča, ki nedvomno izhaja iz etastične teorije, vidimo, da je zakonodajalec prisiljen utemeljevati 85-odstotno financiranje zasebnih šol s pomanjkanjem sredstev. Javna sredstva se zbirajo z davki, ki jih lahko država vedno prilagaja trenutnim potrebam. Načelo socialne države nalaga državi, da z učinkovitim pobiranjem davkov zagotovi dovolj javnih sredstev tudi za nediskriminatorno financiranje zasebnih šol. Ni mogoče posegati v ustavno pravico svobode izobraževanja zgolj z navajanjem pavšalnega pomanjkanja javnih sredstev. Proračunski primanjkljaj še ne predstavlja ogroženosti obstoja javnih šol.

Pri presoji tretjega kriterija, t. i. *sorazmernosti v ožjem pomenu*, je potrebno zaradi omejenega financiranja zasebnih šol tehtati na eni strani med težo posega v svobodo izobraževanja in načelom enakosti ter na drugi strani med nujnostjo takšnega posega. Korist, ki jo imajo otroci, vpisani v javne šole, zaradi omejenega financiranja zasebnih šol, nikakor ni primerljiva s koristmi, ki so na ta način omejene otrokom v zasebni šoli. Gre za poseg v individualno svobodo izobraževanja (57. člen Ustave), v pravico do brezplačnega dostopa do izobraževanja (57. člen

Ustave), v pravico do enakosti (14. člen Ustave), v pravico staršev do svobodnega izobraževanja in vzgajanja svojih otrok (54. člen Ustave) in v svobodo vesti (41. člen Ustave). V tem primeru je potrebno težo legitimnih posegov zakonodajalca zmanjšati do mere, ki še zagotavlja doseganje postavljenih ciljev, in sicer da se vzpostavi razumno ravnovesje med vrednostjo teh ciljev in težo posegov. Razumnega ravnovesja pri financiranju delovanja javnih šol ni mogoče doseči z omejitvijo javnega financiranja zasebnih šol. Ustava namreč dopušča, da se vsi otroci določenega šolskega okoliša vpišejo v zasebne šole. V takšnem primeru bi bil obstoj javne šole neupravičen, saj bi zasebne šole v celoti zagotovile izobraževalno funkcijo države. Cilj omejenega financiranja zasebnih šol, kot vidimo, ni v zagotavljanju izobraževalne funkcije države, ampak v neustavnem zagotavljanju monopola javnega šolstva.

### Sklep

Ustava zagotavlja staršem in otrokom svobodno izbiro šole. Država mora, ne glede na zasebni ali javni status izbrane šole, le-to tudi financirati. Ne glede na status šole se v njej izobražuje ista skupina šoloobveznih otrok, zato se tudi sredstva porabijo za iste otroke.

Neustavno stanje pri pomanjkljivem financiranju zasebnih šol je mogoče odpraviti z enakim financiranjem, kot velja za javne šole. Veljavna ureditev nedopustno posega v ustavno pravico do svobodnega in pluralnega izobraževanja.

\* Avtor: Simon Umek, član Akademskoga društva Pravniki.

1. Odl US U-I-68/98 z dne 22. 11. 2001.
2. Predlog ZOFVI-H v obrazložitvi 6. člena določa, da financiranja zasebne osnovne oziroma glasbene šole ne sme ogroziti obstoja in razvoja javne šole v tistem okolišu, saj ne gre le za pravico otrok, da se vpišejo v javno šolo v svojem okolišu, ampak tudi za zaščito kakovosti in razvoja javne šole.

3. <www2.sviz.si/media/14-04-07.pdf>.
4. <www.polituss.org/polituss/index.php?option=com\_content&task=view&id=304&Itemid=53>.
5. <www.ds-rs.si/dejavnost/posveti/ZasebnoSolstvo/Simenc.htm>.
6. Šolski razgledi, O javnih in zasebnih šolah še malo drugače, št. 8, 2007.
7. Ustavno sodišče je v svoji odločitvi pojasnilo, da obstoj javne šole ni ogrožen tedaj, ko bi jo bilo treba zapreti zaradi ustanovitve zasebne šole v istem šolskem okolišju, ampak le v primeru, ko bi jo [javno šolo, op. S. U.] bilo treba zapreti zaradi pomanjkanja sredstev.
8. Ur.l. RS, št. 102/07, ZOsn.
9. Ur.l. RS, št. 36/08, ZOFVI.
10. Več na strani: <www.eurydice.org>.
11. Movrin, M.: Slab odstotek še ni pluralnost, Tribunal, glasnik svobodne družbe, let. 1, št. 20, 2007.
12. Movrin, M.: prav tam.
13. Zakon o organizaciji in financiranju vzgoje in izobraževanja (Ur. l. RS, št. 16/07 in nadalj.) v drugem odstavku 86. člena določa, da se zasebni šoli, ki izvaja javno veljavne programe, za izvedbo programa zagotavlja 85 % sredstev, ki jih država oziroma lokalna skupnost zagotavlja za izvajanje programa javne šole. Zasebnim šolam ne pripadajo sredstva za naložbe, investicijsko vzdrževanje in opremo.
14. Hill, P.: What is Public about Public Education?, University of Washington and The Brookings Institution Brown Center of Education Policy, November, 2000.
15. Fuller, B., Burr, E., Huerta, L., Puryear, S., Wexler, E.: School Choice: Abundant Hopes, Scarce Evidence of Results, Berkeley, Policy Analysis for Clifornia Education, 1999.
16. Obstoj in delovanje posamezne šole je v takšnem sistemu odvisen od števila vpisanih učencev. Vpis je odvisen od kvalitete šole, ki se odraža v njenem ugledu in uspehih. Šola pridobi pravico do vavčerja in s tem pravico do javnih sredstev z vpisom otroka. Šola, ki ima večji vpis otrok, prejme več javnih sredstev. Vsekakor prejme toliko sredstev, kolikor je potrebno za izobraževanje vpisanih otrok.
17. Sauelson, P.: The Pure Theory of Public Expenditures, Review of Economics and Statistics, 36. Coleman, James S.: Foundations of Social Theory, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.
18. Šturm, L.: nav. delo, str. 91.
19. Odločba Ustavnega sodišča v zvezi s presojo pravice do sodnega varstva.
20. Odločba Ustavnega sodišča v zvezi s presojo pravice do sodnega varstva in načela enakosti.
21. Ustava v 14. členu zagotavlja načelo enakopravnosti, ki prepoveduje kakršnokoli diskriminacijo, med drugim tudi na podlagi gmotnega stanja, družbenega položaja ali druge osebne okoliščine.
22. Šturm, L.: nav. delo, str. 92
23. Javne šole se 100 % financirajo iz javnih sredstev, medtem ko je bilo za zasebne šole zagotovljeno 100 % financiranje od leta 1991 do 1996, nakar je bila sprejeta sprememba ZOFVI, ki vse do danes določa, da je delež javnega financiranja zasebnih šol 85 %.
24. Fredriksson, Ulf: Javno in zasebno izobraževanje v Evropi; prispevek, predstavljen na javni predstavitvi mnenj o privatnem šolstvu v Republiki Sloveniji, ki je potekala v Državnem svetu dne 23. 3. 2007.
25. Becker, G. S.: How to level the playing field for young black men, Business Week, New York, 2003.
26. Pavčnik, M., Polajnar-Pavčnik, A., Wedam-Lukič, D.: Temeljne pravice, Zbirka Pravna obzorja, 7, Cankarjeva založba, 1997, str. 66.
27. Šimenc, M.: Zasebno šolstvo, Struktura, primerjava različnih šolskih sistemov in zakonodajne rešitve v Republiki Sloveniji, Ministrstvo za šolstvo in šport, Ljubljana, 1996, str. 17.
28. Becker, G. S.: How the Web Is Revolutionizing Learning, Business Week, New York, 1999.
29. Rus V.: Socialna država in družba blaginje, Domus, Ljubljana, 1990.
30. Primer zasebnega financiranja v javni šoli poznamo tudi v Sloveniji, in sicer plačevanje uporabnine, ekskurzij in šolskih izletov.
31. Fredriksson, Ulf: nav. delo, str. 2
32. Ustava Republike Francije v 2. členu določa: *France is an indivisible, secular, democratic, and social Republic. It ensures the equality of all citizens before the law, without distinction as to origin, race, or religion. It respects all beliefs.* Ustava Kraljevine Španije v 1. členu določa: *Spain constitutes itself into a social and democratic state of law which advocates liberty, justice, equality, and political pluralism as the superior values of its legal order.*
33. Ustava ZRN opredeljuje načelo socialne države v 20. členu: *Die Bundesrepublik Deutschland ist ein demokratischer und sozialer Bundesstaat.*
34. BVerwGE 23, 1966.
35. BVerfGE 75, 40; (8. 4.1987).
36. BVerfGE 75, 40; (8. 4. 1987).
37. Weiss, M., Mattern, C.: Federal Republic of Germany: The situation and development of the private schools system, Routledge, London, 1989.
38. *The standards required of schools financed either in part or in full from public funds shall be regulated by Act of Parliament, with due regard, in the case*



- of private schools, to the freedom to provide education according to religious or other belief.*
39. *The requirements for primary education shall be such that the standards both of private schools fully financed from public funds and of public-authority schools are fully guaranteed. The relevant provisions shall respect in particular the freedom of private schools to choose their teaching aids and to appoint teachers as they see fit.*
40. *Private primary schools that satisfy the conditions laid down by Act of Parliament shall be financed from public funds according to the same standards as public-authority schools.*
41. Po podatkih evropske mreže EURYDICE je leta 2007 znašal delež zasebnih šol na Nizozemskem 76,3 %.
42. James, E.: Benefits and Costs of Privatized Public Services: lessons from the Dutch Educational System, *Comparative Educational Review* 28, 4, 1984.
43. Šturm, L.: nav. delo, str. 583.
44. U-I-68/98 z dne 22. II. 2001.
45. U-I-68/98 z dne 22. II. 2001.
46. Šturm, L.: nav. delo, str. 583.
47. Vsak poseg v ustavno zagotovljene pravice mora ustrezati kriterijem načela sorazmernosti. To predpostavlja test legitimnosti, v okviru katerega je potrebno preizkusiti, ali je cilj, ki ga zasleduje država, stvarno upravičen in legitimen in ali so sredstva, ki jih uporablja država, pravno dopustna. Sledi test sorazmernosti, s katerim se tehta, ali so izbrana sredstva za doseg cilja *primerna*, ali so v poštev prihajajoča sredstva za doseg cilja *nujna* oz. potrebna in ali je vzpostavljeno *proporcionalno sorazmerje* med prizadetostjo ustavne pravice posameznika, ki jo povzroči uporaba sredstva, in med ustreznostjo koristjo, ki jo pridobijo z uporabo sredstva za varstvo pravic drugih (načelo sorazmernosti v ožjem pomenu besede).
48. Šturm, L.: nav. delo, str. 55.
49. Ustava v 2. členu v okviru načela pravne države opredeljuje načelo sorazmernosti, ki določa tehtanje vsakega posega v ustavno zagotovljeno pravico. V okviru testa sorazmernosti je poseg v pravico dopusten zgolj, v kolikor je nujen, primeren in sorazmeren v ožjem pomenu.
50. Iz Poročevalca DZ št. 46/1994, št. 13/II/1995 in št. 45/1995, ni razvidne utemeljitve razlogov za znižanje obsega javnega financiranja zasebnega šolstva s 100 % na 85 %.
51. Pri tem je potrebno opozoriti, da imajo v primerljivih državah EU nižje davčne stopnje pri odmeri dohodnine in davka od dohodka pravnih oseb kot v Sloveniji. Kljub temu v večjem obsegu zagotavljajo javno financiranje zasebnega šolstva. V Nemčiji znaša davčna stopnja za plačilo dohodnine od 14 % do 45 %, davčna stopnja za davek od dohodka pravnih oseb znaša 15 %. V Avstriji znaša davčna stopnja za plačilo dohodnine od 0 % do 50 %, davčna stopnja za davek od dohodka pravnih oseb znaša 25 %. V Franciji znaša davčna stopnja za odmero dohodnine od 0 do 40 %. V Sloveniji znaša davčna stopnja za plačilo dohodnine od 16 % do 41 %, medtem ko znaša davčna stopnja od dohodka pravnih oseb 21 %. Vidimo, da imajo države, ki v celoti javno financirajo zasebno šolstvo, relativno nižje davčne stopnje. Neučinkovita in nesorazmerna poraba javnih sredstev ne more biti stvarno utemeljen razlog za poseg v ustavno pravico do svobode izobraževanja.

**Umberto Galimberti:  
Grozljivi gost:  
Nihilizem in mladi**  
Ljubljana: Modrijan,  
2009; 144 str.

V današnjem času je velikokrat videti, da je vzgoja izgubila svoj smisel in namen, oziroma ne vidi in ne zaznava več jasnega cilja v smislu ZA KAJ vzgajati. Cilj vzgoje ni več v tem, da otrok ali mladostnik postane odgovorna in samostojna oseba, ampak vse kaj drugega, oziroma ga mnogokrat ni, če pa že je, je zavit v nekakšne ne-transparentne fraze, ki se jih lahko razume in razlaga tako ali drugače. Permisivna pedagogika je zminirala sveto področje ljubezni in vzgoje, kjer ni več jasne razmejčitve med enim in drugim. Ni več jasnega cilja, kaj oziroma kdo bi naj otrok postal v prihodnosti, težišče pa se je premaknilo z "ZA KAJ" (vzgajati) na "KAKO", na "NAČIN" vzgoje (ki je seveda permisiven, in prav s tem si je permisivna pedagogika odžagala usodno vejo, ko ne gre več za dobrobit otroka in njegove prihodnosti, temveč bolj za visoko leteče besedne krilatice, ki so prijetne za poslušanje, a imajo kaj malo stika z realnim življenjem, s tem, kar se v življenju obnese in vzdrži). To je seveda po svoje razumljivo, saj brez celostnega, holističnega pogleda na človeka (otroka) in njegovo prihodnost skorajda

nujno pride do zgrešenosti cilja (če ta seveda sploh je). Brez jasno postavljenega cilja je tudi pot nejasna ali pa je poti celo več, kot trdijo nekateri. Ljubezen velikokrat ni več pojmovana kot (brezpogojna) zadovoljitev otrokovih temeljnih potreb po varnosti, skrbi in sprejetosti, oziroma se nejasno opotekajoče prepleta s samo vzgojo in načinom vzgoje. Zdi se, da je bistvo bolj v láksnem odnosu med starši in otroki, moderno je prijateljstvo, potrebno se je pogovarjati, dogovarjati, nagrajevati, sprejemati kompromise, biti otrokov animator ... Ob tem pa so besede v modernem vzgojnem besednem repertoarju, kot so postavljanje meja, doslednost, vzgoja za vrednote, spoštovanje, avtoriteta, ideal, dejavnosti v (pre)zgodnjem obdobju, uboganje, vzgoja volje, vzgoja za življenje, samostojnost, odgovornost, oblikovanje življenjskega smisla in identitete ..., bolj ali manj postale tujke. Preizkusni kamen vseh teorij in ravnanj je vedno življenje samo. In prav ti pokazatelji (realnih) rezultatov staršev, vzgojiteljev, učiteljev, profesorjev in ne nazadnje klime celotne družbe so vse prej kot spodbudni. Splošne ugotovitve so, da osebnostne lastnosti, kot so npr. samozavest, samospoštovanje, samopodoba, ki so bistvene za oblikovanje življenjskega smisla, pripravljenosti na življenje in osebnostne rasti, rapídno padajo. Pozitivnega in

navdušenega zazrtja v prihodnost skorajda ni več. Otroci in mladostniki se gibajo in dihajo v bivanjski izpraznjenosti, eksistencialni krizi, in hodijo po poti življenja s "pokvarjenim" kompasom smisla. Otroci si dejansko ne znajo več nečesa želeti, ne hrepenijo po nečem, ampak hočejo, zahtevajo; ne rečejo "želim", ampak "hočem". Svoboda je zamenjana s svobodnjaštvom in namesto pristinih prednjačijo potrošniški individualni odnosi. Mladi se zbirajo, da bi bili skupaj sami. Pri mladostnikih je redko srečati navdušenost, veselje, optimistično razpoloženje, zavzetost, entuziaistično naperjenost k nečemu vrednemu, lepemu. Namesto tega kraljujejo naveščenost, apatičnost, tesnoba, strah, bivanjski vakuum, osebnostna regresija in depresija. Zadnji domet vsega tega pa so razne psihoze, zasvojenosti, psihotična stanja, samodestruktivnost in samomor.

V tej bivanjski klimi smo v slovenskem prostoru dobili prevod knjige italijanskega filozofa Umberta Galimbertija *GROZLJIVI GOST: Nihilizem in mladi*. Avtor je univerzitetni profesor antropologije in zgodovine filozofije v Milanu in se v pričujoči knjigi na zanimiv filozofsko-psihološki način spopade s tovrstno problematiko. Nedolgo nazaj je, kot gost festivala Vilenica, obiskal tudi Slovenijo. Kot zanimivost omenimo še to, da je bila njegova, na žalost sedaj že pokojna

žena Slovenka, s katero je bil poročen 40 let.

Gre za knjigo o mladih, kot pravi avtor sam, vendar ne gre za moraliziranje in obsojanje mladine, čemur smo velikokrat priče (in kar je najlaže početi ter se tako razbremeniti kakršnekoli odgovornosti), ampak gre bolj za ugotavljanje in analiziranje dejanskega bivanjskega stanja mladih ter kritiko miselnosti in ravnanja današnje družbe. Avtor se problemov loteva korenito, tj. pri samem bistvu, in dejansko gre za uspel poskus, kako privedi filozofski jezik, ki je mnogokrat (pre)abstrakten za širšo skupino bralcev, v konkretno življenje, v konkretne situacije. V prvi vrsti je knjiga namenjena vsem, ki se kakorkoli ukvarjajo in delajo z mladimi. Je jasna in nazorna, čeprav je razvidnost in berljivost v drugi polovici ali v zadnji tretjini mogoče nekoliko manjša. V samem delu je veliko citatov priznanih filozofov in raznih mislecev, kar delu daje še dodatno težo. Ob tem je potrebno upoštevati, da gre v določenih primerih za precej subjektivno razlago in poglede, ki so širše gledano tudi precej diskutabilni. Dejansko je temeljna usmeritev celotnega dela logoterapevtsko naravnana (V. E. Frankl), čeprav avtor tega nikjer eksplicitno ne omenja. Vsekakor pa uspešno odpira temeljna vrata k dotični problematiki, ki je pereča v celotnem "modernem" svetu.

Slikovit in koncizen je že sam začetek knjige: *"To je knjiga o mladih: mladi se namreč ne počutijo dobro, čeprav se tega zmeraj ne zavedajo. Vzrok pa niso običajne eksistencialne krize, s katerimi je posuta mladost, temveč to, da se okrog njih mota grozljivi gost, nihilizem, vdira v njihova čustva, bega njihove misli, jim briše upe in obzorja, slabi dušo, načenja emocije in tem emocijam jemlje moč. Družine živijo v strahu, šola ne ve več, kaj bi, samo trg se zanima zanje, da jih popelje na pot zabave in potrošništva, tam pa to, kar se troši, niso toliko predmeti, ki v nekaj letih zastarajo, temveč njihovo življenje samo, ki se ne projicira več v prihodnost, v kateri bi si lahko sploh kaj obetali. Sedanjost postane absolutum, ki ga je treba živeti kar se da intenzivno, vendar ne zato, ker bi intenzivnost prinesla veselje, ampak ker obljublja, da bo zakrila tesnobo, ki se pokaže vsakokrat, ko postane okolje brezsmiselna puščava."* (9.)

V slovenskem prostoru je v "strokovnih" člankih ogromno govora o indigo otrocih, o nadarjenosti ter testih nadarjenosti, ki se morajo v OŠ obvezno izvajati, in o tem, kako pomembno je to nadarjenost ugotoviti čim prej. V Sloveniji je npr. v devetem razredu osnovne šole na razred tudi do 15 ali še več odličnjakov. Je to zaradi višje ravni znanja, večje inteligentnosti ter nadarjenosti, kot je bila včasih? Ali zaradi nižje ravni zahtevnosti? Ob vsej tej

nadarjenosti se pojavlja zanimiv paradoks, da namreč na vseh področjih izobraževanja (osnovne šole, srednje šole in fakultete) pereče ugotavljamo, da raven znanja iz leta v leto upada. Galimberti v pričujočem delu navaja rezultate statistične raziskave v Italiji glede jezikovne zmožnosti, ki je pokazala, da je v letu 1976 gimnazijec v povprečju poznal 1500 besed, dvajset let kasneje pa samo še 600. Po njegovem gre ob vseh ostalih posledicah za čustveno nepismenost v smislu izgube jezikovne sposobnosti za poimenovanje občutkov – manjši, kot je osebni besedni repertoar, manj se razmišlja in teže je ovrednotiti oziroma zaznati ali ubesediti čutenja.

Že naslovi poglavij povedo, da je knjigo vsekakor vredno vzeti v roke, npr.: *Bolezni duha, Doba afektov žalosti, Nihilizem in razvrednotenje vseh vrednot, Zaton zahodne kulture, Identiteta in potrditev, Vzgoja srca, Zavzetost profesorjev, Objestnost učencev, Otopelost srca, Čustvena puščava, Nihilizem, prepojen z mamili, Umor, Samomor, Strah pred strašnim in prekletstvo, Generacija stisnjene pesti, Glasba mladih in vdor vznemirljivega, življenje kot poskus, Pričakovanje in upanje.*

S pošteno kritično noto avtor naslovi apél na starše, vzgojitelje, učitelje in celotno družbeno miselnost. Dejansko gre v celotnem delu za zagovor vrednot in smisla življenja.

Sprašuje se, ali ni ravno v tem zanemarjanju mladih povod za zaton naše kulture. Potrebe mladih se zelo jasno zaveda: *“Predvsem danes potrebujejo mladi duševno moč, saj jim tradicija ni več v pomoč in so se plosče, v katere so bili vrezani moralni zakoni, zlomile, izgubil se je smisel za existenco in njena smer je postala negotova. Zgodovina ne pripoveduje več o življenju njihovih očetov, besede, s katerimi se očetje obračajo na otroke, pa so negotove in nejasne. Njihove oči se srečujejo, vendar pogosto samo zato, da bi se pogledu izmahnile. Pa vendar mladi – čeprav tega nikoli ne bodo priznali – pričakujejo nekaj oz. nekoga, ki bi jih prepeljal, saj je morje, čez katerega plovejo, grozeče, tudi kadar je videti zaspano.”* (46.).

Skupaj s Miguelom Bana-sayago in Gérardom Schmitom ugotavlja, da tovrstno *“trpljenje nima pravega psihološkega izvora, ampak odseva splošno žalost, značilno za našo sodobno družbo, ki jo prežema stalen občutek negotovosti in nestalnosti”* (21). Jedro krize je v tem, da je prihodnost dobila drugo označbo – prihodnost ni več obljuba, ampak je postala grožnja. Avtor v delu obravnava skorajda vse teme dotične problematike, npr. izvor današnje depresije in vzrok zasvojenosti, ki sta dve plati iste *patologije nezadostnosti*, strah, osamljenost, vzgojo srca, čustveno otopelost, čustveno zanemarjenost, odtujenost samemu sebi, apatičnost,

melanholijo, samomore, razkroj in odsotnost smisla. V osmem poglavju Galimberti obravnava *“zločine brez motiva”*, ki so dejansko posledica zgoraj naštetega. Navaja primer, na katerega je naletel, ki je ne samo simptom teh mladih fantov, ampak simptom celotne družbe (nesmiselne oz. brez smisla). Gre za *“fante z nadvoza”*, ki so brez kakršnegakoli razloga oz. iz kratkočasnja metali z avtocestnih nadvo-zov kamne na vozeče avtomobile pod sabo; kar tako, da bi jih zadeli, kot npr. v kakšni videoigrici (91). In so zadeli in so ubili. Najbolj pereče pa je ravno to, zločin so storili brez kakršnegakoli razloga ali vzroka, ampak *“kar tako”*, brez občutka za razliko med smrtjo in življenjem, dobrim in zlim. Kar pomeni, da je živeti ali umreti na isti ravni, da je vseeno, ker tako in tako nima smisla živeti. Avtor v tem poglavju precej nazorno in razvidno analizira logiko čustev teh *“fantov z nadvoza”* in celotnega okolja, namreč to, kako je na zadevo odreagiralo in zakaj je bil odziv prav tak.

Prodoren apél Galimberti naslovi na učitelje, za katere je edino merilo usposobljenosti pridobitev neke izobrazbe; o osebnostni celostni zrelosti pa nihče ne sprašuje in je posledično nihče niti ne ugotavlja: *“Šola ima opraviti s tisto začasno fazo v življenju, adolescenco, ko pri komaj zarisani identiteti ne gre kot v odrasli dobi za niha-*

*nje med tem, kar smo, in strahom pred tem, da bi izgubili to, kar smo, temveč za dosti bolj dramatičen razkorak med tem, da ne vemo, kdo smo, in strahom, da nam ne bo uspelo biti to, o čemer sanjamo.”* (27). Ugotavlja pomembno dejstvo, da za učenje in delo z mladimi ni dovolj le diploma, ob tem je temeljnega pomena še *“karizma”* in zavzetost: *“To so problemi šole, problemi, ki jih učitelji lahko rešujejo samo, če so ‘zavzeti’ in ne samo ‘izobraženi’, če je njihovo življenjsko poslanstvo skrb za mlade.”* (34.) Opozarja tudi, da *“veliko profesorjev v smehu mladih še vedno ne zna razbrati, ali gre za vzgib veselja ali napoved skorajšnje tragedije”* (28). In da je, ob vsem iskanju rešitev v raznoraznih reformah, spodbudah, programih, dopolnjevanju ..., *“edini zanemarjeni dejavnik pogosta učiteljeva čustvena in intelektualna brezbriznost”* (35). *“Učitelji stopijo v razred. Pa učence sploh pogledajo v obraz? Pogledajo vsakega posebej? Jih kličejo po imenu? Ali samo s priimkom, kadar jih morajo izprašati? Vedo, da je generacija mladih, s katero imajo danes opravka, emotivno strašansko krhka, pa ne po krivdi profesorjev, ampak zaradi zelo hitrih gospodarskih, družbenih in tehnoloških sprememb, ki vplivajo nanjo? Vedo, da se čustvo, če ne najde poti preko besed, zateče k dejanju? Divjemu dejanju ljubezni ali divjemu dejanju nasilja? /.../ Gorje torej, če učenec v šolskih klopih in čustveni brez-*

### Pet kratkih ocen

**Monika van Paemel:  
Marguerite.**

Prevod Boris A. Novak.  
Študentska založba,  
Ljubljana 2009  
(Zbirka Beletrina)

*brižnosti profesorjev vidi samo nekaj kar se da oddaljenega in abstraktnega v svojem življenju, in to v tem plodnem obdobju, v katerem pa slabo posredovano znanje ne napaja navdušenja in prihodnosti.” (85-86.)*

Prav tako se zaskrbljeno in senzibilno ter obenem spodbudno obrača na starše, katerih vzgoja in ravnanje je najpomembnejša popotnica za življenje: *“Najprej sem nagovoril učitelje, zdaj pa se obračam na vas, dragi starši; veliko učiteljev vloži prošnjo za predčasno upokožitev, ker ne zdržijo več pri pouku, vi pa nikoli ne morete opustiti starševstva, zato boste mogoče imeli več časa in boste bolj pripravljeni razumeti čustveno puščavo, ki je zdaj očitno že naravno okolje mnogih naših otrok. Puščavo, ki se razteza od neme sedanjosti, v kateri ne zdržijo, saj je vse, kar se zgodi, neznosno, do preteklosti, v kateri so okrepenele ljubezni, ki se niso ukoreninile, ustvarjalnost, ki je ugasnila, še preden je vzniknila, spomini, ki se nimajo na kaj navezati, in to v razdrobljeni osamljenosti, kjer enakost v svoji brezizrazni negibnosti dojema drugo plat resnice, to je, da življenje nima smisla.” (86.)*

Posledice nihilizma in nekakšnega generalnega razvrednotenja čuti in doživlja celotna družba, še najbolj senzibilno pa mladi: *“Zato se mladi počutijo kot tujci v lastnem življenju, v tem plehkem preživljanju dni, ko je biti ali ne biti eno in isto, ne da bi kakršnokoli veselje na-*

*redilo življenje lepše od nič, v motnem in gostem ozračju, ki nam zamegljuje pogled na stvari, da se oddaljujejo od življenja, ki samo sebe vedno bolj zaznava kot anonimno in tuje.” (34.)*

Sebastjan Kristovič

Marguerite ne zmore le enega: *z nasmehom priznati, da je nemočna.* Babica, ki jo opisuje Monika van Paemel, je superbabica. Kot glava družine in nesporna avtoriteta poskrbi za vse in vsakogar. S svojim odločnim življenjem in nemočno smrtjo je pustila pečat na mali vnukinji, ki *oblikuje samo sebe tako, da skrbno preiskuje babico.* Pripoved kroži okoli spominov nanjo kot mačka okoli vrele kafe. Šele v zadnji tretjini romana, ki predstavlja vnukinjino doživljanje sedanjosti skozi oči svoje babice, pa zares pride do izraza tudi njen tok zavesti. Vendar besedila, ki je nastalo sočasno s prvimi obravnavami modernizma, kljub temu ne moremo šteti za (izrazito) modernistično. Resničnost ni omejena na trenutek izrekanja, zavest ni zadnje merilo vsega in čeprav pripovedovalka išče identiteto, le-ta o(b)staja: skrita v babičini. Njeno zgodbo nam pripoveduje, ker se hoče s pomočjo nagrobnega napisu znebiti njene prisotnosti. Čeprav ji ne uspe, da bi jo dokončno *od-pisala* iz svojega življenja, pa pred nami ustvari prepričljiv in še kako živ portret svoje babice

– in sebe, čeprav se tega morada ne zaveda.

### **Zoé Valdés: Nostalgija.**

Prevajalka Nina Kovič.

Založba GOGA,

Novo mesto 2009

(Zbirka Goga)

Nostalgija iz svojih žrtev naredi bitja, ki živijo od spominov, ki jih zamenjujejo za resničnost, in sanj, ki jih ne upajo uresničiti. To je vse, kar je izseljencem in političnim emigrantom ostalo. Prijatelji so se raztepli po svetu: Enma in Randy na Tenerifih, Andro v Miamiu, ona, Marcela, v Parizu.

Kljub temu, da je od ameriškega booma že dolgo, Zoé posredno združuje vse njegove elemente. Roman se ne dogaja v okvirih magičnega realizma, a magični realizem se dogaja v literarnih junakih – in je bralec zato od njega distanciran. Marcela in prijatelji *ne živijo* v mitu, vendar rodno Kubo *dojemajo* kot mitski Otok. Tam so doživeli svojo iniciacijo, tam so pustili svojo družino ali bili zapuščeni od nje. Teror, revščina in cenzura naenkrat niso več posledica konkretnega režima, ampak nekakšne temne sile. Ta pisateljica kot tudi njene literarne like paradoksalno vedno znova usmerja v aktivizem in hkrati v umetnost. Zoé je pisateljica, njena Marcela pa fotografinja. Vendar za izseljence in politič-

ne emigrante nostalgija ostaja njihova usoda. Le sežka se bodo nehati skrivati za objektivom in se soočili z življenjem, kjer spletke, smrt in ljubezen niso samo privid.

### **Nina Kokelj: Poletje s klovnom.**

Študentska založba,

Ljubljana, 2009

(Zbirka Beletrina)

Zavedam se, da je kritiko neprimerno začeti s priznanjem, da knjige ne razumem. Vendar imam teorijo. Jezik Nine Kokelj je poezija. Vse (*p*)osebno je postalo *splošno*, vmes pa so (načrtno) nastale drobne luknjice, ki čakajo, da jih z domišljijo izpolni bralec. To je osnovni recept za pripravo umetnosti. Nina gre še dlje in prazna mesta zapolni z elementi magičnega. Postopek deloma izvede že na Sviloprejki in s tem večino kritikov zapelje, da jo označijo za magični realizem. Sviloprejka dejansko ima vse značilnosti magičnega realizma – razen vzrokov za nastanek te poetike. Slednje postane razvidno šele v Poletju s klovnom, kjer Nina z magičnim zapolni *vs*e in s tem bralcu pred nosom zaloputne vrata v besedilo: nanj ne more projicirati sebe in ga zato ne more v resnici doživeti. Lahko sicer čuti, da se dogaja nekaj lepega, vendar začuti tudi, da ravno to zamuja. Spremna beseda mu ni v pomoč, saj (si) v njej Karmen

Klavžar predvsem želi dokazati, da je med izbranci, ki Nino vendarle dovolj poznajo, da so bili pripuščeni v njen svet. Vsi ostali pa lahko le otožno opazujemo te čudovite prizore, ki se menjujejo pred našimi očmi kot nadrealistično lutkovno gledališče.

### **Uroš Zupan: Rilke proti Novim fosilom.**

Študentska založba,

Ljubljana 2009

(Zbirka Beletrina)

Zaradi precejšnje verjetnosti, da bi se razvedeneli, so literarni večeri relativno tvegane prireditve. So vprašanja, ki jih kritiki radi zastavljajo in avtorji nanja radi odgovarjajo povsem enako. Monotonost je posledica temeljnega principa umetnosti: opazovanja in posnemanja. Ker ta dejavnost ni ekskluzivno rezervirana za umetnike, ima bralec esejev Rilke proti Novim fosilom občutek, da mu predstavljajo tisto, kar v resnici že pozna. Brskanje po knjigarnah in spominih, pohajanje po domačih krajih in časih, preskakovanje Trboveljščice in Atlantika. Pesnik prežvekujе svoja videnja sveta; manjše kose pakira v pesemsko formo, večje pa v estetizirano prozo. V slednji se Zupan razgleduje nad planetom in išče iztočnice za poezijo. Zgle-da znano podobo ali naslovnico pesniške zbirke in pikira proti tlom, nato pa s plenom počasi odzumi nazaj, od osebne-

ga k splošnemu. Krog je sklenjen, iz njegovega središča pa izhaja poetika, ki je del Zupanova in našega življenja, le da je sami brez Suter in Copatov za hojo po Kitajski nikoli ne bi znali artikulirati – pa naj se še tako zagrizeno zakajamo, poglabljamo v Devinske elegije ali krožimo okoli Tomšičeve 12.

### **Roberto Bolaño: Noč v Čilu.**

Prevedla Irena Levičar.  
Ljubljana: Študentska založba 2009  
(Zbirka Beletrina)

Mnogi med nami ne bi sedeli ob umirajočem, razen če bi bila posredi mastna dediščina. Nasprotno se od izpovedi duhovnika in literarnega kritika, ki na smrtni postelji brani svoje življenje pred samim sabo, ne moremo odtrgati, čeprav na njej ni nič dobičkonojnega. Zaradi starosti so spomini pomešani in slike, ki se mu odvijajo pred očmi, niso urejene v 'veliko zgodbo'. Bolaño to naravno danost izkorišča za prelom s tradicijo magičnega realizma. Pripovedovalec ne ločuje več med glavno pripovedjo in njenimi stranskimi rokavi in pravzaprav sploh ni gibalo svoje zgodbe, saj so ga vedno usmerjali drugi, namesto da bi jih kot duhovnik in kritik vodil on. Zatiska si oči pred nasilnim totalitarizmom in se namesto kot opazovalec izkaže kot pasivni opiso-

valec. Vendar njegov izbrušeni slog le navidezno prevladuje nad vsebino. Bolaño s pedantnostjo kritika izbira besede – in ravno to nam je lahko znak, da ne gre samo za prijetno zvončkanje. Kdor ne bo poslušal samo z enim ušesom, bo zaznal podtone, ki razkrivajo razočaranje nad neuresničenimi umetniškimi ambicijami in potlačeno homoseksualnost. Kdor bo ob Sebastianu Urrutii vztrajal do konca, bo bogato poplačan.

Matic Pavlič

### **Cerkvena glasba – lepota brezčasnosti v času**

Razstava fotografij s spremljajočimi člani dokumentov o cerkveni glasbi

Razstavni prostor - hodnik Teološke fakultete enote v Mariboru, januar 2010

O cerkveni glasbi je bilo že veliko zapisanega; ko se na srečanjih cerkvenih glasbenikov debatira o vlogi cerkvene glasbe, kak strokovnjak smelo citira ta in ta člen motu proprio ali konstitucije; od študentov teologije se zahteva poznavanje poudarkov pomembnejših cerkvenih dokumentov ... Pa vendar, obstaja nevarnost, da besede ostajajo le besede in ne oživijo v življenje, natančneje - v liturgično življenje Cerkve. V takem primeru bi togo razumevanje liturgičnoglasbenih predpisov lahko asociiralo na judovsko razumevanje postave v Jezusovem času. Prav to je Jezusova kritika Judom, ko pravi: »Preiskujete Pisma, ker mislite, da imate v njih večno življenje, a prav ta pričujejo o meni. Toda vi nočete priti k meni, da bi imeli življenje« (Jn 5,39-40). Že takrat torej ni bila težava v Pismih, ampak v zaslepljenosti src. Tudi besedila liturgičnih cerkvenih dokumentov morajo vedno znova biti razumljena kot tista, ki 'pričujejo o Kristusu' in so namenjena lepoti bo-

goslužja, v katerem je Kristus še posebej navzoč (B 7): tako v duhovnikovi osebi, kakor še posebno pod evharističnima podobama, nato v zakramentih, v svoji besedi in končno, kadar Cerkev prosi in poje, saj je sam obljubil: »Kjer sta dva ali so trije zbrani v mojem imenu, tam sem jaz sredi med njimi« (Mt 18,20).

Z nekoliko poglobljenim branjem je moč ugotoviti, kako bogati, tehtni in premišljeni so stavki, ki jih bremo v navodilih Cerkve. Iz želje, da bi besede navodil o cerkveni glasbi začele 'zveneti' v tistih, ki se tako ali drugače srečujejo s cerkveno glasbo, bodisi kot verniki, ki jo živijo, bodisi kot glasbeniki, ki jo soustvarjajo, bodisi kot študentje, ki jo 'študirajo' ..., je nastala razstava, ki je trenutno na ogled na mariborski enoti Teološke fakultete.

Preko fotografije Janeza Oblonška in izbranih besedil cerkvenih dokumentov, ki jih je izbrala in nekatere prevedla Cecilija Emeršič, želita avtorja razstave izpostaviti brezčasno lepoto cerkvene glasbe in njen globok pomen v okviru liturgije Cerkve. Preko zapisa nekaterih členov cerkvenih dokumentov, katerih bogastvo je nemogoče izčrpati, želi razstava usmeriti njenega opazovalca k samim virom dokumentov, predvsem pa razkriti, da gre pri teh besedilih za veliko več, kot le navodila. V podobi pa beseda spregovori še polneje; s tem

namenom so stavki koncilskih očetov, papežev in škofov izpričani v fotografiji. Orgle, 'kraljica instrumentov', vladajoča na naših korih, so instrument neslutnih lepot in bogastva. Fotografije nam razkrivajo njihovo mogočno zunanost v večih različicah, in po drugi strani njihovo notranjo strukturo, njihovo bistvo, srce - piščali. Vendar ne na statičen način, ampak v vsej njihovi raznolikosti; fotografije so namreč nastale ob obnavljanju instrumenta, zato je bil mogoč vpogled v najmanjše podrobnosti le-tega. Po eni strani fotografije pritegnejo zaradi teh podrobnogledom nastalih motivov, po drugi strani pa nosijo globoko simboliko, ki spregovori bolje od vsake besede. Fotograf je znal s tankočutnostjo izbrati takšne motive, ki potrdijo samo besedilo členov in mu dajo neko novo razsežnost brezčasnosti v današnjem času.

Gre za hvalospev cerkveni glasbi, ki ostaja nad časom in prostorom. Nobena umetnostna zvrst namreč ne vpliva na človeka tako neposredno kot glasba: pri poeziji odkrivamo lepoto šele, ko doumemo smisel besed in njihovo medsebojno odvisnost; tudi dramska umetnost ne, čeprav se ta glasbeni močno približuje; tudi ne slikarstvo, kiparstvo in arhitektura, kjer je potrebno, da posamezne sestavine najprej povežemo, preden spoznamo celotno umetnino in njen smisel. Glasba pa, utemeljuje Stanko

Trobina v knjigi *Slovenski cerkveni skladatelji*, lahko učinkuje neposredno in v trenutku, s harmonijo, melodijo in ritmom vstopa v človekovo doživljanje. Trditev papeža Pija XII., da se glasba med umetnostmi najbolj približuje Božjemu čiščenju, saj ima »mesto v obredih samih« (Musicae sacrae disciplina 30), do neke mere izhaja prav iz dejstva njene neposrednosti. Papež pa zanimivo nadaljuje z opozorilom, da je prav zaradi tega še posebej potrebno upoštevati navodila. Ne iz želje po neki omejenosti ali hladnem in ustaljenem redu brez duše, ampak zato, ker ima glasbenik neverjetno moč in s tem odgovornost, da z glasbo bodisi daje vernikom okušati lepoto nebeškega Jeruzalema, bodisi ga zastira pred njihovimi očmi.

Naj ogled razstave obiskovalcu vzbudi vprašanje, koliko cerkvena glasba res spodbuja držo, ki jo poudarja sedanji papež Benedikt XVI., ko pravi: "Čudovita koralna glasba ali glasba Bacha in Mozarta ni stvar preteklosti, ampak živi v vitalnosti bogoslužja in vere. Če je vera živa, potem krščanska kultura ne postaja preteklost, ampak ostaja živa in navzoča. In če je vera živa, lahko tudi danes odgovorimo večnemu pozivu psalmista: Pojte Gospodu novo pesem" (Splošna avdiencia v dvorani Pavla VI., Vatikan, 21. maja 2008).

Cecilija Emeršič



JOŽE BARTOLJ (1969) se je po Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo vpisal na likovni oddelek Pedagoške fakultete v Ljubljani. Tam je leta 1996 diplomiral pri prof. Zdenku Huzjanu, na temo "Križev pot kot likovni organizem". Po fakulteti se je skoraj v celoti posvetil sakralnemu slikarstvu. Je avtor slikarske opreme kapele v Psihiatrični bolnišnici v Ljubljani, kapele na radiu Ognjišče v Ljubljani, slik v osebni kapeli murskosoboškega ordinarija, kapelice ob cesti v Prevojah pri Lukovici, Slomškove podobe, ki visi v cerkvi ljubljanske župnije Koseze, velike slike na fasadi Doma Marije in Marte v Logatcu, slikarskih poslikav veroučnih učilnic pri frančiškanih v Mariboru in Šiški v Ljubljani. Stalni postavitvi njegovih slik visita na radiu Ognjišče in v župnijski dvorani v Kosezah.

Živi in ustvarja v Ljubljani. Naslov: Šišenska 78, 1000, Ljubljana, joze.bartolj@vila-angela.net.

Lahko pa preberete tudi njegov blog na: <http://blog.ognjisce.si/joze>.

**Jožeta Bartolja** že celo desetletje pri postavitvi slikarskih razstav zanima (pre)oblikovanje galerijskega prostora – glede na to, da je njegov opus vezan na sakralno tematiko, raziskuje dialog med galerijskim in bogoslužnim prostorom. Slikarska dela oblikuje na podlagi prostora samega in možnosti, ki mu jih le-ta nudi. Za posamezen galerijski prostor pripravi oltar, ambon, slike, ki spominjajo na vitraje, pogosto doda posamezne cerkvene predmete, postavi stole, glasbeno ozadje ... Takim postavitvam smo bili v preteklih letih lahko priča v Dolu pri Ljubljani, v galeriji Zavoda sv. Stanislava, v galeriji v Trnovem ... S temi celovitimi zasnovami pravzaprav raziskuje, kako naj bi bil po njegovem mnenju likovno opremljen cerkven prostor v sodobnem času, saj ima podoba v krščanskem prostoru poseben pomen in namen. Če se ozremo v zgodovino, lahko vidimo, da je bila Cerkev dolga stoletja v evropskem kulturnem prostoru naj-

pomembnejši naročnik likovne umetnosti in tudi na Slovenskem nam pogled na kulturno dogajanje v preteklih stoletjih odkrije pomembno vlogo Cerkve v življenju likovne umetnosti. Opazna sprememba se zgodi v preteklem stoletju, saj že površen pogled (tako v širšem evropskem prostoru kot pri nas) pokaže, da se je bogoslužna umetnost znašla v neke vrste slepi ulici in obvisela v "dolgem somraku med upočasnjenimi nočmi in zamujajočimi dnevi," kot je zapisal Crispino Valenziano (profesor za bogoslužno duhovnost na Papeškem inštitutu) in dodal, da se umetniška dela tega časa v zahodni Cerkvi zapletajo "v zapoznele rafaelizme, prežvečene, serijsko komercialne nazarenizme". Bartoljeva slikarska prizadevanja v preteklem desetletju tako lahko razumemo kot njegov odgovor na vprašanje, kako razumeti in ustvarjati bogoslužno umetnost danes.

Mag. Bernarda Podlipnik