

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Hojnik

**Budizem v popularni kulturi:  
primer budizma v hollywoodskem filmu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Hojnik

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

**Budizem v popularni kulturi:  
primer budizma v hollywoodskem filmu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

*Zahvaljujem se mentorjuizr. prof. dr. Petru Stankoviću  
za vedno nov veter idej v jadrnih diplomske naloge.*

*Staršem za brezskrbna leta študija  
in svobodo pri življenjskih odločitvah.*

*Ter vsem študijskim kolegicam in kolegom  
za podporo ob študijskih obveznostih, spodbude, nasvete, kritike  
in vedno nadvse zabavno premlevanje znanja vsega sveta,  
z mlini našega nastajajočega znanstvenega uma.*

## **Budizem v popularni kulturi: primer budizma v hollywoodskem filmu**

Budizem v zahodnih družbah že dolgo ne preseneča več s svojo prisotnostjo na družbenem, političnem in kulturnem področju. Hkrati je misterioznost in drugačnost budizma vedno privlačila forme popularne kulture, vse od stripov do glasbe. Kot religija z močnimi etičnimi načeli je pritegnila tudi Hollywoodsko produkcijo, s čemer je odprla nove možnosti filmskega ustvarjanja. Besedilo začnemo z opredelitvijo konceptov budizma in popularne kulture, kjer ugotovimo, da je budizem v popularni kulturi reduciran na koncept »orientalskega meniha«. Nadaljujemo s področjem filma, kot globalno morda najbolj razširjene forme popularne kulture, in opredelitvijo teorije reprezentacije. Film razumemo kot eno izmed pomembnih mest (re)produciranja stereotipov in diskurzov. V zadnjem delu besedila s študijo primera budizma v Hollywoodskem filmu ugotovimo, da je budizem reprezentiran povsem spoštljivo in nekoliko povečevano. Hkrati pa se filmi osredotočajo na v zahodnih družbah najbolj popularne budistične koncepte (reinkarnacija, ahimsa, samsara, nirvana) in stereotipno podobo meniha. Priviligirajo tibetanski budizem, medtem ko belci nastopajo kot posredniki med vzhodom in zahodom.

**Ključne besede:** film, reprezentacija, popularna kultura, budizem

## **Buddhism in popular culture: study of buddhism in hollywood movie**

Buddhism in western societies has not been surprising with its presence in the social, political and cultural field, for some time now. At the same time the mysteriousness and unconventionality of Buddhism, has always attracted forms of popular culture, from comic books to music. As a religion of strong ethnical principles it has attracted Hollywood production, with which it opened new possibilities of film making. We start the thesis by determining concepts of Buddhism and popular culture, where we discover, that Buddhism in popular culture is reduced to the concept of "the oriental monk". We proceed with the field of film, as globally, possibly the most broadened form of popular culture and determine the theory of representation. We understand film to be one of the important places of stereotype and discourse (re)production. In the last part of the thesis, with case study of Buddhism in Hollywood movies we discover, that Buddhism is portrayed with utter respect and a bit of glory. At the same time, the films focus on the most popular Buddhist concepts in western societies (reincarnation, ahimsa, samsara, nirvana) and the stereotypical image of the monk. They give advantage to Tibetan Buddhism, meanwhile the whites acting as a mediator between east and west.

**Key words:** film, representation, popular culture, buddhism

# KAZALO

<b>1 UVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>2 BUDIZEM IN POPULARNA KULTURA</b> .....	<b>9</b>
2.1 OPREDELITEV POJMA: BUDIZEM .....	9
2.2 OPREDELITEV ODNOSA: RELIGIJA IN POPULARNA KULTURA .....	12
2.3 OPREDELITEV PRIMERA: BUDIZEM V POPULARNI KULTURI .....	16
<b>3 FILM KOT OBLIKA POPULARNE KULTURE</b> .....	<b>18</b>
3.1 FILMSKA REPREZENTACIJA .....	19
<b>4 ŠTUDIJA PRIMERA: BUDIZEM V HOLLYWOODSKEM FILMU</b> .....	<b>22</b>
4.1 ANALIZA IZBRANIH FILMOV .....	23
4.1.1 <i>Groundhog Day</i> (1993) in trilogija <i>The Matrix</i> .....	23
4.1.2 <i>Little Buddha</i> (1993), <i>Seven years in Tibet</i> (1997) in <i>Kundun</i> (1997).....	27
<b>5 SKLEP</b> .....	<b>36</b>
<b>6 LITERATURA</b> .....	<b>37</b>

## 1 UVOD

Budizem kot ubikviteta je drzna misel in morda tvegana trditev, vendar nas v trenutku, ko se zavemo sveta, ki nas obdaja, in odpremo vrata svojega neomejenega duha, percepcija sveta s čutili pripelje v svet vseprisotnosti budizma. V ZDA se je med leti 1990 in 2001 število budistov podvojilo, medtem ko po letu 2001 številka strmo narašča (Beal 2008, 36–40). Iz globalne perspektive budizmu danes pripada že šestodstotni delež svetovnih vernikov oziroma približno 376 milijonov posameznikov (Cantwell in Kawanami 2007). Budizem se uvršča na četrto mesto na lestvici svetovnih religij, za krščanstvom, islamom in hinduizmom, oziroma šesto, če upoštevamo tudi sekularne, nereligijske in agnostične skupine ter kitajska tradicionalna verovanja (Major religions of the world ranked by number of Adherents 2007). Budizem je tudi ena izmed najtrpežnejših in vztrajnih religij, saj je preživel vpliv kolonialnih osvajanj, kapitalističnih teženj, marksističnega zatiranja in tudi nacionalističnih prizadevanj ter bolj splošne socialne spremembe in politične prevrate, migracije in tehnološko invazijo. Niti proces globalizacije v 20. stoletju ni ranil njenih korenin, ampak ravno nasprotno, okrepil jih je in razrasel, kar je povzročilo mednarodno prisotnost budističnih tradicij povsod po svetu. Kulturne dobrine, inovacije in ideje se med Vzhodom in Zahodom sicer izmenjujejo že od antičnih časov naprej. »Ta pretok se je še posebej okrepil v drugi polovici 20. stoletja, ko se je svet s pomočjo izpopolnjenih transportnih in komunikacijskih sredstev zares globaliziral« (Črnič 2001a, 141). Ker vsaka posledica potrebuje svoj vzrok, so številni teoretiki iskali razloge za razcvet vzhodnih religij na zahodnih tleh predvsem v emigracijah in fenomenu konverzacije, Črnič pa dodaja, »da je plodna tla za razcvet azijskih religiozno-filozofskih idej pripravila tudi hipijevska kontrakultura v šestdesetih in sedemdesetih letih« (Črnič 2001a, 141). Tako se je iz ostankov svoje zlate dobe v 70. letih 20. stoletja množično inkorporiral v zahodno kulturo. Razlog za popularnost se pogosto pripisuje posameznikom, ki so vse svoje življenje v vlogi iskalca resnice, hkrati pa iščejo tisto, kar jih presega, in tako so nove budistične forme pritegnile številne posameznike v iskanju spiritualnosti, kompatibilne s sodobnim življenjem. Budistični imaginarij izziva domišljijo zahodnega človeka, ki se danes izraža v vse večji popularizaciji budizma, evforiji ob javnih govorih dalajlame, interesu drugače za budizem popolnoma nezainteresirane množice, ki danes verjame v reinkarnacijo, zagovarja ahimso in deluje po zakonih karme. Lahko bi rekli, da »budizem kot vpliv(nik) daleč presega budizem kot prakso in pripadnost« (Smrke 2000, 97). Na tem mestu velja opozoriti, da je budizem v stiku z zahodnimi kulturami spremenil svojo formo in se transformiral v skladu s potrebami potrošniško usmerjene družbe, kar je še posebej opazno na

primeru popularne kulture. Slednjo razumemo kot neizogiben in za inkorporacijo novosti morda najbolj odprt del zahodne kulture. Tako popularna kultura na vseh področjih svojega delovanja, vse od filma, televizijskih serij, stripov, risanih/animiranih serij in tudi glasbe, išče vedno nove teme. In točka interesa popularne kulture se je v določenem družbeno-kulturnem kontekstu usmerila ravno v budizem. Slednji je z naborom vsega svojega učenja prodril malone na vsa področja t. i. popkulture. Podoba budizma se nam kaže v stripih, kot je na primer *Mickey Mouse In High Tibet (1952)* ali pa *Tintin in Tibet (1960)*, v popularnih pesmih, kot je na primer *Time of Your Life (1997)* ameriške glasbene skupine Green Day, ki naj bi zajela bistvo budističnega učenja o minljivosti, in tudi v popularnih animiranih serijah, kot so na primer kulturni *Simpsoni*<sup>1</sup> in *South Park*<sup>2</sup>, ter seveda v številnih filmih. Konec koncev so danes filmi o Azijcih in Daljnem vzhodu znani prav tako kot filmi o Indijancih in Divjem zahodu. To pa je tudi točka, na kateri lahko rečemo, da filmi odpirajo vrata v svet drugih kultur in religij. In ravno to so filmi, ki vedno znova pritegnejo mojo pozornost. Zgodbe, ki dregnejo človeško imaginacijo, »filmi o dejstvih« oziroma filmi, ki pripovedujejo zgodovinsko, religijsko, kulturno zgodbo in ki bi naj gnezdili na plečih realnega odseva sveta. Vendar so to tudi filmi, ob katerih se je treba še toliko bolj zavedati, da z njimi srkamo stereotipe že od ranega otroštva in jih nikoli zares ne problematiziramo. Tako nam iz filma v film, iz desetletja v desetletje ponujajo enostransko, seveda z manjšimi variacijami, homogeno podobo sveta. Vendar ne gre zgolj za to, da vedno znova predstavljajo hegemonsko idejo o svetu, ampak v določenih primerih tudi eksplicitno odstopajo od te podobe, in še več, jo celo zavračajo. Vendar kljub njegovi rabi in pogosto »izrabi« v namene reprezentacije je film še vedno umetnost gibanja, ki se ves čas razvija, išče nove teme, nove zgodbe in nas vedno znova preseneča. Skratka, gibanje podob je spremenilo svet in tudi našo percepcijo sveta.

Cilj diplomskega dela je raziskati, kako je budizem predstavljan v celovečernih<sup>3</sup> igranih filmih hollywoodske produkcije. Slednja ideja, kljub dejstvu, da je diplomsko delo razdeljeno na tri skope, je rdeča nit in hkrati osnova tega raziskovanja. Prvi sklop diplomskega dela je namenjen kratki predstavitvi odnosa med Vzhodom in Zahodom oziroma med budizmom kot religijo iz historične perspektive in budizmom kot sodobno obliko za (iz)rabo v namene

---

<sup>1</sup> Primer je lik Lise Simpson, ki v sedmi sezoni (epizodi Lisa the Vegetarian) postane vegetarijanka (ena izmed budistom najpogosteje pripisanih značilnosti), medtem ko v trinajsti sezoni (epizodi She of Little Faith) postane budistka.

<sup>2</sup> Na primer epizoda God's a buddhist iz četrte sezone, kjer lik satana išče ravnovesje (srednjo pot) v življenju.

<sup>3</sup> Igrani celovečerni pripovedni film je film, ki traja med eno uro in pol ter dvema urama in pol, po čemer se razlikuje od kratkometražnih filmov, medtem ko ga od žanra dokumentarnega filma razlikuje pripoved zgodbe, ki je odprta za interpretacijo (Blizek 2009; Cook in Bernink 1999).

popularne kulture. Odnos je predstavljen skozi prizmo koncepta »orientalskega meniha« v obliki stereotipne podobe, ki se množično uporablja v zahodni popularni kulturi. Drugi sklop je namenjen konceptualizaciji filma skozi teoretski okvir ideje reprezentacije, kjer se bom posvetila idejam Stuarta Halla, osnovam Ferdinanda de Saussura in diskurzu Michela Foucaulta. Tretji sklop predstavlja študija primera, in sicer film kot obliko popularne kulture, kjer je predstavljena analiza sedmih izbranih filmov. Cilj analize je odgovoriti na raziskovalno vprašanje o tem, kako je budizem reprezentiran v hollywoodskih filmih. Znanstveni metodi, ki ju bom uporabila, sta dve: pri nastajanju teoretskega okvira bom uporabila interpretacijo in analizo sekundarnih virov v obliki znanstvenih knjig, člankov in relevantnih internetnih virov, medtem ko bom za analizo izbranih filmov zaplula v nekoliko bolj empirične vode, kjer bom z navezavo na teoretične postavke uporabila metodo analize filmskih tekstov.



## 2 BUDIZEM IN POPULARNA KULTURA

### 2.1 OPREDELITEV POJMA: BUDIZEM

Religije se ne pojavijo *ex nihilo*, saj se vedno išče moment njenega nastanka. Tako je izvor budizma pripisan individualnemu ustanovitelju, je antroponomen. Slednjemu so pripisane domnevne misli in etične zapovedi. Iz časovne perspektive je začel budizem svoje korenine razraščati na območju današnje indijske podceline v 6. stol. pr. n. št. Na osrednji pedestal celotne budistične religije je postavljen Buda, razsvetljeni oziroma s celim imenom *Siddharta Gautama*<sup>4</sup>, ki ga je zaznamovala absolutna moralna čistost in predstavlja osrednjo točko ateistične, k etiki<sup>5</sup> in ne bogu, usmerjene religije. Strokovnjaki, čeprav točen čas ni znan, ocenjujejo, da se je Buda rodil med leti 566–486 pr. n. št. in 448–386 pr. n. št. na meji med današnjim Nepalom in Indijo. »Budizem je bil, tako kot vsa druga indijska verska gibanja, 'sinkretističen' v tem pomenu, da je nenehoma vsrkaval in privzemal nebudistične vrednote« (Eliade 1996a, 132). Konec koncev je Buda pogosto percipiran v vlogi izrazitega »heretika«, saj je eksplicitno, vendar nenasilno nasprotoval žrtvenemu brahmanizmu vedske dobe. Prelomno točko v nastanku budistične etike predstavlja moment razsvetljenja oziroma ko Buda postane prebujeni (*tathagata*), tisti, ki je spoznal resnico, smisel zmerne poti in ki zavrača najstrožji asketizem. Prenašanje nauka iz roda v rod je bilo sprva omejeno na ustno izročilo in šele s postopnim zapisovanjem recitatorske tradicije na palmovne liste je nastala t. i. *tripitaka*<sup>6</sup> ali trije koši, imenovana tudi palijski kanon. Slednja velja za osrednjo knjigo budizma. »V celoti zapisana naj bi bila tripitaka šele v 1. stol. pr. n. št., in sicer najprej v jeziku pali« (Smrke 2000, 113). Upravičeno se pojavlja dvom o avtentičnosti besedil, saj je ustna tradicija trajala kar 300–400 let. Iz stoletij pisnega in ustnega izročila izhajajo štiri plemenite resnice, iz katere je pozneje izšla celotna budistična doktrina, imenovana *dharma* – nauk. Štiri plemenite resnice se nanašajo na nezadovoljivo naravo eksistence, in sicer *dukha*, *tanha*, *nirvana* in *maga*. *Dukha* kot trpljenje, v tem smislu, da so psihološki in fizični fenomeni eksistence trpljenje in tudi eksistence, v katerih se ti fenomeni razvijejo, so že same po sebi trpljenje. Izvor trpljenja je *tanha*, ki jo razumemo kot hrepenenje ali navezanost na stvari. »Štetni stvari, ki so minljive, za neminljive in si zanje prizadevati, pomeni začetek dukhe /.../ želja po čutnih užitkih (*kamatanha*), želja po biti in tudi želja po ne biti, po tem, da ne bi bil, da bi izničil samega sebe, je negativna« (Smrke 2000, 103). Koncept *nirvane*

<sup>4</sup> Gautama ali Gotama je ime njegove družine v plemenu Šakja. Siddharta Gautama je bil znan tudi kot Šakjamuni ali modrijan (tudi asket) plemena Šakja.

<sup>5</sup> Posledično jo uvrščamo med etične religije.

<sup>6</sup> Tripitaka v sanskrtu ali tipitaka v paliju. Prvi koš je imenovan *vinaja pitaka*, drugi *sutra pitaka* in tretji *abidharma*. V nadaljevanju so rabljene izključno sanskrske različice poimenovanja budističnih konceptov.

predstavlja rešitev, s katero je mogoče doseči srečo v smislu stanja miru oziroma »ugašanje« tanhe. Skratka, bolečine se lahko osvobodimo samo na način, da odpravimo tanho, žejo. Četrta resnica ali ideja *mage* predstavlja osmeročleno ali srednjo pot<sup>7</sup> oziroma metodo, ki vodi k prenehanju trpljenja, uničenju iluzij, in predstavlja odrešitev od sveta trpljenja. Lamote opozarja, da lahko osem krakov reduciramo na tri osnovne elemente: etična načela, pozornost in modrost (Lamotte v Bechert in Gombrich 1991, 52). Etična načela se nanašajo na moralnost, ki gnezdí v prepovedih. V mislih imamo izogibanje dejanjem, ki bi prizadela drugega – slabo vedenje telesa, govora in mišljenja. Pozornost se nanaša na usmerjanje misli k eni točki, ki v praksi pomeni enako kakor odsotnost odvrčanja pozornosti in mentalno umirjenost. Medtem ko je modrost glavni cilj poti, saj praksa pozornosti sama po sebi ni sposobna popolnoma očistiti misli. Tako je ves budistični nauk podrejen ultimativnemu cilju budistov oziroma nirvani. Slednja v sanskrtu pomeni »prenehati pihati« in se nanaša na popolno umiritev uma osvobojenega stanja, ki povzročajo trpljenje. Posameznik tako doseže razsvetljenje oziroma prebujenje iz nenehnega cikla pogojenih eksistenc.

Buda naj bi po razsvetljenju podal prvi nastop v indijskem Varanasiju, s čimer se je začela oblikovati t. i. *sangha* ali budistična skupnost. »Sangha v budističnem besednjaku pomeni troje: (1) skupnost vseh budistov, (2) skupnost budističnih menihov (*sangha* v ožjem smislu ali kleriška *sangha*), (3) tudi skupnost vseh tistih, ki so dojeli dharmo, pa se formalno ne uvrščajo med budiste« (Smrke 2000, 109). Sangho sestavljajo štiri kategorije ljudi, in sicer moški laiki – *upasaka*, ženski laiki – *upasika*, moških menihov – *bikhu* in ženskih nun – *bikhunke*. Skupno jim je, da so vsi otroci Bude in težijo k odrešitvi. Tako kot se skupnost deli na meniški in laični del, se deli tudi budistična etika. Za laike velja, da se držijo petih prepovedi oziroma smernic, imenovanih *panka šila*, in sicer: ne ubijaj nobenega bitja, ki diha; ne jemlji, kar ti ni ponujeno; ne zlorabljal čutov, spolnosti; ne laži; ne pij opojnih pijač. Za klerike pa velja, da se brezpogojno držijo t. i. *dasa šila* ali desetih prepovedi, kjer se prvim petim dodajo še naslednje: jesti zmerno in ne po poldnevu; izogibati se spektaklom, kot so petje, ples in drama; ne uporabljati rož, nakita in dišav; spati na preprosti postelji; ne jemati v roke srebra in zlata (Bechert in Gombrich 1991; Eliade 1996a; Smrke 2000).

Budizem je prvega pol tisočletja v svojem razvoju doživljal številne vitalne premike. »Težava se je pojavila v priznavanju avtentičnosti zgodnjih besedil in z dodajanjem novih, drugi so se

---

<sup>7</sup> Srednja pot je pogosto vizualizirana kot kolo z osmimi naperami. Slednji pa predstavlja osrednji simbol budizma. Osmeročleno pot tvorijo pravo znanje in razumevanje; pravi nameni in misli; pravo govorjenje; prava dejavnost ali vedenje; pravo preživljanje ali zaposlitev; pravo prizadevanje; prava razsodnost in prava pozornost.

nagibali k ohlapnejši interpretaciji pravil, razprave so postale vse bolj številčne ter tudi vse bolj neskladne in protislovne, laična javnost si je želela pridobiti enake pravice, kot jih je imela meniška skupnost« (Lamotte v Bechert in Gombrich 1991, 90). Večino budističnih ločin, ki so se skozi procese diverzifikacije razvile do današnjega dne, lahko uvrstimo v dve veliki skupini: budizem theravada in mahajana, ki sta se popolnoma ločila v 1. ali 2. stol. n. št.

Budizem *theravada* (budizem malega voza, južni ali palijski budizem) izhaja iz indijskih budističnih šol in se nanaša na izvorna antična besedila, iz česar izhaja na besedilu sloneča avtoriteta. Razširjen je v Kambodži, Laosu, na Šrilanki, Burmi in Tajski. Ima trdno meniško tradicijo in poskuša vzdrževati tradicijo z minimalnimi spremembami skozi čas, posledično pa daje vtis konservativnosti. Menihi so zavezani »trem draguljem«, imenovanim *triratna* (*Buddha, Dharma* in *Sangha*), celibatu in meniški disciplini, ki je na jugu cenjena kot večvredna v primerjavi z laičnim, posvetnim življenjem. Za budizem *mahajana* pa ideal privrženca »ni več samotni arhat, ki išče svojo nirvano, temveč *bodhisattva*, laična osebnost, zgled dobrohotnosti in sočutja, ki za nedoločen čas odlaga svojo osvoboditev, zato da bi olajšal odrešenje drugih« (Eliade 1996a, 134). Budizem *mahajana* označujemo kot budizem velikega voza, čeprav se uporablja tudi oznaka severni oziroma pogosteje vzhodni budizem, medtem ko se severni uporablja za oznako tibetanskega budizma. Geografsko ga lociramo na območje Himalaje (Tibeta, Butana in Nepala) ter dele osrednje Azije (Mongolije). Iz tradicije mahajana se je razvil tudi vzhodno-azijski budizem, ki ga prakticirajo na Kitajskem, v Tajvanu, Koreji, na Japonskem in v Vietnamu.

Ob boku z japonskim zen budizmom je tibetanski budizem tisti, ki je na Zahodu morda najbolj znan. V zahodnih državah zaznamo velik vpliv kot posledico tibetanske diaspore na eni strani, na drugi strani pa (iz)rabe za namene popularne kulture. Slednja povzdiguje tibetanske budistične menihe v glavne »zvezde« komercialnih oglasov in postavlja dalajlamo na piedestal kulturnega simbola budizma zahodnih družb. Tibetanska različica budizma je mlajšega nastanka, saj izvira iz dolgoletnega boja med avtohtonim verstvom bon in indijskim budizmom. Slednji je v obliki t. i. *lamaizma* prevzel primat, ki ga ohranja še danes. Tibetanski budizem je vzniknil pod vplivom theravadskega, mahajanskega in tudi vadžrajanskega budizma (Bechert in Gombrich 1991; Dodin in Rather 2001). Iz tradicije vadžrajana so prevzeli koncept lame – gospodarji ali guruji –, ki so osrednje osebe vsakega samostana (čeprav ne vedno šefi administracije) in tudi širše tradicije. Budizem je prispel v Tibet v sedmem stoletju, na celotno geografsko območje Tibeta pa se je razširil do enajstega stoletja.

Tibetanski budizem se deli v meniške redove ali ohlapno organizirane šole, ki temeljijo na različnih rodovih budističnih učiteljev oziroma doktrinarnih pozicijah, in ne, vsaj v večini primerov, na strogih doktrinarnih razlikah. Štiri glavne tradicije so *kagyū*, *sakya*, *nyingma* in *gelug*, ki pa so vsaka zase še notranje deljene in do določene stopnje avtonomne. Najstarejša izmed naštetih je *nyingma* ali tradicija starih, sicer znana tudi pod oznako rdeči klobuki. Kljub dejstvu, da je nastala v osmem stoletju, v času prvih prevodov iz sanskerta v tibetanski jezik, jo označuje liberalistični duh. *Kagyū* ali šola ustne tradicije poudarja intelektualno razumevanje in meditacijo. *Sakya* svoj izvor postavlja v enajsto stoletje in je vezana na sveto družino *Khon* iz Tibeta. Slednja je imela vlogo prenašanja nauka. V 14. stoletju je pod vplivom reformatorja *Tsongkhape* nastala šola *gelug*, znana kot šola krepostnih ali rumenih klobukov. Šola *gelug* je bila politično dominantna v osrednjem Tibetu. »Največjo spremembo pa je ločina uvedla s tem, da se religiozni položaji niso več dedovali niti volili, ampak so s posebnimi metodami začeli iskati ponovno rojene učitelje in voditelje /.../ Tak način so kasneje prevzeli tudi pripadniki drugih šol in je med Tibetanci v veljavi še danes« (Črnič 2001c, 80). Posledično so nastali zametki institucije *dalajlame*, ki je postopoma prevzela religijsko in politično vodenje dežele. Hkrati pa so med lamami odpravili večni boj za nasledstvo. Danes razumemo *dalajlamo* kot inkarnacijo *Avalokitešvare* ali Bude sočutja. Na tem mestu je smotrno opozoriti na budistično verovanje, da bo inkarnacija *Avalokitešvare* vedno moškega spola. *Dalajlama* je tudi tisti, ki predstavlja simbol enotnosti Tibeta, budistične vrednote in tradicijo, ki presega katero koli specifično šolo – kljub temu da ima vsaka ločina za avtoriteto postavljenega svojega lamo. »Trenutni (štirinajsti) *dalajlama* je presegel ločinske in druge delitve skupnosti v izgnanstvu in postal simbol tibetanske nacionalnosti /.../, veliki mednarodni predstavnik ne samo za budistično tradicijo, ampak tudi za etične vrednote, ki po njegovem mnenju presegajo budizem in partikularne religije« (Cantwell in Kawanami 2007, 57). *Dalajlama* predstavlja ekumensko figuro, povezuje religijske in regijske skupine.

## **2.2 OPREDELITEV ODNOSA: RELIGIJA IN POPULARNA KULTURA**

Kulturne študije so glavni krivec, ki so na področje družbenih in humanističnih znanosti prinesle novo in drugačno razumevanje kulture. Zlomile so dihotomiji dobro/slabo in visoko/nizko. Zavrnile so »visoko« kulturo (klasična dela v literaturi, glasbi, slikarstvu itd.), vezano na estetiko, elitizem in kultivirane skupine, ter vpeljale »vsakdanje« kulturne forme. Raymond Williams za kulturo meni, da nam »predstavlja celoten način življenja – to so

skupni pomeni; in predstavlja nam umetnost in znanje – to so posebni procesi odkrivanja in ustvarjalnega naprežanja« (Williams 1997, 7). Na podlagi tega je vpeljal koncept »navadne kulture«, s katerim je kulturi odvzel veliko začetnico. Ta moment je omogočil vstop v svet kulture običajnih ljudi, »nizke« kulture in usmeritev zanimanja proti do tedanjega časa razvrednotenim in degradiranim formam kulture množic oziroma množične kulture.

Brez nepotrebnega zapletanja v kompleksnost številnih teorij o enačenju množične kulture s popularno kulturo ali o definiranju ene in druge, ter iskanju meje, ki ju razločuje, bomo uporabljali le izraz popularna kultura in definicijo le-tega. Tako na najbolj splošni ravni opazimo, da je popularna kultura ena izmed najhitreje spreminjajočih se stvari v našem življenju in je dinamična komponenta naše družbe. Popularno kulturo danes označuje moč inkorporacije, akomodacije in transformacije, s katero nenehno prestavlja meje svoje definicije. Posledično pa pravzaprav nikoli ne vemo, kaj vse sploh popularna kultura je. Malone je vsak avtor, ki se je ukvarjal s to temo, podal vsaj eno definicijo, ki pa se med seboj razlikujejo. Za kratko opredelitev koncepta popularne kulture nam bo služila teorija Johna Storeyja, ki v svojem delu *Cultural theory and popular culture* poda celovit pogled na popularno kulturo skozi okvir šestih definicij (Storey 2006).

Prvič, popularna kultura je tista, ki jo sprejme množica. Gre za kvantitativno merjenje porabe kulturnih dobrin, kjer »nam je paradoksalno lahko vseč preveč - razen če se lahko strinjamo z mejo, do katere je nekaj popularna kultura in pod to mejo samo kultura« (Storey 2006, 4). Drugič, popularna kultura je tisto, kar ostane po definiciji visoke kulture, s čemer z vrednostnimi sodbami dosežemo vzpostavitev hierarhije, kjer postane »popularna kultura inferiorna kulturi /.../ Pierre Bourdieu meni, da tovrstne kulturne distinkcije pogosto podpirajo razredne distinkcije« (Storey 2006, 5). To vzpostavlja nove hierarhije med razredi, saj je popularna kultura določenemu razredu konotacija inferiornosti. Tretjič, popularna kultura je množična kultura, ki je množično proizvedena za potrebe množične konsumpcije, medtem ko je visoka kultura dejanje individualnega ustvarjanja. Vendar, ker se s časom meje popularne kulture premikajo je nujna prisotnost aktivnega delovanja. Popularna kultura v tem oziru ne more biti izraz pasivne množice. Smotno je opozoriti, da popularna kultura postane »široko razširjena, potemtakem popularna, zaradi množičnih medijev (televizije, radia, filma, knjig, revij in kibernetične komunikacije)« (Forbes v Forbes in Mahan 2005, 3). Četrto, popularna kultura je kultura, ki izvira iz ljudi in jim ni vsiljena. »V tem primeru bi izraz popularna kultura pomenil avtentično kulturo ljudi, torej popularno kulturo kot ljudsko kulturo« (Storey 2006, 7). Petič, popularna kultura predstavlja odpor med podrejeno skupino

v družbi in motivirano dominantno skupino, s čimer se definicija obrača k Gramscijevemu konceptu hegemonije. In šestič, z vključitvijo postmodernistične postavke presežemo razlike med visoko in nizko kulturo. Povedano nekoliko drugače, postmoderna kultura je tista kultura, ki ne pozna razlik med visoko in popularno kulturo (Storey 2006, 4–11). Storeyjeva opredelitev enega koncepta je sovpadanje šestih definicij. Različnost slednjih nas pripelje do sklepa, da je popularna kultura široko razširjena in ima vpliv na širšo družbo. Vendar v prvi vrsti njene subtilne teme vplivajo na vsakega posameznika v skladu z njegovim referenčnim okvirjem. Kar pa je še toliko bolj prisotno kadar govorimo o odnosu med popularno kulturo in religijo.

Odnos med religijo in popularno kulturo se je dolgo časa percipiral kot popolnoma trivialen. Vendar pa interakcije med religijo in popularno kulturo Zahoda že dolgo ne postavljamo več v ambivalenten in nekompatibilen položaj, čeprav slednje velja predvsem za odnose med popularno kulturo in religijo, kot je krščanstvo, medtem ko odnos z budizmom ostaja disproporcionalno slabo zastopan. S čimer ne mislimo na manko v popularni kulturi, ampak relativno skopo zanimanje teoretikov. Ker nas zanima odnos med budizmom in popularno kulturo si skozi prizmo izbrane teorije ob lastnih primerih pogledimo položaj budizma v popularni kulturi.

Forbes in Mahan v delu *Religion and popular culture in America* opozarjata na vsaj štiri različna razmerja delovanja med religijo in popularno kulturo (Forbes in Mahan 2005). Prvič, *popularna kultura v religiji*, kjer gre za idejo posvojitve določenih vidikov popularne kulture na strani religijskih skupin in ustanov. Gre na primer za uporabo interneta kot sodobne forme skupnosti združevanja pripadnikov.<sup>8</sup> Zanimiv primer je tudi uporaba budističnih pobožnih pesmi, imenovanih mantra, v obliki sodobne komercialne glasbe, ki pa v načinu reprezentacije ne poudarjajo nujno doktrine kot take, pogosto sledijo zahodnim oblikam glasbe in so produkt založb (Pi-Yen Chen 2005). Zaradi tega je glasba provokativna, inovativna in pogosto tudi netradicionalna. Primer je t. i. rock mantra oziroma vrsta elektronske plesne glasbe, kjer kot primer lahko služi kitajska produkcija glasbenega albuma z naslovom Wuqu Dabei Zhou. Drugič, *popularna kultura kot religija* pomeni, da pridobijo proizvodi popularne kulture religijske značilnosti. Eden izmed takih primerov je dogajanje med prvenstvom ameriškega nogometa Super Bowl v Združenih državah Amerike. Temeljna za preučevanje tega razmerja je definicija religije. Po načelu funkcionalne definicije na primer religija ustvarja pomen, kako

---

<sup>8</sup> Primer je internetna budistična »sangha«, ki deluje pod internetnim naslovom [onlinesangha.org](http://onlinesangha.org) ali pa morda budistični internetni portal, znan pod imenom [e-sangha.com](http://e-sangha.com).

se na podlagi religije soočiti s tegobami življenja. Iz slednje na primer izhaja analiza športnih ritualov ali pa določenih televizijskih fenomenov, kot je na primer fenomen *Star Trek*. Tretjič, *religija in popularna kultura v dialogu*. »To razmerje se zdi nujno, saj določenih religijskih pojavov v okviru popularne kulture ne moremo uvrstiti v nobeno od navedenih kategorij« (Forbes in Mahan 2005, 15). Eden izmed takih je na primer problem nasilja v popularnih filmih, ki postane etičen problem in zadeva širšo javnost. In četrti odnos, *religija v popularni kulturi*. »Večina objavljenega gradiva spada v to kategorijo /.../, ali gre za portret katoliških nun v filmih ali odrešeniško vlogo, ki jo igra stripovski superjunak, ali številne javne fascinacije z angeli v 90. letih 20. stoletja« (Forbes in Mahan 2005, 10). V povezavi religije in filma je zanimivo prav slednje razmerje oziroma možnost kodiranja besedila, in sicer pojav religije v popularni kulturi – filmu.

Kadar govorimo o odnosu religije v popularni kulturi je nujno opozoriti tudi na dva načina pojavljanja religijskega imaginarija v popularni kulturi, in sicer ekspliciten in impliciten način (Forbes in Mahan 2005). V prvem primeru je religijska tematika očesu opazovalca hitro dostopna, saj gre za ekspliciten način, kjer je religijska tematika jasno in natančno podana. Govorimo o filmih z budistično tematiko, kot sta *Little Buddha* (Bertolucci 1993) in *Kundun* (Scorsese 1997), ali pa o številčnejšem naboru filmov tuje produkcije, predvsem azijskih režiserjev. Med njimi je na primer film *The Cup* (Norbu 1999) tibetanskega lame in režiserja Khyentseja Norbujaja, ki po eni strani ne more uiti tegobam tibetanskega vprašanja, po drugi pa ne more mimo svoje dolžnosti učenja budističnega nauka, ki je jasno izražen v filmu. Njegov drugi film, *Travelers and Magicians* (Norbu 2003), se ukvarja s triado odnosov tradicija-budizem-modernost. Korejski režiser Yong-Kyun Bae se v filmu *Why has Bodhi-Dharma Left for the East?* (Bae 1989) osredini na zen budizem, medtem ko se režiser Ki-duk Kim v filmu *Spring, Summer, Autumn, Winter ... and Spring* (Kim 2003) osredini na splošno budistično učenje. Drugi primer pojavljanja religije v popularni kulturi zavzame implicitni način, kjer je religija prefinjeno zapakirana znotraj strukture filma, bodisi v zgodbo bodisi v vizualno simboliko. Pojavljajo se alegorične podobe religijskih velikih odrešiteljev ali pa podajanje popolnoma implicitnih tem, kot so na primer budistična ideja reinkarnacije, nenavezanost na stvari, ideja samsare in podobno. Tovrstne ideje zaznamo v številnih filmih hollywoodske produkcije, kot so *Matrix* (Wachowski 1999), *Into the Wild* (Penn 2007) in *Kiss the Sky* (Young 1999). Velja opozoriti, da eksplicitno izražene teme, simboli ali metafizična vprašanja niso nujno vedno postavljeni v središče dogajanja.

### **2.3 OPREDELITEV PRIMERA: BUDIZEM V POPULARNI KULTURI**

Nekateri najbolj prodajani pop izdelki so se navezovali prav na religijsko tradicijo budizma. Budizem je bil tako navdih za glasbene ustvarjalce, kot so Beastie Boys v pesmi *Boshisattva Vow*, katere besedilo vsebuje splošen opis budističnega verovanja, John Lennon, ki v kulturni skladbi *Imagine* promovira budistične vrednote, kot so mir in nenavezanost na materialne stvari, ali pa morda skladba *Colors of the Wind* iz animiranega filma Pocahontas (Gabriel in Goldberg 1995), ki zaobjame idejo o soodvisnosti vsega in nujnosti preseganja egoistične narave posameznika. Skladbe se osredinjajo na budistično učenje in podajanje budističnega pogleda na svet, medtem ko je svet reklam na piedestal postavil tibetanske menihe. Slednji so postavljeni v vlogo promotorjev najrazličnejših izdelkov. Tako je mogoče zaslediti podobo dveh menihov – mladega in starega – na oglasu za plezalne vrvi Beal. Podoba meniha oglašuje snemalno kamero blagovne znamke JVC, medtem ko je dalajlama postavljen v vlogo oglaševanja blagovne znamke Apple, ko na sosednjem reklamnem oglasu lik meniha oglašuje modna očala Silhouette. V reklamah je popularno tudi s spiritualnostjo povezano lebdenje v sedečem položaju lotosa, ki so ga v podobi tibetanskega meniha uporabile blagovne znamke, kot sta Electrolux in Baygon. Mojo pozornost je pritegnil malone osamljen primerek, kjer se na oglasu pojavi ikona ženske, ki se sklada z zahodno družbeno percepcijo ženskosti. Je lepa, elegantna, urejena in zapeljiva. Vendar ta ista ženska sedi na (psevdo)tibetanskem kamnu mani<sup>9</sup> za oglas parfuma *Un Air de Samsara* kozmetične hiše Guerlain. Ob pogledu na oglasna sporočila je prisotna močna konotacija fascinacije Zahoda z budizmom. Sama v reklamah opazim problematičnost odnosov med Vzhodom in Zahodom, kajti Vzhod skoraj vedno oglašuje izdelke Zahoda. In še več, tudi tako skrivnosten in od Zahoda oddaljen Tibet v reklamnih sporočilih prevzema te izdelke in se nad njimi navdušuje. Vendar pa onkraj problematičnih odnosov izstopa podoba meniha.

Na tem mestu je smotrno vpeljati koncept, ki ga Iwamurova poimenuje »orientalski menih« (Iwamura 2005). Ta se pojavlja v podobi gurujev, modrecev, svamijev, učiteljev, hkrati pa prihaja iz različnih etničnih okolij, vse od tajskega, japonskega, vietnamskega, tibetanskega in kitajskega. Kljub dejstvu, da se pojavlja v različnih oblikah – vse od Mahatme Gandhija, D. T. Suzukija do Mr. Miyagija iz filmov *The Karate Kid* (1984, 1986, 1989, 1994) do dalajlame – se v zahodnem svetu pojavlja kot stereotipna podoba v okviru popularne kulture in prevzame vlogo promoviranja religijskih vrednot. »Hkrati pa smo ga vedno zmožni prepoznati kot predstavnika alternativne spiritualnosti« (Iwanura 2005, 26). Vizualna podoba

---

<sup>9</sup> Kamni z inskripcijo mantre Avalokitešvare kot oblike tibetanske molitve.



meniha je posplošena in reducirana na nekaj splošnih značilnosti, ki so paradigmatično zajete v ikoni orientalskega meniha. Njegova vloga je, da zahodnega posameznika pouči, medtem ko je vloga zahodnjaka v tem, da predstavlja most med zahodno in vzhodno modrostjo. Hkrati pa ne gre toliko za natančen in realističen portret dejanskega meniha in orientalskih religijskih vrednot in prakse, ampak postane menih v ameriški popularni kulturi proizvod zahodnega neokolonialnega prevzema (Iwamura 2005). Po letu 1989, ko je bila 14. dalajlami podeljena Nobelova nagrada, se pojavi nov zagon v razvoju ikone orientalskega meniha (Iwamura 2005). Njegova fizična manifestacija se zdaj ozira po dalajlami, kar pomeni, da se menihi vizualno pojavljajo v tradicionalni podobi tibetanskega meniha. Nedvomno ima pomembno mesto med religijsko prepoznavnimi voditelji dalajlama, ki »predstavlja znamenitega pacifista in spiritualno umirjenost ter spoštovanje« (Iwamura 2005, 26). Čeprav ni pravilo, da se pojavlja v liku dalajlame, ampak se lahko pojavlja zgolj kot budistični menih ali pa zgolj kot vernik.<sup>10</sup> Vendar »se orientalski menih pojavlja v številnih oblikah znotraj okvirja ameriške popularne kulture in smo ga vedno zmožni prepoznati kot predstavnika alternativne spiritualnosti, ki izhaja iz izvirov 'vzhodne' civilizacije in kulture« (Iwamura 2005). Menih ostaja presenetljivo podoben skozi čas, saj ga ne spremenijo niti spremembe v delovanju geopolitičnega položaja.

---

<sup>10</sup> Primerov, ko se je orientalski menih pojavil v popularni kulturi, je mnogo. Če se omejimo samo na film, se je ta pojavil na primer v liku Mr. Miyagija v kulturnem filmu Karate Kid ali pa kot Kwai Chang Caine v filmu Kung Fu, kot 14. dalajlama v Kundunu in tako dalje.

### 3 FILM KOT OBLIKA POPULARNE KULTURE

Ker je predmet analize film, je nujen kratek uvod v filmski svet. Slednji inkorporira najrazličnejše religijske teme že od najzgodnejših začetkov. Vendar pisati o odnosu med filmom in religijo pomeni ozirati se v stare nastavke filmske kritike in jih aplicirati na sodobne filmske produkcije, pri čemer je mišljena vedno aktualna razprava o realnosti filmske slike. Čeprav je že vplivni francoski filmski kritik Bazin menil, da sta »fotografija in film odkritji, ki v svoji esenci enkrat in za vselej potešita našo obsesijo z realizmom« (Bazin 2005, 59), danes vemo, da končnega odgovora in končno sprejetega kompromisa o meji realnega ni. V splošnem so se teoretiki na enem bregu borili, da bi filmu dali oznako realnosti, medtem ko so teoretiki na drugem bregu zagovarjali film kot umetnost. Prvo teorijo imenujemo realistična teorija in zagovarja moč filma v posnemanju realnosti, bodisi kot odsev družbene realnosti bodisi kot metafizično realnost. Druga je formativna teorija, ki vidi dominantnost moči filma v fikciji, iluzijah, ki jih ustvarja, in moči zabave, ki jo nosi. Filmu so želeli pripisati status umetnosti, kjer pomen podob presega golo beleženje realnosti, in tako je film dobil moč transformacije realnosti (Cook in Bernink 1999; Nelmes 1999). Če je dvojnost odnosa do vprašanja filmske realnosti preprosta, je odnos med religijo in filmom manj jasen.

Blizek opozarja, da je po eni strani religija v vlogi sredstva za interpretacijo filmov, po drugi strani pa je film v vlogi kritike religije (Blizek 2009). Religija da pomen filmu in film da pomen religiji. Kritika religije je lahko tako pozitivna kakor negativna. Film z religijsko tematiko je zajadral tudi v vode različnih žanrov in tehnik, hkrati pa ga je vedno spremljala reprezentacija religijskih vrednot, saj so te močno povezane z religijo ter njeno doktrino, etiko in učenjem. Milesova meni, da kadar govorimo o povezavi med filmom in vrednotami, moramo upoštevati vizualni angažma in vpliv na film, ki sta povezana z dolgo zgodovino religijske uporabe podob znotraj krščanstva; vprašanje reprezentacije in kulturne razlike znotraj hollywoodskih filmov, ki so nujne za ustvarjanje dobička in posledično privilegirajo bele Američane; podobe in karakteristike filma, ki omogočijo, da razpravljamo o večnem vprašanju, kako naj živimo (Miles 1996, 182).

In še več, kinematografija je vse od svojih začetkov pri predstavljanju religij in religijskih osebnosti uporabljala podobe, ki so že nekako obstajale v splošni ljudski zavesti, in pogosto tudi že obstoječe umetniške upodobitve (iz slikarstva in literature) (Cook in Bernink 1999). S tem se dosežeta hitra zadovoljitev občinstva in pogosto tudi čustvena vpletenost. Včasih se pri

produkciji filmov uporabljajo tudi sodobne tehnike in slogi, da se religija približa čim širšemu občinstvu ali pa se doseže sodoben in nov pridih.

### **3.1 FILMSKA REPREZENTACIJA**

Metodo kot orodje za analizo bom črpala iz teorije reprezentacije, ki jo na najosnovnejši ravni lahko razumemo kot proces nastajanja pomena v določeni družbi ali kulturi. Če začnemo pri osnovi, moramo na osrednje mesto postaviti jezik, ki je praksa označevanja in ima osrednje mesto v produkciji pomena, na podlagi katerega najprej produciramo pomen, pozneje pa jezik uporabimo tudi za cirkulacijo pomena. »Jezik je eden izmed medijev, na podlagi katerega v kulturi predstavljamo koncepte, ideje in občutke« (Hall 1997a, 1). In dalje, stvarem šele dajemo pomen na način, na katerega jih predstavljamo, na način, na katerega jih klasificiramo in konceptualiziramo. Gre za to, da stvari delujejo kot znaki, »so medij, ki nosi pomen, ker delujejo kot simboli, ki predstavljajo (tj. simbolizirajo) pomen, ki ga želimo sporočiti« (Hall 1997, 5). Ker pa stvari niso nikoli povsem preproste in jasne, je nujna distinkcija med različnimi teorijami, in sicer reflektivno, intencionalno in konstruktivistično (Hall 1997b, 24–6). Reflektivna postavlja jezik na pozicijo ogledala, ki odraža – po načelu *mimesis* – pomen, ki že obstaja v svetu objektov, ljudi in dogodkov. Intencionalna postavi jezik v vlogo izražanja tistega, kar želi pisec, govorec, slikar, filmski ustvarjalec izraziti. Gre za njegov personalni in namerni namen, čeprav se nikoli ne moremo izražati v sebi lastnem jeziku, saj je esenca jezika komunikacija, ki temelji na določenih konvencijah. Konstruktivistični pogled se ukvarja z družbeno značilnostjo jezika. Gre za idejo, da se pomen tvori na podlagi jezika, kjer je šele tvorec tisti, ki konstruira pomen. Iz slednje teorije je bil izpeljan t. i. konstruktivistični obrat, ki predstavlja v kulturnih študijah novo, predvsem pa drugačno in bolj kritično razumevanje družbe. Konstruktivistični argumenti se postavljajo na zagovarjanje ideje, da diskurzi ne odražajo resničnosti, temveč jo šele konstruirajo. »Stvari ne pomenijo: mi konstruiramo pomen z uporabo reprezentacijskih sistemov – konceptov in znakov /.../. Pomen je odvisen od simbolične funkcije, in ne od materialne kvalitete« (Hall 1997b, 25–6). Tako reprezentacijo razumemo kot osrednjo prakso, ki producira kulturo. Konstruktivistični model se orientira najpogosteje po dveh modelih analize reprezentacije: semiotični pristop, na katerega je najpomembneje vplival švicarski lingvist Ferdinand de Saussure, in diskurzivnega, ki ga je navdihnil francoski filozof in zgodovinar Michel Foucault.

Ker je diplomsko delo tematsko povezano s filmom, velja opozoriti, da jezik ni omejen samo na znake in simbole, ampak ga najdemo tudi v podobah, zvokih, pisani besedi ter tudi v objektih, glasbenih notah, fotografiji in seveda tudi v gibljivih podobah, filmu. Posledično lahko film razumemo kot »vizualni« jezik ali »gramatiko« kamere. Skratka, film označuje »lingvistična« narava filmskega jezika. »Semiološka teorija filmski jezik definira kot sistem kodov, ki gradijo filmsko fikcijo, filmsko realnost, filmski tekst« (Jovanović 2008, 107). Tako se kodi, ki jih srečujemo v filmu, medsebojno prepletajo, gradijo mrežo kodov v toku artikulacije sporočila. Če film razumemo kot jezik, lahko na analizo tega apliciramo teorijo, ki jo je vpeljal de Saussure. Znak je ločil na formo (označevalec) in idejo (označenec). »Označevalci in označenci nikoli niso povsem fiksirani, kar pomeni, da v različnih historičnih momentih obstaja s kulturnimi in z jezikovnimi spremembami vedno možnost spremembe pomenov« (Hardt 2002, 324). Gre za idejo, da je podoba vedno arbitrarna in nikoli povsem fiksirana, saj je vedno pogojena z družbenimi, s kulturnimi in (ali) političnimi razmerami. Vedno pa je prisoten tudi aktivni proces interpretacije na strani gledalca. V tem duhu Hall vpelje tudi koncept binarnih opozicij kot najpreprostejši način ustvarjanja razlik. Nujnost tega vidi v ideji, da je »jezik sestavljen iz označevalcev, vendar če želimo producirati pomen, morajo biti označevalci organizirani v sistem razlik« (Hall 1997b, 32). Konec koncev, kdo lahko danes govori o ameriški kinematografiji brez ozira na ideološko konstrukcijo mitične podobe Jezusa, Bude, Alaha v okviru binarnih opozicij dobrega, junaškega, odrešeniškega belega Američana in slabih drugih?

Navdihnjen z de Saussurom je Foucault uvedel koncept diskurza kot sistema reprezentacije. Diskurze tvorijo vizualne, pisne, zvočne in druge konvencije. Bistvo je v ideji, da so vedno šele diskurzi tisti, ki nam interpretirajo svet, hkrati pa »nič, kar je pomembno, ne obstaja zunaj diskurza« (Hall 1997b, 44). Tako so kulturni teksti (v našem primeru film) vedno interpretacija sveta, ne pa objektivni odraz sveta. Vedno je nekdo subjektivno in politično vpleten v procese diskurzov, s čimer je svet vedno kulturno specifično predstavljan. Stanković meni, da »so različni kulturni teksti kot reprezentacije vedno šele točka (nikoli končanega) oblikovanja smisla danega zgodovinskega trenutka znotraj določene skupnosti, ne pa odraz neke že vnaprej obstoječe resničnosti« (Stanković 2006, 162). Na slednji predpostavki bomo znotraj okvirja filma poskušali problematizirati reprezentacijo religije. Konec koncev je filmska narativna struktura usmerjena k vizualni reprezentaciji, ki jo doseže z označevalnimi sistemi. Vendar ker stvari niso tako preproste, je na tem mestu smiselno opozoriti na dve stvari.

Prva je ta, da tudi za diskurze /.../ velja, da ne odražajo ničesar, kar bi že bilo nekje tam zunaj (v »resničnosti«), temveč nam to zunaj vedno šele kažejo oziroma osmišljajo z različnimi postopki pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in podobno, druga pa, da ta povsem klasično konstruktivistična podmena po drugi strani nikakor ne dvomi o tem, da v »resničnosti« obstajajo neke »resnične« stvari, vztraja le pri tem, da so nam te stvari /.../ dostopne vedno šele na podlagi različnih diskurzov, ki nam jih šele oblikujejo (interpretirajo) v neke za nas smiselne, pomenljive celote (Stanković 2006, 159).

Kaj konkretno pomeni za film, da je resničnost vedno preinterpretirana, kulturni teksti ne morejo odražati avtentične podobe realnosti, da gre vedno za specifične, motivirane reprezentacije? Medtem ko je bilo prej ugotovljeno, da jezik konstruira svet motivirano, s čimer se izogne nekim povsem arbitrarnim zakonom, je mogoče na tem mestu dodati, da je motivacija vedno povezana s specifičnimi otopki moči v družbi. Seveda gre za vprašanje hegemonije. Tako jezik, v tem primeru film, praviloma predstavlja na način, ki »privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neko zelo konkretno, nikakor ne naravno ali edino možno podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku« (Stanković 2006, 160). Treba se je zavedati, da za filmsko kamero, ki beleži »realnost«, vedno stoji nekdo: režiser izbere barvo, kot snemanja, kaj bo izpostavil, zakril ali izpustil. Preference režiserjev, producentov, konec koncev finančnega vira, ki sploh omogoči snemanje, določajo, kaj bo posneto na filmskem traku. Ker pa je filmske zgodbe najlažje podati v preprosti, lahko zapomnljivi vsebini, se za trenutek ustavimo še pri konceptu stereotipov, ki bo osvetlil razumevanje študije primera.

Stereotipe na najsplošnejši ravni razumemo kot prakso označevanja, s katero konstruiramo drugačnost in tvorimo izključevanje, se igramo s fantazijo in pogosto fetišizmom, hkrati pa je stereotipiziranje povezano z močjo (Hall 1997c, 257). Kadar analiziramo »druge«, bodisi etnično skupino bodisi religijo, to počnemo na podlagi razlikovanja med »nami« in »njimi«. Tisto, kar se izkaže kot »tipično« za nas, označimo za povsem normalno, pričakovano in sprejemljivo, medtem ko značilnosti »drugih« dobijo konotacijo nenormalnega in posledično nesprejemljivega. To počnemo na podlagi stereotipov, ki delujejo na način naturaliziranja inferiornega položaja tiste skupine, ki ima monopol družbene moči. In slednja, neenakost v položaju moči, je tudi pogoj za pojav stereotipov. Hkrati pa je moč sredstvo upravičevanja in legitimizacije položaja. Stereotipi »reducirajo vso kompleksnost posameznikov (ali družbene skupine) na nekaj poenostavljenih in pretiranih potez, oziroma še več, take reducirane podobe tudi fiksirajo kot nekaj povsem naravnega in nesprejemljivega« (Stanković 2006, 163).

#### 4 ŠTUDIJA PRIMERA: BUDIZEM V HOLLYWOODSKEM FILMU

Prvi film, ki se je pojavil v nedrjih hollywoodske produkcije z budizmom v središču zanimanja, je bil *Lost Horizon* (Capra 1937) režiserja Franka Capre, ki je temeljil na istoimenski knjižni uspešnici avtorja Jamesa Hiltona. Za film *Lost Horizon* bi lahko rekli, da je začel tradicijo hollywoodske fascinacije s tibetanskim budizmom. V središče filmske zgodbe je postavljena tibetanska civilizacija, imenovana *Shangri-La*. Je fiksijska pokrajina, ki je odražala Hiltonovo razumevanje tibetanske *Shambhale* kot misterioznega naroda ezoteričnih ljudi, ki naseljujejo »skrito« regijo na najvišji planoti sveta (Mullen 1998). Desmaraisova opozarja, da je »vpliv orientalistično navdihnjene perspektive Shangri-La na videz pozitiven, vendar ločuje budizem in Tibet od realnega sveta, od zgodovine in v veliki meri tudi od človeštva« (Desmarais 2009, 149). Film *Lost Horizon* je nastal v skladu s potrebami in z možnostmi takratne filmske produkcije, posledično pa z izjemo nekaj kopij budističnih stup v filmu zaznamo predvsem zahodno arhitekturo tridesetih let dvajsetega stoletja (Brauen 2004). Šele film *Little Buddha* (Bertolucci 1993) je prekinil večdesetletno zatišje eksplicitne reprezentacije budizma v filmu, medtem ko je področje implicitnega pojavljanja manj skopo. Sluyter v delu *Cinema Nirvana* dokazuje, da se tema razsvetljenja pojavlja že v filmih, kot so na primer *The Graduate* (1967), *Easy Rider* (1969) ali pa morda kulturni *The Godfather* (1972) (Sluyter 2005). Veliko opaznejša je prisotnost budizma v filmu *The Razor's Edge*<sup>11</sup> (Byrum 1984) in njegovi starejši različici iz leta 1946, ki sta malone osamljena primera do ponovnega zanimanja za budizem v osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Novo zanimanje se začne s pojavom filmov, kot so na primer *The Karate Kid* (1984, 1986, 1989, 1994), kjer sicer v središče zgodbe ni postavljen budizem kot tak, čeprav zasledimo transferenco specifičnih budističnih konceptov z učitelja (budista) na učenca, ali pa *The Golden Child* (Ritchie 1986), ki je eden prvih dobičkonosnih in širši javnosti znanih filmov, za katere Desmaraisova opozarja, da jih zaznamuje t. i. *sindrom Shangri-La* (Desmarais 2009). Tovrstne filme pogosto zaznamuje tudi dihotomija Zahod-Vzhod, kjer Zahod reši Vzhod (budizem), čeprav je budizem predstavljen pozitivno, kot vir miru in spiritualne moči. Diplomsko delo je zastavljeno z namenom iskanja načina predstavljanja budizma v hollywoodskih filmih po letu 1990, kjer me konkretno zanima, kateri so fragmenti, ki so iztrgani iz kompleksne narave budizma in izpostavljeni ali izrabljeni v filmih.

---

<sup>11</sup> V filmu je nekajminutni insert tibetanskega samostana, ki pa razen vizualne podobe menihov budizmu namenja pozornost zgolj implicitno, zapakirano v idejo iskanja smisla življenja.

## **4.1 ANALIZA IZBRANIH FILMOV**

Pred analizo konkretnih primerov je nujno z metodo izključevanja opredeliti področje analize, da bo kar najbolj homogeno in objektivno. Nujnost omejevanja izhaja iz dejstva, da je odnos med religijo in filmom zelo široko in kompleksno področje, saj namreč obstaja kar več kot sto naslovov igranih celovečernih filmov, ki se tako ali drugače ukvarjajo z budizmom. Po metodi izključevanja sem se odločila za obravnavo štirih celovečernih filmov z implicitno budistično tematiko (*The Groundhog Day* (Ramis 1993) in trilogije *The Matrix*) ter treh filmov, ki se eksplicitno ukvarjajo z budistično tematiko in sicer *Little Buddha* (Bertolucci 1993), *Seven years in Tibet* (Annaud 1997) in *Kundun* (Scorsese 1997). Z izrazom eksplicitno so mišljeni filmi, ki jasno izražajo zgodbo o budizmu, s čimer na osrednje mesto v filmski narativni strukturi postavljajo zgodbo Bude, menihov ali kateri koli drugi budistični element. Implicitna tematika pa se navezuje na filme, v katerih je budizem sicer prisoten, v obliki vrednot, simbolov in parodij, vendar ni postavljen na osrednje mesto v zgodbi, njegov pomen pa je pogosto skrit. Dodatno je področje omejeno na filme hollywoodske produkcije od leta 1990 naprej.

### **4.1.1 *Groundhog Day* (1993)<sup>12</sup> in trilogija *The Matrix*<sup>13</sup>**

Film *Groundhog Day* (Ramis 1993) ima preprosto zgodbo. Phil Connors je egocentričen napovedovalec vremena na televizijski postaji v ameriškem Pittsburgu. Po poročanju iz mesta Punxsutawney snežni vihar zapre ceste, kar njegovo ekipo prisili, da v mestu preživi dodaten dan. Ko se Phil zjutraj zbudi, spozna, da je ujet v neskončno ponavljanje istega dne – drugega februarja. Sprva situacijo izkorišča v svojo korist in se zabava, krade, vozi pijan, skratka, s svojim brezbriznim vedenjem nenehno krši zakone. Ker še kar ostaja ujet v istem dnevu, se odloči za več poskusov samomora, ki pa spodletijo. Obupan se zateče po nasvet k Riti, do katere goji ljubezenska čustva. Po Ritinem nasvetu se odloči, da bo postal boljša oseba. Z altruizmom in s preseganjem svoje egoistične narave se cikel nenehnega ponavljanja prekine. Čeprav budizem na prvi pogled nima ničesar s filmom, je prisotna zelo preprosta reprezentacija budistične ideje samsare oziroma nepretrganega cikla rojstev in smrti, ki je za

---

<sup>12</sup> V glavnih vlogah filma *The Groundhog Day* (1993) igrajo Bill Murray, Andie MacDowell, Chris Elliot. Film je prejel nagrado BAFTA za najizvirnejši scenarij.

<sup>13</sup> Trilogija *The Matrix* je skupek treh filmov, ki jih po žanru uvrščamo med akcijske in znanstveno fantastične. V glavnih vlogah igrajo Keanu Reeves, Laurence Fishburne in Carrie-Ann Moss. Film je prejel štiri oskarje: za montažo, zvok, za dosežke na vizualnem in zvočnem področju ter kar osemindvajset drugih nagrad.

budiste trpljenje, ki ga je treba prekiniti. Ideja je simbolično prenesena v film, saj je ciklično ponavljanje enega in istega dne za Phila trpljenje, ki ga želi končati. Budizem je implicitno vpet v zgodbo in ga lahko (simbolno) razumemo skozi narativno strukturo. Phil je zavezan *dukhi*, ki izhaja iz *tanhe*, trpljenja, ki se v filmu kaže z nezadovoljivostjo čutnih in materialnih užitkov. Koncept *nirvane* je za Phila spoznanje o prenehanju neprijetnega bivanja in pot, po kateri se je mogoče rešiti nenehnega cikla oziroma ponavljanja istega dne. Pot do razsvetljenja mu predstavljajo altruizem, etično ravnanje in opustitev egoistične narave, s čimer doseže tudi transformacijo svojega značaja. Z izstopom iz nepretrganega cikla pogojenega dneva doseže ultimativni cilj, ki je v filmu ujet v ideji tretjega februarja ali novega dne, ki daje konotacijo novega začetka v življenju posameznika. Močno prisotno spoznanje o pomembnosti altruističnih dejanj napeljuje na tradicijo mahajana, kjer je vloga vernika, da se sam približa robu nirvane, vendar se vrne in pomaga še drugim. Phila lahko razumemo v vlogi bodhisattve.

Medtem ko je bil *The Groundhog Day* preprost primer implicitne reprezentacije budizma v filmu, je filmska trilogija *The Matrix* kompleksnejša. Zgodba trilogije, ki jo sestavljajo filmi *The Matrix* (Wachowski in Wachowski 1999), *The Matrix Reloaded* (Wachowski in Wachowski 2003) in *The Matrix Revolutions* (Wachowski in Wachowski 2003), se začne z računalniškim programerjem in s hekerjem Thomasom Andersonom – znanim pod vzdevkom Neo. Neke noči z njim naveže stik heker Morpheus in mu ponudi možnost spoznanja, kaj je matrica. Tako Neo spozna realen svet, kjer vlada opustošenje, večino človeštva pa je zavzela t. i. rasa inteligentnih strojev, za katere je telesna toplota ljudi izvor bioelektrične energije za življenje. Svet, v katerem je živel Neo pred spoznanjem, je simulirana realnost, skonstruirana na podlagi leta 1999, katere namen je ohranjati človeštvo v stanju popolne ubogljivosti. Morpheus vodi skupino, ki »odklaplja« številne posameznike iz matrice in jih rekrutira v svojo uporniško skupino, imenovano Zion (med člani je tudi Trinity). Neo se tako postavi v vlogo upornika, ki si za cilj postavi vrniti matrico in se soočiti z agenti, ki so ves čas za petami upornikom. Znotraj matrice dobi nadčloveške sposobnosti, s katerimi lahko premaguje zakone fizike. Vendar naloga ni preprosta, saj rane, ki so mu zadane v simulirani realnosti, ranijo tudi njegovo realno fizično telo. To se mu tudi zgodi, ko se znajde na begu pred agentom Smithom, saj ga Smith ustrelji. Vendar Neo ukrivi zakone fizike in preživi s tem, ko se vrne v realni svet. *The Matrix Reloaded* (Wachowski in Wachowski 2003) nadaljuje zgodbo šest mesecev pozneje. V Zion je prepeljanih vedno več iz matrice osvobojenih posameznikov. Zgodba se zaplete, ko izvedo, da jih bo v dvainsedemdesetih urah dosegla



vojska strojev, kar v Zionu sproži val priprav na vojno. Morpheus, Neo in Trinity se odpravijo po nasvetu oraklja iskat Keymakerja, ki jim lahko omogoči dostop do Izvora. Neo spozna arhitekta, tistega, ki je ustvaril matrico. Slednji postavi Nea pred izbiro: bodisi da gre k izvoru in reši človeštvo bodisi da izbere drugo možnost in s svojo odločitvijo pokonča človeško raso. Neo se odloči za slednjo, saj je Trinity v nevarnosti, in svojo ljubezen do nje postavi na prvo mesto. *The Matrix Revolutions* (Wachowski in Wachowski 2003) nadaljuje dogodke na mestu, kjer se je prejšnji film končal. Neo se znajde ujet med matrico in Izvorom na železniški postaji, imenovani Mobil Avenue. Edini, ki ga lahko izpusti, je Meriovigian. Ob izpustitvi in spletu dogodkov se Neo odpravi v mesto strojev, vendar je napad straže premočan, kar Nea in Trinity požene v beg s plovilom Logos, s katerim se dvigneta visoko v višave nad nevihto električnih oblakov, kar ju sicer reši, vendar uniči pogon plovila. Ko dosežeta modre oblake in prvič vidita sončne žarke, plovilo strmoglavi in Trinity umre. Neo sklene dogovor, da v zameno za smrt agenta Smitha, ki je postal veliko močnejši od strojev, matrica konča vojno z Zionom. Neo sprejme svojo prerokbo, da bo rešil človeštvo, s čimer žrtvuje svoje življenje. Konec zgodbe sovpade s končanjem vojne.

Trilogija *The Matrix* kljub nekaterim jasnim povezavam z budizmom ostaja metaforična in pogosto nejasna. Kar je tudi značilnost filmov z implicitno tematiko z analizo katerih poskušamo prikazati prikrita področja filmske reprezentacije. V splošnem se trilogija omejuje na dva budistična koncepta: razumevanje realnosti oziroma prevzemanje budističnega kozmološkega mita; in koncept razsvetljenja. V prvem primeru govorimo o vplivu budistične šole yogacara, ki v prevodu pomeni »tistega, ki prakticira jogo« ali pot joge. Yogacara je ob madhyamiki (srednji poti) ena izmed razvojnih poti budizma mahajana. Poenostavljeno srednja pot zagovarja, da je vse, kar obstaja, praznina, medtem ko bistvo yogacare leži v razumevanju realnosti kot zavesti, v smislu, da je vsa realnost, ki jo poznamo, zgolj projekcija naših misli (Bechert in Gombrich 1991). Lik v filmu, Morpheus, meni, da svet obstaja samo kot del simulacije nevrointerakcije, ki jo imenujemo matrica. In cilj upornikov je osvoboditev iz vpetosti v matrico in spoznanje realnega sveta. Na tem mestu se trilogija tudi začne. Neo zanika eksistencialno realnost, živi v nevednosti, neznanju. Vzrok za doživljanje nirvane kot samsare leži ravno v željah, hotenjih, navezanosti in šele ko preidemo to, lahko dosežemo nirvano. Morpheusa in njegovo ekipo lahko razumemo v vlogi bodhisattve, saj so se sami s spoznanjem resnice približali nirvani, vendar so se vrnili z namenom pomagati drugim. Tudi nevednemu Neo so odprli oči in mu pokazali pravo realnost in pot do razsvetljenja. Podobno lahko razumemo tudi njihovo nenehno vračanje v matrico, saj se v teh dejanjih skriva

altruistična želja pomagati drugim. Konec koncev lahko tudi Nea razumemo kot bodhisattvo oziroma celo Budo, saj je postavljen v vlogo, kjer mora človeštvu razkriti pravo realnost, razkriti jim mora »takšnost« stvari in končati njihovo ignoranco. Pot do razsvetljenja lahko razumemo tudi iz pozicije arhata (budizem theravada), ki je sam že dosegel nirvano in ni postavljen v vlogo pomoči drugim, vendar je tisti, ki lahko pokaže pot do razsvetljenja. Od vsakega posameznika pa je odvisno, ali jo bo dosegel s svojimi dejanji, brez pomoči drugih. Morpheus na primer svetuje: »Opustiti moraš vse, Neo. Strah, dvom in nezaupanje. Osvobodi svoje misli /.../, lahko ti pokažem vrata, vendar si ti tisti, ki jih bo moral prehoditi« (The Matrix 1999). Morpheus poudarja osebnostne značilnosti, ki se jih mora Neo nujno znebiti, če želi doseči razsvetljenje. Film sicer poskuša zakriti ideal arhata z idealom mahajana bodhisattve, s tem ko postavlja skupino (upornikov) v vlogo tistih, ki ves čas vstopajo v matrico z željo pomagati drugim v nevednosti, vendar istočasno poudarja, da je pot do razsvetljenja realizacija resnice, individualni proces (Wagner in Flannery-Dailey 2001). Pojavlja se tudi ideja karme, na primer Merovingian meni, da »ni dejanja brez posledice« (The Wachowski in Wachowski 1999). To se nanaša na zakone karme – tukaj smo, da akumuliramo karmo z upanjem na razsvetlitev ali boljšo reinkarnacijo. Zgoraj smo omenili, da se pot doseganja razsvetljenja imenuje osmeročlena pot. Na podlagi katere je film selektivno prevzel tudi idejo pozornosti, saj je celoten Neov proces učenja borilnih veščin osredinjen na disciplino in nadzorovanje misli, celoten proces vidi kot tehnološko različico meditacije (Ford 2000).

Velja opozoriti, da je trilogija The Matrix narejena v prvi vrsti v namen zabave in zaradi tega na določenih delih v nasprotju z budizmom, saj sledi »zabavni« narativni strukturi. Konec koncev niso film »o« budizmu in niso zavezani realni upodobitvi. Konsekvenca je prisotnost številnih nekonsistentnosti. Tako je Neo močno navezan na Trinity, posledično pa bi mu naj navezanost na stvari onemogočala razsvetljenje. Čeprav so v trilogiji številne reference, ki se nanašajo na zakone karme, ni nobenega primera vzročno-posledične povezave. Budizem kot religija, ki je zrušila kastni sistem, s čimer je omogočila doseganje razsvetljenja vsakemu posamezniku, je v trilogiji prikazana pristransko in v neposredni kontradikciji z budizmom. Ime Neo je v angleščini anagram za One ali eden, edini. Slednje dejstvo ga postavlja v vlogo tistega enega in edinega, ki lahko doseže stopnjo razumevanja in znanja, posledično pa tudi razsvetljenja, kar pušča konotacijo, da so vsi drugi prikrajšani za to doživetje.

Analiza filmov Groundhog Day (Ramis 1993) in trilogije The Matrix kaže, da se filmi z implicitno prisotnostjo budizma osredinjajo na ključne religijske koncepte, kot so pot k

razsvetljenju, koncept reinkarnacije, zavedanje o zakonih karme in doseganje nirvane. Vendar se trilogija *The Matrix* poda v globine budizma in preseneti s pozornostjo, ki jo nameni percepciji realnosti iz budistične tradicije yogacara. Skupna značilnost filmov z implicitno tematiko je močna povezana prepletenost narativne strukture in budizma. Povedano nekoliko drugače, brez prisotnosti ene ne moremo razložiti druge, saj so budistični koncepti močno vpeti v zgodbo. Slednja pa je okvir za interpretacijo. In ravno skozi potek zgodbe se razkrivajo budistični koncepti in vrednote, torej lahko tovrstne filme razumemo kot Rubikovo kocko, saj sta njihova interpretacija in pot do interpretacije različni, vendar je na koncu samo ena rešitev.

#### **4.1.2 *Little Buddha* (1993),<sup>14</sup> *Seven years in Tibet* (1997)<sup>15</sup> in *Kundun* (1997)<sup>16</sup>**

Prvi izmed filmov, ki se z budizmom ukvarja eksplicitno, je *The Little Buddha* (Bertolucci 1986). Zgodba se vrti okoli iskanja reinkarnacije lame Dorje. Menihe iz Butana (vodi jih lama Norbu) številni znaki pripeljejo v ameriški Seattle, saj se kot potencialni kandidat reinkarnacije kaže mlad Američan Jesse Conrad. Ob travmatični izkušnji Deana (Jessejevega očeta) ob smrti prijatelja Evana se Dean odloči, da bo pristal na pobudo menihov in Jesseja peljal v Butan na preizkušnjo. S slednjo imamo v mislih metode odkrivanja inkarnacij tibetanskih budističnih učiteljev. Ob dveh drugih potencialnih kandidatih, fantku Raju in deklici Giti, se izkaže, da so vsi trije inkarnacija lame Dorje v obliki ločenih manifestacij – telo (Raju), govor (Gita) in mišljenje (Jesse). Na koncu filma se Jesse vrne v Seattle in normalno življenje dečka na Zahodu, medtem ko se lama Norbu poda v globoko stanje meditacije in po lastni volji umre. Narativna struktura filma ves čas vzbuja občutek, da smo nekje drugje, saj se ves čas gibljemo med Seattlom, Butanom in Nepalom, medtem ko Gita in Raju vzbujata vtis, da smo v Indiji. Ravno menihi pa nas ves čas vračajo na pravilno pozicijo. Zgodba filma se še najbolj oddaljuje od tibetanskega budizma s t. i. tehniko flashbacka pri raziskovanju življenja Gautame Buddhe, ki se ves čas vriva v tekočo zgodbo in podaja biografski stereotip oziroma mitično podobo historične skice Budovega življenja. Osrednje vprašanje je vprašanje reinkarnacije, ki se po eni strani ukvarja s sodobno situacijo, hkrati pa

---

<sup>14</sup> Film *Little Buddha* po žanru uvrščamo med drame. V glavnih vlogah igrajo Keanu Reeves, Chris Isaak, Bridget Fonda.

<sup>15</sup> *Seven years in Tibet* spada med drame. V glavnih vlogah igrajo Brad Pitt, David Thewlis, B. D. Wong.

<sup>16</sup> Film *Kundun* uvrščamo med (religijske) drame. V glavnih vlogah igrajo Tenzin Tuthob Tsarong, Gyurme Tethong, Tulku Jamyang Kunga Tenzin. Kot zanimivost velja omeniti, da T. T. Tsarong, pranečak dalajlame, v filmu igra odraslega dalajlamo.

omogoča tudi vpogled v življenje zgodovinskega Bude. »Ta film spada v novo stopnjo dojetanja Tibeta: začetek stopnje 'Dharma-la', portretiranje tibetanskih budistov in domnevno samo pozitivni vplivi na ljudi Zahoda« (Brauen 2004, 164).

Drugi film, *Seven years in Tibet* (Annaud 1997) temelji na knjižnem delu z istoimenskim naslovom, ki ga je napisal avstrijski hribolazec Heinrich Harrer na podlagi resničnih izkušenj, ki jih je doživel v Tibetu med leti 1944 in 1951. Dogajanje je postavljeno v drugo svetovno vojno in obdobje vdora kitajske ljudske osvobodilne vojske leta 1950. Glavni lik je Avstrijec Heinrich Harrer, ki ga skupaj s prijateljem Petrom Aufschnaiterjem aretirajo Britanci in ga zaprejo v zapor na severu Indije. Leta 1944 Harrer in Peter pobegneta čez mejo v Tibet, kjer prečkata presenečenj polno veliko planoto. Sprva jima v Tibetu zaukažejo vrnitev v Indijo, vendar jima pozneje sočutje religijsko-političnih predstavnikov omogoči bivanje v tibetanskem mestu Lhasa. V Lhasi jima je predstavljen nenavaden, vendar zanimiv način življenja. Harrer sreča mladega 14. dalajlamo, postane njegov tesen prijatelj in učitelj, medtem ko dalajlama postane Heinrichov spiritualni voditelj. Harrer ostane v Tibetu do Kitajske invazije leta 1950, ko se vrne domov, v iskanju sina, ki ga je zapustil ob odhodu v Azijo. Harrer v času, ki ga preživi v Tibetu, doživi tudi transformacijo osebnosti, kar napeljuje na naslednjo idejo: »Jean-Jacques Annaud ponovno oživlja staro, že dobro znano idejo, da ne more nihče uiti pozitivni in duhovnosti naklonjeni avri Tibeta in še posebej dalajlame« (Brauen 2004, 166). Harrer prikazovanju življenja 14. dalajlame doda tudi perspektivo Evropejca. In še več, »režiser spremeni Heinricha Harrerja v junaka, stripovskega supermana« (Brauen 2004, 166.).

Tretji film, *Kundun* (Scorsese 1997) temelji na nekoliko preprostejši zgodbi – življenjski zgodbi dalajlame, odraščanju, učenju in izgonu političnega in spiritualnega voditelja Tibeta. Časovno se film odvija med leti 1937 in 1959 v Tibetu ter tudi na Kitajskem in v Indiji. Film se začne z iskanjem 14. emanacije dalajlame. Sledita vizija Reting Rinpocheja, regenta Tibeta, in odkritje s strani drugih lam, kje je novi kandidat: otrok, rojen revni kmetijski družini v provinci Amdo blizu kitajske meje. Lame testirajo dečka tako, da mora izbrati različne predmete, ki so pripadali prejšnjemu dalajlami. Deček preizkus prestane in se preseli v palačo Potala v mestu Lhasa, kjer bo postal novi dalajlama – politični in religijski voditelj Tibeta. Dvoletnega dečka je na poti strah. V tolažbo mu Reting pove zgodbo o prvem dalajlami, ki ga imenujejo kundun, kar v tibetanskem jeziku pomeni prisotnost. Skozi film deček odraste in s svojo radovedno naravo pridobi veliko znanja. Pozneje se Reting znajde v zaporu zaradi nasprotovanja kitajskim oblastem, kjer tudi umre. In posledično 14. dalajlama

zavzame dejavnejšo vlogo tako na področju vladanja kakor tudi na področju religijskega vodstva. V tem času sledita tudi invazija in zatiranje Tibeta s strani kitajskih komunistov. Mladi dalajlama se v upanju na mirno rešitev političnih nasprotovanj sestane s kitajskim voditeljem Mao Cetungom. Slednji srečanje zaključi z ostrimi besedami komunistične ideologije, da je »religija strup« in da so Tibetanci posledično »zastrupljeni in inferiorni«. V Tibetu se ta čas odvijajo gverilski spopadi s kitajskim okupatorjem in film tudi jasno pokaže zatiranje tibetanskega ljudstva. Dalajlama se kot promotor miru in nenasilja znajde v brezizhodnem položaju. Z invazijo Kitajske in grožnjo smrti je dalajlama prisiljen k odhodu v Indijo. Po posvetu z orakljem o najprimernejši poti pobega se v zavetju nočne teme s svojim osebjem izmuzne iz Lhase. Na poti zboli in doživi številne vizije preteklosti in prihodnosti. Kljub temu pa jim uspe doseči indijsko mejo, kjer ga indijski stražar vpraša: »Ali smem vprašati, ali si ti gospod Buda?« Dalajlama mu odvrne: »Mislim, da sem odsev, kot odsev lune na vodni gladini. Ko me vidiš, in trudim se biti dober mož, vidiš sebe« (Scorsese 1997).

Filmi *Little Buddha* (Bertolucci 1993), *Seven years in Tibet* (Annaud 1997) in *Kundun* (Scorsese 1997) so filmi z eksplicitno budistično tematiko. V središče pozornosti postavijo sakralni Tibet oziroma tibetanski budizem, ki se opira na razvojno pot vadžrajana.<sup>17</sup> Tako v splošnem pogledu prevladuje uprizarjanje tibetanske kulture in zgodovine, ki je tesno povezana z religijo. V teh filmih se budizem kaže kot inherentno miroljubna religija, hkrati pa je ta predstavljena izjemno pozitivno. Film izražajo spoštovanje in sočutje do budizma. Po drugi strani je še vedno prisoten stereotip Shangri-La, ki percipira budizem v obliki misterioznega, pasivnega, religioznega in politično nemočnega Tibeta. Sakralni Tibet tako ostaja prioriteta »mainstream« filmske produkcije, vendar ga zdaj ne naseljujejo več lame v podobi belcev, kakor so bili predstavljeni v filmu *Lost Horizon* (Capra 1937), ampak vlogo menihov oziroma predstavnikov religije prevzamejo avtohtoni prebivalci geografskega področja Himalaje. Izjema je le *Little Buddha* (Bertolucci 1993), kjer se v vlogo Siddharte Gautame postavi ameriški igralec Keanu Reeves.

Filmi na osrednje mesto postavijo vlogo menihov, ki tako prevzamejo vlogo protagonistov. Menihi v zgodbo vnašajo zaplete in jo tudi razrešujejo, skratka so razlog, da se zgodba odvija. V menihu se tudi personificira celotna budistična religija, ki pa se v filmih reducira na to, kar je Iwamuraova poimenovala s konceptom orientalski menih, s katerim misli na stereotipno

---

<sup>17</sup> Budizem mahajana se deli na dve veji: *sutrajana/paramitajana* in *vadžrajana/mantrajana*. Bistvo budizma mahajana je doseči »osvoboditev« drugih. Vadžrajana uči, da obstaja energija, ki jo sprejmemo tako, kakršna je, in jo poskušamo preusmeriti (Eliade 1996a).

podobo in vlogo (Iwamura 2005). Tako so si obravnavani filmi enotni v redukciji meniha na nekaj lahko zapomnljivih karakteristik vizualne podobe, osebnostnega ustroja in tudi njihovega odnosa do belcev oziroma »drugih«. Tako se že na ravni vizualne podobe menihov ustvarja njihova homogenizacija. Odeti so v tradicionalna oblačila v barvi med rdečo in kostanjevo z dodatki rumene, pogosto so prisotne tudi rumene koničaste kape. V splošnem oblačilo sestoji iz treh delov, ki simbolizirajo tri dragulje budizma. Prvi del sestoji iz ogrinjala v barvi kostanja, ki se zavije okrog zgornjega dela telesa ali samo okrog desnega ramena. Pod njim sta ogrinjalo, ovito okoli prsnega koša, z rokavi ali brez njih, in krilu podoben spodnji del oblačila. Zgornji del oblačila variira od rumene do kostanjeve barve, kar je tudi v skladu s percepcijo tibetanskega budizma, saj se glede na pripadnost šolam oblačila nekoliko razlikujejo. Za trenutek se ustavimo pri simbolnem pomenu barve. Rumena barva se povezuje s soncem, je barva sreče, veselja, intelekta in energije. Medtem ko se barva kostanja nahaja med temno rdečo, ki pomeni pozornost in dejanje, ter vijolično, ki simbolizira misterioznost, spiritualno zavest. Pomembno vlogo igra tudi beli šal imenovan *kata*, ki se v filmih ves čas pojavlja, čeprav njegov ni eksplicitno pojasnjen. »Kato darujejo ob pozdravu, obisku svetišč, poroki ali smrti in ob drugih svečanih priložnostih« (Čeplak-Mencin 2001, 42). Bela barva je tudi simbol čistosti in *kata* se danes uporablja predvsem v namen pozdrava. Tako simbolni pomeni, ki jih nosijo barve v katere so odeti menihi, pripomorejo k dojetju vizualne podobe menihov. Dalje, menihi so gologlavi, kar je iz budistične perspektive označevalec za idejo praznine in osvobojenosti na navezanost na zunanji svet. Menihi so preprosti, obrazna mimika je povsem sproščena in vzbuja vtis umirjenosti. Predstavljeni so bolj feminizirano kot belci in odstopajo od zahodne percepcije mačističnega moškega. So aseksualizirani in nikoli predstavljeni kot predmet poželenja. Filmi jih pogosto prikazujejo kot primitivne, kar je še posebej vidno v filmu *Seven years in Tibet* (Annaud 1997), kjer Harrer uči mladega dalajlamo osnov splošne razgledanosti, v čemer vidim moment problematične predstavitve, saj je prisotna konotacija, da je znanje Zahoda večvredno v nasprotju z v religijo zagledanim Vzhodom (Tibetom). Eden izmed takih primerov je presenečenje Harrerja, ko ga dalajlama prosi, naj mu zgradi kino dvorano za njegov projektor kakor tudi filme, ki jih nadvse obožuje. Menihi tudi ves čas momljajo molitve in nosijo molitvene zapestnice *japa mala*.<sup>18</sup> Skoraj ves čas so zadržani, resni in izražajo neomajno spoštovanje do svoje religije. So brez želja, oddaljeni od materialnih hotenj, njihova glavna prioriteta pa je spoštovanje *dharme*, so

---

<sup>18</sup> Slednje so v Tibetu (in širše budizmu mahajana) tradicionalno sestavljene iz 108 kroglic, po katerih si verniki štejejo ponovitve mantr in čas meditacije. V tradiciji vadžrajana delujejo po načelu stotih ponovitev, medtem ko osem dodatnih kroglic služi kompenzaciji morebitnim odklonom.

miroljubni, nenasilni in spoštujejo *ahimso*. So podrejeni višji avtoriteti – dalajlami –, vendar vsi delujejo v skladu z učenjem Bude. Tudi menihi, ki v filmu *Little Buddha* (Bertolucci 1993) pridejo na Zahod, sledijo vzorcem stereotipne podobe. V nekaterih filmih še vedno živijo v oddaljenem, mističnem Tibetu (*Kundun* in *Seven years in Tibet*), medtem ko so v nekaterih že opazni preskoki v zahodni svet, na primer v filmu *Little Buddha* (Bertolucci 1993). Hkrati je v vseh filmih v liku meniha ujeta časovna dimenzija, saj so menihi med preteklostjo in prihodnostjo, med rojstvom in smrtjo. Časovna dimenzija je dodatno zapletena z negotovo prihodnostjo ob kitajski invaziji Tibeta (*Kundun*, *Seven years in Tibet*). V konvencionalnih teorijah filma velja pravilo, da lahko posamezniki v verigi označevalcev zasedajo zgolj eno identiteto, ki je stabilna, in prav to je značilnost menihov, medtem ko se belci ob stiku z budizmom vedno transformirajo, spremenijo značaj in se spremenijo kot osebe. V filmu *Little Buddha* (Bertolucci 1993) oče Jesseja na začetku filma popolnoma zanika verovanje v reinkarnacijo, medtem ko na koncu filma vzbuja vtis, da je začel verjeti. Še nazornejši je primer Harrerja v filmu *Seven years in Tibet* (Annaud 1997), saj se iz prvotnega egocentričnega, arogantnega in brezkompromisno samosvojega skozi čas, ki ga preživi z dalajlamo, transformira v ljubečo, altruistično osebo. Menihom sta redko dovoljeni otroška razposajenost in norčavost, ki ju kažejo le v odnosih do najbližjih, na primer, v filmu *Kundun* (Scorsesse 1997) se mladi dalajlama šali z Norbum Thundrupom, ki je zanj bolj prijatelj kot učitelj in s katerim odkrivata nereligijske vidike življenja, primer pa je tudi veselje menihov, ko Jesse v filmu *Little Buddha* (Bertolucci 1993) spozna Rajuja.

Prevladovanje likov moških menihov je tudi tisto, ki v analiziranih filmih moti reprezentacijo spola. Edini ženski, ki se pojavljata v filmu *Little Buddha* (Bertolucci 1993), sta mlada Gita in mama Jesseja, medtem ko se v filmu *Seven years in Tibet* (Annaud 1997) dekle Pema, šivilja, poroči s Aufschnaiterjem, mama mladega dalajlame pa ima zgolj vlogo posredovanja protokola. Vloga žensk je torej postranska. Še več, ženska je postavljena v vlogo popolnoma nepotrebne in nepogrešljivega subjekta. Hkrati so ženske postavljene na pozicijo, na kateri za potek zgodbe nimajo nikakršnega pomena. Zdi se, da ženske niso zmožne prodreti v meniško hierarhijo in učenjaštvo, doseganje visokega statusa zanje ni odprto. Vendar pa se podoba žensk sklada s prvotno podobo budizma, za katerega je veljalo, da je izjema majhno število žensk iz premožnejših družin z visokim statusom in predvsem religijsko priznanih družin, ki jim je uspelo pridobiti dobro budistično izobrazbo. Danes pa ne moremo zaznati neposrednega deprivilegiranega položaja žensk znotraj okvirjev budistične religije. Še najbolj se v filmih približujejo domnevi, da je bil Buda proti vključevanju žensk v sangho – pa naj je

šlo za njegovo ženo Jašodaro ali teto Pradžapati. Menil je, da »bo religija trajala le petsto namesto tisoč let, če se ji bodo pridružile ženske« (Smrke 2000, 110). Hkrati pa Eliade dodaja, da je »nunam naložil še trša pravila kot menihom« (Eliade 1996a, 53). Vendar se domneva, da se je pozneje omehčal in so ženske dobile filozofsko-versko svobodo, kar pa v analiziranih filmih ni vidno. Kot nasprotje reprezentaciji žensk so podobe moških nadreprezentirane in v določenih segmentih že kar poveličevane.

Filmi po letu 1990 veliko pozornost namenjajo tudi vizualni podobi, na primer v filmu *Little Buddha* (Bertolucci 1993) so posnetki zahodnega sveta posneti v hladnih tonih, medtem ko posnetki zunaj zahodnega sveta žarijo v toplih barvnih tonih. Podobno je moč zaznati tudi v filmu *Seven years in Tibet* (Annaud 1997). Tudi materialna razsežnost budizma je bogato predstavljena, saj je mogoče opaziti lamaistične samostane kot ekskluzivne identitetne in religijske presežke. Prisotni so tudi kipi Bude, oltarji, ker pa gre večinoma za reprezentacijo tibetanskega budizma, so močno prisotna tudi molitvena kolesa, kamni mani, molitvene zastave. Jasno je izražena pomembnost mandale, katere simbolni pomen je odraz kozmične slike sveta. Materialna razsežnost budizma je v filmih nadreprezentirana. Religiozna simbolika, kot je na primer kolo z osmini naperami, dobi v *Kundunu* (Scorsese 1997) celo prizvok pretiranega poudarjanja kičavosti, in bi film lahko uvrstili v žanr dokumentarnega. Tako filmi veliko pozornost namenijo vizualni izraznosti religije, ki z dolgimi posnetki v višini oči gledalca na povsem spoštljiv način zaobjamejo vidne segmente religije. Tako je zanimanje v filmih usmerjeno na vizualno reprezentacijo religije, medtem ko manjkajo nekatere razlagalne forme. Eden izmed takih primerov je viden v filmu *Kundun* (Scorsese 1997). Mladi dalajlama je večkrat ob jezeru. Vendar jezero nima pomena, je zgolj tam kot spektakularna pokrajina v ozadju pogovora, čeprav ima v tibetanskem budizmu več svetih jezer vlogo podajanja odgovorov ob iskanju nove inkarnacije lam. Obred iskanja nove inkarnacije lame ima v filmih *Kundun* (Scorsese 1997) in *Little Buddha* (Bertolucci 1993) tudi osrednjo vlogo. »Iskanje temelji na hindujski teoriji o potovanju duše in na budistični teoriji o kontinuiteti uma« (Črnič 2001c, 80). S čemer filmi na osrednje mesto reprezentacije postavijo ideal bodhisattve iz tradicije mahajana. Dalajlama ali kateri od pomembnih učiteljev se reinkarnira v človeški obliki z namenom pomagati ostalim do ultimativnega cilja.

Ob poveličevanju budizma je v filmih zanimiva tudi prisotnost zahodnjakov, belcev oziroma »drugih«. Posledično se budizem v filmih *Seven years in Tibet* (Annaud 1997) in *Kundun* (Scorsese 1997) predstavlja v luči koncepta, ki ga je tibetolog Donald Lopez poimenoval »*new age orientalizem*« (Lopez v Mullen 1998). Gre za opažanje vztrajnih elementov



orientalizma oziroma zahodno sprevračanje vzhodnih tradicij in kulture, sprevračanje, ki bi lahko bilo pokroviteljsko ali celo škodljivo. Tovrstni orientalizem lahko apliciramo tudi na obravnavane filme v sklopu štirih karakteristik. Gre za klasično igro opozicij, v katerih se tibetanski budizem kaže kot evropska in ameriška fantazija, kar se navezuje na razumevanje Vzhoda kot prastare različice Zahoda, ki izvira iz tega, kar je Edward Said imenoval »nostalgija nas samih«, le da se v našem primeru pozicije akterjev spremenijo in se ustvarijo nove fantazije. »Tibet postane popolna civilizacija, pristna, brezčasna, harmonična in sveta kot dom edinega pravega budizma in resnične utopije« (Mullen 1998). Ta ideja je močno prisotna v obravnavanih filmih, saj goji pogled na tibetansko ljudstvo kot edino pravo religijo, pod popolnim voditeljem. Vendar so prisotne nove opozicije: grožnja predstavlja Kitajska, brezbožna, despotska in umazana. Cilj je rešiti Tibet pred Kitajsko, Vzhod pred Vzhodom, budizem pred pokončanjem. Gre za to, da se budizem postavlja v vlogo objekta evropske in ameriške fantazije – pristnega, avtentičnega, čistega in svetega. Druga Lopezova karakteristika je samopoveličevanje rešiteljev (Lopez v Mullen 1998). V obravnavanih filmih se to kaže v obliki poveličevanja »zahodnih« rešiteljev, posledično pa se tibetanski narod postavi na raven nedejavnih in brez možnosti glasovanja, kjer moralna zmaga pripade drugim. Tako je zahodnim rešiteljem dovoljeno postati junaki, postati rešilna bilka budizma. Tretja in četrta karakteristika izhaja iz dejstva, da se Tibetance postavi na raven nedelujoče sile, s čimer se doseže avtoriteta in se ta tudi upravičuje. Pomeni nadzor nad tibetansko kulturo, religijo in zgodovino. In še več, tudi izgnanstvo tibetanske vlade na indijsko podcelino in preživetje religije postane odvisno od zahodnjakov. Orientalistične postavke lahko popolnoma apliciramo na film *Seven years in Tibet* (Annaud 1997), medtem ko se v *Kundunu* (Scorsese 1997) belci kažejo kot upanje, ki bi lahko s priznavanjem Tibetanske avtonomnosti rešili tako Tibet kakor tudi globoko zakoreninjeno religijo. Kljub dejstvu, da je v *Kundunu* (Scorsese 1997) prisoten manko neposredne prisotnosti belcev v filmski zgodbi, se le-te povečuje in kljub odsotnosti pridobijo konotacijo junakov.

Narativna formula skozi budistične filme z eksplicitno vsebino vztraja: budistični predstavniki so homogenizirani in posledično promovirajo vrednote, ki v zahodnem svetu naraščajo. Gre za to, da se filmi eksplicitno posvečajo budistični tematiki in posledično promovirajo budistične religijske vrednote, kot so ideja reinkarnacije, ahimsa, mir, nenavezanost na materialni svet, visoko na lestvici poudarjajo tudi ideje svobode, zaupanja in sočutja, izpostavljen pa je tudi altruizem. Posebno fascinacijo predstavlja obred iskanja novega lame: skozi sanje, meditativne vizije in prerokbe oraklja, kar je vse prisotno v filmih *Kundun*

(Scorsese 1997) in *Seven years in Tibet* (Annaud (1997)). Orakelj nakazuje uporabo prebudističnih obredov, s čimer vdira magija v budistično religijo. Ker gre za očiten šamaistični obred transa, ima v filmu za konotacijo predmoderno ureditev, arhaično ureditev religije, medtem ko se *Little Buddha* (Bertolucci 1993) posveča predvsem izbiri nove inkarnacije lame skozi obred izbire predmetov, ki so pripadali predhodniku. Filmi poudarjajo osvoboditev od jeze, ignorance in pohlepa. Sprevrčajo vse vrednote materialističnega in k potrošništvu usmerjenega zahodnega sveta. Iskati je treba harmonijo in mir na svetu, saj bo notranja harmonija vodila k zunanjemu miru. Budistični etični in humanitarni ideali so tako izjemno poudarjeni.

Pozitivna reprezentacija budizma, ki v določenih segmentih doseže že kar poveličevanje, moti z vdiranjem reprezentacije političnega zapleta v drugače povsem umirjeno zgodbo ležernega tibetanskega religijskega življenja. Moti invazija Kitajske, nespoštljivo in brezkompromisno obnašanje kitajskih funkcionarjev in vojakov, v filmu *Kundun* (Scorsese 1997) presenetijo tudi sanje mladega dalajlame o brutalnih umorih tibetanskega prebivalstva. Kitajska v narativni strukturi zavzame negativno stran binarnih opozicij, ki s svojo krutostjo ne prizanesa niti budizmu. Tako v filmih *Seven years in Tibet* (Annaud 1997) in *Kundun* (Scorsese 1997) predstavniki Kitajske razumejo budizem kot strup, samostane je potrebno uničiti, religijo izkoreniniti in religijske učitelje odstaviti. Kitajska je reprezentirana kot krivec za uničenje idilične podobe tibetanskih menihov, ki živijo mirno samostansko življenje. Ker pa je pojavljanje določenih tem v filmih odvisno od širšega družbeno-političnega in kulturnega konteksta, menim, da se je enako dogajalo z odnosom med budizmom in filmom. Filmski ustvarjalci so se preprosto obrnili k aktualnim temam. Tako je v devetdesetih letih dvajsetega stoletja hollywoodska produkcija presenetila z novim valom filmov z eksplicitno budistično tematiko, ki je bila diametralno nasprotje tegobam skorajšnjega po končanja tibetanskega naroda in njegove bogate kulture. Od kje torej izvira privlačnost tibetanskega budizma za hollywoodske ustvarjalce? Na Zahodu je zanimanje za Tibet zbudila promocija kampanje, ki je danes znana pod imenom *Free Tibet*,<sup>19</sup> ki ji je sledila podelitev Nobelove nagrade 14. dalajlami leta 1989, s čimer se je njegov lik izjemno populariziral. Ena izmed posledic je bila hollywoodska filmska produkcija, ki se je osredinila na tibetanski budizem in (ali) življenje

---

<sup>19</sup> Gibanje za neodvisnost Tibeta (angl. Tibetan Independence Movement), ki se je začelo znotraj Tibeta in delovalo med letoma 1987 in 1989. Sledilo je na primer mednarodno gibanje za neodvisnost Tibeta (angl. International Tibet Independence Movement), ki ima sedež v ameriški zvezni državi Indiana in je bilo ustanovljeno leta 1995. Mednarodna organizacija za pomoč Tibetu (angl. International Tibetan Aid Organization) pa ima sedež v nizozemskem Amsterdamu in je bila ustanovljena leta 2004. S tem vprašanjem pa je močno povezan tudi zdajšnji dalajlama Tenzin Gyatso in je posledično njegov lik izjemno populariziran.

14. dalajlame, s čemer dobi Tibet v zahodnih medijih, popularni kulturi, stripih, filmski kulturi in video igrinah disproporcionalno več pozornosti. V okviru pozornosti analiziranih filmov ni samo tibetanski budizem kot tak, ampak je vedno vpet med tibetansko umetnost in politično realnost. Tako se Hollywood v privlačnosti orientalističnega načela po »spektaklu drugega« omeji na tibetanski budizem in ideal Shangri-La. Shangri-La kot ideja oddaljene eksotične dežele, prežete z orientalizmom, je vedno drezala v našo nezavedno strukturo. »Bolj človeška perspektiva budizma, ki lahko vključi človeški boj in družbeno-kulturni notranji razvoj (ali celo komedijo!), je prišla v veliki meri na Zahod s filmi azijskih piscev in režiserjev« (Desmaris 2009, 152). Vendar hollywoodski filmski ustvarjalci še vedno sanjajo o deželi Shangri-La kot o rajju, čeprav je vedno ponujala več vprašanj kakor odgovorov.

## 5 SKLEP

Diplomsko delo je bilo zastavljeno z namenom raziskati na kakšen način je budizem reprezentiran v celovečernih igranih filmih hollywoodske produkcije. Pričujoče delo nas tako skozi opredelitev pojma budizem in opredelitev odnosa med religijo in popularno kulturo pripelje do področja budizma v popularni kulturi. Prva opazna značilnost diplomskega dela je, da se kljub relativni nepriljubljenosti tematike za teoretike budizem pojavlja v vseh sferah popularne kulture. In še več, določeni segmenti, kot je na primer področje reklam ali glasbe, je nadpovprečno zainteresirano za budistične teme, medtem ko se skozi študijo primera odnos med filmom in budizmom izkaže za veliko kompleksnejšega. Narava reprezentacije v filmih z eksplicitno in implicitno tematiko je torej drugačna. Slednji zaobjamejo splošne religijske vrednote, ki so na Zahodu in v popularni kulturi nadpovprečno predstavljane. To je koncept reinkarnacije in poti, kako jo dosežemo. Hkrati pa so to zgodbe, ki budizem prilagodijo filmski narativni strukturi, ki nam je veliko bliže od misterioznosti samostanskih menihov. Čeprav so ravno slednji glavne »zvezde« filmov z eksplicitno budistično tematiko, se v njih pooseblja budizem – oni so predstavniki in na podlagi njih se kažejo ključni budistični koncepti, vedno pa so v odnosu z »drugimi«, z Zahodom. Menim, da kljub prizvoku orientalizma gre le za zanimanje Zahoda za določene popularne teme, ki se pojavljajo v medijih. Ne zanikam pa, da je prisotna redukcija celotnega budizma zgolj na eno razvojno pot ali pa na najsplošnejše in najbolj znane koncepte. Vendar je konec koncev budizem z vsemi svojimi diverzifikacijami in učenjem preveč kompleksen, da bi ga lahko popolnoma brez problematičnih reprezentacij upodobili na filmskem platnu. Hkrati pa je treba razumeti, da percepcija, na podlagi katere razumemo in konceptualiziramo filmske zgodbe, podobe in reprezentacije, temelji predvsem na tem, kdo stoji v ozadju – Martin Scorsese, Jean-Jacques Annaud, Bernardo Bertolucci, Harold Ramis ali brata Wachowski, ki delujejo v zapletenem sistemu hollywoodske produkcije. Vendar so ravno oni tisti, zaradi katerih se nam na podlagi diskurzivne realnosti skozi filmski tekst in njegovo narativno strukturo na specifične načine razkrivajo zgodbe, liki, podobe in protagonisti. Filmi povežejo temeljno religijsko učenje v kontekst vsakdanjega življenja, kjer povzročijo soočenje z bolečino, izgubo, željo in navezanostjo pogoste, če ne že kar obvezne, teme v filmih z budistično tematiko. Tako se filmi osredinijo na zgodovinske dogodke in ljudi ali na praktično učenje posameznikovega življenja. Oboje pa je iz percepcije zahodnega človeka pomembno za razumevanje budističnega učenja.

## 6 LITERATURA

- Annaud, Jean-Jacques. 1997. *Seven years in Tibet*. ZDA. Los Angeles: Mandalay Entertainment.
- Bae, Yong-Kyun. 1989. *Why has bodhi-dharma left for the east?* DVD. 1989. Korea. Seoul: Bae Yong-Kyun Productions.
- Bazin, André. 2005. *What is cinema?* Berkley: University of California Press.
- Beal, Timothy. 2008. *Religion in America: a very short introduction*. Oxford: University Press.
- Bechert, Heinz in Richard Gombrich. 1991. *The world of buddhism: buddhist monks and nuns in society and culture*. London: Thames and Hudson.
- Bernink, Mieke in Pam Cook. 1999. *The cinema book*. London: British Film Institute.
- Bertolucci, Bernardo. 1993. *Little Buddha*. DVD. ZDA. Los Angeles, London, Paris: CiBy 2000 in Recored Picture Company.
- Blizek, L. William. 2009. *The Continuum Companion to Religion and Film*. London, New York: Continuum cop.
- Brauen, Martin. 2004. *Dreamworld Tibet: western illusions*. Bangkok: Orchid Press.
- Byrum, John. 1986. *The Razor`s Edge*. DVD. ZDA. Culver City: Columbia Pictures Corporation.
- Cantwell, Cathy in Hiroko Kawanami. 2007. Buddhism. V *Religions in the modern world*, ur. Linda Woodhead, 41–69. London, New York: Routledge.
- Capra, Frank. 1993. *Lost Horizon*. DVD. ZDA. Culver City: Columbia Pictures Corporation.
- Chen, Pi-Yen. 2005. Buddhist chant, devotional song and commercial popular music: from ritual to rock mantra. *Ethnomusicology* 49 (2): 266–286.
- Čeplak-Mencin, Ralf. 2001. Umetnost in življenje Tibetancev. V *Srečevanja s Tibetom*, ur. Ralf Čeplak Mencin, Aleš Črnič in Metka Bartol, 31–47. Tržič: Učila International.

Črnič, Aleš. 2001a. Nirvanizacija globalne vasi: privlačnost azijskih religij za sodobne družbe. *Časopis za kritiko znanosti* 29 (202–203): 141–161.

--- 2001b. Tibetanski budizem. V *Srečevanja s Tibetom*, ur. Ralf Čeplak Mencin, Aleš Črnič in Metka Bartol, 49–65. Tržič: Učila International.

--- 2001c. Dalajlama. V *Srečevanja s Tibetom*, ur. ur. Ralf Čeplak Mencin, Aleš Črnič in Metka Bartol, 79–85. Tržič: Učila International.

Desmarais, Michele Marie. 2009. Buddhism and film. V *The Continuum Companion to Religion and Film*, ur. William L. Blizek, 148–156. London, New York: Continuum cop.

Dodin, Thierry in Heinz Rather. 2001. *Imagining Tibet: perceptions, projections and fantasies*. Boston: Wisdom Publications.

Eliade, Mircea. 1996a. *Zgodovina religioznih verovanj in idej II: od Gotame Buddhé do zmagoslavja krščanstva*. Ljubljana: DZS.

--- 1996b. *Zgodovina religioznih verovanj III: od Mohameda do reformacije*. Ljubljana: DZS.

Forbes, Bruce David in Jeffrey H. Mahan. 2005. *Religion and popular culture in America*. Berkeley: University of California Press.

Ford, L. James. 2000. Buddhism, christianity and the Matrix: the dialectic of myth-making in contemporary cinema. *The Journal of Religion and Film* 4 (2). Dostopno prek: <http://www.unomaha.edu/jrf/thematrix.htm> (1. avgust 2010).

Gabriel, Mike in Eric Goldberg. 1995. *Pocahontas*. DVD. ZDA. Burbank: Walt Disney Feature Animation.

Hall, Stuart, ur. 1997a. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: SAGE Publications.

--- 1997b. The work of representation. V *Representation: cultural representation and signifying practices*, ur. Stuart Hall, 13–64. London: SAGE Publications.

--- 1997c. The spectacle of the `other`. V *Representation: cultural representation and signifying practices*, ur. Stuart Hall, 223–279. London: SAGE Publications.

Hardt, Hanno. 2002. Vizualna kultura v kulturnih študijah. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 315–327. Ljubljana: Študentska založba.

Iwamura, Jane Naomi. 2005. The Oriental Monk in American Popular Culture. V *Religion and popular culture in America*, ur. Bruce David Forbes in Jeffrey H. Mahan, 25–43. Berkley: University of California Press.

Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: Umco.

Kim, Ki-duk. 2003. *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*. DVD. Koreja. Seoul: Korea Pictures.

*Major religions of the world ranked by number of Adherents*. 2007. Dostopno prek: [http://www.adherents.com/Religions\\_By\\_Adherents.html](http://www.adherents.com/Religions_By_Adherents.html) (18. julij 2010).

Miles, R. Margaret. 1996. *Seeing and Believing*. Boston: Beacon Press.

Mullen, L. Eve. 1998. Orientalist commercializations: tibetan buddhism in american popular film. *Journal of Religion and Film* 2 (2). Dostopno prek: <http://www.unomaha.edu/jrf/OrientalMullen.htm> (18. junij 2010).

Nelmes, Jill. 1999. *An Introduction to film studies*. London, New York: Routledge.

Norbu, Khyentse. 1999. *The Cup*. DVD. 1999. Butan. Galston: Coffe Stain Production.

--- 2003. *Travellers and magicians*. DVD. Butan. Thimphu: Prayer Flag Production.

Penn, Sean. 2007. *Into the wild*. DVD. ZDA. Hollywood: Paramount Pictures.

Ramis, Harold. *The Groundhog Day*. Harold Ramis. ZDA. Culver City: Columbia Pictures Corporation.

Ritchie, Michael 1986. *The golden child*. DVD. ZDA. New York: Eddie Murphy Production.

Scorsese, Martin. 1997. *Kundun*. DVD. ZDA. Los Angeles: Da-Fina Cappa in Touchstone Pictures.

Sluyter, Dean. 2005. *Cinema Nirvana: enlightenment lessons from the movies*. New York: Three Rivers Press.

Smrke, Marjan. 2000. *Svetovne religije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Stanković, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

--- 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Storey, John. 2006. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Harlow: Pearson Education Limited.

Young, Roger. 1998. *Kiss the sky*. DVD. 1998. ZDA. Los Angeles: Metro Goldwyn Mayer (MGM).

Wachowski, Andy in Larry Wachowski. 1999. *The Matrix*. DVD. ZDA. Los Angeles: Warner Bros. Pictures in Village Roadshow Pictures.

--- 2003. *The Matrix Reloaded*. DVD. ZDA. Los Angeles: Warner Bros. Pictures in Village Roadshow Pictures.

--- 2003. *The Matrix Revolutions*. DVD. 2003. ZDA. Los Angeles: Warner Bros. Pictures in Village Roadshow Pictures.

Wagner, Rachel in Frances Fllanery-Dailey. 2001. Wake up! Gnosticism and Buddhism in The Matrix. *Journal of Religion and Film* 5 (2). Dostopno prek: <http://www.unomaha.edu/jrf/gnostic.htm> (10. avgust 2010).

Williams, Raymond. 1997. *Navadna kultura*. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis.