

Britanski film in filmska teorija

pogovor s filmskim teoretikom Stevom Nealom

EKRAN: Vaša dejavnost je „poučevanje filma na univerzi Kent. Pa začnimo s tem. Zakaj pravzaprav gre pri „proučevanju filma?“

NEALE: Na univerzi Kent študentje lahko študirajo film v kombinaciji z drugimi humanističnimi predmeti. Lahko študirajo bodisi dva, ali več predmetov. Poglavitni kurzi pri filmu so: uvod v hollywoodski film, ki vključuje zgodovino filmske industrije in študij enega režiserja, v naslednjem letu imajo študentje kurz iz filmske teorije, ki vključuje Bazino, realizem in Eisensteina ter sovjetski film. Potem pa so še drugi kurzi: o britanskem filmu, o eksperimentalnem filmu in o podobah moških in žensk v filmu. To so osnovni kurzi. Predvidevamo pa več novih v prihodnosti, kot upamo.

EKRAN: Ali so v teh kurzih študentom predloženi različni pogledi in ali so študentje aktivni v kakšni vrsti kreativne diskusije?

NEALE: Upamo, da je tako. Je pa zelo težko. Skušamo uvesti študente v sklope idej in morajo se prej kaj naučiti o teh idejah, preden lahko o njih diskutirajo. Tako skušamo pri režiserju, ki ga študiramo, uporabiti določeno število člankov in knjig, ki predstavljajo različna gledišča o določenem režiserju. Skušamo torej predstaviti razpon gledišč, o katerih študentje lahko razpravljajo in zavzamejo svoja lastna stališča. Mislim pa, da je ustrezno reči, da spodbujamo določene vrste mišljenja — semiotiko na primer. Študente skušamo pripraviti k temu, da se najprej angažirajo in zainteresirajo, preden začnejo kritizirati. Isto je tudi z drugimi idejami. Gre torej za zelo težaven proces. Včasih je študentom lažje kar zavzeti lastno pozicijo. Včasih tudi traja dlje, kajti najprej jih je treba uvesti v ideje, preden kritizirajo.

EKRAN: Ali so pri tem pasivni, ali od njih pričakujete, da bodo tako interpretirali in diskutirali o stvareh?

NEALE: Format poučevanja je takšen, da imamo predavanja in projekcije in tudi po dve uri diskusije na teden v vsakem kurzu. Res je, da so včasih te diskusije bolj podobne predavanjem kot razpravi, a drugič so to zelo odprte diskusije, posebno takrat, ko se pogovarjamo o filmih, ki jih vidimo neposredno pred diskusijo. Gre torej za zmes treh pristopov. Ko pa študentje pišejo seminarje, se pogovarjamo z njimi individualno o njihovem delu. Na ta način vidimo, kako napredujejo in kako jim lahko pomagamo. Hkrati je to možnost, da se pogovorimo o problemih, ki jih imajo, o njihovih stališčih. Včasih je težko diskutirati, ko je prisotno veliko število ljudi: študentje so plašni in nočejo govoriti. Včasih je torej lažje, če se z njimi pogovarjamo na bolj neformalen način.

EKRAN: Obrnimo se k drugi temi. Za nas predstavljate generacijo filmskih teoretikov v Britaniji. Gre za generacijo, ki je zelo aktivna in producira veliko revolucionarnih pogledov v filmski teoriji. Za naše

bralce bi utegnili biti zanimivo, da bi spregovorili o poglavitnih smereh te teorije.

NEALE: Po mojem je to zanimiva zgodovina. Začela se je v zgodnjih sedemdesetih letih z velikim prispevkom francoske teorije. V začetku je bila omejena na zelo majhno skupino ljudi in ni bila široko znana.

EKRAN: Ali bi lahko omenili kakšno ime?

NEALE: Da, npr. Metz, njegovo delo...

EKRAN: Mislim, britanska imena...

NEALE: No, *Screen* je objavil leta 1973 veliko prevodov Metzove zgodnje teorije. Prav v tem letu je bilo posebej opaziti veliko sprememb. Nato je bila kasneje uvedena psihoanaliza sredi sedemdesetih. Imeli smo veliko diskusij, ki so bile včasih zelo razgrete, ker nekaterim te ideje tudi niso bile všeč. V tem času večina ljudi, ki so prevajali in uporabljali te ideje, ni imela mest v formalnem izobraževanju. Od takrat se je odvil zanimiv razvoj, kajti veliko ljudi

opravljajo. Zgodila se je torej znatna sprememba v obdobju kakšnih desetih ali dvanajstih let.

EKRAN: Zdi se mi pomembno to, da ste v Britaniji imeli strnjeno skupino ljudi, ki se ukvarja s teorijo. Če ta položaj primerjamo z ameriškim, imamo tam opraviti predvsem s posamezniki, razpršenimi po vsej deželi brez vidne zveze med njimi...

NEALE: To je popolnoma res. V Ameriki so ljudje lahko več delali na univerzah in collegeih, ker je bil film tam bolj etabliiran v izobraževanju, kakor v Britaniji. In kakor pravite, to je bilo bolj fragmentirano in individualno delo deloma tudi zato, ker je dežela zelo velika. V Angliji je — imate prav — skupina ljudi zbrana okoli revije *Screen* v Londonu. Ta skupina ni več tako strnjena. Deloma zato, ker ljudje delajo bodisi v drugih deželah, bodisi v različnih predelih Britanije. Tako se torej ne videvamo več toliko kot poprej. Sam *Screen* se je spremenil. Zdaj je tam angažirana mlajša generacija. Kar zadeva mojo generacijo, nismo več tako strnjena skupina. Toda to moramo pripisati tudi dejstvu, da nismo več samo majhna skupina v spopadu. Zdaj so ideje bolj sprejete. Skupina ljudi, ki je zainteresirana za te ideje, je zdaj mnogo širša in številnejša in tako torej ne čutimo več potrebe, da bi toliko tičali skupaj. Mislim, da je to kar zanimiva sprememba. Peter Wollen n.p.r. dela v Ameriki, drugi snemajo filme; Ben Brewster, ki je včasih urejal *Screen*, dela tam, kjer delam jaz; Paul Willemen dela pri Britanskem inštitutu za film (British Film Institute) in še drugi ljudje poučujejo po vsej deželi. Torej že zato, ker smo geografsko razpršeni, se toliko ne videvamo. To je po mojem vodilo k manj intenzivnemu razvijanju idej, toda tudi k njihovi veliko večji razširjenosti. To ima torej dve plati.

EKRAN: Tu se mi zdaj postavlja dokaj delikatno vprašanje odnosa med teorijo in prakso. V tem polju se to vprašanje zastavlja v relaciji med teorijo filma in proizvodnjo filmov. Govori se o krizi britanskega filma. Kako teoretiki definirajo to krizo in ali iščejo poti izhoda iz nje?

NEALE: To je po mojem zelo zanimivo vprašanje. Največja bližina med izdelovalci filmov in teorijo je obstajala v območju neodvisnega in avantgardnega filma, ki je v Angliji dokaj poceni in ni zlahka široko dostopen. Na določeni točki je prišlo do tesne povezanosti med temi izdelovalci filmov in teoretiki. Nikoli ni bilo bližjega stika med filmskimi teoretiki ali kritiki nasploh in med ljudmi, ki snemajo celovečerne filme, ali delajo na televiziji. Tu je bila vedno razločenost. Kar pa se je zgodilo v poznih sedemdesetih letih, je to, da je določeno število ljudi, ki so prej delali v neodvisni produkciji in jim je bila teorija blizu, dobilo priložnost za delo na televiziji (zlasti na Channel 4). Ta odnos je zdaj manj tesen, kar je po mojem dokaj dobro. Kajti, kar nekaj teoretskih idej izdelovalci filmov niso dovolj razvili, niti niso bile dovolj razvite za njih. Le-ti pa so težili k temu, da bi snemali filme, ki bi zelo natančno sledili



teoriji, to pa po mojem ni bilo posebno dober razvoj. Po mojem gre za to, da bi bil ta odnos bližji, toda ločen, kajti gre za dve ločeni stvari. V nekaterih pogledih je položaj za neodvisne in eksperimentirajoče izdelovalce filmov boljši kot je bil sredi sedemdesetih let, čeprav še vedno le ni tako zelo veliko priložnosti, še vedno primanjkuje denarja. Trenutno je v javnosti največji interes za britanske celovečerne filme. Od **Ognjenih kočij** (Chariots of Fire) in **Risarjeve pogodbe** (Draughtsman's Contract) in drugih filmov, ki so bili zelo reklamirani, so mnogi ljudje verjeli v renesanso britanske filmske proizvodnje. Glede tega nisem zelo gotov, kajti ni kapitala, ki bi lahko podpiral dolgoročno stabilnost britanske filmske industrije. Tu gre tudi za nacionalistično občutje in slabem smislu. Bilo je nekaj dobrih filmov, čeprav mislim, da spet ne tako dobrih kot mnogi govorijo. Ravno tako domnevam, da bo določeno število izdelovalcev filmov odšlo v Ameriko, ali na televizijo. Zato mislim, da filmska industrija ne bo doživela dolgoročnejšega razvoja iz sedanjega položaja. To po mojem ni nič dobrega. Toda v Britaniji je zmeraj zmanjkalo denarja za investiranje v filmsko industrijo. Država pa se ne zanima kaj veliko za to in ne pomaga posebno filmski industriji.

EKRAN: *Kako pa je s tem glede teorije. Kakšne so možnosti za objavljane teorije?*

NEALE: Zdaj so kar dobre. Od nastopa ekonomske krize v Britaniji je založništvo prizadeto — objavljeno je bilo manj knjig. Toda teoretiki imajo zdaj pristop k objavljanju knjig, česar prej niso imeli — lahko so le objavljali članke v revijah. Če to upoštevamo skupaj z razvojem v izobraževanju na univerzah in collegeih, kjer je zdaj veliko več filmskega izobraževanja, potem je položaj za teoretsko in zgodovinarsko delo kar dober. Univerze so prizadete z ekonomskimi prikrajševanji in se torej ta položaj lahko poslabša. Toda za zdaj lahko rečemo, da je položaj veliko boljši kot je bil pred desetimi leti. Položaj ljudi, ki se želijo kaj naučiti o filmu, je prav tako veliko ugodnejši.

EKRAN: *Zastavil bi vprašanje o profilu te teorije. Zdi se namreč, da se pojav radikalizma v filozofiji, sociologiji in na ostalih sorodnih področjih dokaj izrazito zrcali v filmski teoriji. Tako se zdi, da so najplodnejše ideje precej radikalistične...*

NEALE: Da, da, to je povsem res. Mislim, da so tako ideje o filmu, kakor kulturne in družbene ideje bile radikalne. Le-te so izzvale dvom o mnogih predsodkih v etabliranih idejah v različnih disciplinah. Mislim na filozofijo, ki ste jo omenili, prav tako na zgodovino, pa tudi na literaturo. Vpliv teh idej je bil na vsakem od teh področij različen, toda nekaj tega vpliva je videti v vsakem od njih. Če pa se vrnem k objavljanju in izobraževanju, mislim, da je „film“ večnoma daleč najradikalnejši izmed vseh teh predmetov. To seveda ne pomeni, da v polju kulture in družbenega ni bilo opravljenega veliko zelo zanimivega dela. Mislim, da je nastalo nekaj študij o seksualnosti in feminizmu, ki so bile zelo pomembne in so se v določeni meri oprle na ideje, ki so bile uvedene v polju filma. V naši deželi je manj tega na področju zgodovine, ki je ostala dokaj konservativna. Nekaj je bilo storjenega na področju pisanja — literature. Toda v Angliji je literatura v veliki meri del *establishmenta*. Osebnost mislim, da bi lahko bilo narejenega veliko več teoretskega dela v zvezi z literaturo,

kot ga trenutno je. O filozofiji vem manj, torej ne morem o tem kaj veliko reči. So revije, ampak filozofijav naši deželi ni kaj posebnega in torej težko opredelim njen vpliv. Lahko rečem, da je šlo za cirkulacijo idej, med katerimi je treba posebej omeniti lacanovsko psihoanalizo, delo Michaela Foucaulta in Jacquesa Derridaja, kar se je pokazalo skozi filmsko teorijo, vendar pa je njihov vpliv na različne predmete različen.

EKRAN: *Vaša skupina je bila močna in je kot takšna bila tudi percipirana. Toda kolikor mi je znano, je bila soočena tudi z dokaj močnimi reakcijami. Kako ste to izkusili, kako ste se soočili s temi reakcijami?*

NEALE: Ker le ni bilo vpletenih tako veliko ljudi, je bila izkušnja pogosto zelo osebna (z nekom si se sprl). Težko je reči... mislim, da smo tisti, ki smo bili pristaši teh idej, čutili, da so pomembne, in da jih je važno braniti. Drugi, ki se niso strinjali, lahko še vedno publicirajo in poučujejo. Mislim, da je bilo najbolj sporno področje, področje psihoanalize, ki pa je zdaj že veliko bolj sprejeto. Posebno lacanovske ideje so se zdele težke in ljudje niso marali težavnosti, ali pa so mislili, da gre zaradi težavnosti za elitistično teorijo. Tako smo o teh idejah imeli dolge diskusije, ki so se mešale z razpravami o težavnosti jezika. Nekaj opozicij psihoanalizi je bilo tudi s strani feminizma na osnovi mnenja, da sta Lacan in Freud v nekaterih svojih tekstih izrekla seksistične trditve, in o tem je bilo veliko debat, ki potekajo še danes. Mislim, da je na nek način bilo dobro, da smo imeli spore; slabše bi bilo, če bi te ideje bile ignorirane. Morda je včasih bilo vse skupaj osebno in mučno, a tudi to je bolje, kakor da ideje sploh ne bi bile opažene.

EKRAN: *Na ožjem področju filmske teorije se je kazala določena podobnost med (recimo tako) angleško šolo in francosko filmsko teorijo tistega časa — n.pr. v Cahiers du Cinéma. Ali to pomeni, da je francoska teorija spodbudila nastanek angleške, ali pa se je ta začela sama po sebi in je v francoski našla primerno inspiracijo?*

NEALE: Mislim, da je šlo za kombinacijo obojega. V neposrednem smislu je bila francoska teorija zelo pomembna. Sicer pa mislim, da je po političnih dogodkih v maju 1968 vrsta idej krožila na obeh straneh Preliva. Filmska teorija je bila v Franciji bolj razvita kot v Angliji v tistem času. V obeh deželah pa je vladal skupni interes n.pr. za teorije ideologije in politike filma. V Britaniji smo videli, da so bile v Franciji ideje že razvite — posebno v *Cahiers du Cinéma*. V začetku je torej prišlo do prevajanja teh idej. Hkrati je šlo za interes za strukturalizem (ki je že bil močno prisoten v Franciji) kot za alternativno metodologijo glede na vrste metod, ki so bile v uporabi v družbenih vedah v Britaniji. Te so na splošno bile percipirane kot idejno dokaj šibke — zmožne navajati fakte, ne pa izdelovati okvire mišljenja. Tukaj je spet bilo opravljeno delo v Franciji — posebno pomemben je bil Claude-Lévy Strauss. Pomembno pa je omeniti tudi delo ruskih teoretikov literature iz dvajsetih let, t.i. ruskih formalistov, katerih dela so prav tako postala dostopna prek francoskih prevodov. Šlo je torej za kombinacijo mnogih stvari. Potem ko so bile ideje enkrat uvedene, so po mojem razvile svojo lastno dinamiko v Britaniji. Tako mislim, da je zdaj verjetno več zanimivega teoretskega dela

nebene razlage, a lahko bi rekel, da *Cahiers du Cinéma* danes niso več tako dobri kot so bili deset let nazaj. Ne vem dovolj, da bi lahko odgovoril, kaj se je zgodilo v Franciji mimo povsem splošnih političnih dogajanj. Mislim pa, da je precej francoskih teoretikov zamenjalo smer, ki se britanskim teoretikom ne zdi več tako zanimiva.

EKRAN: *Zdi se mi karakteristično, da ste se bolj naslanjali na francoske ideje kot na britansko filmsko kritiko, denimo na Sight and Sound ljudi, kot so Perkins, Robin Wood... in zdi se mi, da je odnos bil dvoumen.*

NEALE: Da. Mislim, da je v zgodnjih sedemdesetih letih nova teorija bila posebno nenaklonjena *Sight and Sound* in že dolgo časa dobro etablirani britanski filmski kritiki, ker se nam je zdelo, da nima sistema, nobene epistemologije in tudi zato, ker je bila tudi kulturno konservativna. Cenila je le „visoko-kultivirane“ filme, za hollywoodski film pa se sploh ni zanimala. Vladala je nenaklonjenost tudi nasproti Robinu Woodu in filmskim kritikom okoli *Movie-Magazine*. Toda *Movie-Magazine* je bil vedno cenjen zaradi svoje pozornosti, ki jo je namenjal filmom (zlasti njihovi vizualni plati) in zaradi načina, na katerega je zagovarjal hollywoodski film in ga proglašal za zanimivega, kar je bilo zelo pomembno v naši kulturi, kjer so ta film motrili zelo snobovsko kot film, ki pravzaprav ni vreden kritične pozornosti. Nam pa se je zdelo pomembno to, da so vsi filmi vredni kritične pozornosti. V izrekanju za resno obravnavanje hollywoodskega filma je bilo veliko polemične vrednosti. Ta nenaklonjenost je torej bila manjša in na drugih osnovah ter iz drugih razlogov. *Sight and Sound* je še vedno tu in je po mojem enako slab kot je bil — zelo malo se je spreminil. Zdi se zelo informativen glede filmskih festivalov in pregledov filmov, a je še vedno nedotaknjen od teoretskih idej, ali novega dela na filmski zgodovini. Zdi se enostavno manj seriozen časopis kot vrsta drugih v Veliki Britaniji, Ameriki in Franciji. Ostaja zadaj. Ureja ga še vedno ista oseba, kar ima po mojem precej opraviti pri tem.

EKRAN: *Nekajkrat ste omenili feministične ideje v filmski teoriji. Kolikor sem informiran, je razvoj feminističnih idej v Britaniji kar impresiven. Vendar se zdi, da — drugače kot v Nemčiji — v Britaniji ni veliko režiserk. Kaj bi lahko rekli — ali je nekaj takega kot feminističen film možno?*

NEALE: Feministični film obstaja, toda najdemo ga na področju nizkoprorračunskega in eksperimentalnega filma. V Britaniji je globoka delitev med eksperimentalnim ter dokumentarnim tipom filma ter celovečernim in televizijskim filmom. Tu obstaja zelo globok prepad. Tako je zelo težko prestopiti iz enega v drugi (četudi bi izdelovalci filmov to hoteli). Znotraj neodvisne produkcije je veliko zelo zanimivega feminističnega filma, ki je verjetno najaktivnejši in pomeni področje največjega zanimanja. Toda zelo redko je prikazovan v komercialnih kinematografih, redko ga prikažejo na televiziji — razen včasih na Channel 4. Na ta način je odrezan od javnega razpravljanja, ker ga ne vidi veliko ljudi. V tem smislu je drugače kot v Nemčiji, kolikor vem o položaju tam. V osrednji komercialni filmski industriji ni skorajda nobene ženske, če je sploh kakšna. V tem pogledu je položaj enako tako slab kot je bil. Verjetno pa je zdaj več študentk, ki bi

