

FILMOZOFIJA, TA SCI-FI FILMSKA TEORIJA

JESENSKA FILMSKA ŠOLA 2008 JE PONUDILA POGLOBLJENO REFLEKSIJO O PREPLETU FILMA IN FILOZOFIJE. PRAV STIČNA TOČKA, KJER SE SREČATA MISEL IN PODOBA, VEDNO ZNOVA PORAJA SVEŽE PRISTOPE K RAZUMEVANJU SEDME UMETNOSTI. ZA RAZMIŠLJANJE O TEM SE JE BRŽKONE NAJPRIMERNEJE OBRNITI NA ČLOVEKA, KI NA NEKEM MESTU POGUMNO ZATRDI, DA JE NJEGOVO NA FILOZOFIJI TEMELJEČE RAZUMEVANJE MEDIJA NEKAJ POVSEM NOVEGA V ZGODOVINI TOVRSTNE MISLI. TO JE DANIEL FRAMPTON, USTANOVITELJ SPLETNEGA PORTALA FILM-PHILOSOPHY IN PISEC MANIFESTA POTENCIALNO NOVE FILMSKE MISLI – FILMOZOFIJE.

MATIC MAJČEN

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Frampton je svojo odmevno knjigo *Filmosophy* izdal leta 2006 pri londonski Wallflower Press. Gre za jasno in pregledno strukturirano filmsko-teoretsko delo, kjer avtor na temeljih razmeroma starih avtorjev in njihovih konceptov (Hugo Münsterberg, Béla Balázs, Sergei Eisenstein) kot tudi bolj recentnih pristopov (Vivian Sobchack, Gilles Deleuze, Stanley Cavell) v nekakšnem nezadovoljstvu z obstoječim naborom filmske misli spočne svoj nabor konceptov za opisovanje gibljivih podob. Pod označevalci, kot so filmo-um (*filmind*), filmo-mišljenje (*film-thinking*), pod novo definicijo obiskovalca kina (*filmgoer*) in seveda pod filmozofijo samo se skriva predvsem odgovor na vprašanje, kako se soočiti z »novim filmom«; avtorji, ki orjejo ledino izmikanja klasičnim uprizoritvenim in narativnim postopkom, so denimo Béla Tarr, brata Dardenne, Michael Haneke ali Terrence Malick. V svoji končni obliki filmozofija predloži način, na katerega naj bi gledalec proizvedel svojo interpretacijo danega filmskega dela, ta pa je prej *naravna* in *neposredna*, obračajoč se raje na *občutke* kot pa na kakršno koli racionalno plat našega izkustva. Pri tem odločno nasprotuje vsakršnemu semiološko, taksonomsko ali tehnično naravnemu naboru besed, ki bi odvrnil gledalca od percipiranja filma kot samostojno bivajoče avdiovizualne izkušnje. (Za recenzijo knjige glej *Ekran* april-maj 2007.)

Filmozofija je plod akademskega udejstvovanja, a gre poudariti, da je njen avtor v zadnjem obdobju vendarle aktiven v neki drugi domeni. Dr. Frampton nam-reč povsem neodvisno od pozornosti, ki jo je vzbudila njegova knjiga, v londonskem Bermondseyu vodi majhno produkcijsko hišo Firefilms, znotraj katere s peščico sodelavcev snema povsem pragmatično

naravnane dokumentarce za razne naročnike, od časnika *The Guardian*, Amnesty International, do britanskega ministrstva za promet. Ozadje tega profesionalnega razkola najdemo v avtorjevi osebni biografiji. Še pred vsakršno formalno s filmom povezano izobrazbo se je že pri dvanajstih letih navdušil nad uporabo fotoaparata, ki jih je podedoval od starega očeta, poklicnega fotografa. V srednješolskih in študentskih letih je resen hobi prerasel v profitabilno dejavnost, ko je nekaj časa delal kot asistent raznim modnim fotografom v Amsterdamu in je celo razmišljal, da bi se tudi formalno izobrazil v tej smeri. Sam rad prizna, da se šteje med ljudi, ki so najbolj srečni, prav kadar stojijo za objektivom, in nekoliko v šali doda, da bo tudi, ko mora posneti intervju z navadno hišno gospodinjjo, vedno cilj k temu, da posname najboljši intervju z gospodinjjo, ki je bil kdaj koli zajet na filmski trak.

Je torej, upoštevajoč vaše filmsko udejstvovanje, filmozofija kot akademska dejavnost zgolj poststranska stvar v vašem življenju?

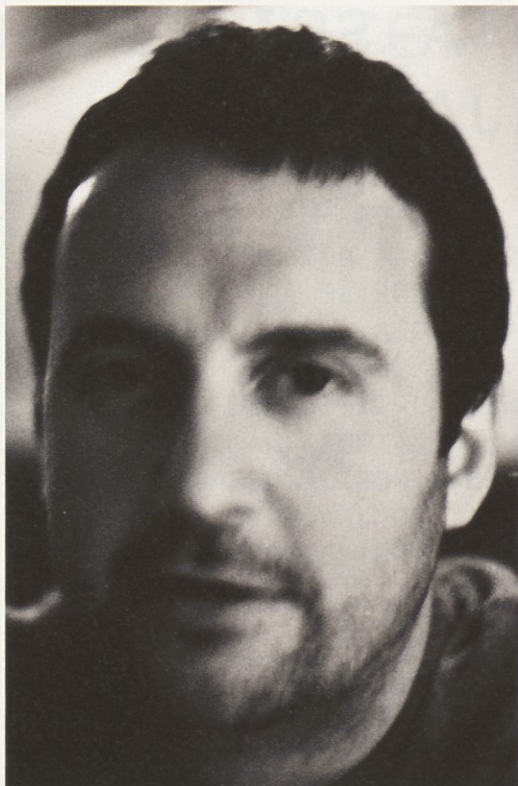
Knjiga se je razvila iz doktorske disertacije in tudi daje občutek prve knjige, ima neke vrste nedolžnost, ker se ukvarja s tem, kam bi morali iti zdaj, kaj bi moral biti naslednji korak, in sem tudi zelo užival, ko sem jo pisal s tovrstno strastjo. Zato ne mislim, da je to najbolj akademska knjiga. Mislim, da veliko ljudi reče »joj, kako zapleteno« – filmo-um, filmo-mišljenje in te zadeve. Toda upam, da je berljiva, in to bi bila posledica dejstva, da nikoli nisem nameraval predavati na univerzi; v bistvu ne vem, zakaj – enostavno sem vedno vedel, da nočem biti univerzitetni profesor. Tako da malo zamujam pri tem, včasih sem malo neobveščen, zato sem prepričan, da obstaja veliko novih idej, o katerih nimam pojma.

Kdaj so se koncepti, ki jih vpeljete v svoji knjigi, prvič začeli pojavljati v vašem mišljenju?

Obstaja dokaj jasna točka nastanka, to je, ko sem se ukvarjal z Larsom von Trierjem – okoli leta 1992 – in sem poskušal ujeti retrospektivo njegovih filmov v British Film Institute. Takrat je prišel le do *Evrope*, tako da je posnel samo svojo evropsko trilogijo. Zares sem si prizadeval, da bi videl to retrospektivo, ker so vsi govorili stvari kot, »kdo pa je ta Lars von Trier, nihče ni, posnel je samo neke tri filme«. Pri gledanju *Evrope* – kot *Filmozofija* je to neka imenitna napihnjena stvar, ki poskuša vzpodbujati nove načine mišljenja – sem imel eno tistih izkušenj; nekje v meni je zaigrala na pravo struno in začel sem pisati o tem filmu, pri čemer sem ugotovil, da se mučim s terminologijo, ki sem jo podedoval – o oblikah filma, o avtorstvu –, jaz pa sem hotel govoriti o oblikah *Evrope*, ne da bi govoril o tehniki. Gre namreč za tako čudovito narejen film, toliko se lahko naučiš iz tega, kako je bil narejen. Pri tem sem takoj naletel na problem, kakšen jezik bi uporabil za opis teh podob. Seveda sem bral Deleuza, delal sem na njegovih dveh knjigah, in veste – prideš do konca *Podobe-časa* in potem se v nekem trenutku vse nekako sestavi skupaj z mentalnim filmom. In tako sem enostavno uporabil ta vidik razumevanja filma na *Evropi* in začel razvijati načine govora o filmu, ki so bili prej razmišljujoči kot tehnicistični. Tu se je zares začelo.

Je bil stavek na platnici («manifest za radikalno nov način razumevanja filma») prvi ali zadnji, ki ste ga napisali? Je bila to začetna ideja ali končno razodetje?

To je bil založnik. Zelo so me preganjali za podnaslov. Nisem hotel podnaslova knjige, tako da to ni uraden podnaslov. Hoteli so nekaj, kar bi šlo na platnico,



Daniel Frampton

predlagali so par stvari in smo enostavno šli s tem. Zdi se, da deluje.

V kakšni obliki mislite, da bi morala obstajati filmozofija, je absolutna in edina oblika pisanja ali bi morala soobstajati z drugimi pristopi?

Zagotovo bi morala soobstajati. Na začetku knjige rečem, da gre za delno razumevanje filma, ker mislim, da je prenevarno imeti preveč izpopolnjen pogled na film. Mislim, da se film spreminja iz dneva v dan in izjemno me zanima novi film. Ne pišem toliko o Orsonu Wellesu in Hitchcocku, bolj me zanima pisanje o Gasparju Noéju ali Leosu Caraxu in podobno. Zaradi teh hitrih sprememb bi se morala filmozofija in vsaka dobra teorija filma ali dobre filmske študije spreminjati skupaj s filmom.

Filmozofija je potemtakem bolj kot kar koli drugega delo v nastajanju?

Je delo v nastajanju. Vedno bi si rad prizadeval biti pisec kot Roland Barthes, ki je zmeraj začel z idejami, postavil nekaj poskusnih idej, drugi ljudje pa so jih vzeli in peljali naprej. Upam, da bodo drugi ljudje vzeli delček, ki jim je všeč, in ga razvili ali pa vzeli ta del in ga uporabili nekje drugje. Toda tudi v zelo strogem smislu je to teorija, ki je mišljena kot vključitev v druge interpretativne sheme. Če bi hoteli narediti psihoanalitično študijo filma, bi jo lahko, lahko

bi uporabili tudi pristop filmozofije, tako da bi lahko gledali na film kot mišljenje, a bi to mišljenje razumeli na psihoanalitičen način in vaša interpretacija bi bila taka. Tako da je prilagodljiva, vsaj upam.

Kritike so bile precej mešane, nekatere recenzije so bile odkrito navdušene, druge pa neprizanesljivo kritične.

No, dejansko je v eni od njih eden od recenzentov govoril o tem, da knjiga predstavlja nekaj takega kot epistemologijo, trdno zasidrano na straneh znanstvene fantastike. Nekako ga je iritiralo, da je knjiga ponujala vse te nove koncepte, govorila o filmo-umu in vse to in se oddaljevala od ustaljenih poti. In zdela se mu je skoraj nora. Toda navdušen sem nad idejo, da bi na filmozofijo lahko gledali kot na znanstvenofantastično teorijo filma. Ker ko dobim empiristične kritike knjige v smislu, »kako je film lahko mišljenje, kako ima lahko film um, to je enostavno absurdno«, je dobro le opozoriti te recenzente, da je to način razumevanja filma, je samo po sebi odnos do filma (ki vidi film kot odnos do svojih tem). Zato mislim, da mi je res všeč ideja, da ljudje ne bi smeli gledati na filmozofijo kot na resnično, ampak le primerno ali zanimivo zanje. Mislim, da je kriterij, ali bo filmozofija delovala, to, ali se ljudem zdi njena interakcija s filmom zanimiva, ne pa to, ali lahko dokažejo, da je pravilna ali napačna. V drugi polovici lanskega leta je bilo objavljenih pet ali šest velikih recenzij in na splošno so govorile o interpretativnem pisanju, kritičnem pisanju; opozorile so, da se jim zdi zadnji del knjige mestoma šibek, ker obdelam veliko filmov zelo na hitro, ta film tu in oni film tam, ni pa nekih velikih kritičnih interpretativnih pasusov. Na koncu je del o Béli Tarrju in bratih Dardenne, s katerim sem zelo zadovoljen, a mislim, da so recenzenti hoteli videti obširnejše interpretativne obravnave filmov, kako gledati celoten film. In do neke mere bi rad, da bi to naredili drugi, čeprav zveni, kot da prelagam odgovornost, toda zelo bi me zanimalo, kako drugi ljudje razumejo pojme in jih potem uporabijo v praksi, da bi videl, kako lahko skoraj kot v otroški igri telefončki spremenijo knjigo v smeri k svojemu lastnemu razumevanju. Pri tem moram dodati, da če bo izšla moja druga knjiga, potem bo posvečena režiserjem – ne bo vsa o režiserjih, večina poglavij bo o posameznih režiserjih – in bo vsebovala obsežnejše obravnave režiserjev.

Ste že začeli pisati to knjigo?

Da – malo po malo. Imam nekaj poglavij. Imam zelo enostaven načrt, kjer je vsako poglavje ime osebe. Tako imate poglavje o Terrenceu Malicku, poglavje o Leosu Caraxu, ampak tudi o Alainu Badiouju, mogoče še eno o Deleuzu, a le pogovor z njima, prek kratkega poglavja, in preučitev tega, kako bi njuno nedavno pisanje o filmu lahko komuniciralo z mojim. Tako da je kot knjiga esejev.

Kako bi komentirali skladnost vaših dveh poklicev – pisanje Filmozofije na eni strani in video produkcija na drugi? Lahko bi si mislili, da ne gresta ravno najbolje skupaj – glede na dejstvo, da je Filmozofija v prvi vrsti teorija gledalca.

Veliko razmišljam o oblikah filma – o kadriranju, o učinku fokusiranja in defokusiranja na eno osebo in fokusiranja na drugo, ali o prostoru okoli lika, o tem, ali je veliko prostora za likom, ali se kader tesno prilega liku, o takih zadevah. Večinoma delam dokumentarce, zato je moje delo kar odzivno na situacijo. Nekdo se premakne in mu moram slediti s kamero. Tako da ne dobim toliko priložnosti, da bi filmozofijo prevedel v snemanje ali ustvarjanje filmov. A je zagotovo prisotna. Imam možen način, da uporabim znanje na posnetku ali sekvenci. A bolj pogosto kot ne, tako kot veliko filmarjev, le poskušam narediti film karseda lep. Mislim, da bi večina velikih filmarjev naredila film tako, kakor instinktivno misli, da bi moral biti narejen. In potem drugi ljudje rečejo, »oh, pri tem filmu sem dobil ta občutek, ker mi film to sporoča«. Mislim, da je pomembno, da enostavno naredimo čim boljši film in pustimo vsem drugim, da ga interpretirajo.

V knjigi o Francisu Baconu Gilles Deleuze razmišlja o vprašanju, zakaj danes še vedno slikati, in hkrati implicitno postavi enako vprašanje sebi (zakaj se ukvarjati s filozofijo?). Glede na to, da zdaj bolj kot kdaj koli živimo v svetu, v katerem vladajo globalna nepravilnost, revščina in vojne, vam postavljam enako vprašanje – zakaj se danes ukvarjati s filozofijo? Kaj ta prinese sodobnemu človeku?

Mislim, da je skoraj neizogibno. Mislim, da ni nekaj, kar bi si mi kot civilizacija lahko privoščili »ne početi«. Ko začneš reševati neko idejo ali problem v družbi, moraš do neke mere iti nazaj k filozofiji, ker ti bo filozofija dala stališče, s katerega je mogoče videti vse možne poti za rešitev ali razrešitev tega problema. Spomnim se, da sem se kot mladostnik spraševal, »kaj je filozofija« in »katere knjige mi bodo povedale, kaj to je«, potem pa sem postopno spoznal, da je filozofija praksa, ustvarjalna praksa. Deleuze je tako imeniten, ker razume, da je filozofija del ali paket tega velikega ustroja znanosti, umetnosti in filozofije, ki se bodo nekako združile in medsebojno poučile, zato da bi vodile k ustvarjalnemu pogledu na svet, s katerim gremo lahko naprej.

Na kakšen način mislite, da se filmi razlikujejo od literature v prenašanju filozofskih idej in pojmov?

Razlika je ogromna. V zadnjem poglavju govorim o tem, kako lahko film postane filozofski, kako lahko razumemo filozofske ideje potem, ko zapustimo kino. Toda nikoli ne bi rekel, da je film sam boljši od filozofije ali da je to oblika filozofije, ki bi bila sama po sebi tako uporabna kot napisana filozofija. Zagotovo ima

drugačen namen, drugačen modus biti.

Dominique Chateau v svoji knjigi Cinéma et philosophie piše, da je Deleuzova filozofija ravno toliko teorija filma, kot je Metzova filmolingvistika filozofija filma. Kako bi vi opisali svojo pozicijo med obema, upoštevajoč, da gre v prvi vrsti za filozofijo?

Veliko bolj se čutim filmskega teoretika kot filozofa. Nedavno sem bil v Bristolu, na konferenci o filmu in filozofiji, kjer je bilo vprašanje odnosa med filmom in filozofijo oziroma ali bi film kdaj lahko bil filozofija, nekaj, s čimer so se vsi ubadali. In čeprav je naslov knjige *Filmozofija*, bi rekel, da je lahko povezovanje teh dveh disciplin slabo, lahko je škodljivo za obe, ker mislim, da med njima obstaja neko čudno preigravanje in nekakšna čudna želja, da bi se teorija filma upravičila prek filozofije ali da bi se filozofija poživila prek filmskih študij. Tako da je trenutno to nekakšna igra, skoraj se mi zdi, da je želja pripeljati filozofijo v filmske študije skoraj nepotrebna, mislim, da ima filmska teorija, kot bi verjetno rekel Metz, svoje lastne vgrajene filozofske korenine, ki so veliko bolj zanimive od tistih, kjer vzameš to filozofijo in ta posamezen film in ju stlačiš skupaj. Klasičen primer sta Heidegger in Malick. Zdi se, da obstaja toliko ljudi, ki se trudijo s pravilnim razumevanjem njunega odnosa, kot bi šlo za nekakšen veliki boksarski dvoboj – kdo bo zmagal, kdo je boljši ali kdo ima odgovore. In mislim, da je to rahla diverzija, zato ker, kot veste, zdaj obstaja toliko tradicij v filozofiji filma; na ameriških akademskih inštitucijah, denimo, je najbolj prevladujoče tovrstno preiskovanje filma v namen ponazoritve že obstoječih filozofij – lahko bi skupaj preučevali Woodyja Allena in Sartra ali kaj takega. In mislim, da se moramo konkretno odzvati na to in začeti razumevati, kako ima film svojo lastno filozofsko naravo, ki je edinstvena in se ji ni treba prikloniti pravi filozofiji. V tem trenutku je to zelo zanimivo interdisciplinarno področje, ki ga je konferenca v Bristolu nekako prinesla na plano, bilo je veliko prerekanja in verbalnega boja.

Po definiciji Gillesa Deleuza je filozof tisti, ki ustvarja pojme. So ljudje, ki sledijo proizvajanju misli, kot ga predvideva filmozofija, tudi filozofi?

Da. Obstaja skorajda nekakšna kemijska reakcija med filmom in gledalcem, ki bi morala poroditi te nove pojme, pojme interakcije med dvema človekoma ali interakcije med subjektom in pokrajino. Mislim, da je film popolnoma primeren, da razkrije to ontologijo in etiko. Film je ontološki, ker nam pokaže nekaj, česar ne moremo spremeniti, pokaže nam prizor, posnetek pokrajine, ki ga ne moremo spremeniti. A je tudi etika, ker je prizor te pokrajine podoba misli, tam je iz razloga, pa naj bo razlog le to, da vam pokaže lepo pokrajino ali da se potem premakne na obraz nekoga, ki joca, ali kaj takega. Tu vstopi etika in zato se zdijo filmi tako zelo primerni za razkritje etike, ki smo jo kot



Empire

človeška bitja poskušali opisati drug drugemu. Film postane takšne vrste medij, da neki filozof posname film in ga pokaže gledalcu, ki upamo, da vidi mišljenje v filmu, in potem sam postane filozof, ko razume to etiko, te pojme ali te grobe ideje.

V svoji knjigi kritizirate tehnicistično pisanje o filmu. En argument v prid tej vrsti pisanja je, da prek te metode bralcu laže posredujemo natančen opis filmskega prizora. S to množico natančnih označevalcev, ki so v uporabi od izuma filma, si lahko skoraj jasno predstavljamo dan prizor. Po drugi strani pa se zdi filmozofija v tem smislu bolj nenatančna.

Da, nekako ste zadeli žeblico na glavico. Film obstaja, tako da je vedno tam kot referent. In dokler moje besede ne predstavijo filma v popolnoma napačni luči, če recimo rečem, film se premakne prek lika v desno, dokler počnem nekaj takega, potem ne pošiljam napačnega sporočila o filmu. Res, da bo veliko bolj nejasno, kot če kdo reče, »bližnji srednji plan potuje dvajset sekund od leve proti desni in prečka pot horizonta«, ali kaj takega. Potem imate zelo dober, zelo strog opis dogajanja v filmu. Nekatere od recenzij so očitno opazile mojo kritiko tehnicistične terminologije. Toda obstajajo tudi dobre strani različnih vrst kritičnega in akademskega preučevanja filma. In zagotovo ne pravim, da se mora vsak, ki akademsko preučuje film, znebiti

tehnicistične terminologije. Po eni strani zato, ker je veliko takih ljudi – imate recimo kognitiviste ali profesorje recepcijske teorije –, ki zagotovo morajo in radi govorijo v teh terminih, in to ne zmanjša vrednosti rezultata njihovega dela. Toda če te zanima poetika filma – tako kot mene –, potem se zdi pomembno, da odbrusiš tiste termine, pogledaš, kaj se zares skriva spodaj, in da prevprašáš svojo lastno fenomenologijo filma, da pogledaš lastne reakcije na določene posnetke in raje govoriš o teh posnetkih v smislu tistega občutja namesto o tem, kaj je na platnu. To je veliko bolj nejasno, toda meni je všeč tovrstna nerodnost, ta nezmožnost opisati podobo je sama zelo lepa stvar – kot kadar te podoba presune. Mislim, da moramo ohraniti to osuplost, namesto da rečemo: »No, v bistvu vam lahko natančno povem, kakšna je bila podoba.«

Sam vidim smisel v vzpostavitvi filmozofije kot metode mišljenja, ki film opiše kot nekaj neznanega in nenehno presenetljivega. Konec koncev živimo v času, še posebej recimo v zadnjih petnajstih letih, ko opažamo porast novih tehnologij v filmu. Danes imamo IMAX, ki sledi tej smeri filmske izkušnje, se približuje simulaciji realnosti, namesto da je samo sploščen filmski prostor, kjer je bilo dejstvo gibanja glavni poudarek.

Da, IMAX je reprezentacija realnosti, ki te verjetno presune do spoznanja, kako osupljivo je realno. A se



Tanka rdeča črta



Tiha svetloba

strinjam, mislim, da je to teorija, primerna za gledanje filmov, kot so akcijski in spektakelski, ker nas rahlo osupnejo, bombardirajo nas s podobami. Tovrstni filmi rahlo zaobidejo našo intelektualno stran ter se obračajo na naša čustva in občutke. Potem gremo lahko še eno stopnjo više, kjer imate kinodvorane, v katere spuščajo dišave, ali stole, ki se tresejo, npr. v hollywoodskih tematskih parkih. Ampak meni se prej zdi, da ne potrebujem stola, da mi pove, kdaj naj se tresem, saj to že tako počnem sam po sebi.

Toda obstaja tudi druga stran – z iPodi in »mobilnimi« podobami te prihajajo k nam in postajajo del naše identitete. Če torej vse več ljudi gleda filme na svojih iPodih in iPhonih, kako gre potem to skupaj s filmozofskim konceptom obiskovalca kina (filmgoer)?

Med letom v New York sem gledal film na navednem iPodu Classicu; potoval sem z Indian Airlines in vrteli so bollywoodski film, zato sem raje gledal *Zvestoba do groba* (High Fidelity, 2000). Začel sem gledati in se spraševal, ali ga bom lahko gledal – ker je tako majhen, morda ne bom mogel ohraniti koncentracije ... In je bilo v redu. Mislim, da se je David Lynch izrekel izrazito proti temu, nekje na YouTubeu govori: »Ljudje, ne gledajte filmov na iPhonu, grozno je!« Jasnó, da ni niti približno enaka izkušnja, toda česar se spomnim, je, da sem na sredi filma ugotovil, kako sem se popolnoma zatopil vanj. Moje vidno polje je bilo napolnjeno z osebo poleg mene in oknom in skodelico, ki sem jo imel tam. Lahko sem videl vse te stvari, a me je film še vedno uspel dovolj pritegniti, pokrtil je mojo percepcijo. Zato mislim, da je film zelo odporen medij, ki se bo povezal z našim umom tudi v svoji najbolj zmanjšani in minimalni točki. Mislim, da ima tako edinstveno povezavo z nami, ta gibajoči se drugi subjekt, subjektivni pogled na neki drug svet, da se z njim enostavno lahko povežemo – kot da ne bi bili presenečeni, če bi se slučajno znašli za očmi nekoga drugega, npr. v *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999). Mislim, da bi nastopil trenutek, ko bi se vprašali: »Kaj za vraga se tu dogaja?!« In potem bi enostavno nadaljevali in bi videli vse z očmi druge

osebe, podredili bi se.

V Filmozofiji je gledalec enotna kategorija. Toda če upoštevamo sociološki vidik in razliko v spolu, rasi, razredu ali narodnosti, je vse prej kot enostaven pojem.

Da, vsekakor. Mislim, da gledalca ni mogoče teoretsko obravnavati. Ne moreš naštet ali opisati vseh načinov, kako bo gledalec videl film. Zato mislim, da se moraš v vsaki filmski teoriji gledalca ali obiskovalca kina zateči k svoji lastni izkušnji in vse, kar lahko rečeš, je: »To je moja izkušnja filma.« Mislim, da je poučno videti, kako to razumevanje ali ta izkušnja filma komunicira z drugimi ljudmi. Toda zagotovo je res, da v poglavju o gledalcu ne morem poskušati zajeti vseh možnih gledalcev, moram prepričati svojo lastno izkušnjo in prenesti to izkušnjo, kot jo najbolj znam, ter govoriti o načinu, kako so k njej pripomogli pojmi filmozofije – z obravnavanjem filma-mišljenja in filma-uma. Seveda se ne moreš izogniti dejstvu, da obstaja toliko različnih kontekstov za različne gledalce.

Prej ste omenili Larsa von Trierja. Kako filmozofija opiše takšno postmodernistično filmsko prakso z mikrofoni, ki štrlijo ven, ali filmskimi delavci, ki se pojavijo v končni verziji? Filmozofija se potopi v fikcijo filma, zato bi predpostavljali, da tovrstno mišljenje ravno tu naleti na probleme.

To je res, ja. Niste prvi, ki to omenja. Spomnim se, da so nekateri od prvih bralcev knjige rekli, kako lahko obravnavam *refleksivni* film, film, kjer ljudje kamero obrnejo nase ali pa, kot ste sami rekli, se igralci razkrijejo kot igralci in podobno. Pravzaprav nimam odgovora. Mislim, da filmozofija, kot sem rekel na začetku, ne more pričakovati, da bo pokrila vse oblike filma. Skoraj tako je, kot da obstajajo določene vrste filmov – recimo, *Tanka rdeča črta* (The Thin Red Line, 1998) ali *Tiha svetloba* (Stellet licht, 2007), nedavni film Carlosa Reygadasa –, ki se zdijo zelo primerni za filmozofijo, in upam, da bo dobro filmozofsko branje teh filmov prineslo na dan nekatere od skritih globin in skritih lepôt. Toda glede refleksivnega filma v bistvu nimam nekega stališča o njem, mislim, da je zabaven

tip filma, in tu se bo filmozofija začela usmerjati po določenih poteh. Filmozofijo zelo zanimajo tovrstne kompleksne, a čisto fiktivne narativne drame.

Poleg tega napišete tudi, da »v filmozofiji nobena podoba ni nemišljena«. Ali ni tu nevarnosti preinterpretacije (overinterpretation)?

To je nekaj, kar naj bi vas izzvalo, da vsako podobo gledate kot mišljeno. A nima vsaka podoba enake jakosti kot druga, npr. 24-urni posnetek Empire State Buildinga Andyja Warhola – na začetku se lahko sprostiti in si mislite, »ok, silil nas je, da razmislimo o ameriškem imperializmu«, ali kaj takega. In potem bo čez nekaj časa to postal drugačen tip podobe in sanjarili boste o svojem obisku New Yorka. Potem boste mogoče začeli razmišljati o podobi kot čisti obliki, pogledali boste utripajoče luči v ozadju. Vsak trenutek tistih 24 ur je torej mišljen enako kot prejšnji, toda mi bomo imeli lastne, nujno osebne odnose s tistimi mislimi. Dejstvo, da je vsaka podoba mišljena, ne pomeni, da bi mi morali premisliti vsako podobo.

Vzemimo primer hollywoodskega filma. Bi se strinjali s trditvijo, da taki filmi gledalca odpeljejo za dve uri in mu v osnovi ukradejo čas, čeprav lahko, paradoksalno, po drugi strani zaradi njih še vedno močno razmišljaš. Nedavni film te vrste je bil *Slutnja* (Premonition, 2007), ki je zasnovan kot uganka (gledalec ne ve, katere sekvence so resnične in katere so sanje, kaj se zgodi najprej in kaj nazadnje), ki začara gledalca v nekatere misli, ki jih noče nujno misliti. Ko greš iz kina, se počutiš prevarano, saj je precej površinski, povprečen hollywoodski film.

Obstajajo določeni filmi, ki nadležno zaposlijo tvoj um, le zato, da bi se lahko spopadel z gledanjem filma, ne pa da bi se ti to izplačalo, ne prideš ven z nekim velikim spoznanjem, imaš občutek, da ni nobenega razloga, da bi moral to razrešiti. Zanimiv primer je *Šund* (Pulp Fiction, 1994), ker bi pripoved lahko bila kronološka in ne bi bil tako drugačen film, imeli bi presek različnih likov, ki počnejo različne stvari. Več kot en razlog je, zakaj ima to konstrukcijo. Eden od



Slutnja



Sund

njih, mislim, je enostavno užitek, ki ga imamo v razvozlavanju stvari. Mislim, da obstaja neke vrste povečujoč užitek, »oh, filmarji so me prosili, da sestavim skupaj delčke filma«, in zaradi tega se malo bolj zdi, kot da imam ob filmu še kaj početi, ne pa da se le potopim za dve uri v iluzijo. Toda mislim, da moram šele ugotoviti drugi razlog, mislim, da je še neki drug razlog. Očitno ti da drugačen pogled na določene like. Toda vaš primer ...

To sprašujem, ker če bi ta film razložili s pomočjo filmozofije, bi, tako mislim, opisali, kaj film misli. In v tem ni nobenega mesta za tisti kritični del mišljenja izven filma, za spoznanje, kako nesmiselna sta bili tisti dve uri.

Zagotovo gre pri filmozofiji v veliki meri za to, kako opišemo film, in do določene mere mora ostati na tej ravni, ker gre za to, kako razumemo zahteve, ki jih določeni filmi naslavlajo na nas. In da bi razumeli te zahteve, je zanimivo gledati na film kot mišljenje, ker upam, da to osvetli druge strani filma. Toda zares filmozofiji ni treba predpisati nobenih kritičnih poti, ker bi moralo to priti ven po naravni poti. Če ste opravili filmozofsko branje filma *Slutnja*, potem boste, upam, razbrali veliko manipulacij v filmu in jih spoznali za nepotrebne. Filmozofija bo to enostavno razkrila in potem se boste sami odločili o bistvu filma. Mislim, da bi morala ostati na tisti opisni ravni, ravni enostavnega razumevanja tehnike filma, ker se, preprosto, toliko dogaja tam; mislim, da bomo vsi naravno prišli do kritičnega zaključka o filmu. Toda do določene mere ne morete teoretsko obravnavati tistih kritičnih procesov.

Ali vsi filmi mislijo?

Vsi filmi mislijo, le da nekateri bolj zanič – kot *Slutnja* – in nekateri osupljivo. Warholov *Empire* (1964) misli. Vseh svojih 24 ur.

Filmozofija je lahko malo problematična, ker ne reflektira kulturnih, političnih, institucionalnih in drugih ozadij filmov. Lahko bi videli nacistični propagandni film in rekli, da je čudovit.

Mislim, da mora vsaka filozofija umetnosti razumeti najprej primarne oblike, te pa lahko privzamejo kakršno koli organizacijo, kakršen koli videz in so lahko ocenjene kot lepe. Zato so ponovno preučili filme Riefenstahlove, ker so jih zavračali zaradi njihovega ozadja, njihove uporabe. Toda to je natanko razlog, zakaj imamo filozofijo umetnosti, da iz takih filmov vzame nekaj, kar še vedno zanika ideologijo, ki stoji za njimi, a ne zanika zmožnosti, da tiste podobe sporočajo nekatere zadeve; da razišče, kako te podobe sporočajo tiste vrste čustev, ne glede na to, kako slaba so tista čustva. To se zdi zelo pomembno – kako se bomo sicer spopadli s propagando v prihodnosti, če ne tako, da razumemo propagando preteklosti.

Pravite, da je koncept avtorja omejujoč. Toda ali s tem ne enačimo filmo-mišljenja velikih avtorjev na eni strani in komercialnih filmov na drugi – te v bistvu lahko naredijo managerji zgolj za dobiček?

Mislim, da določeni režiserji s svoje strani hočejo govoriti predvsem o svojem filmu in nekateri ostajajo precej nevidni kot dejanski posamezniki, tako kot brata Wachowski, ki nikoli ne dajeta intervjujev, enostavno se vzpostavljata kot brata Wachowski in nihče ne ve ničesar o njiju, kar je v redu. Toda zelo natančno in enostavno bistvo, razlog, da odstranim avtorja, je zgolj v tem, da povečam izkušnjo filma, da povečam poglobljenost, ki jo gledalec čuti v kinodvorani. Mislim, da je to delno reakcija na mojo ali splošno izobrazbo pri filmskih študijah, kjer se reče, da Hitchcock premakne kamero sem in Scorsese naredi rez s tega prizora na drugega. Vedno se je zdelo, da je to neki jecljav način razumevanja tega lepega dogodka, izkušnje filma v kinu. Da vpeljemo tega čudnega moškega ali ženskega, ki je vseskozi tam, za tabo, in govori, »oh, ravnokar sem naredil to, ravnokar sem naredil tisto«. To te vodi ven iz kinodvorane k neki zunanji, zgodovinski osebi, ki ti sedi na rami. Nočem poslušati o tej osebi, hočem le videti film pod njegovimi lastnimi pogoji. Zato je to zelo povezano s tem, zelo je povezano s poglobljanjem in reakcijo zoper določene vrste zvezdnških filmskih študij, ki jih imamo, če pogledate zgodovino filma.

Fredric Jameson je v intervjuju za Ekran rekel, da mogoče teorija filma za opis novih cineastov (kot so Béla Tarr, Raoul Ruiz, Aleksandr Sokurov) še ni bila napisana. Bi lahko Filmozofijo videli kot poskus zapolniti to vrzel?

Ne bi rekel, da zapolni to vrzel, toda upal bi misliti, da bi se približala tem filmom veliko bolj, kot se je pred tem klasična teorija filma ali celo neke vrste formalna teorija filma. Če pogledate delo ljudi, kot je Bordwell, in način, kako analizirajo oblike filma, se ta ne zdi prilagodljiv, v smislu, da bi vzeli oblike in jih analizirali *in situ*, ampak jih bodo vedno povezovali z zgodovinskimi oblikami ustvarjanja filmov. Če na drugi strani gledate film, kot je *Nepovratno* (Irréversible, 2002), ki je zelo težek film za gledanje – mislim, da je sestavljen iz okoli dvanajstih prizorov, fenomenološko nepretrganih posnetkov, kjer ti vsak izmed njih nekaj pove o likih in situaciji prek oblik filma (*forms of cinema*). Tako imate učinke, dosežene s kadriranjem, fokusiranjem, s katerimi film vdihne in izdihne in dobite nekakšne minimalne zooms ali pa se spopadete z obrati perspektive za 180 stopinj. Vse te oblike kličejo po razumevanju, ki je razmišljujoče, ki razume oblike kot dramatične intence same na sebi. In do te mere *Filmozofija*, upam, prispeva k tej vrzeli oziroma k procesu zapolnjevanja te vrzeli.

Pozivate k določenemu naivnemu, nedolžnemu gledanju filma in pravite, da bi morala biti izkušnja gledanja filma podobna tisti izpred sto let, ko so prvič predstavili film množici šokiranih gledalcev. Zdaj smo na začetku 21. stoletja, mislite, da je to še vedno mogoče?

To je na neki način začasna stvar, mislim, da si lahko zamislite naivno gledališče, ne morete pa se dejansko fizično vrniti na tisto točko nedolžnosti. Mislim, da je naivnost, o kateri govorijo še posebej Stanley Cavell ali ljudje kot Victor Perkins, ta naivni, prvobitni pogled nekaj, k čemur lahko težimo, a česar ne bomo nikoli dosegli. Preveč smo zblojeni od različnih medijev in idej, različnih kontekstov in želja, in tega naivnega pogleda nikoli več ne bomo dobili nazaj.