

Deleuze, Schrader, transcendentalnost in film

DARKO ŠTRAJN

Ko analizira Ozujeve filme v svoji drugi knjigi o filmu *Podoba-čas*, katere izvirnik je izšel l. 1985, Deleuze omeni Schraderjevo obravnavo istega avtorja. Ni se strinjal s Schraderjevo opredelitvijo razlike med »vsakdanjim« in »odločilnim trenutkom« v Ozujevih filmih; to ne prav ostro nestrinjanje pa se izkaže za konceptualno utemeljeno opredelitev razlike v razumevanju tematike. Gre za razliko v razumevanju pojma *transcendentalnosti*, kar Deleuze poudari v opombi v zadevnem kontekstu svojega besedila: »V nasprotju s Kantom Američani ne razlikujejo med transcendentalnim in transcendentnim: od tod Schraderjeva teza, ki Ozuju pripisuje čut za 'transcendentno', ki ga zasledi tudi pri Bressonu in celo Dreyerju. Schrader razločuje tri 'faze transcendentalnega sloga' pri Ozuju: vsakdanje, odločilno in 'stazo' kot izraz samega transcendentnega.«¹ V sklepnem poglavju knjige je Deleuze še bolj izrecen, ko – zopet v opombi – opozori, da [pri Schraderju] »ne gre za kantovski pomen, ki, nasprotno, transcendentalno postavlja v nasprotje z metafizičnim ali transcendentnim«.² Iz dikcije in umeščenosti omemb Schraderjevega prispevka je v vsem Deleuzovem kontekstu razvidno, da so reference na Schraderjevo razmišljanje o Ozuju dobile »funkcijo« konceptualnega vzvoda za eno od razvitij razlage transformacije filmske forme v koordinatah podobe-časa ali natančneje: za označevanje prehoda od podobe-gibanja k podobi-času. Ugovor Schraderju deluje kot ponazoritev tega postajanja s tem, da utemeljuje diametralno nasprotno interpretacijo Ozujevega dela. Prav na neznatnem vprašanju o tem, kako kaže razumeti posamezne sekvence Ozujevih filmov, torej

vznikne velikansko vprašanje o mišljenju, ki je pri tem na delu. Deleuze se legitimira kot mislec kontinentalne filozofije, ki ob piscu iz ameriške kulture označi dve filozofski tradiciji, razlikujoči se logiki, perpetuirajoči se nesporazum. Pa vendar je bil večkrat v miselnem gibanju in vijuganju 20. stoletja ta nesporazum tudi produktiven. To je mogoče dokazovati, denimo, na primerih interpretacij Wittgensteinovih del. Tudi samo Deleuzovo pisanje je primer produktivnosti tega nesporazuma, saj je brez posebnih utemeljevanj v obeh svojih knjigah o filmu precej uporabljal Peirceove klasifikacije znakov, ki jih je razvrstil na več ravni svojih analiz filmske podobe in njenih postajanj, gibanj, kristalizacij, kontinuiranj, prekinitev, znakovnosti itd. ter, glede na vse te pretežno serialne procese, tudi pomenjanj. Ob vprašanju pomena pojmov *transcendentalnosti* in *transcendentnosti* »nesporazum« postane transparenten. Opozarjam pa, da se Deleuze pogovarja o Schraderjevi knjigi, ki jo je takrat štiriindvajsetletni študent filma objavil leta 1971 in je bila leta 1978 dostopna Deleuzu v prevodu v *Cahiers du cinema*. Deleuzovo branje pa je bilo več kot samo simptomalno. V vsaj tristoletnem filozofsko-kulturnem »nesporazumu« bi morda celo lahko iskali podlago za sofisticirano razlago izvira razlike med evropskim in hollywoodskim filmom, če bi privzeli pojmovanje, po katerem kultura v svojem družbenem pomenu učinkuje tako, kot da bi jo nadziral heglovski duh v njeni proizvodnji kulturnih artefaktov, med katerimi so v industrijski dobi prav kinematografski filmi najbolj dobesedno vidni in značilni.

Kant in Hollywood

Pojem *transcendentalnosti* po Deleuzu Schrader v skladu s svojo pripadnostjo ameriški kulturi pač rabi napačno, ker s tem terminom označuje nekaj, kar je po Kantu ravno nasprotno

1 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 23.

2 Ibid. 381.

pojmu transcendentalnosti: namreč *transcendentnost* kot metafizično kategorijo. Kantov pojem transcendentalnosti je nosilni pojem njegove spoznavne teorije, ki temelji predvsem na zavrnitvi empirističnega in senzualističnega pristopa k razlagi spoznavanja objektov. »*Transcendentalno* imenujem,« pravi Kant, »vse spoznanje, ki se ne ukvarja toliko s predmeti, kot nasploh z našim načinom spoznavanja predmetov, kolikor naj bo to možno *a priori*. Sistem takih pojmov bi se imenoval *transcendentalna filozofija*.«³ Kant je tej problematiki posvetil svojo celotno *Kritiko čistega uma*, v kateri je, med drugim, utemeljil kategorije vednosti *a priori* v nasprotju z znanjem *a posteriori*.⁴ Pojma transcendentalnosti tako ni mogoče pojasniti z eno kratko definicijo, saj ga je mogoče v celoti dojeti šele po proučitvi Kantovega kategorialnega sistema, če že ne tistega v obsežni *Kritiki čistega uma*, pa vsaj v predstavitvi sistema v *Prolegomena* kot povzeti verziji temeljnega dela in hkrati tudi odgovora na robustne kritike, ki so njegovo *Kritiko* primerjale s solipsizmom škofa Berkeleyja. Glede nians in končne veljavnosti pomena kategorij Kantovega filozofskega sistema se vse do danes tudi različne kantovske šole ne strinjajo povsem. Če pa vseeno, pritrjujoč Deleuzu, v zelo reducirani obliki opredelim napako v Schraderjevi rabi pojma *transcendentalnosti*, gre pravzaprav za njegovo neupoštevanje ali morda neseznanjenost z dvojno reflektivnim »postopkom«, po katerem je spoznanje zunanje realnosti rezultat dialektičnega procesa spoznavanja, znotraj katerega pa prav kategorije čistega uma igrajo odločilno vlogo. Zelo poenostavljeno rečeno, brez predhodnih pojmovnih shem, brez vednosti *a priori* v umu, ni mogoče znanje o izkustvenih rečeh. Le-te, če jih ne doseže um v svoji predstavi (reprezentaciji), tako ostanejo *transcendentne* v smislu *reči na sebi*. Schraderjevega razumevanja »transcendentalnosti« pa niti ni treba razlagati s poenostavljanjem, saj gre v obeh modulacijah pojma za »nekaj onstran«, za nekaj »spiritualnega«, kar pa pomeni, da se pomaknemo iz spoznavne teorije bližje k teologiji, saj je bog ali katerikoli pojem, ki ga nadomešča – npr. narava v domnevni zenovski viziji Ozuja – slej ko prej »transcendenten«. Schraderjeva napaka je predvsem v njegovem površnem poznavanju distinkcij nemške filozofije in zato je jasno, da njegova raba pojma, če jo razumemo strogo samo v smislu pojma *transcendentnosti*,

vendarle ni popolnoma napačna. V naslonitvi na svojo interpretacijo Ozujevih filmov Schrader namreč res predlaga nekaj podobnega definiciji *transcendentnosti*. Gledalec, ki je po njegovem interpeliran v prevzetost, zavzetost in angažiranost (kar so po mojem vsi pomeni izraza *commitment* v tem kontekstu), sprejema »[...] filozofsko konstrukcijo, ki dopušča popolno neskladje – globok, nelogičen, nadčloveški občutek v hladnem, nečutečem okolju. Pravzaprav sprejme takšen konstrukt: obstaja globok razlog sočutja in zavedanja, ki se ga človek in narava lahko dotakneta s prekinitvami. To je seveda Transcendentno.«⁵

Preden se vrnem k Schraderju, pa naj omenim, da eksplicitno tema odnosa transcendentalnosti in filma pred Deleuzovo intervencijo v teoriji filma, ki je samo to teorijo nepreklicno »pofilozofila«, ni bila prav pogosta. Sta pa usodno privlačnost med Kantom in filozofijo filma zaznala ključna predstavnik kritične teorije Adorno in Horkheimer, ko sta pripomnila: »Čuti so vedno že določeni s pojmovnim aparatom, še preden pride do zaznave. [...] Kant je intuitivno predvidel, kar je šele Hollywood zavestno udejanjil: podobe se že pri svoji lastni proizvodnji vnaprej cenzurirajo po standardih razuma, v skladu s katerim naj bi si jih pozneje ogledovali.«⁶ Ne da bi se spuščal v celotni družbeno kritični kontekst navedka, lahko rečem, da sta Horkheimer in Adorno pokazala na to, da pojem transcendentalnosti uokvirja delovanje spoznavnega aparata, ki se z izumom in delovanjem filmske kamere in projektorja – z vsemi posledicami v smislu razvoja filmske industrije – materializira in s tem tudi instrumentalizira. V tem smislu je bil Dziga Vertov verjetno prvi in največji spontani kantovec, kajti njegova kamera deluje kot podaljšek uma z vzvratnim učinkom.

Transcendentalni slog počasnega filma

Stik Deleuza in Schraderja pa postane še bolj zanimiv zaradi nove izdaje *Transcendentalnega sloga* leta 2018, ki je izšla z

3 Immanuel Kant. *Kritika čistega uma* (prevod Zdravko Kobe). Ljubljana: Analecta 2019, 60.

4 Tu kajpak ne razlagam Kantove filozofije, ampak zgolj opozarjam na nekatere njene ključne točke, ki so pomembne za distinkcije v pričujočem zapisu.

5 Paul Schrader. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style*, University of California Press, Oakland, 2018, 75.

6 Max Horkheimer in Theodor W. Adorno. *Dialektika razsvetljenstva* (prevod citiranega poglavja Seta Knop), Ljubljana: Založba Studia Humanitatis, 2002, 96. Stališču kritične teorije (ki se sicer širše razvije v obravnavah kulturne industrije) se je desetletja kasneje približal Baudry, ki na mesto transcendentalnega subjekta, kot je bil koncipiran v Husserlovi fenomenologiji, postavi gledalca, ki se identificira s kamero, »s tem, kar ni vidno, ki pa pripravi k videnju« (Jean-Louis Baudry. *L'Effet Cinema*, Paris: Éditions Albatros, 1978, 25).

obsežnim novim predgovorom. V njem ne najdemo izrecnega odgovora na Deleuzov terminološki popravek, pač pa zgoščen povzetek Deleuzove filozofije podobe-časa. Schrader sicer posredno prizna svojo zmoto, rekoč: »Deleuze se loteva praktičnih sestavin transcendentnega sloga. To je tisto, kar sem s težavami dojemal. Naš razum je ožičen tako, da dopolnjuje podobo na ekranu.«⁷ Čeprav tudi v novem štiri desetletja in pol kasnejšem predgovoru Schrader ni povsem razčistil problema terminologije, pa bi lahko rekel, da je vendarle po svoje, in to ne napačno, le razumel problematiko transcendentalnosti v filmu s tem, ko je tudi posvojil Deleuzov pojem podobe-časa. Tako pravi, da so povojni filmarji ugotovili, da je »[...] podobo-čas mogoče manipulirati tako, da ustvari introspekcijo.«⁸ Vsekakor je to nekoliko psihologiziran približek kantovskemu pomenu transcendentalnosti, saj se namesto k nečemu onstran obrača k temu, kar je mišljenju notranje. Deleuze je zaznal, kako povojnega filma ne zanima primarno »pripovedovanje zgodb«, poleg tega pa je na podlagi ključnega Bergsonovega pojma trajanja odprl še eno kompleksno lastnost podobe-časa. Po Schraderju naj bi Deleuze utemeljil nedavnejši filmski fenomen – namreč *počasni film* (slow cinema). »Čas omogoča gledalcu, da sliko prepoji z asociacijami, celo protislovnimi. Od tod dolgi posnetek. Kar se je začelo kot štirisekundni posnetek vlaka pri Ozuju, se podaljša na osem minut vijugajočih krav pri Béli Tarru.«⁹ Vendar pa *počasnega filma*, kot poudari Schrader,¹⁰ ne gre enačiti s transcendentalnim slogom, saj naj bi le-ta bil »ena med več predpostavkami« tovrstnega filma.

Pri tem je bistveno predvsem to, da se Schrader ujame z Deleuzom v točki, ki zadeva razmerje mišljenja in filma in s tem implicitno filozofije in filma. Kar namreč posebej določa posebnost Deleuzovega pisanja o filmu, je njegova osredotočenost na delovanje filmske forme. A še zdaleč ne gre samo za estetski pomen tega nikoli do konca razložljivega pojma. Forma je vedno določljiva samo v razmerju s tem in skupaj s tistim, česar forma je. Schrader je bistrovidno uvidel, da se je Deleuze v ključnih potekih svojega razmišljanja o filmu osredotočal na »praktične sestavine« sloga, torej na podobe, ki jih film niza v posnetkih, kadrih, montaži, planih, zornih kotih, svetlobnih niansah, rezih itd., ki tvorijo »kristale«. Korelativno na teoretski ravni Deleuze opomni na fiziološki

»aparati«, na možgane, ki pulzirajo v resonancah s filmsko podobo: »Sam ekran je možganska opna, kjer se nemudoma in neposredno soočajo preteklost in prihodnost, notranjost in zunanost, brez določljive razdalje, neodvisno od sleherne fiksne točke [...]. Prvi značilnosti podobe nista več prostor in gibanje, temveč topologija in čas.«¹¹ Skladno s tem je torej treba videti slog *počasnega filma* v rabi praktičnih filmskih postopkov. Čeprav se v tem zapisu ne ukvarjam s širšimi značilnostmi počasnega filma, pa je za to obravnavo ilustrativen Schraderjev opis, ki se od vrste drugih teorij tovrstnega filma razlikuje prav po svoji oprtosti na Deleuza. Da bi ustvaril svoje učinke, ki so proizvod prepleta mišljenja in filmskih podob, v katerih pa je opazna vzvratna avtorska refleksija njihovega delovanja na možgane, na mišljenjske procese, *počasni film* poudarjeno rabi skupke filmskih sredstev ustvarjanja podob. Po Schraderju, čigar obravnavo tu povzemam v zelo strnjeni obliki, filmska tehnika v tem filmskem trendu poudarja disonanco med časom in pripovedjo. V tovrstnem filmu avtorji uporabljajo – seveda ne v vseh filmih vseh in vseh na enak način – širokokotne posnetke, statične kadre, minimalno menjavanje zornih kotov, odložene montaže (npr. rez ne sledi odhodu subjekta iz kadra), podobe raje kot dialog, zelo malo izbrane skladane glasbe – če sploh kakšne, poudarjene zvočne učinke, vizualno površinskost, kompozicije ponavljanj, podvajanja, ne-igranje (minimalno premikanje, igralci kot »modeli«) in nizko razmerje barv ter ekrana. Schrader tudi navaja vrsto filmskih avtorjev, katerih filmi prepoznavno ustrezajo definiciji *počasnega filma*, ki v zadnjih letih tako rekoč dominira na posameznih filmskih festivalih. Razen predhodnikov, kot so bili Dreyer, Ozu, Bresson in Tarkovski, Schrader omenja na primer Chantal Akerman, Nuriya B. Ceylana, Claire Denis, Aleksandra Sokurova, Apichatponga Weerasethakula, seveda Béla Tarrja in še vrsto drugih.

V polju tematike *počasnega filma*, ki kot filmski trend ali nemara že kar posebna filmska forma, v času Deleuzovega gledanja-pisanja še nepoimenovana, razen seveda v našem zanazajskem pogledu, Schrader pravzaprav skuša misliti v Deleuzovi vizuri, prolongirati njegovo mišljenje filma v dobo precej po njegovi smrti l. 1995. Deleuze je iz svoje dobe, dobe vrhuncev filma (zlasti izraziteje intelektualno profiliranih), videl naprej in je zaznal tudi potence novih tehnologij, ki v njegovem času še niso bile dodelane, saj so šele v devetdesetih letih začeli resneje snemati z digitalno tehniko. Deleuze pa je ugotavljal, da »[naj bi] porajajoča se numerična podoba

7 Schrader. *Transcendental Style in Film*, 5.

8 Ibid. 6.

9 Ibid. 5.

10 Primerjaj: Ibid. 21.

11 Gilles Deleuze. *Podoba-čas*, 175.

bodisi transformirala film bodisi ga nadomestila, nakazala njegovo smrt». ¹² Vprašanje, ki še terja odgovore, v nanosu na *počasni film*, zadeva transcendiranje filma – kot nikoli povsem soglasno definirane umetnosti – po njegovi »smrti«. Kot je zaznal tudi Schrader, je *počasni film*, pri čemer nas ne sme zavesti videz, da ta film označuje vztrajanje pri konceptih iz zgodovine »analognega« filma, nakazal izginevanje meje tako med zvrstmi umetnosti kot meje med podobami-gibanji in podobami-časi, pri čemer prav to izginjanje mej transformira mišljenje v filmski formi v digitalni dobi.

Preporod

Zdaj pa še k Schraderju, ki ga poznamo kot konec koncev hollywoodskega avtorja – pisca scenarijev in filmskega režiserja! Čeprav je bilo mogoče iz ust vrste filmskih avtorjev Hollywooda slišati diskurze, ki so vsebovali posplošitve produkcijskih praks in konceptualne prvine teorij filma, pa je Schrader s svojo knjigo precej izjemen. Še posebej po tem, da se ozira na evropski in azijski film, v novem predgovoru iz leta 2018 pa na svetovni film. Schrader torej izstopa iz hollywoodske »formule« filma, kar mu je v njegovi lastni avtorski praksi prineslo tudi nemalo težav. Prva verzija knjige brez desetletja kasneje dodanega uvoda že priča, kot poudarja Malcolm Nicholson, o njegovem zavračanju konvencionalnih hollywoodskih tehnik filmske produkcije. Vrsta dejstev iz njegove bogate avtorske prakse kaže na to, da je imel težave s producenti in njihovimi komercialnimi (ideološkimi) preferencami. Med nedavnejšimi primeri najdemo izraziti »incident« s filmom **Dying of the Light** (2014), ki ga je producent distribuiral v verziji, s katero se avtor ni strinjal. Schrader je potem iz delovnih verzij v DVD formatu zmontiral približno avtorsko verzijo pod naslovom **Dark** (2017), ki je bila bolj ali manj »distribuirana« predvsem po internetnih omrežjih. S tem je samo nakazal lastno namero z zadevnim filmom, saj obe verziji ostajata »nepravi«. Schrader potemtaka pomeni avtorsko usmerjenega režiserja v negostoljubnem okolju za svojeglavega filmskega ustvarjalca. Sicer je med filmskimi kritiki, vezanimi na ta ambient, zanj veljalo, da je avtor z dobrimi idejami, ki pa mu jih vedno ne uspe dobro realizirati. Ampak to verjetno pomeni, da bo po določenem času Schrader postal bolj razumljen, njegova avtorska pojavnost utegne biti nekoč v prihodnosti na novo rekonstruirana, dekonstruktivno rekontekstualizirana in, kdo ve, morda celo kanonizirana. Če ne drugače pa vsaj v

tradiciji tako imenovanih hollywoodskih *maverickov*. ¹³ Zdi se, da je nanj že zgodaj, ko je v *Transcendentalnem slogu* pisal o Dreyerju, naredila pomemben vtis Dreyerjeva izjava, ki je na vprašanje novinarja o raznolikosti njegovih filmov odgovoril, da mu je šlo za to, da »[...] bi iznašel slog, ki ima svojo vrednost samo za posamezni film«. ¹⁴

Čeprav bi celo v večini realiziranih Schraderjevih filmov komajda lahko našli sledi transcendentalnega sloga v skladu z njegovo lastno definicijo, pa ni dvoma, da je v tem slogu v celoti posnel enega svojih zadnjih filmov **Preporod** (First Reformed, 2017). Ne kaže zanemariti okoliščine, da je film navsezadnje hollywoodska produkcija, da se vpisuje v obrazec filmov A kategorije, ki jih odlikuje tudi zvezdniška zasedba; v danem primeru imamo namreč Ethana Hawka v glavni vlogi pastora Tollerja in Amando Seyfried kot Mary. Če pustim ob strani precej omenjano okoliščino Schraderjevega lastnega verskega porekla, ki ga je predestiniralo za razmišljanje o spiritualnosti z vsemi etičnimi dilemami ter paradoksi, ki sodijo zraven, gre za film, ki ga lahko gledamo kot upodobitev njegove teorije. Za razliko od novovalovskih avtorjev šestdesetih, ki so nemudoma preskočili iz teorije v prakso, je Schraderju to v popolnosti uspelo skoraj štirideset let po artikulaciji teoretskega pogleda. Pri tem trdim, da film reflektira tudi Schraderjev premislek o Deleuzovi opredelitvi transcendentalnosti v filmu glede na njen filozofski izvir. V *Preporodu* se namreč v naddeterminirajočih meditativnih podobah odvije drama, strukturirana s konstitutivnimi prvinami etike; etike, ki se opira na temeljno *nespoznavno idejo Boga*, ki subjektu, opredeljenemu z moralno voljo, narekuje, kantovsko rečeno, usmerjenost na apriorni objekt, namreč na najvišje dobro. Vendar pa Schrader tu ni opredeljen samo s spekulativnimi pojmi in kategorijami, ampak vpleta v film podobe in dialoge videzov družbene realnosti in politične konfliktnosti. Poglavitna narativna linija spaja tematiko ogroženosti okolja in dilematiko posameznikove vere kot brezkompromisne zahteve približevanja dobremu. Ogroženost okolja se v počasnem ritmu filma uveriži s statičnimi podobami in z manifestirani »pragmatične« govornice zla. Soočata se kierkegaardovska eksistencialno utemeljena vera in nekaj podobnega zvitosti Heglovega absolutnega

¹³ Sam fenomen svojeglavih avtorskih filmskih ustvarjalcev v amerškem filmu, ki so v velikem številu primerov redefinirali in »prestrukturirali« tudi *mainstream*, predstavlja dokumentarni film Florence Dauman in Dale Ann Stieber *Hollywood Mavericks* (1990).

¹⁴ Schrader. *Transcendental Style in Film*, 135.

12 Ibid. 372.



Prepared (2017)

duha. V taki zastavitvi potem tudi namig izhoda v obliki geste ljubezni, ki abruptno ustavi samodestruktivni niz namenov protagonista, deluje prepričljivo. Bralcu Schraderjeve knjige se neizogibno rišejo pred očmi vzporednice med njegovim pisanjem o Bressonu in motivih filma. »Navsezadnje je *Preporod* za loščem kontemplativne duhovne jeze ogorčen bojni klic proti lahkotnemu prevladujočemu krščanstvu, megacerkvam in evangeliju bogastva. Gre za skoraj enako postavitev kot v Bressonovem **Dnevniku vaškega župnika** (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), vse do preživljanja glavnega junaka s kruhom, namočenim v vino ali viski.«¹⁵

Kot v večini primerov »dobrih filmov« je seveda ključno pomembna forma filma, ki ga sestavljajo posnetki, narejeni po Schraderjevem lastnem »učbeniku«. V filmu ugledamo, kar je avtor že zdavnaj odkril pri Ozuju, namreč nizanje daljših kadrov v pretežno srednjih planih, z nenarativnimi rezi (po Deleuzu »iracionalnimi rezi«), ki vstavljajo v nize podob zenovske kontemplativne odmike. V danem filmu ti inserti delujejo nenavadno izvrstno, povsem v skladu s teorijo o tem, da tak filmski potek sili gledalca k razmišljanju. Prikaže pa se še ena neeksplicitna revizija v skladu z Deleuzovimi pripombami na Schraderjevo zaznavanje »transcendentalnega« v napačnem pomenu onostranskega in spiritualnega. Deleuze ne vidi »odločilnih trenutkov« pri Ozuju, ki bi izstopali iz logike vsakdanjosti in banalnosti. V *Preporodu* se spiritualna zamaknjenost razgradi v, če ne že v banalnost, pa vsaj v fizičnost telesnosti. V tem smislu je prizor, v katerem Mary leži na Tollerju, prizor pa se odlepi v vesoljsko zvezdno ozadje, naravnost didaktično opozorilo na pravi vir prave vere. Vendar pa Schraderju uspe še poseben presežek, saj film »transcendirajo« počasno upodabljanje vsakdanjosti in se dopolni kot triler, v katerem spiritualne muke osrednjega lika soproizvajajo suspens, kakršen za tipične počasne filme ni značilen.

Ali je mogoč »transcendentalni slog«?

Ali je torej poimenovanje sloga v naslovu Schraderjeve knjige postalo široko sprejeta sintagma? Odgovor je hkrati pritrdilen in nikalen. Med odgovoroma je nelinearni čas od vrhuncev filmske umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja do aktualnega dialektičnega konca filma. Film je glede na načine svoje produkcije transcendentalen že po tem, da se podobe končno realizirajo na gledalskih možganih-ekranih

v interaktivnih tokovih mišljenja. V srečanju Deleuza in Schraderja se je ta od samega pojma filma nerazločljivi atribut prikazal tako, da je postalo mogoče njegovo delovanje v gibljivi podobi ter v gibanju v podobi ilustrirati s primeri. Filmi predhodnikov *počasnega filma* v vsem obdobju povojnega filma, ki so opravili odločilni korak k tako rekoč redefiniciji filma kot podobe-časa, so se obema teoretikoma v sedemdesetih oziroma osemdesetih letih 20. stoletja pokazali kot najboljši primeri, ne glede na to, kako sta se v svojem videnju teh filmov razlikovala. V razdvojitvi pomena transcendentalnosti, ki se dopolni z Deleuzovim zaznavanjem Schraderjevega prispevka, pa ni nastala fiksirana sintagma. V Deleuzovi filmski misli je skorajda naključno srečanje s Schraderjem prispevalo k dodatni razjasnitvi teoretske forme gledanja-mišljenja filma. Na eni strani je Deleuze že v prvi knjigi (*Podoba-gibanje*) kritično opredelil doseg semiotične zamejitve analiziranja filma, v drugi knjigi (*Podoba-čas*) pa je skoraj mimogrede na primeru pojma transcendentalnosti demonstriral, da iz omenjene zamejitve ne kaže preiti v metafiziko, v slabo neskončnost transcendentnosti. Kar se je zgodilo v toku filmskega mišljenja, je bil eden od preskokov med mislijo (filozofijo) in vizualnostjo (filmom). Schrader je slaba štiri desetletja potem, ko je napisal svojo knjigo, izrazil smiselnost svoje mladostne teoretske investicije v pripoznanju svetovno filmskega »žanra« *počasnega filma*. Transcendentalnost se tako izkaže v svoji potenci agensa tvorbe filmskih podob kot najbolj uresničena, ko doseže svojo nevidnost v zunanjem vidnem. ■

Literatura:

Baudry, Jean-Louis. *L'Effet Cinema*, Paris: Éditions Albatros, 1978.

Deleuze, Gilles. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020.

Horkheimer, Max in Adorno, Theodor W. *Dialektika razsvetljenstva* (prevod citiranega poglavja Seta Knop), Ljubljana: Založba Studia Humanitatis, 2002.

Kant, Immanuel. *Kritika čistega uma* (prevod Zdravko Kobe). Ljubljana: Analecta 2019.

Nicholson, Malcolm Thorndike. Paul Schrader and the Cinema of Transcendence. *Art in America*: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/tempo-paul-schrader-cinema-transcendence-60110/> - 1. 5. 2021).

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style*, University of California Press, Oakland, 2018.

¹⁵ Malcolm Thorndike Nicholson. Paul Schrader and the Cinema of Transcendence. *Art in America*: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/tempo-paul-schrader-cinema-transcendence-60110/> - 1. 5. 2021).