



Intervju Jacques Rancière
Natalija Majsova

O filmih kot izkustvih, izkušnjah in skušnjavah

Francoski filozof Jacques Rancière, ki je Ljubljano tokrat obiskal v okviru mednarodne konference *Estetski režim umetnosti: razsežnosti Rancièreve teorije* med 26. in 28. novembrom 2015, že več desetletij veliko in poglobljeno piše o filmu. Pri tem neutrudno

poudarja, da ga kinematografija ne zanima z istega gledišča kot strokovnjake in kritike, marveč z vidika cinefila in filozofa. Za *Ekran* je svoje razprave o kinematografiji in zanimanje za film umestil v več kontekstov: v kontekst svojega življenja, vsakdana,

cinefilije in ne nazadnje galerijsko obarvanega tematskega fokusa pričujoče številke.

V delu *Les écarts du cinéma* kot izhodišče za svoje razprave o filmu navajate politiko amaterja, ki

vam omogoča, da kinematografijo dojemate kot množstvo in ne izhajajoč iz ene teorije oziroma okvira. Kako takšno izhodišče vpliva na to, kako pravzaprav uporabljate filme v svoji misli?

S pojmom politika amaterja želim poudariti, da nisem filmski kritik ali profesor filmskih študijev. Koncept amaterja se pravzaprav nanaša na izkušnjo ljudi, ki filme gledajo brez nekega posebnega razloga; ljudi, ki jim film predstavlja neke vrste osebno izkušnjo, recimo izkušnjo zabave, čustveno doživetje ... Zame je pomembno, da film – za ljudi, ki živijo s filmom – ukinja ločnico med življenjem in zabavo, pa tudi med umetnostjo in zabavo. Mislim, da je pomembno nekaj, kar je tudi v središču Godardovega projekta *Zgodovine filma* (Histoire(s) du cinéma, 1988, Jean-Luc Godard), namreč, da je kinematografija pravzaprav del življenjskega izkustva ljudi, ki živimo v 20. stoletju. Živimo s filmi, s situacijami, z liki, v filmih pa z besedami, s sižei, čustvi, spomini. Seveda to ne velja za vsakogar: so ljudje, ki ne hodijo v kino, ki zaničujejo film oziroma jim gre pri filmu samo za zabavo v soboto zvečer. Veliko ljudi, ne samo filmski navdušenci, pa dojemajo film kot nekaj, kar jih spremlja v življenju. Obrazi, besede, občutki, čustva in pričakovanja so del njihovih spominov in tako tudi elementi, ki gradijo njihovo izkustvo, doživljanje življenja. Mislim, da se je ta izkušnja verjetno spremenila: ne živimo več v svetu mojega otroštva, ko so bile kinodvorane vsepovsod. V moji soseki je bilo vsaj deset kinodvoran, ki so vse izginile. Imamo pa televizijo, splet, kar pomeni, da se je izkušnja filma spremenila. Še vedno živimo s filmom, ki pa ne predstavlja več iste delitve časa in prostora, kot jo je nekoč. Filme lahko gledamo doma, kadarkoli, večinoma sami.

Pragmatično vprašanje: kako gledate filme?

Dandanes večinoma gledam filme na računalniku. Preprosto zato, ker pogosto pridem do spoznanja, da si moram ogledati neki film, ki ga še nisem videl ali pa bi si ga želel ogledati še enkrat. Vprašam se, kje bi si ga lahko ogledal. Včasih seveda obiščem

kinodvorano, ker si želim takoj ogledati nekaj, kar je ravnokar izšlo, ampak tega ne počnem več kot dva do trikrat na mesec. Nekoč sem hodil v kinoteke in gledal retrospektive, danes pa ne živim tako blizu kinoteke in tja ne hodim preveč pogosto, le ob posebnih priložnostih. Filme Béle Tarra sem na primer prvič gledal na retrospektivi v New Yorku. Včasih se torej ponudijo priložnosti, da se seznanim s celotnim opusom določenega režiserja. Zgodi pa se tudi, da si rečem, da si moram nujno ogledati določen film, na primer Godardovo delo *Zgodovine filma*, ki obravnava veliko filmov. Veliko si jih je mogoče ogledati na spletu, kar tudi počnem. Seveda ekran ni največji, vseeno pa tako dobiš neko predstavo o filmu. Gledam tudi filme na DVD-jih, ki mi jih pošiljajo različni ljudje, ampak v osnovi je moja filmska izkušnja danes izkušnja nekoga, ki filme gleda sede pred računalnikom.

V knjigi *Les écarts du cinéma* izpostavite, da ste cinefil. Zdi se, da vaše razumevanje cinefilije na izrazito pomemben način uokvirja vaše razprave o filmu. Za kaj gre?

Seveda obstajajo različne vrste cinefilije. Moja cinefilija pripada točno določenemu času, Franciji poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih let 20. stoletja, ko je bilo v Parizu zaznati posebno vrsto cinefilije. Pri tej cinefiliji je bilo pomembno, da je šlo za neke vrste izum oziroma ponovni izum filmske kulture kot umetniške kulture, ki pa je bila popolnoma ločena od kanona kulturne vzgoje. Cinefilija se je tedaj večinoma nanašala na vesterne in na glasbene komedije; tako je pripomogla k slavi številnih režiserjev, za katere zdaj pravijo, da so del kanona filmske kulture – Hitchcock, Minelli, Preminger, Cukor ... V tistih časih pa so jih zaničevali, imeli so jih za komercialne režiserje. Cinefilija je bila tako kinematografska kultura, ki so jo izumili gledalci. Gre za nekaj razmeroma zanimivega in nekaj, kar je posebnost filma, čeprav bi verjetno lahko trdili, da podobno obstaja tudi v fotografiji. Verjetno gre za pojav, ki spremlja vznik katerekoli nove umetnosti oziroma do katerega pride, ko neka uprizoritev, ki naj ne bi bila umetniška, postane umetnost. Gre

za svojevrsten upor proti normam, ki določajo, kaj je legitimno v umetnosti. Cinefilija torej pomeni, da je nekomu všeč hoditi v kino in gledati filme, torej gledati platno, vzorce, gibanje na platnu. Gre za to, da je nekomu všeč tovrstno vizualno in čustveno izkustvo. Tega se je seveda treba zavedati in spominjati. Kasneje je namreč prišlo do izuma institucije filmskih študijev. Filmski študiji so kinematografijo integrirali v določen okvir, v okvir, ki zamejuje, kaj sodi med znanje. Ta obrat je imel bizaren, a logičen učinek: botroval je pojavu neke vrste prezirljivega odnosa do filma. Namreč, ko kinematografija postane predmet, ki ga poučujejo na univerzah, izgubi poseben položaj: študent se ne sme več pustiti zavajati podobam, ne sme več soditi filma z vidika estetike, saj se film pretvori v zgolj sociološki objekt preučevanja. Ravno zato je cinefilija po mojem mnenju pomembna. Danes obstaja več različnih cinefilij, v nekaterih državah prihaja do poskusov cinefilov, da bi obnovili cinefilijo, kar pomeni, da gre za nekaj, s čimer živijo, za nekaj zelo pomembnega. Živeti s filmom pomeni ne dojemati filma niti kot zgolj predmet preučevanja niti kot zgolj zabavo v soboto zvečer.

Kako pomembno je za vas in za vašo cinefilijo ponovno gledanje določenih filmov? Večkrat se na primer vračate k delu Sergeja Eisensteina *Staro in novo/Generalna linija* (Staroje i novoje/General'naja linija, 1929), za katerega pravite, da vam ni bilo všeč, dokler si ga niste ponovno ogledali in ga gledali kot poskus vzpostavitve novega, filmskega jezika. Na podlagi česa se odločite, da si boste neki film ogledali znova? Kako se vaši vtisi o filmih spreminjajo?

Ne spomnim se natančno, kako je vse skupaj potekalo. Včasih si neki film želim ogledati zato, ker se nanj spomnim v točno določenem trenutku, velikokrat pa pride pobuda za to, da si film ogledam znova, od drugih ljudi. Mislim, da sem si Eisensteinovega ponovno ogledal, ker so ga predvajali ob neki obletnici, praznovanju. Filme Anthonyja Manna sem gledal znova, ker me je Serge Daney prosil,

da napišem članek o njih. Tudi on je cinefil, podobno kot jaz. Cinefil je ostal do konca svojega življenja; menil je, da bi bilo zanimivo, če bi se vrnili k nečemu, kar sva odkrila v istem času, iste vrste umetniški upor. Kot zapišem v knjigi *Les écarts du cinéma*, je šlo pri Rosselliniju za to, da me je znanec prosil, naj v kinodvorani, ki jo je tedaj vodil, predstavim en film, katerega koli si želim. Tedaj je bilo zelo težko priti do filma **Evropa 51** (Evropa '51, 1952, Roberto Rossellini). Izbral sem si ga, in to je pomenilo, da so ga morali najti za moj ponovni ogled. Včasih me drugi prosijo, da si znova ogledam določen film, spet drugič pa pride do določene kristalizacije: spomnim se, da je bil v nekem obdobju pomemben določen film oziroma vrsta filma in želim si ga ogledati. Glede Eisensteina mislim, da ni šlo za mojo lastno preferenco, temveč sem preprosto prišel do spoznanja, da se moram vrniti k temu filmu. To pa je pomenilo, da sem odkril, zakaj sem sovražil *Generalno linijo*, ko sem jo prvič videl. Bila je namreč tako daleč od vsega, kar mi je nekoč ugajalo. Ko sem si ta film prvič ogledal v šestdesetih letih kot mlad študent in komunist, se mi je zdel grozen. Ko sem si ga še enkrat ogledal trideset ali štirideset let kasneje, potem ko sem videl veliko drugih filmov, veliko študiral in napisal nekaj knjig, pa sem lahko videl, da sploh ne gre za propagando, ampak za poskus ustvariti nov jezik. Ni namreč dovolj, da režiserjevo intenco razumemo na ravni uma. Moramo jo biti tudi zmožni zares občutiti.

So kakšni filmi, ki ste si jih ogledali nedavno in jih nameravate vključiti v svoje nadaljnje pisanje o filmu?

Ne vem; so filmi, za katere ne vem, kako bi lahko govoril o njih. Moj najljubši režiser je na primer Kenji Mizoguchi, a mi nikoli ni uspelo najti načina, kako bi govoril o njegovih delih. Pred kratkim sem na šoli Béle Tarra v Sarajevu poskusil spregovoriti o filmu **Gospodična Oyu** (Oyū-sama, 1951, Kenji Mizoguchi), poskusil sem skonstruirati diskurz o tem filmu, ampak ni bilo lahko. Veliko režiserjev, ki jih imam izjemno rad, na primer Naruse in Mizoguchi, sodi v japonsko kinematografijo, ki je seveda del

svetovne, se mi pa zdi, da je nemogoče govoriti o določenih kadrih, če ne veš, na kakšen način se umeščajo v japonsko kulturo, v kakšnem odnosu so s kulturo gledališča kabuki ali tradicionalnega slikarstva, pripovedništva ... Mislim, da se bom nekoč poskusil lotiti tudi tega, rad bi se. Je pa težavno, saj mora priti do momenta nujnosti, ki te prisili, da presežeš lastni odpor oziroma inhibicije. Skratka, obstajajo filmi, za katere ne vem, če bom o njih sploh kdaj lahko govoril.

Veliko se ukvarjate z deli Pedra Coste. V knjigi *Emancipirani gledalec zelo detajlno razpravljate o filmu *Mladost na pohodu* (Juventude em Marcha, 2006, Pedro Costa) in poudarite, da je v njem v več pogledih ključno vlogo odigral muzej. Zakaj?*

V enem od prizorov v *Mladost na pohodu* se junak Ventura znajde v muzeju Gulbenkian v Lizboni. Prizor je najprej zanimiv v odnosu do tega, kar se je dogajalo prej, in tistega, kar bo sledilo. V filmu se znajdemo v baraki, ki si jo Ventura deli s prijateljem Lentom. Potem ga pokličejo in mora oditi, čemur sledi kader, ki spominja na tihožitje: tri steklenice ob oknu v bližnjem planu. V naslednjem kadru pa zagledamo Rubensovo sliko v muzeju in ni nam jasno, kaj se je zgodilo. Šele kasneje postane jasno, da je Ventura v muzeju. Nato pride eden od zaposlenih

muzeja in Venturi tiho razloži, da mora oditi, da tu nima kaj početi. Menim, da je ta prizor pomemben na več ravneh. Ventura namreč razloži, da je sam sodeloval pri gradnji tega muzeja. To je prva raven: delavci, ki so zgradili muzej, ne smejo vanj. Je pa še druga raven: ne gre zgolj za problem vključenosti in izključenosti; ko zagledamo sliko v muzeju, ta v primerjavi s tremi steklenicami v baraki deluje pusto. Kader s steklenicami namreč spremljajo zvoki, glasovi, na primer glas Lenta, ki kliče Venturo, in Ventura glas, ki deklamira staro ljubezensko pismo, ki je pravzaprav ogrodje vsega filma. Gre tudi za neke vrste zgostitev celotne barake, za zgostitev vsega življenja v njej. Zdi se, da je v naslednjem kadru, kjer gledamo Rubensovo sliko, vse to odsotno, izginulo. Seveda gre za lepo sliko; lepe so tudi vse druge slike, ki jih nato vidimo v kadru. Videti pa je, kot da so vse te slike osiromašene, v njih ni intenzitete življenja, videti so skoraj, kot da bi bile v neke vrste rezervatu. Mislim, da nauk epizode ni ta, da bi bilo treba delavcem omogočiti obiskovanje muzejev, ampak predvsem da bi morala umetnost delovati kot zgostitev in izraz bogastva družbenega in zgodovinskega izkustva, ki ga lahko zaobjame tudi preprost kader, kot so tri steklenice pred oknom. Gre torej za vprašanje mesta umetnosti v življenju.



Gospodična Oyu

Gre mogoče tudi za komentar glede meja umetnosti? Na veliko ravneh se tu odpira vprašanje dometa, dosega.

Mislim, da gre bolj za pričevanje o neskončni dialektiki odnosa med življenjem in umetnostjo. Lahko bi rekli, da Costovi kadri delujejo kot odpoved umetnosti v muzeju. Ampak tudi Pedro Costa v osnovi snema in posname film. In ta film predvajajo predvsem v muzejih, ne v kinodvoranah, tako da gre za neke vrste dialektiko. Tudi sam sem o tem filmu govoril ravno v muzeju Gulbenkian, s čimer se je krog popolnoma sklenil. Mislim, da je umetnosti estetskega režima lastna naravnost oziroma želja postati in biti več kot le umetnost. Na koncu pa se vselej izide tako, da je umetnost pač umetnost; včasih prihaja celo do tega, da je umetnost, ki si najbolj prizadeva preseči sfero umetnosti, še najbolj zamejena s sfero umetnosti.

Kaj pa menite o Sokurovovi obravnavi muzeja v filmih, kot sta Frankofonija (Francofonia, 2015, Aleksandr Sokurov) in Ruski zaklad (Russkij kovčeg, 2002)?

Frankofonija me je zelo razočarala. Najprej sem mislil, da bo šlo za zgodovino Louvra med nemško okupacijo. V bistvu pa Sokurov ustvari neke vrste esej, gre za poskus odpovedi klasični filmski formi in vpeljuje forme eseja, kot jo razvijata na primer Chris Marker in Jean-Luc Godard. Po mojem mnenju mu popolnoma spodleti. Če ga gledamo kot film o muzeju, je zelo šibak; učinkuje kot neke vrste stranski produkt dela Malrauxa in Godarda. Seveda so v filmu tudi izjemno lepi trenutki, premiki kamere po delih razstavljenih del, ki pričajo o mojstrstvu Sokurova. Mislim pa, da je osnovna konstrukcija neke vrste karikatura, saj nam ne pove

nič o muzejski izkušnji. Vseskozi ostajamo ujeti v fikcijo namišljenega muzeja, v katerem je seveda zgoščena izkušnja človeštva, vendar tu ne gre za kinematografsko zgostitev.

V vaših razpravah o filmu je zaslediti tezo, da bi si morala sodobna kinematografija prizadevati za iskanje načinov, kako v središče svoje politike postaviti gledalca. Se vam zdi, da bi lahko navdih za to iskala v muzeju kot instituciji, ki se je v zadnjih desetletjih precej reorganizirala in se osredotočila na izkušnjo obiskovalca?

Po pravici povedano nimam enoznačnega odgovora na to vprašanje. Muzej se ukvarja s posebnim problemom: kako ustvariti neke vrste zgodbo za obiskovalca, ne da bi mu jo obenem vsiljeval. V določenem obdobju je muzej samo razstavljal umetniška dela; v nekem drugem obdobju je želel delovati kot pedagoško orodje, ki narekuje obiskovalcem, kako naj gledajo umetniška dela, zdaj pa smo priča poskusom direktorjev, kuratorjev ... predlagati obiskovalcu neke vrste popotovanje, ki bi mu ponudilo možnost, da na podlagi tistega, kar je razstavljeno v muzeju, in tiste zgodbe, ki jo predlagajo organizatorji, tj. popotovanja, izoblikuje svojo zgodbo. Rekel bi, da se muzeji poskušajo učiti od umetnosti, ki se ukvarjajo z naracijo, na primer od gledališča, romana, kinematografije. Mislim, da gre za neke vrste izmenjavo: medtem ko si kinematografija prizadeva preseči svoj čas, si muzej prizadeva preseči omejitve svojega prostora in namena.

V tem smislu lahko govorimo o neke vrste srečanju. Ne vidim pa načina, kako bi lahko kinematografija reflektirala to transformacijo, razen v primerih, kot je film Pedra Coste, ki pove zgodbo o sobi v muzeju.

Rancièrove razprave o filmu se na pomenljiv način umeščajo v širši kontekst njegove filozofije in rekonceptualizacije estetike. Več o prepletih filma, filozofije in estetike v Rancièrovi misli si lahko preberete v posebnem intervjuju, ki ga je dal za 27. številko revije Kino!

fotografija: Marko Zaplatil

