

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 Forteja¹, 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 Tarkovskega². Tretji del pa je osebni izbor filmov, ki so me s svojo odprtostjo za presežno in pričevansko močjo najbolj nagovorili.

"Umetnik brez vere je kot slikar, ki je bil rojen slep."³

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 ...*⁴

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.*⁵ 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.*⁶

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. *Kršćanstvo, 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.*⁷

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 enkraten 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.⁸ 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.*⁹

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.*¹⁰ 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 Forteu moč iskati v sožitju izrazne moči ikone (filmske slike) in naračije (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 ...*¹¹

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.*¹² Režiserjevo delo označuje kot "kiparjenje v času", saj je filmska umetnost zanj ... *v svojih resničnih oblikah in pojavih ohranjeni čas.*¹³ 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.*¹⁴ 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.*¹⁵ 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 presojsati zamisel in primernost njene realizacije. Z drugimi besedami, vzmeti tukaj štrlijo iz vzmetnice.*¹⁶ 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.¹⁷ 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 "neizprosni" kot druge oblike umetnosti. Tarkovski zahteva 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, in 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.*¹⁸ 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 iskati 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.*¹⁹ 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.*²⁰ Le takšna odkrita pričevanska 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 (neosebnost 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 svetopisemske 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” krepi, 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.²¹ 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 postavimo *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 “svobodni 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 Lungin²² 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 Gröninga²³ *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 priča o podobi, 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 pričevanske moči. Prvi je, sicer ne preveč ambiciozno zasnovani, nizkopračunski celovečerec *Dežela obilja* (*Land of Plenty*, 2004) nemškega veterana Wima Wendersa.²⁴ 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 njenega 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'Alatrija²⁵, 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.²⁶

Zaklad, ki ga nosimo kristjani, je vsekar 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.