

In beseda je meso postala in se naselila med nami na ...

... papirju

V vseh štirih evangelijskih zaseda poročilo o pasijonu osrednje mesto, saj je v njem predstavljen temeljni dogodek odrešenja človeštva. Seveda tudi ne smemo spregledati dejstva, da naj bi temeljno evangelijsko besedilo v prvi fazi svojega nastanka predstavljajo prav poročilo o trpljenju, smrti in vstajenju, ki so ga sčasoma dopolnjevali z ostalimi epizodami iz Jezusovega življenja, kar se je v končni obliki izteklo v evangelijske. Življenje, oznanilo, trpljenje, smrt in vstajenje Jezusa Kristusa, ki nam ga prinašajo evangelijski, pa je bilo že od nekdaj tudi vir za mnoge umetnike, ki so se skozi stoletja navdihovali prav ob tem besedilu (in seveda tudi ob ostalih svetopisemskih vsebinah) ter jih skušali po svoje predstaviti in približati verniku. Lahko bi rekli, da je umetnost skušala zaobjeti tisto področje čutnega in konkretnega, ki se mu liturgija kljub vsemu svojemu duhovnemu in simboličnemu bogastvu ni uspela približati v tolikšni meri. Umetnost je s tem skušala dopolniti oziroma konkretizirati (materializirati) svetopisemskie dogodke in jih tako ne le predstaviti verniku, ampak tudi aktualizirati.

... kamnu, lesu in platnu

Začetki likovnih upodobitev Kristusovega trpljenja segajo v starokrščansko obdobje. Prva upodobitev je na pokrovu sarkofaga iz četrtega stoletja, na katerem je prikazano Kristusovo izdajstvo, prijetje in proces. Prizori križanja se začnejo pojavljati v petem stoletju kot okras evangeliarijev. Sto let kasneje se prizor križanja razvije v vsej svoji polnosti

in postane standardizirana oblika s križanim Jezusom ter zraven stoječo materjo Marijo in apostolom Janezom. V srednjeveški sakralni umetnosti pa se pasijon pod vplivom bizantinske umetnosti ter kasneje frančiškanske in dominikanske pobožnosti še bolj poglobi in utrdi svojo osrednje mesto, kar se odraža tudi v ljudskih pobožnostih.¹

Ker v zgodovini umetnosti ne obstaja "pravi" Jezusov portret, ga umetnost skuša predstaviti večplastno ter hkrati realno in simbolično. Bizantinska tradicija je upodabljala Kristusa frontalno, dostojanstveno kot Pantokratorja. Tovrstno upodabljanje je bilo do 13. stoletja navzoče tudi na Zahodu, od srednjega veka dalje pa so v figuralni tradiciji začeli prikazovati Kristusa kot človeka bolečin. V obdobju renesanse so začele prevladovati idealizirane klasične podobe, ki so se z barokom in pod vplivom katoliške obnove preusmerile v ljudsko ikonografijo 19. in 20. stoletja. V tem obdobju postane Kristusova podoba "standardizirana". Odrešenik je visok, svetlolas, rahlo bradat in modrook, kar je še danes dokaj značilen portret v splošni zavesti Zahoda.² Ta klasična podoba Kristusa, ki je postala del naše skupne zavesti in predstav, se je "oblikovala zlasti v renesančni umetnosti. ... Do baroka so nanjo vplivali asketski portreti El Greca, v baroku pa sta Guercino in Guido Reni kodificirala Kristusov obraz, ki je končno postal del naše vsesplošne zavesti po zaslugi cenjenih reprodukcij oljnih slik iz 19. in 20. stoletja. Tak obraz je bil za zahodnoevropske kristjane stoletja tisti *pravi in edini*, ki ga lahko prepozna kdorkoli."³

... odrskih deskah

Likovne upodobitve Kristusovega življenja in trpljenja (pa tudi ostalih svetopisemskih vsebin) so kljub svoji izraznosti in sporočilnosti moči ostale na svojski način omejene zaradi svoje statičnosti, določenosti, nespremenljivosti. Ljudem je bilo težko dopovedati, kako je potekalo Kristusovo trpljenje, tako fizično kot tudi psihično. Za premostitev te vrzeli je bil potreben nazoren prikaz, ki je najprej učinkoval na fizična čutila, kar je sprožilo duhovne refleksije.⁴ Prav to je uspešno zapolnila dramska umetnost s svojo neposrednostjo, dramsko govorico in celostnim performativnim učinkom. Seveda je bil potreben določen čas, da je zahodno krščanstvo bilo sposobno sprejeti dramski način izražanja kot sebi lasten. Latinska krščanska kultura namreč ni mogla "nadaljevati poganskih uprizoritev, kot so bile poznane iz starega grškega in rimskega slovstva, zato si je morala ustvariti svoj način izražanja tudi v gledališki umetnosti. In tako se je začela nova dramatika razvijati v Cerkvi, pri cerkvenih svečanostih, kajti že sveta maša sama ima v sebi nekaj dramatskih prvin, iz katerih je mogoče ustvariti dejanje".⁵

Seveda je bila pot od dialoških dodatkov k liturgičnim slavjem do samostojnih (zunajliturgičnih) dramskih uprizoritev (ter kasneje pasijonskih iger) dolga in tudi njen potek ni popolnoma enoznačen in jasen. Eden od njenih virov naj bi bili dramski dvogovori iz evangeljskega odlomka med angelom in ženami, ki so jih v Jeruzalemu ob Kristusovem grobu uprizarjali že v 4. stoletju. To so v 10. stoletju romarji in kasneje tudi križarji prenesli na Zahod, kjer je bilo ponekod vključeno v velikonočno obredje. Z dodajanjem raznih posvetnih prvin se je uprizarjanje dialoga ob grobu odcepilo od liturgične rabe in postajalo vse bolj samostojno. Nastajati so začele razne zvrsti duhovne drame: v 10. stoletju liturgična drama, sestavljena iz obredja

in igre. Ta konec 14. stoletja zapusti liturgični prostor in dobi svoje mesto pred cerkvijo na prostem ter se izrazi v zvrsteh, kot so misterij, mirakel, moraliteta in pasijon, oziroma pasijonska igra, iz katere kasneje nastane tudi pasijonska procesija. Tako so velikonočni igri ob božjem grobu pridružili še učinkovite prizore iz Kristusovega trpljenja, ki naj bi bili prvi zametki kasnejših pasijonov.⁶ Ko so pasijonu tako začeli dodajati še besedilo v verzih, so nastale pasijonske igre. Iz vsega tega se je tako razvila srednjeveška dramska zvrst, ki ji ni para v svetovni zgodovini. Nekatere igre so namreč obsegale čez 10.000 verzov in so jih uprizarjali tudi po štirideset dni.⁷

Nekateri iščejo drugi vir za nastanek pasijonskih iger in procesij v liturgičnih telovskih procesijah, ki izvirajo iz visokega srednjega veka. Te procesije sicer niso bile dramsko obarvane in zasnovane, vendar so bile po performativni plati prava paša za oči z zastavami, banderi, cvetjem ter slikami, kipi in podobami z živimi ljudmi. "Najpreprostejša oblika podobe je bila skupina primerno maskiranih oseb, ki so v začetku samo stopale v sprevedu. Take podobe so imenovali tudi "figure" in vodje procesij so jih gledalcem sproti razložili. Bogatejše oblike so bile žive slike, ki so jih v sprevedu nosili ali vozili."⁸ Dramski značaj pa so te podobe dobile, ko so nastopajoče osebe pričele svoj prizor odigravati.

"Temeljna razlika med liturgično in poznejšo pasijonsko procesijo pa nam vsiljuje vprašanje, kako in zakaj da je prišlo do dramtiziranja liturgične oblike? Glavni pomen pasijonskih obhodov ni več v njih samih, ampak v dramatični učinkovitosti njihovega ustroja."⁹ Ni se namreč bogatila samo tekstna vsebina, temveč tudi performativni značaj iger. Nekatere igre so tako zahtevale tudi več mesecev priprav in seveda s tem povezane ogromne stroške. Vse bolj je postajala pomembna tudi tehnična izvedba s pripomočki, o katerih se nam danes niti ne sanja: tako je

bilo npr. v prizoru stvarjenja sveta treba na oder spustiti nešteto živali, celo svetov, kar je vse prispevalo k neizmernemu sijaju in vizualni učinkovitosti. S časom se je ob pasijonskih igrah razvil nov tip t. i. pasijonske procesije, v smislu premičnih odrov.¹⁰ Skupna značilnost pasijonskih iger in likovnih upodobitev pasijona je, da so umetniki čustvovali tako, kakor so čutili ljudje, saj je bilo vse namenjeno širokim ljudskim množicam.¹¹

Med najzgodnejšimi primeri pasijonskih iger so sanktgallenski v Švici (iz 11. in 12. stoletja), innsbruški (iz 2. polovice 14. stoletja) in dunajski pasijon (iz leta 1472). Med začetke na našem širšem narodnem območju lahko štejemo tridnevno pasijonsko igro, ki so jo uprizorili v Čedadu za binkošti leta 1298.¹²

Seveda pa v tem kontekstu pripada najodličnejše mesto Škofjeloškemu pasijonu, prvič uprizorjenem leta 1721, ki je "najstarejše ohranjeno dramsko besedilo v slovenskem jeziku in edinstvena priča srednjeveško-baročne dramtizacije ter tedanjega knjižnega jezika. ... Pomemben ni samo za slovensko kulturo, pač pa tudi v evropsko folklorno-dramskem kontekstu," saj prinaša mešanico "srednjeveškega in baročnega, misterija in moralitete. Šlo naj bi za zadnji ostanek srednjeveških pasijonskih procesij v Evropi."¹³ S Škofjeloškim pasijonom je kapucinski pater Romuald Štandreški (Lovrenc Marušič) tako obvaroval zgodovini slovenskega gledališča prvi znani dramski dialog ter opis celotnega poteka procesije.¹⁴ Prav tako pa ga "lahko imamo za začetek dramskega verza na Slovenskem, saj gre za verzificirane monologe nastopajočih oseb".¹⁵ Pri tem je seveda treba upoštevati, da to "ni literarno besedilo, marveč izrazito gledališki scenarij, ki bogati nekdanjo spokorniško osnovo kapucinskih procesij z raznorodnimi prviniami evropskega posvetnega in cerkvenega gledališča".¹⁶ Tako so se v Škofjeloškem pasijonu "srednjeveške laudes, triumfi in pasijon zleile v mogočen spokorniški spektakel, kjer se komaj še čutijo gotske in renesanč-

ne prvine, pač pa nad njimi gospodujeta baročni patos in občutje tedanjih romarskih križevih potov".¹⁷ V njem se na verski način uveljavljajo tragične prvine sočutja, strahu in očiščenja: "ni mogoče prezreti dvojnega glasu podob, ki govore neposredno ter v slikovito tridih besedah pripovedujejo najprej o zgodovini greha, nato pa prikazujejo veličino Kristusove žrtve za vesoljno človeštvo. Zraven pripovedno dramatičnega glasu se uveljavlja glas premišljevanja in opomina k pokori, trka na srce vsakega udeleženca posebej in na vso skupnost. ... To je resnična drama, ko se človekovo nagljenje k grehu bije s trpljenjem Boga človeka."¹⁸

Sodobni človek si v poplavi medijev težko predstavlja vsestranski pomen, predvsem pa sporočilnost in učinkovitost pasijonskih iger in procesij, ki je tedanjemu verniku ne le nad vse konkretno in plastično predstavila Kristusovo trpljenje, temveč ga tudi uvedla v čustveno in religiozno doživljanje temeljnega dogodka odrešenja človeštva. To na zanimiv način odraža Hincingerjev opis pasijonske procesije (objavil ga je v Zgodnji Danici leta 1859), ki je v slovenskem jeziku potekala v Trziču: "Na zgornjim koncu terga se je trpljenje Gospodovo začelo skazovati z molitvijo v vertu; sodba je bila na tergu, kjer je več hiš imelo spredaj mostovže ali balkone (pomolja), na katerih so se vsedali sodniki; križanje pa je bilo na drugim koncu terga na nekem griču. ... H koncu naj še povem, de so se zraven te igre tudi bičarji (gajžljavci) vidili, ki so se sami bičali; in to je bilo do poslednjih časov v navadi. ... Nekdanje čase so tedaj tako iskali občutek terpljenja Kristusovega v sebi obuditi."¹⁹ Spokorniški duh pasijonskih procesij je navajal ljudi tudi h gradnji raznih križevih potov po vsej Sloveniji, kar kaže, da je zanimanje za upodabljanje Kristusovega trpljenja pri nas v 18. stoletju cvetelo tudi na področju likovne umetnosti.²⁰

"Dokler so bile pasijonske procesije liturgično praznovanje, so bile izjemna priložnost

za spokorna dejanja, ko pa so se spremenile v gledališki eros, ki ga prešinja človeku lasten smisel za humor, satiro in grotesko, se je čustvo spokornosti sprevrglo v komično občutje.”²¹ Sčasoma je uprizarjanje pasijona začelo uhajati iz rok: od prvotnega - liturgičnega namena, k vse bolj posvetni, gledališki in celo glumaški rabi. Zato so bratje kapucini prirediteljem naročili, naj se opusti vse, kar ne sodi k pasijonu, in naj se prikazujejo le skrivnosti Gospodovega trpljenja.²² Slednjic so cerkvene oblasti, prav zaradi vse večjega vnašanja svetnih, komičnih in celo naturalističnih prvin (Judež je na primer ob samomoru iz naročja spustil na oder živalsko drobovje), prepovedale pasijonske igre in procesije.²³ Nevarnost je, da bi zaradi tega v pasijonskih igrah in procesijah videli zgolj posnemanje poklicnega gledališča ali diletantske zabave, spregledali pa bi njihovo bistvo, ki je religiozno dejanje in izpoved najboljšega in najsvetejšega v človeku. Po svojem temeljnem namenu in ustroju so bile namreč te upodobitve pasijona namenjene vernemu ljudstvu ne kot umetnina, ampak kot velika veroizpoved, ki je močno in mogočno učinkovala ne le na vernike, ampak tudi na neverne ljudi.²⁴ Zato verjetno ne preseneča, da so z nastankom filma in kinematografije tik pred koncem 19. stoletja prav pasijonske igre zasedle vodilno mesto med prvimi filmskimi prikazi Jezusovega življenja.

... celuloиду

Prvi (nemi) film o Kristusu *La Passion du Christ* je leta 1897 v Franciji posnel Léar (Albert Kirchner). Film, ki je žal izgubljen, je z imitacijo načina nepremičnih evangeljskih prizorov prikazoval pasijon v dvanajstih slikah. Že isto leto so prve filme o Jezusovem življenju začeli predvajati po cerkvah v Franciji in Združenih državah Amerike.²⁵ Pionirja kinematografije, brata Auguste in Louis Lumière, sta nameravala posneti pasijon v Oberammergau

na Bavarskem - enega redkih (njegovi začetki segajo v leto 1662), ki je obstal in preživel ukinitve in prepovedi, ki so doletele mnoge ostale pasijonske igre. Ker so pasijon uprizarjali vsakih deset let, sta se odpovedala ideji. Tako sta leta 1898 Louis Lumière in Georges Hatot posnela *La vie et la passion de Jésus-Christ*, ki v trinajstih živih slikah prikazuje Jezusovo življenje od rojstva do vstajenja od mrtvih.²⁶ Sprva so filmi prikazovali predvsem posnetke pasijonskih iger, vse bolj pa so začeli v ospredje prihajati tudi prvi igrani filmi. Dejstvo je, da se je kinematografija že od svojih začetkov posvečala Jezusovemu življenju, smrti in vstajenju. V zgodovini filma obstaja namreč kar sto dvajset filmov,²⁷ ki tako ali drugače uprizarjajo evangelije, pri čemer je treba povedati, da so sem uvrščeni tudi filmi blasfemične in hereitične narave, kot sta *Brian iz Nazareta* v produkciji Montyja Pythona in *Zadnja Kristusova skušnjava* režiserja Martina Scorseseja, slednji posnet po romanu Nikosa Kazantzakisa. Pri tem ne smemo pozabiti, da je navzočnost verske kinematografije v celotni zgodovini kinematografije zaznamovalo nekaj prelomnic, še posebej obdobje začetkov filma ter kasneje obdobje velikih spektaklov.²⁸ Tu seveda prednjači Hollywood, ki je s filmskimi spektakli neprestano posegal po liku Kristusa ter pri tem računal na zagotovljen uspeh. Filmska industrija ni nikoli prenehala z upodabljanjem pripovedi o Jezusovem življenju in se jih loteva vse do danes, včasih s katehetskim pristopom, drugič spet z nekonvencionalnimi metodami.²⁹

Če torej drži, da je sedma umetnost ogledalo časa, potem lahko rečemo, da vsak film prikaže Jezusa na svoj način, pri čemer je uprizoritev odvisna od pogleda in čuta vsakega posameznega režiserja ali igralcev. Predvsem pa je ogledalo časa, v katerem je film nastajal. Toda ne samo tedanjega, ampak tudi preteklih umetnostnozgodovinskih obdobjih, ki so jih mnogi ustvarjalci spretno integri-

rali v svoje filmske mojstrovine. O tem nam govorijo že sami začetki filma, saj so prvi filmi o Jezusovem življenju in trpljenju prav posnetki pasijonskih (odrskih) iger. Še bolj kot ta neposredna povezanost z dramatiko pa se nam kažejo trendi posnemanja likovne umetnosti. Sledimo jim lahko že od samih začetkov kinematografije. Filmski ustvarjalci so

se naslanjali na podobe (in se še vedno), ki so bile že navzoče v zavesti ljudi. Tako se je na primer že leta 1905³⁰ režiser Ferdinand Zecca v filmu *La vie et la passion de Jésus Christ* navdihoval pri klasični renesančni ikonografiji Leonarda da Vincija.³¹

Pri obravnavanju vplivov likovne umetnosti na filmsko seveda ne gre spregledati ve-



likih filmskih mojstrov in Piera Paola Pasolinija, Roberta Rossellinija, Franca Zeffirellija in Mela Gibsona, ki bi jih lahko uvrstili med največje uprizoritve Kristusovega življenja na celuloиду. Pri vseh namreč lahko prepoznamo močno naslanjanje na tradicijo evropske likovne umetnosti.³²

Pier Paolo Pasolini z *Evangelijem po Mateju*, posnetem leta 1964, zvesto sledi evangeljskemu besedilu. Kristus je predstavljen z značajem revolucionarja, kar odraža tudi režiserjevo spogledovanje z marksizmom. Sicer pa lahko prepoznamo močno ikonografsko naslonitev na renesančne motive Giotta in Piera della Francesca, pa tudi na dela slikarjev, kot so Massaccio, fra Angelico, Antonello, Botticelli, Mantegna in Paolo Ucello. Prizor prijetja pa spominja na Caravaggia.³³ Film se tako kaže kot *Biblia pauperum*, saj spominja na srednjeveške freske, v katerih teče pripoved na aktualen in hkrati večni način, kjer je Jezus prevladujoči lik v prizoru. Pri njegovi upodobitvi se je režiser zgledoval po bizantinski tradiciji. Seveda pa glavni igralec Enrique Irazoqui še kako spominja na El Grecove portrete Jezusa. V določenih prizorih je meja med filmsko podobo in slikarsko upodobitvijo skorajda zabrisana in zdi se, da Jezus v filmu govori z enako intenzivnostjo kot na sliki. S tem ko je Pasolini prenesel Kristusovo zgodbo v premično poezijo, ta še nikoli ni bila prikazana na tako nedoumljiv način. To je dosegel tudi s pomočjo dolgih in neprekinjenih kadrov, posnetkov od blizu in obrazne mimike.³⁴ S prehodom iz posvetnega v sveto je tako Pasolini zavestno omadeževal filmsko tradicijo upodabljanja Kristusa, jo s tem očistil vzornih olepšav ter jo oklestil pobožnjakarske ikonografije.³⁵

Roberto Rossellini z *Mesijem*, posnetim leta 1975, pretežno sledi Janezovemu evangeliju in po svoje interpretira ikonografsko tradicionalne kraje in trenutke ter celo spreminja njihov pomen. Ikonografske povezave

so samo najbolj tipične, kot na primer prizor Pietà, ki se naslanja na Michelangela, ali pa zadnja večerja, povzeta po Tintoretu. Rossellini se ne zgleduje pretirano po umetniških upodobitvah, ampak dogodke prikazuje v vsej njihovi resničnosti, skoraj v dokumentarističnem slogu,³⁶ ter skuša kot predstavnik neorealizma podati evangeljsko zgodbo brez filmskih trikov. Moč njegovega filma je v tem, da se skuša čimbolj približati resničnemu življenju s pomočjo likov in situacij, ki oblikujejo celotno dogajanje, pri čemer ti sploh niso v ospredju dogajanja, ampak zgolj ustvarjajo vzdušje resničnosti.³⁷

Franco Zeffirelli s filmom *Jezus iz Nazareta* ikonografsko sodi v posttridentinsko tradicijo, zato predvsem poudarja klasično podobo Kristusa, kot se je oblikovala v renesansi in po njej. S tem je film naredil tradicionalen in všečen ljudski ikonografiji. Zeffirelli dobro pozna evropsko zgodovino umetnosti, zato jo spretno in prefinjeno prepleta v filmsko uprizorjanje. Gledalcu so zato prizori nadvse domači, hkrati pa se ne zaveda, da so vzeti iz znamenitih umetniških del velikih avtorjev, od renesanse in baroka pa do Caravaggia in predvsem Rembrandta. Pri vsem tem pa ne pozablja tudi na značilnosti ljudske umetnosti. Tako režiser s svojim izjemnim poznavanjem umetnosti dosega, da gledalcu ostaja pred očmi ikona Kristusovega obraza, ki je svet in lep.³⁸

Zeffirelli je z *Jezusom iz Nazareta*, pod vplivom dobesedne interpretacije evangelijev in svoje odkrite didaktičnosti, ustvaril filmski kolaž, v katerem je vsebina dokaj podrejena estetiki, saj mnogi prizori spominjajo na motive iz slikarstva ali gledališča. Kristusa je upodobil na način, kot je še danes, v bolj ali manj nespremenjeni obliki, navzoč v vsesplošni ljudski zavesti: je visok, suhega obraza, svetlih oči, krepke ter elegantne postave, oblečen v oblačila, ki spominjajo na obdobje klasicizma. Gre torej za podobo, ki je še kako nav-

zoča v zavesti zahodne kulture, ki temelji na klasičnih idealih. Ta klasična lepota ostaja tudi v prizorih pasijona (kjer *Ecce homo* spominja na upodobitev fra Angelica) in samega križanja, ko motivna naslonitev na upodobitev Guida Renija kljub obilici krvi ostaja mehka in klasično zadržana.³⁹ Če k temu prištejemo se plejado zvezdnikov, kot so Anthony Quinn, James Earl Jones, Christopher Plummer, Laurence Olivier, Olivia Hussey, ter večino dialogov, vzetih neposredno iz evangelijev, lahko rečemo, da je Zeffirelliju uspelo ustvariti zgodbo epskih razsežnosti. Edina točka, v kateri film peša, je sam Jezus, saj je Zeffirelli tako osredotočen na njegovo pojavnost, da kar nekako spregleda njegovo osebnost. Tako ga tudi igralec Robert Powell interpretira kot neosebnega, ne pa kot tistega, ki je blizu človeku in za njegovo odrešenje daje samega sebe – kakršnega ga predstavljajo evangeliji.⁴⁰

Če se za hip ustavimo še pri slavnem *Kristusovem pasijonu* Mela Gibsona, lahko v njem prepoznamo tradicionalne frančiškanske elemente, ki jih je nadgradil in povezal s tradicionalno pobožnostjo, saj je Kristusova pot na Kalvarijo predstavljena kot resnični križev pot, vključno z Veroniko in padci. Gibson je na romantično ikonografijo odgovoril s tem, da je po vzoru severne ikonografije križanja Mathiasa Grünewalda prikazal Kristusovo telo kot izmaličeno. Navdihoval pa se je tudi pri delih Caravaggia. Tudi prizor vstajenja je izdelan z veliko ikonografsko natančnostjo, zgleduje pa se po upodobitvah groba manj znanih avtorjev francoskega in flamskega baročnega slikarstva. Filmu seveda ne moremo odrekati formalnih odlik, kljub temu pa se zdi, da nas prikazano krvavo nasilje napeljuje na misel, da ima vstajenje zaradi nevzdržnega nasilja večji odrešilni učinek, vendar ne smemo spregledati, da odrešenjska razsežnost Jezusove smrti ne temelji na količini zadane bolečine.⁴¹

Poleg obravnavanih filmov Pasolinija, Rossellinija, Zeffirelija in Gibsona manjka veliko predhodnih in poznejših filmov, vendar se nobeden od teh ne naslanja tako očitno na umetnostnozgodovinske stvaritve kot prav ti.⁴² Kljub temu pa ne smemo spregledati filma *Jezus* iz leta 1999 v režiji Rogerja Younga, ki v štirih urah karseda izčrpno in nazorno predstavi Kristusovo življenje, predvsem pa prikaže Jezusa kot Boga in kot človeka, mučenega in ranljivega, ki se celo bori z romantično privlačnostjo do Marije iz Betanije, ki pa se vse bolj zaveda svojega poslanstva in ne beži pred Očetovo voljo, ampak jo izpolnjuje. Kljub razmeroma tradicionalni upodobitvi likov pa v primeru satana in puščavskih ter getsemanških skušnjav ubira popolnoma nekonvencionalen pristop, saj so satan in (predvsem) skušnjave v puščavi prikazane popolnoma sodobno. Še več: zadnja Kristusova skušnjava, da je vse zaman, ne izzveni v scorsesejevski hereziji, ampak ob njej ponovno stopi v ospredje Jezusovo izpolnjevanje Očetove volje.⁴³

Na podlagi tega primera bi lahko rekli, da je vsak avtentično religiozen film predvsem human, saj preko podob Božjih stvaritev prehajamo do Božjega izkustva. Tako filmski ustvarjalci gledalcu prikažejo Božje, tudi če se skriva v ozadju materialne in človeške realnosti.⁴⁴

Pri filmskih upodobitvah bibličnih besedil pogosto vlada napetost med filmskim in teološkim svetom: tako po eni strani teologi do določenih filmov zavzamejo odklonilno držo (še posebej, če gre za herezijo ali blasfemijo), filmska stroka pa pri tem povečuje oblikovno in pripovedno kakovost filma. Situacija se pogosto obrne, ko teologi filmsko upodobitev odobravajo, se na drugi strani pojavijo kritike, ki navajajo ugovore, včasih pa celo ostre sodbe, kot se je to pokazalo v primeru Gibsonovega *Kristusovega trpljenja*. Pri problematiki upodabljanja Jezusovega življenja na celuloиду nam lahko s kritično-ana-

litičnega stališča pride na pomoč interpretativni postopek, v katerem je znanstveni pogled pristojnih področij semiotike, filmske kritike in sociologije kulture prežet s teologijo, kar predpostavlja raziskave iz različnih pogledov in perspektiv: zgodovinske, sociološke, vsebinske, psihoanalitične ali semiotične.⁴⁵ “Vprašanje odnosa med Biblijo in filmom - natančneje filmskimi uprizoritvami Jezusovega življenja - je postavljeno v središče serije študij in simpozijev. To razmerje je v zadnjih letih vzbudilo zanimanje filmskih ljubiteljev, zgodovinarjev, kulturnih združenj, sociologov kulture, biblicistov in na splošno semiologov, zaradi česar so nastale številne razprave in knjige z različno kakovostjo.”⁴⁶

Mnogi se s Svetim pismom žal prvič srečajo preko filma, šele kasneje pridejo morada v stik s samim besedilom. Četudi s pastoralnega vidika film pri tem odigrava označevalno vlogo, pa vendar obenem ustvarja in pogojuje spoznavne, miselne in čustvene procese ter tako oblikuje posameznikov odnos do svetega besedila. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da vtisi in podobe, ki jih ustvarja film, pogojujejo in določajo nadaljnje srečevanje s svetopisemskim tekstom, ki je prav zaradi ustvarjenih podob omejeno in pogosto zaprto za nagovornost. Prav zato je potrebno razumeti pogoje, v katerih je nastajal prevod bibličnega besedila v avdiovizualno obliko na celuloidu. To je ob dejstvu, da pogosto prav filmi predstavljajo glavni ali edini kanal, preko katerega nekdo spoznava svetopisemske tekste, še kako nujno. Ko se namreč gledalec srečuje s filmsko zgodbo, ga vodi interpretativna hipoteza, ki jo povzame iz sobesedila, iz svojega osebnega poznavanja avtorja, iz filmske zvrsti in tudi iz svojih socialnih vtisov.⁴⁷ Pri vsem tem se postavlja “vprašanje, kako naj bi sedma umetnost - in mali zaslon - prevajala in razlagala Besedo. Govorimo torej o pogojih za pravilno prevajanje svetopisemskega besedila na

splošno in še posebej za dogodke iz Jezusovega življenja v avdiovizualno besedilo”.⁴⁸

Dario Eduardo Viganò⁴⁹ podaja tri poti “prevajanja” svetopisemskega besedila:

- 1) transpozicija: ko avtor uporabi film za izražanje prvotnega besedila in je vsa ustvarjalna napetost osredotočena na iskanje ekvivalenta novega izraznega sredstva;
- 2) prevajanje: ko avtor skuša prvotno besedilo prenesti v nov tekst, tak, ki preveva avtorja v trenutku, ko ga piše na novo, pri čemer je ustvarjalna napetost v službi novega sredstva in njegovih potreb kot katalizator, ki omogoči neki zgodbi ali nekemu staremu občutku, da vstopi v stik z novim načinom življenja;
- 3) nezvesti prevod: ko avtor popolnoma po svoje interpretira izvirno besedilo.

Film uteleša posamezne konfiguracije družbenih ved, ki jih je priklical vase. Med njimi ustvari vrsto urejenih retoričnih in pripovednih odnosov. Slednjič film te vsebine družbenih ved, skozi primere in sestavljen tekst, projicira nazaj v družbo. S tem pristopom se odpira dialog s sociologijo in zgodovino kulturnih procesov. Med svetopisemskim besedilom in novimi avdiovizualnimi celuloidnimi upodobitvami prihaja do preobrazbe, pri kateri se jezikovni znaki interpretirajo preko sistema nejezikovnih znakov. “Vprašanje se zato vrti okrog tega, katere so bistvene komunikativne značilnosti svetopisemskega besedila in kateri bi morali biti bistveni elementi, ki se med procesom prepisovanja v nov avdiovizualni tekst ne bi smeli izgubiti. Z drugimi besedami: sprašujemo se o prevodljivosti svetopisemskega besedila v avdiovizualni tekst. ... Pomembno je, da bi razumeli pogoje za prevajanje napisanega besedila v avdiovizualnega oziroma še natančneje, kaj bi moralo od svetopisemskega besedila ostati, da bi lahko realno govorili o svetopisemskem filmu na splošno in še posebej o kristološkem.”⁵⁰ Prav v kontekstu kristološkega

filma je Gianfranco Ravasi⁵¹ oblikoval tri modele uprizorjanja:

- 1) reinterpretativni ali aktualizacijski: ko avtor vzame svetopisemsko besedilo ali simbol, ga na novo prebere in prenese v okvir novih in drugačnih zgodovinsko-kulturnih koordinat;
- 2) degenerativni: ko avtor svetopisemsko besedilo obdela na manipulativen način, pri čemer postane tekst pretveza za to, da se lahko govori o nečem drugem;
- 3) transfigurativni: ko skriti odmev svetega besedila preko umetnosti postane viden in na novo napisan v vsej svoji čistosti.

Ob tem se nam nehote zastavlja vprašanje, "kakšne kristologije prihajajo na površje pri takšni filmski produkciji, ki nadaljuje z intenzivnim umetniškim ustvarjanjem in določanjem hermenevtičnih kriterijev? Široko zanimanje, ki se že v osnovi nagiba k različnim pogledom, je pripomoglo ne samo k stalni filmski produkciji s prevladujočo versko simboliko in uprizorjanjem dogodkov iz Jezusovega življenja, ampak tudi k javnemu uspehu, ki so ga doživeli projekt "Televizijska Biblija" v produkciji Lux Vide za Rai Uno s številnimi filmi z verskim značajem, ki so v zadnjih letih polnili televizijske zaslone".⁵² Tako smo si lahko nekatere teh ogledali tudi na naši nacionalni televiziji. Pohvale vredno pa je, da bo celotna zbirka filmov "Televizijske Biblije" ob koncu leta začela prihajati k nam v DVD formatu. Tako se naj bi zvrstilo kar vseh trinajst filmov iz zbirke, in sicer *Geneza, Abraham, Jakob, Jožef, Mojzes, Samson, David, Salomon, Jeremija, Estera, Jezus, Pavel iz Tarza in Apokalipsa* z vrhunskimi igralci, kot so Ben Kingsley, Sean Bean, Elizabeth Hurley, Dennis Hopper, Jonathan Price, F. Murray Abraham, Ornella Muti, Jeremy Sisto, Debra Messing, Jacqueline Bisset, Gary Oldman in drugi. Konec prihodnjega leta pa naj bi začela izhajati še zbirka "Jezusovi prijatelji", v okviru katere naj bi

izšli filmi *Marija Magdalena, Juda, Tomaž in Jožef iz Nazareta*. Vse to skupaj predstavlja velik in pomemben prispevek s področja filmske umetnosti v prihajajočem letu Svetega pisma.

1. Prim. D. J. Goa, *The Passion in Art History*, <http://www.christianity.ca/entertainment/the-arts/2004/03.000.html> (3. 11. 2006); prim. geslo Pasijon v: *Enciklopedija Slovenije*, 8. zvezek, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994, 266.
2. Prim. D. E. Viganò, *Jezus in filmska kamera*, Ljubljana, župnijski zavod Dravljje, 2005, 22-23.
3. D. E. Viganò, 26-27.
4. Prim. J. Mantuani, Pasijonska procesija, v: G. Schmidt, *Škofjeloški pasijon - signum interrogationis*, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 214.
5. T. Debeljak, Škofjeloška pasijonska procesija in razvoj pasijonskih iger sploh, v: G. Schmidt, *Škofjeloški pasijon - signum interrogationis*, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 218.
6. Prim. N. Kuret Duhovna drama, v: G. Schmidt, *Škofjeloški pasijon - signum interrogationis*, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 209; prim. M. Marin, Škofjeloški pasijon - signum temporis, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 197.
7. Prim. T. Debeljak, 218; prim. J. Mantuani, 214-215; prim. geslo Pasijon v: *Enciklopedija Slovenije*, 265.
8. M. Marin, 197.
9. J. Mantuani, 214.
10. Prim. T. Debeljak, 219.
11. Prim. M. Marin, 207.
12. Prim. M. Marin, 198.
13. M. Kokalj, Uprizoritev Škofjeloškega pasijona v letu 1999, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 239 in 241.
14. Prim. M. Marin, 195.
15. J. Faganel, Škofjeloški pasijon kot priča razvoja slovenskega jezika, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 181.
16. F. Kalan, Gledališki značaj škofjeloškega pasijona, v: v: G. Schmidt, *Škofjeloški pasijon - signum interrogationis*, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 228.
17. F. Koblar, Slovenska dramatika I, v: G. Schmidt, *Škofjeloški pasijon - signum interrogationis*, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 229.
18. F. Koblar, 229.
19. T. Debeljak, 220.

20. Prim. M. Marin, 207.
21. M. Marin, 200.
22. Prim. M. Marin, 196-197.
23. Prim. T. Debeljak, 219-220.
24. Prim. Škofjeloški pasijon avtorja F. P., ki navaja Nika Kureta, v: G. Schmidt, *Škofjeloški pasijon - signum interrogationis*, v: *Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, 214.
25. Prim. D. E. Viganò, 39 in 8.
26. Glej <http://www.imdb.com/title/tt0222481/> (31. 10. 2006); prim. D. E. Viganò, 41. Slednji trdi, da je bil film posnet 1897 v režiji Breteaua in Georgesa Hatota, medtem ko IMDB (The Internet Movie Database) navaja kot režiserja Georgesa Hatota in Louisa Lumièra, Breteaua pa kot igralca, ki je upodobil Kristusa.
27. V leksikonu *Jezus in filmska kamera* navaja D. E. Viganò vrsto filmov, ki upodabljajo Kristusovo trpljenje (tudi v pripovedih o celotnem Jezusovem življenju). Poglejmo si zgodovinski prerez teh upodobitev: Š. Lubin: *The Passion of Christ*, ZDA 1898 (film); F. Zecca: *Passion du Christ*, Francija 1899 (film); L. Topi in E. Kristusfari: *Passione di Gesu'*, Italija 1900 (posnetek igre); *Passion Play*, ZDA 1903 (film s serijo 31 prizorov iz Jezusovega življenja); *Passion Bonne Presse*, Francija 1904 (posnetek igre); F. Zecca, L. Nonguet: *La vie et la passion de Jésus-Christ*, Francija 1905 (prvi verski spektakel, posnet z gibanjem kamere); L. Deutsch: *The Passion of Christ*, Velika Britanija 1905 (posnetek igre v Hortizu na Češkem); L. Feuillade: *Le Christ en croix*, Francija 1910 (film, trilogija); S. Olcott: *From the Manger to the Cross*, ZDA 1912 (prvi kinematografski evangelij); *La passione di Gesu' a latino*, Italija 1912 (posnetek pasijona v Lainu); D. Buchowetzki: *Der Galiläer*, Nemčija 1921 (posnetek pasijonske igre v gledališču na prostem); C. B. De Mille: *The King of Kings*, ZDA 1927 (verjetno eden najbolj gledanih pasijonov v zgodovini filma); W. Rilla: *Ecce homo*, Velika Britanija 1930 (pasijon v obliki pantomime, ki so ga uprizarjali vsako leto v Westminsteru; gre za zadnji kristološki nemi film); J. Duvivier: *Golgotha*, Francija 1935 (dramsko-filmska rekonstrukcija pasijona po evangelijskih tekstih; prvi zvočni kristološki film); W. Beaudine, H. Daniels: *The Lawton Story*, ZDA 1949 (posnetek slavne pasijonske igre v Lawtonu); J. I. Breen Jr.: *El Redentor*, Španija, ZDA 1957 (drugi del trilogije "Skrivnosti rožnega venca", ki prikazuje pasijon); P. P. Pasolini: *Il vangelo secondo Matteo*; Italija, Francija 1964 (eden najslavnejših filmov o Jezusovem življenju); G. Stevens: *The Greatest Story Ever Told*, ZDA 1965; N. Jewinson: *Jesus Christ Superstar*, ZDA 1973 (musical); R. Rossellini, *Il Messia*, Italija, Francija 1975; F. Zeffirelli: *Gesu' di Nazareth*, Italija, Velika Britanija 1977 (ena najbolj klasičnih upodobitev Jezusovega življenja); J. C. Jones: *The Day Christ Died*, ZDA 1980 (dramska rekonstrukcija Jezusovega prijetja, procesa in trpljenja); P. Benvenuti: *Il bacio di Giuda*, Italija 1988 (prikazuje zadnje dneve Jezusovega življenja); R. van der Bergh: *The Visual Bible: Matthew*, Južna Afrika 1997; R. Young: *Jesus*, Italija, Nemčija, ZDA, Češka 1999 (ena najboljših upodobitev Jezusovem življenju); R. Mertes: *Juda*, Italija 2001 (zadnji Jezusovi dnevi skozi oči izdajalca Juda); L. Tracy: *The Cross*, ZDA 2001 (Jezusovo trpljenje je posneto, kot bi gledali skozi njegove oči); P. Saville: *The Gospel of John*, Kanada, Velika Britanija 2003 (neposreden prenos Janezovega evangelija na film); M. Gibson: *The Passion of the Christ*, Italija, ZDA 2004.
28. Prim. A. Bourlot, v: AA. VV., *Bibbia e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 1998, 14, navaja: D. E. Viganò, 8.
29. Prim. D. E. Viganò, 8-10.
30. IMDB navaja, da je bil film posnet leta 1905 - glej <http://www.imdb.com/title/tt0127962/> (3. 11. 2006), medtem ko Viganò navaja, da je bil posnet 1902 - glej D. E. Viganò, 46.
31. Prim. D. E. Viganò, 22.
32. Prim. D. E. Viganò, 22-23.
33. Prim. D. E. Viganò, 23-24.
34. Prim. Danel Griffin, *The Gospel According to St. Matthew*, na: <http://uashome.alaska.edu/~cjndfg20/website/stmatthew.htm> (31. 10. 2006).
35. Prim. D. E. Viganò, 10.
36. Prim. D. E. Viganò, 37.
37. Prim. Danel Griffin, *The Messiah*, na: <http://uashome.alaska.edu/~Ejndfg20/website/themessiah.htm> (31. 10. 2006).
38. Prim. D. E. Viganò, 27-30.
39. Prim. D. E. Viganò, 9; 29-30.
40. Prim. Danel Griffin, *Jesus of Nazareth*, na: <http://uashome.alaska.edu/~Ejndfg20/website/jesusofnazareth.htm> (31. 10. 2006).
41. Prim. D. E. Viganò, 12.
42. Prim. D. E. Viganò, 37.
43. Prim. Peter T. Chattaway, *Top Ten Jesus Movies*, <http://www.christianitytoday.com/movies/commentaries/top10jesusmovies.html> (31. 10. 2006).
44. F. Cacucci, *Teologia dell'immagine*, Edizioni 7, Rim, 1971, 232-233, navaja D. E. Viganò, 9.
45. D. E. Viganò, 14.
46. D. E. Viganò, 5.
47. Prim. D. E. Viganò, 15-16.
48. D. E. Viganò, 7.
49. Prim. D. E. Viganò, 21.
50. D. E. Viganò, 16 in 8.
51. Prim. D. E. Viganò, 16.
52. D. E. Viganò, 6.