

TRANSCENDENTNO V FILMSKI IZKUŠNJI

Sprejeto

1. 12. 2024

Pregledano

29. 12. 2024

Izdano

30. 12. 2024

DOMEN DIMOVSKI

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana, Slovenija
dimovski.domen@gmail.com

DOPISNI AVTOR

dimovski.domen@gmail.com

Izvelek Na podlagi teorije konceptualnih metafor bomo predstavili idejo Boga in božanskega kot koncept, pri čemer se bomo navezali na to, kako filmska umetnost upodablja in obravnava duhovne ali religiozne tematike. Poleg omembe tradicionalnih metafor se bomo osredotočili na koncept transcendence kot izkustva preseganja vsakdanje zaznave in razumevanja sveta. Raziskovali bom fenomenološko razmerje med imanenco in transcendo predvsem v relaciji do tega, kako filmi poskušajo upodobiti izkušnjo ekstatičnosti in drugosti ter ustvariti doživetja, ki presegajo racionalno razumevanje. Ker filmska umetnost ni odvisna zgolj od verbalnega izražanja, temveč v veliki meri od čutnega in emocionalnega odziva gledalca, je tukaj še posebej zanimiva, ker ji uspe prebiti meje racionalnega diskurza in omogočiti dostop do izkušenj, ki jih običajno povezujemo z religijo in duhovnostjo. Opisali bomo nekaj možnih strategij, s katerimi filmi v gledalčevem živetem telesu vzbudijo pomen in smisel transcendentnega ter preučili, kako film postane sredstvo za izražanje neizrekljivega – tiste (božanske) resničnosti, ki je onkraj jezika.

Ključne besede

transcendence,
imanenca,
sveto,
film,
fenomenologija

THE TRANSCENDENT IN THE CINEMATIC EXPERIENCE

DOMEN DIMOVSKI

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Ljubljana, Slovenia
dimovski.domen@gmail.com

CORRESPONDING AUTHOR
dimovski.domen@gmail.com

Accepted

1. 12. 2024

Revised

29. 12. 2024

Published

30. 12. 2024

Abstract Based on the theory of conceptual metaphors, we will introduce the idea of God and the divine as a concept, referring to how cinematic art depicts and treats spiritual or religious themes. In addition to mentioning traditional metaphors, we will focus on the idea of transcendence as an experience of transcending everyday perception and understanding of the world. We will explore the phenomenological relationship between immanence and transcendence, particularly in relation to how films attempt to depict the experience of ecstasy and otherness and to create experiences that transcend rational understanding. Since cinematic art does not depend solely on verbal expression but, to a large extent, on the sensual and emotional response of the viewer, it is of particular interest here because it manages to break through the boundaries of rational discourse and provide access to experiences usually associated with religion and spirituality. We will describe some possible strategies through which films evoke the meaning and sense of the transcendent in the living body of the viewer and examine how film becomes a means of expressing the ineffable – the (divine) reality that is beyond language.

Keywords

transcendence,
immanence,
sacred,
film,
phenomenology

1 Uvod

Na prvi pogled se zdi vprašanje vere preprosto – odločitev posameznika, ki se opredeli za vernika, ateista ali agnostika. V sodobnem sekularnem svetu je religija pogosto označena kot vraževerje, pri čemer imamo v mislih dobesedno branje biblijskih zgodb, ki so polne nerealističnih in včasih celo absurdnih trditev. Vendar je tema religije in Boga nedvomno kompleksna in večplastna.

Če za trenutek postavimo v oklepaj podobo Boga kot starca nad oblaki ter se izognemo stereotipom in površnim predstavam o pomenu religije, se nam lahko razkrije povsem drugačna slika. Filozofski pristop k religiji nam odpira vrata v izjemno kompleksno in široko tematiko, ki presega enostavne razlage in klišejske sodbe.

Članek predstavlja poskus vstopa v kompleksno polje mišljenja Boga na eni strani in raziskovanja duhovnih filmskih izkušenj na drugi. V prvem delu se bomo oprli na Georga Lakoffa in njegovo teorijo konceptualnih metafor, s katero bomo na kratko orisali klasična pojmovanja Boga, nato pa bomo v navezavi na Rudolf Ottovo razmišljanje o »povsem Drugem« izpostavili nemetaforično, iracionalno jedro ideje Boga. Začetna razprava o tem, kar je Otto imenoval numinozno in sveto, nam bo v pomoč pri razumevanju izkušenj transcendentnega in neizrekljivega.

V drugem delu sem bomo navezali na temeljne fenomenološke koordinate odnosa gledalec-film, znotraj katerih bomo opisovali filmske strategije reprezentacij in vzbujanja doživljanja božanskega in neizrekljivega. V nadaljevanju se bomo posvetili transcendentnemu slogu, kot ga opisuje Paul Schrader v knjigi *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Filmske sekvence, na katere se bomo nanašali, bodo predvsem izhajale iz filmov z religiozno tematiko. Članek bo predstavil splošno razumevanje izkustev, ki jih povezujemo s presežnim, svetim, sublimnim ter drugimi podobnimi izrazi, ter načini, kako se jim filmi poskušajo približati.

Preden nadaljujemo, se na kratko zaustavimo pri terminologiji. Z naslovom *Transcendentno v filmski izkušnji* želimo izpostaviti izkušnje, kot so občutek vzvišenega, svetega, večnega, presežnega – torej sinonime božanskega, do katerih nas nekateri filmi lahko (bolj ali manj uspešno) poskušajo pripeljati. V nadaljevanju uporabljamo izraz »transcendentalni« slog in ne »transcendentni«, pri čemer sledimo uveljavljeni angleški sintagmi »*transcendental style*«. Gre za slog, ki ne upodablja

transcendentnega neposredno, temveč ustvarja estetske pogoje za kontemplativno izkustvo transcendence ali transcendentnega.

Izraz *transcendentalno*, ki ga je uvedel Kant, sicer strogo filozofsko označuje pogoje možnosti izkustva in spoznanja, ki so neodvisni od izkustva. Nasprotno pa *transcendentno* pomeni nadizkustveno realnost ali tisto, kar presega spoznavni svet. Kot pridevnik opisuje lastnosti glagola transcendenca, ki pomeni »prestopiti, prekoračiti, prelesti«, tudi »vzpenjati se, dvigovati se«. Sledeč Slovarju slovenskega knjižnega jezika se transcendentalno na splošno uporablja v primerih, ki opisujejo tisto, kar presega naravno, zemeljsko – tj. nadnaravno, nadzemeljsko – in včasih tudi tisto, kar je nedoumljivo ali nespoznavno.

Ker izraz transcendentalno nosi različne pomenne pri različnih avtorjih, Paul Schrader opozarja na možnost semantične zmede. Schrader izraz »transcendentalni slog« uporablja za označevanje sloga, ki izraža transcendentno, povsem Drugo, sveto – nekaj, kar bi s Schleiermacherjem opisali kot tisto, od česar smo popolnoma odvisni. Nekateri dejanja ali artefakte, ki izražajo transcendentno, poimenujejo tudi hierofanije, tj. manifestacija svetega. Sami bomo izraz uporabljali za slog v umetnosti, ki ga povezujemo s svetim in izkušnjami transcendence, pri čemer ne gre za njuno ilustracijo.

2 Bog kot metafora, Bog kot realno

V oddaji *Closer to Truth* Robert Lawrence Kuhn zastavi vprašanje Georgeu Lakoffu, znanemu kognitivnemu lingvistu, o njegovem razumevanju religioznih idej. Lakoff nas s svojim produktivnim odgovorom vpelje v tematiko skozi idejo utelešenosti uma in mehanizma konceptualnih metafor. V skladu s teorijo konceptualnih metafor poudari, kako ljudje s pomočjo jezika in metafor strukturiramo svoja razumevanja abstraktnih pojmov, vključno z idejami o Bogu in religiji. Konceptualne metafore se nanašajo na razumevanje ene ideje ali konceptualnega področja skozi termine drugega, kar je v osnovni senzomotorična domena (Lakoff, 1980, str. 5). Predlaga, da v razmisleku o religioznih vprašanjih upoštevamo, kako delujejo naši možgani pri konstrukciji izkušenj, kot je na primer vznemirjenost, osuplost (*awe*). Prav tako poudari, da religije izhajajo iz realnih občutkov, ki se tičejo nevronskega stanja, na primer ekstatičnih stanj, kot so osuplost, začudenje, strah, vznemirjenost, ki jih bomo poskušali bolj natančno opredeliti v nadaljevanju. Kot bomo pokazali, je v

kontekstu religij pogost in ustrezen izraz strahospoštovanje, saj ujame nasprotujoči si karakter takšnih izkustev.

George Lakoff v nadaljevanju opozori, da večina religij trdi, da človek ne more zapopasti Boga v popolnosti, lahko ga le misli skozi metafore. Koncepti Boga so torej metaforični. Prve metaforične kategorije, s katerimi ga razumemo, so personifikacije: Boga vidimo v vlogi starša, z vsemi lastnostmi, ki jih to prinaša. Najpogosteje je Bog oče, kar vključuje različne radialne podkategorije in vloge očeta, ko je na primer Bog kot stvarnik, učitelj, zakonodajalec, zaščitnik itd. Znotraj teh pa obstajajo še različice znotraj teh metafor, kot je strog, skrben ali malomaren oče.

Druge kategorije metafore Boga so povezane z idejo neskončnosti. Tukaj je Bog vsemogočen, vseveden, vseprisoten, popolnoma dober, prvi vzrok ali vir vsega dobrega. Spet nekatere druge tradicije poudarjajo, da je Bog sam svet ali narava in da se nahaja v vsem, kar je. V budizmu in panteizmu ga lahko tako najdemo v fizičnem svetu.

Boga lahko tako pojmujeemo kot transcendentnega (teizem), tj. kot realnost, ki presega človeka in svet, ali kot imanentnega (panteizem), kjer je prisoten kot notranji del narave ali sveta. V primerih, kot je mistika Mojstra Eckharta, postane docela transcendenten – torej kot gola transcendenca ali »nadbivajoča bitnost in nadbivajoča ničnost« (Vörös, 2013, str. 253). Nenazadnje bi ga lahko razumeli tudi kot transcendentalni temelj biti – kot pogoj vsega bivajočega.¹

Med idejo Boga kot Očetom v nasprotju z Bogom kot neskončnostjo se vsekakor odpira protislovje. Na eni strani imamo idejo Boga kot osebe in na drugi strani Boga kot neskončnost, med eno in drugo stranjo pa številne metafore, ki poskušajo vrzel premostiti.

¹ Da ilustriramo možen odnos med transcendentno in transcendentalnim, si na kratko pogledimo, kako nastopa v Husserlovi fenomenologiji. Husserl je po koncu *Logičnih raziskav* s svojo deskriptivno fenomenologijo zapadel v krizo, saj v polju nenehno minevajočega doživljanja ni našel nobene trdne orientacijske točke (Hribar, 1993, str. 54). V tistem trenutku se zateče k fenomenološki redukciji, kar ga pripelje do transcendentalne fenomenologije kot spoznavno-teoretske vede o spoznanju a priori (Hribar, 1993, str. 55). V fenomenološki redukciji Husserl izključi vse transcendentne (glede na neposredno zaznavo) postavitve, s čimer na koncu presenetljivo pride do transcendentalnega residuum oz. čistega jaza. Husserl odkrije transcendentno v imanenci, ki ima kot »onkraj bitnost« status *theon*. Božje, ki ga najde v imanenci, je zanj tisto, kar omogoča bivanje in presega bivajočo bitnost oz. je onkraj bivajočnosti. Čisti jaz je zanj transcendentalni porok, tj. jamstvo človekove biti in smiselnost vsega, kar je, ter predstavlja absolutno trdno točko absolutne subjektivitete – v tem smislu je predpostavljen kot temelj biti (Hribar, 1993, str. 69–71).

Potem pridemo do vprašanje vere v Boga, kar pomeni vere v eno izmed naštetih metafor Boga. Konceptualne metafore kot temeljni kognitivni načini osmišljanja, razumevanja in interpretiranja sveta nam hkrati služijo kot orodja ter kot življenjska vodila. Ne gre torej zgolj za pravljice, ki si jih pripovedujemo, ampak veliko bolj realno stvarnost, saj organizirajo naša življenja, institucije in družbo. Kot sta George Lakoff in Mark Johnson že leta 1980 izpostavila v naslovu knjige *Metaphors We Live By*, po metaforah živimo. Vprašanja o realnosti ali iluzornosti Boga se torej tičejo specifičnih metafor, pri čemer ni nepomembno, katere nas vodijo in usmerjajo (npr. ali verjamemo v skrbnega ali v strogega očeta), saj ustvarjajo realne učinke.

Vendar pa Robert Lawrence Kuhn tu vztraja pri svojem vprašanju, ali je v ideji Boga tudi kaj realnega, tudi kaj nemetaforičnega, kar bi lahko označili kot globljo resničnost? Ali je religija le skupek metaforičnih konceptov, ki pomagajo ljudem osmisлити življenje, ali pa lahko te ideje razkrivajo tudi globljo resnico. Ali obstaja možnost, da preidemo od metafore k temu, kar je realno, k resničnosti onkraj metafore?

Če želimo idejo Boga misliti celostno, kot smo že nakazali, se soočamo s kompleksno tematiko, ki jo nenehno spremlja vprašanje (njene) realnosti. Ključno vprašanje torej ostaja: kako razmišljati o Bogu in njegovi relevantnosti ter kako to idejo umestiti v najširši možni kontekst, ne da bi pri tem zanemarili pomembne nianse, ki so prisotne v najrazličnejših tradicijah? Tukaj je pravi trenutek, da se obrnemo k Rudolfu Ottu, filozofu in teologu, ki nam lahko pomaga bolje razumeti, za kaj pravzaprav gre pri religioznem izkustvu.

3 Rudolf Otto o svetem in numinoznem

Podobno kot o metaforah Boga razmišlja George Lakoff, tudi Rudolf Otto na začetku svoje knjige navaja izraze, ki jih pogosto povezujemo z idejo Boga, kot so duh, um, volja, smotrna in dobra volja, zavest. Prav tako navaja realne predikate pojma Boga, kot so vsemogočnost, enotnost, večnost, neskončnost ipd. Otto poudarja, da gre za precej osebne kategorije, ki pa so mišljene kot popolni, abstraktni predikati. Skratka, kot pojmi, ki jih je mogoče misliti (Otto, 1993, str. 9). Filozofom zato ni treba verjeti v Boga, lahko pa ga mislijo. Ali kot je nekoč zapisal Merleau-Ponty: »Mislim, da je primerno, da človek misli Boga, kar ni isto kot reči, da Bog obstaja.« (Berman, 2017, str. 113)

Filozofi naj bi religijo predvsem *mislili*. Rudolf Otto poskuša natanko to: religijo racionalno in pojmovno jasno utemeljiti ter s tem narediti korak naprej od zgolj golega občutenja. V religijah prepoznava prisotno težnjo po racionaliziranju in preučevanju, predvsem tega, kar je neizčrpnost mističnega, ki nima toliko opraviiti z umom, ampak njegovim preseganjem. Pri tem označi krščanstvo kot najbolj racionalno religijo.

Ottovo delo lahko razumemo kot poskus arheologije religiozne zavesti, s katero poskuša pojmovno opredeliti, kaj je bistvo religioznega doživljanja. V jedro izkustva Boga umesti sveto kot skupno kategorijo vseh religij in predstav o Bogu in bogovih.

Zanima ga predvsem jasno razmišljanje o tistem skrivnostnem objektu, ki se razodeva v religioznem izkustvu. Kot priča podnaslov knjige, v svoji razpravi poudari, da ideje božjega ni mogoče izčrpati z racionalnimi predikati (Otto, 1993, str. 10). Na drugi strani racionalnih predikatov in pojmov najde iracionalni vir, ki je zanj bistvo boštva. Ta vir, ki je predmet in nosilec predikatov, je deloma razumljiv, čeprav je v osnovi neizčrpan, je nek *arretton*, tj. mistično neizrekljivo (Otto, 1993, str. 11), ki pa se je izkazalo kot nekaj, o čemer lahko paradokсно govorimo veliko in prav mistiki so dokaz o tem.

Gre za nekaj, kar se izmika racionalnemu, kar pomeni, da ni v celoti dostopno pojmovnemu, konceptualnemu razmišljanju. Okolica božanskega vselej leži v temni sferi, ki pa se ne odteguje našemu občutenju, temveč zgolj našemu pojmovnemu mišljenju – pravimo, da gre za »povsem drugo«, ki se izmika rekljivosti. Je torej nekaj neizrekljivega, čeprav jo je možno zapopasti na doživljajski, čustveni ravni. Obstaja torej kot presežek, kot nekaj, kar živi v vseh religijah kot njihova najbolj notranja lastnost, pri čemer na začetku ni moralno dobro, ampak izvorno izkustvo, ki ga Otto povezuje s kategorijo svetega (Otto, 1993, str. 14).

Pri tem Otto z iracionalnim ne misli na: »/.../ čisto dejanskost v nasprotju z zakonom, empirično nasproti ratiu, naključno v nasprotju z nujnim, neizvedljivo v nasprotju z izvedljivim, psihološko v nasprotju s transcendentalnim, a posteriori spoznano v nasprotju z a priori določljivim; moč, voljo in samovoljo nasproti razumu, spoznanju in vrednostni določenosti; gon, instinkt in temne sile nezavednega nasproti uvidu, refleksiji in razumnemu načrtovanju; mistične globine in duševne vzgibe, človečnost, navdih, slutnjo, globlji uvid, vidčevstvo in nazadnje tudi okultne sile; ali povsem na splošno nemirni pritisk in splošno kipenje časa,

tipanje za neslišanim in nevidnim v poeziji in likovni umetnosti«, temveč se navezuje na globine, ki se izmikajo razumljivemu razlaganju (Otto, 1993, str. 87).

Idejo lahko poskušamo razumeti tudi v povezavi z iracionalnimi števili. Gre za števila, ki jih ne moremo zapisati v obliki ulomka oziroma razmerja. Zmeraj bo ostal nek presežek, ki zmoti red. Iracionalno je tako povezano z nečim disruptivnim, s strahom, negotovostjo, agresijo, je misteriozno. To naredi realnost nepredvidljivo v celoti, čeprav lahko še vedno intuitivno zgrabimo globalno strukturo fenomenov in v njih odkrivamo ustaljene principe. Čeprav je nek fenomen »iracionalen«, lahko intuitivno zapopademo njegovo nevidno strukturo. Misli ga moramo torej v neintelektualističnih terminih.

Otto neznanski, skrivnostni, mistični pogoj možnosti svetega in religij opiše kot predsimbolno, temno, racionalno nespoznavno dimenzijo, v katero se lahko religiozna zavest prebudi. Dimenzijo pojmovne nedostopnosti, o kateri govorimo, natančneje opredeli z *numinoznim*. (Ošljaj, 2010, str. 78–79).

Numinozno, ki je v jedru nastanka religije in njenih lastnosti, v nadaljevanju opiše še z drugimi izrazi, kot so *tremendum* (grozljivo), *majestas* (nadmočno), energično, *fascinas* (privlačno) in misterij (povsem drugo), ki jih razume kot njegove momente (Otto, 1993, str. 21). Izrazi razkrivajo, da gre za konceptijo religije, ki temelji na vrednotenju sveta in človekova etičnega odnosa do narave, čeprav ves čas poudarja nadnaravnost in nadsvetnost objekta religioznega izkustva.

Numinozni objekt je tako zunanji, transcendentni predmet izkustva, ki kot vrednostna struktura biti vsebuje v sebi poleg racionalne plati tudi sebi lastno, nedotakljivo, neprenosljivo, iracionalno vrednost. Ta preplavlja človeka z enim samim osrednjim občutenjem: *mysterium tremendum*, občutjem grozljive skrivnosti. *Mysterium* pomeni skrito, nerazodeto, nedojeto, neznansko. *Tremendum* pa je povezan s posebnim božjim strahom, pošastno ustrašenostjo, osuplostjo in občutjem neznanskega, ki izhaja iz slutnje neznanske skrivnosti (Otto, 1993, str. 22).

Ob soočenju s primarno numinozno grozljivo skrivnostjo se v človeku na sekundarni ravni vzbudi dojetje lastne *kreaturnosti* (Otto, 1993, str. 18), občutenje majhnosti, ničnosti, ki izhaja iz odvisnosti od božjega vzroka. Brezpogojna odvisnost od nečesa, kar nas presega, v človeku prebudi religiozno vznemirjenost – posebno obliko ganjenosti v obličju brezpogojne nedostopnosti. Ta izkušnja sega od divje,

neukročene moči do bolj subtilnih in nežnih oblik, pri čemer vedno odraža globoko spoštovanje ali celo trepet pred nečim povsem presežnim. Kot vse skupaj povzame Ošljaj: gre za forme »najbolj grozljivih občutkov vrženosti v nedoumljivo presežnost biti, prek otrplega čudenja, z najbolj pretanjenimi, vzhiceni in entuziastičnimi oblikami potrjevanja majestetičnosti biti v vseh okoliščinah, načinih in oblikah njenega samoizražanja« (Ošljaj, 2010, str. 82).

Občutenje zaznamuje skrivnostno dvojni značaj: strahu in spoštovanja. Po eni strani gre za grozo, po drugi za izkušnjo fascinacije in privlačnosti, saj je v srcu misterij tj. *mirum, mirabile* – čudenje, kasneje občudovanje, začudenje, presenečenje ter hkrati nekaj mističnega in nedomačega (Otto, 1993, str. 37).

Numinozni objekt je povsem Drugo, je nedostopen, je popolno preseganje, ki nosi v sebi moment sile, veličine, energičnosti in dinamičnega gibanja. Otto skratka opisuje drugačnega Boga, kot ga poznajo filozofi racionalnih spekulacij in definicij. Pri tem ohranja (celo radikalizira) dualistično ločenost med vernikom in numinoznim, medtem ko mistična izkustva, v katerih pride do zloma dihotomije subjekt-objekt, pogosto pričajo o neposredni povezanosti in združitvi z neizrekljivim (Vörös, 2013, str. 242).

Če povzamemo, gre pri religioznih doživetjih za izraz strahospoštovanja (Ošljaj, 2015, str. 139). Strahospoštovanje lahko razumemo kot izvirno religiozno občutenje, ki v sebi združuje neizrekljivost dialoga med človekom in božjim/vzvišenim, saj je vez med človekom in bitjo živa in nedoumljiva (Ošljaj, 2010, str. 77).

4 Numinozno v umetnosti

Na estetskem področju, izpostavi Otto, je najbližje numinoznemu Kantov soroden pojem vzvišenega (Otto, 1993, str. 94). Vzvišeno je kategorija, ki je stopnjo nižje od svetega, pa vendar, oba zaznamuje dvojni karakter, ki privablja in hkrati odbija. Na izkušnjah, o katerih govorimo, je plat grozljivega in plat fascinantnega.

Vzvišeno ali sublimno ima značaj hkrati odbijajočega in privlačnega. Nanaša se na izkušnjo, v kateri se soočamo z nečim, kar presega naše čutne zmožnosti dojemanja – bodisi zaradi prevelike dinamike naravnih sil (dinamično sublimno) bodisi zaradi prevelike kompleksnosti in neizmernosti matematične neskončnosti (matematično

sublimno). Kantovo sublimno ali vzvišeno je tako prav priročen koncept, s katerim lahko zapopademo Ottovov iracionalni »nekaj več«, ki ga poznamo v umetnosti in deloma v religioznih izkustvih (Otto, 1993, str. 11).

Iracionalna nedoumljivost numinoznega je zgolj racionalna, pojmovna nerazumljivost, medtem ko je njegovo dojetje globlje. Boga ni mogoče doumeti racionalno, vendar ga je mogoče čutiti na nepropozicijski ravni – na ravni, ki presega dobesedne trditve in se zanaša na metafore, emocionalne odtenke in implicitne pomene. Ker se numinozno ne daje našemu pojmovnemu spoznanju, lahko o njem govorimo le ideogramatsko – lahko ga nakažemo. Iracionalno tako za Otta pomeni nekaj, kar je nedostopno razumu, čeprav je nekaj, kar lahko uvidimo.

Vendar izrazna sredstva numinoznega ne morejo prenesti občutenje numinoznega na drugega eksplicitno, preko pojmov, temveč morajo občutje nekako prebuditi iz duha, skozi podoživljanje, vživljanje – skozi mimiko, geste, glas. Predvsem pa skozi vzbujevalno negativno približevanje. Numinozno, kot pravi Otto, nima pozitivnega izraznega sredstva. Lahko ga le poskušamo nakazati skozi ideograme; ga občutiti skozi njih in s tem uglasiti dušo na pravi ton (Otto, 1993 str. 91–93). Potrebna so posredna izrazna sredstva, s katerimi sicer lahko vzbudimo tudi druge sorodne občutke: lahko učinkujejo kot spodbuda za domišljijo in predstavo. Umetnost lahko občutje »povsem drugega« pripelje do izkušnje mističnega; do občutkov čudnosti, nedomačnosti, groze in fascinacije. Na primer skozi določeno nenavadno govorico, skratka na načine, ki zmotijo vsakdanje razumevanje sveta. Priti mora do izkušnje nečesa drugega in drugačnega.

In prav v arhitekturi, pravi Otto, je najbližje numinoznemu njena vzvišenost, saj je naraven kraj, kjer lahko zasledimo nadmoč – na primer v velikih svetiščih in templjih (Otto, 1993, str. 97). Obenem pa lahko zasledimo tudi magičnost, mističnost, ki ima numinozni prizvok. Umetnost skratka lahko zgosti in prečisti občutenja, da opisano doživljanje pride v ospredje. Lahko tudi skozi silovite ritme, nihanja, s katerim nas navdušuje, fascinira – vse to brez pojma, razuma. Ne potrebujemo poznati teoretskega ozadja, zgodbe, konteksta. Umetniško delo prežemajo vzvišeno, povzdignjeno, saj so vpeti v samo shemo umetniškega dela, v katerem se prikaže transparentnost povsem drugega. Umetnost lahko skozi prisotnost atmosfere forme in neformulirane ideje nakaže na tisto, kar leži onkraj razumskih definicij; prikaže globoke skrivnosti, razodene skritost kot tako, nevidno naredi vidno.

Toda to ne naredi skozi pozitivna sredstva, ampak s suspenzijo, zadrževanjem, dušenjem. Otto govori o polmraku, polsencah, prehodih, molku in hkrati prostranosti prostora, praznini, nič. Umetnost lahko poskuša naslikati praznino in jo narediti zaznano (Otto, 1993, str. 91–93).

Zanima nas torej vprašanje, kako z omejenimi, minimalnimi sredstvi narediti najmočnejši vtis, kako s poznanim udejanjiti »povsem drugo«, kako lahko torej film z lastno negacijo prebudi transcendenco in neskončnost. S tem pa se približujemo nečemu, kar je sorodno udejanjanju fenomenološkega zavrtja (*epoché*).

5 Fenomenološka razmerja filmske izkušnje transcendence

Preden se lotimo konkretnih filmskih primerov obravnav religioznih pripovedi, na kratko orišem še splošna fenomenološka razmerja filmske izkušnje.

Naše začetno izhodišče razumevanja doživljanja filmskih pripovedi najprej zaznamuje ideja utelešenega gledalca. Ta poudarja, da je gledanje vedno telesni proces izmenjave – zaradi česar se nas filmi lahko dotaknejo na čutni ravni. Ne gre namreč samo za tekstualno branje filmov, ampak predvsem teksturalno soobčutenje tega, kar nam filmi ponujajo. Gledalec je najprej živeti telesni subjekt. Vivian Sobchack je vpeljala neologizem kinestetični subjekt², da bi poudarila subjektovo vpetost v medmodalno čutno izmenjavo (Sobchack, 2008, str. 196).³

Obenem pa lahko film sam razumemo kot svojevrstno telo, skladno s Sobchakovo teorijo utelešene percepcije (Sobchack, 1992). Struktura njegove tehnologije – način, kako film »gleda«, »posluša« in usmerja pozornost – tvori specifično tehnološko percepcijo in ekspresijo, ki je analogna človeški utelešenosti. Filmska izkušnja, kot poudarja Vivian Sobchack, je posredovana na način, ki odraža človeško percepcijo: film ne le reprezentira, ampak uteleša proces zaznavanja in izražanja. V tem smislu je izraz percepcije, njena ekranizacija, *in vivo*. Telo filma tako deluje kot analogija človeškega telesa s svojo materialnostjo in tehnološko naravo, kar poudarja sorodnost med filmsko in človeško izkušnjo sveta.

² Izraz *cinesthetic subject* združuje besedi *synaesthesia* in *cinema*.

³ Glej tudi: Sobchack, 2014, str. 47.

V tem smislu tudi film poseduje intencionalnost, ki je posredovana skozi obojestransko izmenjavo med filmom in gledalcem. Sobchack jo poimenuje čutna mimetična izmenjava (Sobchack, 2008, str. 197). Gledanje filmov zato ni samo metaforično, ampak tudi predrefleksivno – nemateforično, predpojmovno – kontakt pa je telesen, taktilen, performativen, čuten. Rezultat je celostna telesna izkušnja, ki je lahko povzdignjena na raven, ki preseže tradicionalno dihotomijo subjekt-objekt, tukaj-tam, noter-zunaj. S tem mislimo tudi na pogoje za preseganje vsakdanjih okvirjev dualizma, v katerih živimo večino časa (Sobchack, 2008, str. 198). V primerih povzdignjenih stanj govorimo o transestetski izkušnji: estetsko izkustvo, ki hkrati nakazuje na nekaj, kar leži onkraj estetske sfere (Ošlaj, 2010, str. 67). Za proces transestetskega procesa je značilno stapljanje subjekta in objekta v nadsebeno abstraktno strukturo (Ošlaj, 2010, str. 67). Religiozno izkustvo nastopi tukaj kot določeno poenotenje ali zlitje, ki nas preobraža. Takšna izkušnja v mističnih izkušnjah doživi svojo dovršitev v poenotenju z božanskim, s tem pa gre onkraj paradigme in dualnosti subjekt-objekt.

Naš začetni dispozitiv tako zarisuje podobo dveh teles. Obenem pa ima vsako telo tudi dve funkciji – to sta zmožnost za imanenco in transcendenco. V grobem lahko zato govorimo o dveh načinih utelešenega izkustva. Kot živeto telo smo vselej utemeljeni ali utelešeni v telesni imanenci »tukaj in zdaj« – to je v naši čutni eksistenci. Hkrati pa imamo tudi zmožnost za transcendenco: za *ek-stasis*⁴, ki nas premika drugam, lahko smo prisotni na različne in druge načine, kot je naš trenutni, imanentni položaj. Tako govorimo o naši ontični imanentnosti in naši ontološki odprtosti za transcendenco, ki pomeni odprtost za samo-preseganje. Na ravni simbolnega smo odmaknjeni od lastnega telesa, od naše materialno-čutne eksistence. Skratka, v transcendenci se lahko odmaknemo od trenutne prezenze v skrivnostni »onkraj« (Sobchack, 2008, str. 197).

Če poskušamo razmerja določiti še natančneje: človek je kot simbolno bitje vselej že distanciran od samega sebe. Je, če uporabimo izraz iz filozofske antropologije, ekscentrično pozicioniran (Ošlaj, 2015, str. 139), saj vselej že biva v drugih svetovih, v umetnih svetovih simbolnih form, ki pa se mu ponujajo tudi na filmskem platnu.

⁴ *Ek-stasis* pomeni izvirno stati *zunaj* sebe oz. biti za-maknjen, pri čemer ne gre za običajno razumevanje izraza.

Človek kot simbolno bitje – in zato tudi religiozno bitje – poskuša premostiti prepad lastne notranje razklanosti ali odtujenosti (Ošljaj, 2015, str. 15). Simbolni procesi so natanko načini, kako to storiti. Idejo Boga zato lahko razumemo kot eno izmed ponujenih imen vrhovne oz. ultimativne rešitve za našo notranjo razcepljenost, ki se tiče same naravne človekove zavesti. Odtujitev od samega sebe, ki je posledica totalno refleksivne zavesti (misel, ki misli misel samo), človeka pahne v nenehno iskanje svoje celovitosti pri Drugem (Ošljaj, 2015, str. 143). Človek je v tem vpet v neskončne simbolne procese, ki predstavljajo samoizpolnjevanje in celjenje lastne diaforičnosti. Religije v kontekstu simbolnih form razumemo kot praktične poskuse vzpostavitve celovitega razmerja do celote (Ošljaj, 2015, str. 144).

Iz procesov lastnega samoutemeljevanja pa izhaja tudi vera v obstoj objektivne eksistence absolutne drugosti ali alteritete, ki je onkraj minljivosti in naključja. Idejo transcendentnega Drugega lahko razumemo kot logični produkt simbolnih procesov (Ošljaj, 2015, str. 144). V nekaterih primerih gre za predpostavljen konstitutivni pogoj možnosti sveta, v drugih za projiciran končni cilj (*telos*) ali absolutno alteriteto, ki poseduje ultimativni odgovor in pot do odrešitev iz lastne trpeče križanosti.

Drugost je kot pogoj človekove zavesti nujna notranja strukturna tujost ali zunanost ter hkrati pogoj svobode. V filozofskem smislu gre za predpostavljeno *drugost*, pri tem pa ni pomembno, ali je transcendentna ali imanentna – ali jo poimenujemo bog, logos, um, duh, življenje, bit, narava, praznina. Gre za različne moduse samoizrekanja iste univerzalne, enotne resničnosti, ki je glede na specifičen konsenz poimenovana različno.⁵

Izkušnja drugosti se v sekularnih terminih povezuje s srečanjem s samim seboj kot drugim, s svojim telesom, z drugimi človeškimi bitji ter z dimenzijami časovnosti. Gre za izkušnje, ki se odvijajo znotraj svetnega sveta.

Po mnenju Merleau-Pontyja bi morala filozofija zavrniti težnjo po absolutni in neskončni misli, da bi lahko resnično opazila svet v njegovi nenavadnosti (Low, 2022, str. 2). Vnaprejšnje predstave o Bogu pogosto postanejo ovira za doživetje

⁵ Pri tem se zavedamo, da izrazi, ki jih srečujemo v različnih religioznih tradicijah, niso nevtralni, saj vsak s svojo konstrukcijo prinaša svoje (metafizične) predpostavke. Tu se držimo razlike med *smislom* (*Sinn*) in *pomenom* (*Bedeutung*), ki jo je izpostavil že Frege. Različne besede lahko pomenijo isto stvar. Dve besedi imata lahko različen smisel, kar pa ne pomeni, da imata tudi različen pomen, saj se lahko nanašata na isti referent. En pomen ima lahko tako dva smisla oz. več načinov, kako se izraz nanj nanaša (Vörös, 2013, str. 51).

transcendence. Bolj pomembna je zato odprtost za nenavadno, čudno, drugačno. Namesto da svet razumemo kot samoumeven in dan, ga lahko na novo odkrijemo v njegovi fundamentalni čudnosti, nenavadnosti in čudežnosti.

Merleau-Ponty razlikuje med dvema vrstama transcendence. Vertikalna transcendenca teži k abstraktnim, neskončnim konceptom, kot so absolutna resnica, večne ideje ali popolne metafizične konstrukcije, medtem ko se horizontalna transcendenca nanaša na izkustvo preseganja proti drugemu znotraj imanence. To ni več usmerjenost proti transcendentnemu Bogu, temveč odprtost proti *drugemu* – proti preteklosti, prihodnosti, drugim ljudem in svetu (Low, str. 2022, str. 13–14).

Človeško bivanje namreč obstaja na način, da zmeraj presega samo sebe proti svetu kot mreži odnosov med bitji (Inwood, 2000). Transcendenca je tako princip nedoločljivosti eksistence, ki presega sama sebe, vendar nikoli ne preseže, in pomeni izkustvo transcendence v imanenci. To je odprtost za svet v vseh njegovih dimenzijah, ki presegajo naše trenutne izkušnje, vendar ostajajo del temporalnosti kot naravne dimenzije sveta. Transcendenca tako ni več razumljena kot nekaj, kar je nad človekom, temveč kot nekaj, kar se razkriva pred njim v svetu samem.

Filmske strategije utelesitve svetega, ki se uporabljajo, pričajo o odnosu med imanenco in transcendenco. Hkrati pa kažejo na razumevanje tega, kako film sam dojema presežno in kako jo želi približati preko ekrana. Filmske strategije odražajo teološko ali filozofsko razumevanje presežnega.

Glavni problem razumevanja neizrekljivega in transcendence – nečesa, kar je onkraj razuma – tako dojamemo kot izkustvo razdomačitve. Gre za proces razokvirjanja ali prekinitev vsakdanje naravne naravnosti v svetu. To prekinitev razumem kot odmik od našega običajnega, habitualnega dojemanja sveta, kar deluje transformativno. Odpira nam možnosti srečanja z nečim, kar zaznavamo kot večje od nas samih – kot odpiranje obzorja, ki presega vsakdanje okvire našega razumevanja bivanja in zaznave.

Zanimajo nas različne strategije, s katerimi filmi ustvarjajo občutje transcendence in soočenja z drugostjo – tisto ek-statično stanje, ki gledalca izvrže iz vsakdanje naravnosti. Nekateri filmi poskušajo religiozno izkušnjo zgolj reprezentirati, medtem ko drugi ciljajo na to, da jo pri gledalcu dejansko vzbudijo. Izkušnja lahko

vodi bodisi v srečanje z nečim onostranskim bodisi v spoznavanje tuzemske transcendence, ki se razkriva v svetu samem.

Filmska izkustva nam lahko tako ponujajo širok spekter doživetij – ta so lahko intenzivna ali razpršena. Po eni strani nas odmikajo drugam, v neko drugo simbolno realnost, po drugi strani pa nas vračajo nazaj v prisotnost našega telesa. Opazimo lahko, kako film vpliva na naše telo, zavemo se občutkov, ki jih v nas sproža – medtem ko smo »v« filmski zgodbi, še vedno čutimo, da ostajamo v kinodvorani.

V tem kontekstu je dinamika med imanenco in transcendentno nenehno prisotna. Fenomenološko gledano gre za izkustvo, ki presega naše vsakdanje razumevanje in zaznavanje sveta, hkrati pa ostaja ukoreninjeno v imanenci neposrednega telesnega doživljanja.

6 Strategije filmske vzbuditve Presežnega

Sobchack v svojem članku *Embodying transcendence: on the literal, the material, and the cinematic sublime* jasno oriše tri glavne strategije filmskega približevanja transcendentnemu.

Prva strategija, o kateri bomo spregovorili, je zaznamovana s figuralnim literalizmom, ki čudežno upodobi dobesedno.

Klasičen Hollywoodski film, ki uporabi dobesedni pristop, je *Pesem Bernadette* (Song of Bernadette, Henry King, 1941). V filmu je »lepa gospa«, kot Bernadette opiše svoje mistično vizijo Device Marije, dramatizirana na način, ki transcendentno izkušnjo loči od materialne imanence. Vendar je prikazovanje svetega oz. reprezentacija božanskega kljub temu vidna dobesedno, brez uporabe simbolike ali metafore. Transcendentno je prikazano kot nekaj »drugega«, kar je hkrati ločeno od vsakdanjega sveta, a še vedno realno in materialno imanentno. To, kar jo ločuje od sveta, je figuralna abstrakcija, kot so (nad)naravne spremembe v vetru in vremenu, v ozadju se pojavi koralna glasba, Bernadettin obraz pa obsije bleščeča avra, ki sije okoli Marijine figure. To Bernadettovi izkušnji dodeli transcendentni značaj. Sublimnost dogodka preseže zgolj fizično lepoto ter se uveljavi kot duhovna čistost, milina in svetost. Film tako obravnava transcendentno skozi estetiko neposredne reprezentacije in vizualne abstrakcije. Ob tem se opira na kulturni kod, saj računa na naše kulturno znanje o drugih filmskih reprezentacijah transcendence kot tudi

religioznih simbolih znotraj krščanskega konteksta. Uporaba filmske reprezentacije svetega je na ta način zreducirana na vidnost, zaradi česar ne učinkuje neposredno na gledalčevo čutno doživetje transcendence (Sobchack, 2008, str. 199).

Dobesedna reprezentacija religioznih simbolov in kodov se pojavi tudi v črnih komedijah, kot je na primer srbski film *Nebesa* (2021) režiserja Srdjana Dragojevića. Film prikazuje tri zgodbe o isti družini v razponu treh desetletij. V prvi zgodbi se glavni junak nekega dne prebudi s svetniškim obročem na glavi, kar je dobesedna reprezentacija, ustvarjena s pomočjo računalniško generiranih vizualnih učinkov. Sodobni filmi pogosto uporabljajo vizualne efekte za reprezentiranje prizorov, tako v komedijah kot tudi v bolj resnih filmskih uprizoritvah svetopisemskih pripovedi, kot je na primer mit o *Noetu* (Darren Aronofsky, 2014).

Druga strategija poudarja transcendenco v imanenci – ne gre več za ločenost med transcendenco in imanenco. Dober primer je *Dnevnik podeželskega župnika* (Robert Bresson, 1951). Tudi ta pristop se izogiba metaforični ali alegorični pripovedi, vendar ne za to, da bi konstruiral dobesedni prikaz presežnega, temveč da bi ga dosegel s specifično estetsko in metafizično ekonomijo. Film poskuša s svojim stilom transcendentno vzbuditi na telesu – torej v afektivni materialnost našega obstoja. Zanima se za amplificiran občutek nečesa nenavadnega, drugačnega, tistega, kar bi z Merleau-Pontyjevim besedami opisali kot horizontalna transcendenca. Poleg dimenzij nevidnega, neslišanega uporablja tudi sredstva abstrakcije, toda ne več na podlagi ločitve med imanenco in transcendenco, temveč obravnava vidnost imanence kot enakovreden element nevidne celovitosti sveta. Preseženo tako ni več zreducirano na vidnost, ampak je predstavljeno kot nekaj, kar vznikne iz in v vidnosti sami (Sobchack, 2008, str. 200–201).

Takšni filmi ne uporabljajo sija, nadnaravnih elementov, glasbe, vremena, ampak se skozi bližnje plane osredotočajo na podrobnosti. Z njimi amplificirajo imanentno materialnost, naravne zvoke, dovolijo, da prizor traja, zato da bi osvetlili in razjasnili obširnost in presežnost toka časa, ki prežema naša življenja.

Takšen pristop pogosto povezujemo s transcendentalnim stilom, ki se je začel razvijati v filmski umetnosti po drugi svetovni vojni. Kot piše Paul Schrader (2018), je za transcendentalni slog značilno, da se odmika od pričakovane klasične pripovedi. Zaznamuje ga filmski asketizem, počasnost, eliptični ritem, čutnost. Film

transcendentalnega sloga uporabljajo sredstva za potujitveni učinek, s katerim ustvarjajo alternativno, transcendentno realnost.

Transcendentalni film nas najprej uvede v vsakdanje življenje, kjer se v določenem trenutku pojavi motnja. Ta motnja, ustvarjena skozi zaplet ali neprijetnost, povzroči razpoko v običajni realnosti, ki jo mora gledalec sam pri sebi razrešiti. V tej stiski se prebudi impulz po iskanju razrešitve, kar odpira prostor za izkušnjo Presežnega kot tujosti. Po Schraderju gre za proces, v katerem film presega običajno dožemanje sveta, saj gledalca sooči z dimenzijo, ki sega onkraj vsakdanjosti (Schrader, 2018, str. 3).

V svojem razmisleku o strukturi transcendentalnega sloga Schrader izpostavi trenutek, ki ga imenuje *stasis*. Gre za prizor, ki se raztegne v času in s tem pridobi posebno težo ter vrednost. Pogosto je ta trenutek utelešen v bližnjem planu obraza, ki se izkaže kot izjemno močno izrazno sredstvo. Ko prizor obraza pustimo trajati, se razkrije njegova večplastnost in dvoumnost, saj gledalcu omogoča, da v njegovi statičnosti zazna subtilne podtone čustev ali neizrekljivih vsebin.

Spomnimo se Kuleševskega efekta: gre za filmsko tehniko, kjer gledalec na podlagi montaže pripiše čustva igralcu, čeprav obraz ostaja nespremenjen. Na primer: pokažejo posnetek hrane, nato obraz človeka, in gledalec zaključi, da je oseba lačna. Če pa namesto hrane pokažejo prizor umirajočega psa na cesti, isti obraz igralca vzbudi vtis, da je oseba žalostna.

Trajanje na obrazu izpostavi neko dvoumnost, nedoločljivost ali celo presežnost. Pojavi se občutek drugosti, drugačnosti in nedomačnosti. Ko kader traja skozi čas, aktivira v gledalcu različne asociacije, ki jih je film vzpostavljajal in implicitno posredoval skozi celotno pripoved. V tem trenutku, ki ga lahko imenujemo *stasis*, se vsa kompleksnost in neizrekljivost pripovedi zgosti in izrazi. Vse, kar je bilo nakazano, nenadoma pride v ospredje in pridobi globlji pomen.

Na tem mestu se lahko vprašamo, kaj je racionalni diskurz v filmski naratologiji in kaj bi pomenilo filmsko iracionalno. Vrnimo se na idejo iracionalnega tokrat na ravni pripovedovanja. Filmski ustvarjalci dobro poznajo napotek: ne povejte, kaj se dogaja, ampak pokažite (*show, don't tell*). V klasični strukturi pripovedi sledijo principu verjetnosti, dogodki, liki in njihova dejanja morajo slediti prepričljivi logiki. V takšnem diskurzu so dejanja in posledice jasno utemeljene, pripoved sledi določeni

vzročni sekvenci, liki pa delujejo v skladu s prepričanji, ki so psihološko in družbeno prepričljivi. Pripoved mora imeti jasno zgradbo in mora biti optimalna, brez odvečnega dogajanja.

Če je pri tem pristopu pomembna jasnost, pa je s transcendentalnim slogom konstrukcije pripovedi poudarjena dvoumnost, pripoved ne sledi zgolj linearnemu zaporedju, temveč vključuje tudi simultanost. Vse bolj so pomembni nevidni in implicitni načini komunikacije. Za Deleuza je film na tej točki dosegel zrelo dobo (govori o *podobah-časa*, ki so značilne za kinematografijo po 2. svetovni vojni), ko se je nehal ukvarjati s pripovedovanjem zgodb na ravni zavesti in začel govoriti našemu nezavednemu, kar vključuje procese spominjanja, fantaziranja, sanjanja. Nepojmovne, iracionalne dimenzije filmskih sredstev zdaj skozi časovnost vodijo do ozavedanja lastne končnosti in omejenosti. V tem je nekaj travmatičnega, kar vzbudi dvoumne občutke. Zlasti zato, ker je prepuščeno gledalcu, saj ni veliko usmerjanja njegove pozornosti, da razmišlja in aktivno dopolnjuje filmsko pripoved. Namesto spektakularnih učinkov, kot so svetniški sij, vremenske spremembe ali koralna glasba, se osredotoča na bližnje plane in poudarjeno naravno zvočno kuliso. Prav v trajanju se razpre širina transcendence, saj omogoča čas za refleksijo in introspekcijo. Ta strategija računa na gledalčevo sodelovanje in njegovo dopolnjevanje slike ter izbiranje pomenljivih podrobnosti znotraj kadra. Gledalec postane aktivni udeleženec v procesu tvorjenja narativa. S tem pa smo prišli do obrnjenega napotka: povej in pokaži vse, brez dodatnega usmerjanja pozornosti. Ta podvojitev lahko ustvari potujitveni učinek tujosti.

Povzemimo tehnike potujitve, značilne za žanr počasnega, kontemplativnega filma, kot jih opisuje Paul Schrader v knjigi *Transcendental Style in Film*. Počasni film odlikuje značilen filmski asketizem, ki se izraža v upočasnjem tempu, eliptičnem ritmu in vsakdanjosti. Ti elementi amplificirajo čutnost in premikajo gledalca od režima vidnega in slišnega k taktilnosti in haptičnosti. Kamera je pogosto statična in zaklenjena v enem položaju, kar omogoča celostno opazovanje kadra brez usmerjanja pogleda. Široki koti in globina kadra ustvarjajo *tableau vivant*, kjer lahko spremljamo večplastno dogajanje – od dialogov do sprememb v okolju. Minimalno pokritje, ki uporablja omejeno število zornih kotov, poudarja neposrednost in okrepi čutno izkušnjo (Schrader, 2018, str. 12).

Diegetski zvok ima prednost pred glasbo; naravni zvoki so poudarjeni, kar okrepi otipljivo zaznavo. Dialogi so redki in služijo le kot dopolnitev vizualne pripovedi, medtem ko igralci ne interpretirajo čustev, temveč delujejo kot » modeli« v Bressonovem slogu, s čimer se izognejo klasičnemu igranju (Schrader, 2018, str. 14).

Trajanje dolgih kadrov vzbuja evokativno moč, ki gledalca vodi k vzvišeni čutni pozornosti. Bližnji plani, zlasti obraza ali rok, ustvarjajo intimno mimetično izmenjavo in poudarjajo taktilnost. Ta pristop ponazarja razumevanje transcendence kot imanentne izkušnje: drugost začutimo skozi intenzivno telesno zaznavo. Telo postane osrednje vozlišče transcendentnega doživetja – ko na primer opazujemo župnika pri svojih opravilih, transcendenca ne deluje kot oddaljena, temveč se skozi mimetično izmenjavo razkrije kot del naše lastne telesne izkušnje: bližnja, čutna in globoko intimna. Vse te značilnosti ustvarjajo filmsko izkustvo, ki presega vsakdanje zaznavanje in v ospredje postavlja občutje prisotnosti ter odprtost za čutno drugačnost.

Podobno kot Bresson, ki poudarja imanentno in materialno čutnost, pa gre Mel Gibson s filmom *Kristusov pasijon* (Mel Gibson, 2004) v tem v bolečo skrajnost. Prizadeva si slediti štirim kanoničnim evangelijem, pri čemer so dialogi rekonstruirani v aramejščini, hebrejščini in latinščini. Film ustvarja svetlobno in zvočno vzdušje zamaknenosti, ko prikazuje kruto realnost, ki človeka zamrzne in sili, da odmakne svoj pogled. V filmu spremljamo zadnjih 12 ur Kristusovega pasijona, ki je prikazano kot slikovito mučenje Jezusovega telesa in njegovo raztelesenje. To daje filmu iracionalno in grozljivo dimenzijo, ki meji celo na sadistično. Zaradi mimetične izmenjave, ki temelji na delovanju zrcalnih nevronov, se distanca med gledalcem in videnim zabriše. Mučenje Kristusa postane napad na gledalca, saj mučno in krvavo raztelesenje ne doseže povzdignjene vzvišenosti. Izrazita materialnost in imanentnost telesa se spoji s figuralno dobesednostjo religiozne zgodbe. Rezultat je spontan odmik od trpinčenega telesa v otopelost in disociacijo (Sobchack, 2008, str. 201). Groza, ki jo film prikaže, je tako intenzivna, da se izgubi distanca, o kateri je Kant govoril kot o pogoju za občutenje vzvišenega. Namesto da bi filmsko izkušnjo doživeli kot vzvišeno, se zaradi njene preintenzivnosti sprevrže v čisto grozo, kjer varna distanca popolnoma izgine. Film sicer poskuša hladnokrvno mučenje in trpljenje ublažiti s prizori, ki poudarjajo Jezusovo ljubezen, toplino, upanje in odpuščanje, s čimer pa vzpostavlja močan kontrast med dobrim in zlim.

Na koncu lahko spregovorimo še o zadnjem načinu razumevanja transcendence in imanence, ki poudarja, da je transcendenca nedojemljiva skozi imanenco. To nas pripelje do tretjega pristopa, ki ga opisuje Vivian Sobchack, kjer se transcendenca razkriva kot nekaj popolnoma nedostopnega znotraj materialne imanence. S tem se vračamo k začetni ideji iracionalnega v konceptu Svetega, ki se zdaj razodeva v povsem nedostopnih vrzelih imanentnosti sveta in skozi uporabo filmskih tehnik suspenzije lastnih sredstev. Transcendentno tu nastopi kot nedostopen razkorak znotraj materialne imanence in predstavlja mejo vsakršnega poskusa razumevanja ali reprezentacije.

Filmi, kot so *Ogrinjalo*, *Dnevnik podeželskega župnika* in *Zadnja Kristusova skušnjava*, zato poskušajo vzbuditi transcendenco na gledalčevem telesu skozi vrzeli, izpuste, elipse v vizualni reprezentaciji. Transcendencia je umeščena v razpoke v vizualni reprezentaciji. Poudarjeni so vidiki nevidnosti, nematerialnosti, saj Presežnega nikoli ne ugledamo. Tretji napotek filmarju bi se tako glasil: niti ne pokaži, niti ne povej, ampak zgolj ideogramatsko nakaži.

Podobno kot prva strategija se film *Ogrinjalo* v prizoru Jezusovega križanja posluži poudariti mistično vzdušje z vremenskimi spremembami, kot je nenaden veter, naravni zvoki in bliski strel ter glasba, ki dramatizira dogajanje. Tudi v tem filmu sta pomembna zvok in povzdignjena glasba, saj ti dve dimenziji močno reorganizirata telesne ritme in razpršita naš imanentni položaj proti presežnemu onkraj ekrana, ki se nahaja zunaj vidnega polja. Vendar pa, za razliko od filma *Pesem Bernadette*, čudeža ne pokaže direktno in dobesedno, temveč se prizor osredotoči na reakcije, ki jih vidimo na obrazu protagonista. Prisotnost numinoznega je nakazana z obrisom Jezusove figure na križu. S takšno prisotno odsotnostjo film poudari skrivnostno, grozljivo navzočnost, medtem ko izven vidnega polja zaslišimo slavni rek: »Oče, odpusti jim! Saj ne vedo, kaj delajo«. V uporabi so tehnike vizualnega zadrževanja, kot so sence, obrisi, silhuete.

Minimalizem, tišina in elipse se pojavljajo tudi v življenju protagonista v filmu *Dnevnik podeželskega župnika*, kjer se zgodba zaključi z zamegljeno slutnjo presežnega, kar je prikazano kot bel, zamegljen simbol križa. Podobno se dogaja v *Zadnji Kristusovi skušnjavi* (Martin Scorsese, 1988), kjer Martin Scorsese vplete skušnjava v proces križanja, ko Jezus, ob vsem trpljenju razmišlja, ali naj se odpove mesijanstvu in preprosto zapusti križ ter zaživi običajno življenje. Vendar tega ne stori. Prizor odlično prikaže razpetost med imanenco in transcendenco, razsežnost križanosti

vsakega od nas. Film se, ob elementih materialnosti, mesenosti, tišin in naravnih zvokov, v zaključku približa Svetemu z abstraktno igro barve in svetlobe.

Kot zelo dobro izpostavi Sobchack, na koncu pridemo do najmanj telesnih vidikov utelešenosti – do diha. Različne strategije in različne intenzivnosti poskušajo vzbuditi občutenje ekstaze, transcendence v gledalčevem živetem telesu. V gledalcu se sprožajo telesne reakcije v dihanju, kot so spremembe v bolečem ali lahkotnem krčenju, širjenju, zadrževanju vdiha in izdiha, ki ga občutimo na telesu sinestetičnega subjekta. Ta proces telesne izmenjave, ki je osredotočen na dihanje, je ključni način, kako film skozi taktilno in haptično zaznavanje prenaša občutke transcendence na gledalca, ki jih vnaša v svojo lastno telesno izkušnjo (Sobchack, 2008, str. 202).

Zastoj diha, ki se lahko pojavi v določenem trenutku duhovnega povzdigovanja proti numinoznemu jedru, postane priložnost za prehod v stanje transcendence, kjer respiracija preseže svojo fiziološko funkcijo in postane inspiracija – dobesedno in metaforično. Inspiracija kot akt vdihovanja v tem kontekstu pomeni prejemanje nečesa višjega, kar preplavi telesno izkušnjo in jo dvigne v izkušnjo Vzvišenega. V tej povezavi dihanje postane most med telesnim in duhovnim, kjer vstopimo v občutek presežnosti, ki ga v filmskem kontekstu izkušamo kot neizrekljivo, sveto in numinozno.

7 Zaključek

V besedilu smo raziskovali prepletanje kognitivnih metafor, Ottovega razumevanja svetega ter različnih filmskih strategij reprezentacije in sublimacije transcendence. Filozofska antropološka perspektiva je osvetlila, kako religiozna izkustva izvirajo iz globoko ukoreninjenih človeških odzivov, ki izhajajo iz naše tubitne zavesti in odnosa do sveta oziroma narave. Fenomenološki vidik pa je pokazal, kako lahko film uteleša presežno izkušnjo skozi gledalčevo telesno zaznavo – kjer dihanje, čutnost in haptične podobe postanejo ključni nosilci doživljanja numinoznega.

Poleg dobesednih strategij reprezentacije božjega smo se poglobili v razpravo o sublimacijskih tehnikah filmske presežnosti, utelešenih v transcendentalnem slogu. Ta slog nas ne vabi le k opazovanju religijskih pripovedih, ampak nas aktivno vključuje v proces razumevanja, ki ni zgolj intelektualen, ampak globoko čutni in telesni. Transcendentalni film gledalca spodbudi k soočenju z lastno utelešenostjo in presežnega v nedoumljivem in neznanem. Videli smo, kako lahko film preseže

konvencionalno pripovedno strukturo ter ustvari izkustvo, kjer svetost in presežnost postaneta neposredno čutno zaznavni.

Umetnik transcendentnega sloga mora obvladati tako vidno kot nevidno, da bi nas potisnil do točke zaustavitve. Njegov cilj ni le prikazati, ampak razkriti nekaj, kar je tuje in ostro, kot sulica, ki nas prebada. V naše čutno telo zadane implicitno in tiho, ne da bi se pri tem Presežno tudi zares pokazalo. Podobno kot slikar ne sme nikoli pozabiti na negativni prostor, saj mora ozadje obravnavati kot pozitivno obliko, tako mora filmar nadzorovati izpuste v prostoru in času. Preko tega ustvarja filmske geste, ki niso popolna odsotnost, ampak prisotnost odsotnega, ki bržčas deluje na gledalca, v kolikor je ta za to dovzeten.

S temi vpogledi smo se približali razumevanju, kako lahko transcendenca, čeprav nedostopna v svoji popolnosti, skozi filmski medij postane del naše imanentne izkušnje – ne le kot koncept, temveč kot živo občutje, ki ga zaznamo v lastnem telesu in dihu.

Literatura

- Baskar, N., & Petek, P. (ur.). (2014). *Fenomenologija filma: tradicije in novi pristopi* (1. izd., p. 222). Slovenska kinoteka.
- Berman, M. (2017). *Merleau-Ponty and God: Hollowing the Hollow*. Lexington Books.
- Hribar, T. (1993). *Fenomenologija*. [Knj.] 1, Brentano, Heidegger, Husserl (p. 435). Slovenska matica.
- Inwood, M. J. (2000). *Heidegger: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Lakoff, G. (2022). *Does philosophy inform religion?* Closer to Truth.
<https://clostertotruth.com/video/lakge-002/>
- Lakoff, G., in Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
- Low, D. (2022). Merleau-Ponty, Theology and God. *Journal of Philosophical Investigations*, 16(41), 348–372.
- Otto, R. (1993). *Sveto: O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Nova revija.
- Ošlaj, B. (2010). *Ethica, quo vadis?: Albert Schweitzer in vprašanje renesanse etične kulture*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Ošlaj, B. (2015). *Človek, svet in etos: Študije o postsekularni filozofiji in svetovnem etosu*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Sobchack, V. (2008). Embodying transcendence: On the literal, the material, and the cinematic sublime. *Material Religion*, 4(2), 194–203. <https://doi.org/10.2752/175183408X328307>
- Sobchack, V. (2011). *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Sobchack, V. (2014). Kaj so vedeli moji prsti: kinestetični subjekt ali mesenost vida. V N. Baskar in P. Petek (ur.), *Fenomenologija filma: tradicije in novi pristopi* (47). Slovenska kinoteka.
- Vörös, S. (2013). *Podobe neupodobljivega: (nevro)znanost, fenomenologija, mistika*. KUD Logos; Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Filmografija

Dnevnik podeželskega župnika (Robert Bresson, 1951)

Kristusov pasijon (Mel Gibson, 2004)

Nebesa (Srdjan Dragojević, 2021)

Noah (Darren Aronofsky, 2014)

Ogrinjalo (Henry Koster, 1953)

Pesem Bernadette (Henry King, 1941)

Zadnja Kristusova skušnjava (Martin Scorsese, 1988)