

INTERVJU

Jean Louis Schefer

Navadni človek iz kinaSlika iz filma *The Great Love for England*, režija David W. Griffith

*»Mi smo tisti,
ki že od desetega leta
naprej
lahko rečemo:
tile so mrtvi,
ponavljajo se kot podobe,
toda ne zaživijo z njimi.«*

*Schefer
v intervjuju
za Cahiers du Cinéma
296, 1979*

V knjižni zbirki Cahiers du cinéma je leta 1980 izšla knjiga Jeana Louisa Scheferja *L'homme ordinaire du cinéma*; slovenski bralci poznajo pisca zlasti kot umetnostnega teoretika po prevodih v Problemih, leta 1971 pa je predaval tudi na ljubljanski filozofski fakulteti. Schefer je bil med prvimi, ki so polje materialistične teorije, kakršno je ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let razvijala francoska revija *Tel quel*, prebili v smeri lacanovske psihoanalize. Poleg njegovega umetnostnozgodovinskega dela (*Scénographie d'un tableau*, Seuil, 1969; *Le déluge, la peste*, Paolo Uccello, Galilée, 1976; *L'espèce de chose mélancolie*, Flammarion, 1979; *La lumière et la proie*, *Le Corrège*, Albatros, 1980) je pomembna tudi njegova knjiga o svetem Avguštinu (*L'invention du corps chrétien*, Galilée, 1975). Leta 1977 je

uredil tematsko številko revije *Communications* o »objektu prava«, v kateri je objavil spis o Gianbattisti Vicu.

Knjiga o »navadnem človeku iz kina« je narejena iz dveh delov. Prvi del pod naslovom »Bogovi« prinaša filmske fotografije, ki jih Schefer komentira na tisti transtekstualni način, o katerem govori tudi v našem razgovoru. Na začetku številke je vzorec takega komentarja ob prizoru iz komedije *Laurela in Hardyja*. Drugi del knjige ima naslov »Kriminalno življenje (film)«, v njem pisec razvija »fenomenologijo« filmskega gledalca.

Objavljamo zapis pogovora, ki ga je imel Jean Louis Schefer maja 1983 z našim sodelavcem **Rastkom Močnikom** posebej za to številko.

– V knjigi praviš, da je gledati film izkušnja ali doživetje, eks-perienca; celotna knjiga je napisana s stališča gledalca. To je perspektiva, ki je v teoretski filmski literaturi redka, četudi bi rekel, da je zelo poštena. V tej literaturi navadno pišejo o kad-rih, posnetkih, kotih, rezih itn., skratka, o mašineriji; in gledal-ca kot način bivanja, ki nam je navsezadnje danes bolj ali manj je napisan na kožo, pa filmska teorija navadno pozablja. Po tvojem pa je gledanje filma izkušnja, ki jo je potemtakem mogoče opisati in nemara celo sporočiti, prenesti komu dru-gemu. Prav to je izhodišče knjige.

Najprej moram povedati, zakaj sem to knjigo napisal, kako sem jo napisal in za koga. To moram povedati, zakaj sam od sebe te knjige spontano ne bi nikoli napisal. Sploh ne bi na-pisal ničesar o kinu, zakaj kino je zame, kino je bil zame – tak-o kot za kogarkoli drugega – predmet porabe, predmet či-sto osebne porabe, ki hrani, ne vem, ki prav gotovo hrani sa-nje, želijo po sliki, ki je prav gotovo precej stalna zavora za željo po označencu itn. Filmski gledalec doživlja nekakšno nenavadno izkušnjo, ki je hkrati osebna, zelo splošna in na-vsezadnje popolnoma izvirna. Prav zato filmske slike, film-sko trajanje paktirajo z nečim, kar je podobno notranjemu življenju. Prav to me je zanimalo. To je bila taktična izbira, saj je v tem, da se osredotoči na čisto naivne predmete, na po-štene predmete, kakor praviš, in da jih pripelješ na beli dan, v tem je ravno taktični postopek knjige.

Knjigo sem napisal za Cahiers du cinéma, ki so bili, kot je znano, dolga leta stičišče in prostor za razvijanje filmskih teorij. Te teorije so se ukvarjale z vprašanji pomenjanja in, res, zlasti tudi z vprašanji tehnike, s problematiko kadrira-nja, zunanosti slike, razmerja med ospredjem in ozadjem slike, zvoka zunaj slike itn. Cahiers du cinéma so se torej obrnili name s prošnjo, naj napišem teoretsko knjigo o filmu, izrecno so hoteli, da bi to bila semiotična teorija. Ta predlog pa je prišel prav v trenutku, ko semiotika mene ni prav nič več zanimala.

Zdelo pa se mi je popolnoma absurdno, da filmskemu gle-dalcu pravzaprav nikoli niso priznali eksistence. Le v petde-setih letih so, izhajajoč iz ameriške sociologije, priznali legi-timnost tega vprašanja filmskega gledalca, mislim na esej Edgarka Morina **Imaginarni človek**. To pa je bila seveda so-ciologija, to se pravi nekaj, kar je zelo v redu, kar se ukvarja z vprašanjem, kako delujejo socialne imažerije, ko pridejo v stik s prikaznijo množične umetnosti, kar naj bi bil film. Ab-straktno gledano je ta prijem zelo dober, a zdi se mi, da je zgrešen, če na zadevo gledamo z individualnega stališča.

Izhodišče knjige, sama ideja knjige je bila vendarle ideja, ki je bila nekoliko teoretska ideja. Ideja je v tem, da vsa ta iz-jemna aparatura, da vsa ta industrijska mašinerija, ki navse-zadnje producira **science-fiction**, lahko obstaja samo zato, ker obstaja neka točka, neka stalna slikovna točka, prek ka-tere lahko fantazmatsko življenje oseb, njihova čustva, nji-hove pustolovščine **pri nekom trajajo**. Lahko ga dosežejo, tako da ob njih vztrepetajo, se prestrašijo, uživa in tako naprej. Zanimalo me je zlasti, kako lahko filmani svet, to se pravi, ustvarjeni svet, konstituira **trajanja** zelo posebne vrste, tra-janja, ki nimajo nikakršne zveze s trajanjem realnega, z zgo-dovinskim trajanjem, celo nikakršne zveze z romanesknim trajanjem.

To se mi je zdelo očitno; a da bi to obdelal, je bilo treba spre-govoriti o eksperimentalnem subjektu, o subjektu, ki sem ga najbolj poznal, ki ni bil abstrakten subjekt, o subjektu, ki sem bil navsezadnje jaz sam; prav ta subjekt je pogoj za ob-stoj filma.

V tem smislu se je torej postavil problem gledalca, ki je vseeno nekaj več kakor zgolj eden izmed možnih pogledov na problematiko, saj je pravzaprav nekakšen laboratorijski predmet.

In tako je pri meni stekel filmski spomin in sem se lotil pisa-nja te knjige.

Osebnost moram seveda na knjigo gledati v luči tistega, kar sem napisal pred tem; to je moj prvi neteoretski spis: njego-va zgradba je romaneskna. Narejen je avtobiografično, po-doben je izpovedi. Razlog za to je popolnoma določen.

Skušal sem namreč obuditi – s stališča, ki nikakor ni bilo tehnično, pač pa je skušalo v preteklosti najti koščke film-skih prizorov, da bi raziskal – a vseskozi kot spomin – svet-lobo teh prizorov – da bi raziskal to prav posebno montažo,

s katero sta jih obdelala spomin in pozaba... skušal sem torej obuditi to prav posebno drobno mašino, ki je nekako spala v meni in se je v tem prizadevanju sprožila, ta drugotni stroj, ki je nekakšen odgovor ali odmev na to velikansko ki-nematografsko mašinerijo, ki nas zgrabi, kadar smo pri film-ski predstavi. To je vrsta spomina, na katero sploh nisem bil pozoren.

– Da, prav ta spomin...

Počakaj, če dovoliš, bom nadaljeval, da ti povem nekaj, kar se mi je zdelo prav nenavadno.

Ko sem tako skušal priti do usedline, do smisla »filmskega«, ki je zakopan v nas, se je zgodilo to, da je... da je ta knjiga v bistvu literatura. Vsaj tako jaz razumem literaturo.

In zakaj?

Zato ker – ko človek pride v neka leta, denimo okoli štiride-setih, te vendarle prime, da bi nekaj naredil. Popade te ne-kakšen nemir, delaš bilanco. Vprašaš se, recimo, iz česa je bilo sestavljeno moje življenje. Kaj napolnjuje moj spomin? V tej čisto posebni osvetlitvi, izhajajoč iz te popolnoma na-tančne zahteve, skušaš dognati, kaj je napolnjevalo tvojo mladost, tvoja zrela leta – kakšna vrsta **podob** te naseljuje – in tedaj spoznaš, da je tvoj spomin zastrupljen, da ga za-strupljajo scenariji, filmski scenariji in filmske slike, ki so tr-dnejši, kako bi rekel, vztrajnejši, močnejši kakor tvoji lastni spomini. Celó bolj kakor najstrašnejši spomini.

V tem je nekaj zelo nenavnadnega. Ko si, recimo, umišljaš, da boš poiskal sledove zgubljenega časa – ti z najsilnejšo moč-jo vdrejo podobe, ki nimajo nikakršne zveze s tvojim lastnim življenjem. Ki pa so nekakšen rak, ki se je cepil na tvoj spom-in. Poleg tiste romaneskne, poleg te psevdo-romaneskne skušnjave, ki me je obšla, ko sem pisal knjigo, je prav v tem resnica moje knjige.

Že kakšnih petdeset let se dogaja s spominom posamezni-kov nekaj prav skrivnostnega. Dogaja se nekakšna preem-pcija, to je juridično dejanje, ki je v tem, da kupiš neko stvar, še preden obstaja. Scenariji tako opravljajo preempcijo spo-minskih vsebin. Scenariji zelo neusmiljeno modelirajo biog-rafijske, celo zelo različni scenariji, ki posegajo drug v drugega. Ob tem se ti razodene nekaj prav nenavnadnega in navse-zadnje prav bedastega – namreč to, da je tvoje življenje ro-maneskno silno šibko, da je popolnoma nesposobno, da bi organiziralo kakšen količjak trajen scenarij. Opraviti imaš z nekakšno trdno konstrukcijo in z močnim odporom mnezič-nih vsebin, ki izvirajo iz teh tujih podob.

Ce še malo nadaljujem; mislim, da je to nekaj, kar mora biti za kakšnega romanopisca prav neverjetno. Na eni strani se ljudje prepuščajo temu nenavnadnemu dejanju, da se pušča-jo zapreti v zatemnjeno dvorano s tistim izjemnim apetitom, za katerega je vsekakor bolje, da ostane vsaj malce nepo-jasnjen. Ta dejanja so dejanja **science-fiction**; ljudje se po-tapljajo v vesolje **science-fiction** – a kot popolnoma razcep-ljeni subjekti. Doživljat grejo občutja neverjetne nasilnosti, zlasti pa se prepuščajo času, ki traja popolnoma drugače. Tudi to drugačno trajanje časa je popolnoma izjemno.

To bitje iz **science-fiction**, ki je diskontinuirano bitje, saj gre v kino – zadeve ne bi hotel preveč poenostavljati, a vseeno – v kino gre prav zaradi veselja, ki ga črpa iz te svoje razcep-ljenosti, zaradi vseh teh nasilnih afektov, ki imajo prav malo zveze z njegovo lastno strukturo, a h katerim ga vendarle spodbuja nekakšno napeljevanje (sprožajo jih drobni objek-ti, anekdotične štorije in tako naprej) – to bitje iz **science-fic-tion** se začne hraniti z vso preteklostjo – seksa, recimo, in zlasti s preteklostjo subjektivnosti. To je nekaj prav čudne-ga, a je hkrati tudi lahкотno. Vselej imaš namreč možnost, da se s tem ne ukvarjaš.

Ce pa si začneš postavljati vprašanja o spominu, o strukturi spomina in o njegovi vsebini, potem so raziskovalni pogoji popolnoma deformirani. Same pogoje za raziskavo popolno-ma deformira ta embrio, ki raste v nas.

Bilo bi zelo zabavno, če bi to povezali s sistemom Giordana Bruna. Tudi če pogledaš Kvintilijana, Cicera itn., vidiš, da je bil pogoj za spomin od nekdaj v tem, da povežeš predstavo in afekt. In tu zadeva prav odlično deluje. Samo da v vsebini doživljenega prihaja do konfuzij, ki izvirajo iz nekakšnih drobnih spominskih halucinacij. Predstave namreč ostajajo navezane na afekte, ki so negibni – na afekte, ki jih je človek

doživljal pri petnajstih letih, pri sedemnajstih. In vendar vse pubertetne težave, vsa zmedenost ob prebujajoči se seksualnosti, bolečine prve ljubezni, vse to pravzaprav nima nikakršne moči ob teh kamnitih bitjih, ki so zrasla v nas ob gledanju filmov.

– *Status tega filmskega spomina se mi zdi poln paradoksov. Na primer: film gledaš vselej kontinuirano, nimaš časa, da bi se ustavljal ob posameznih podobah – na drugi strani pa je spomin na film vselej diskontinuiran. Struktura naših filmskih spominov je taka kot prvi del tvoje knjige: spominjamo se slik, ki so se nam vtisnile, in ob njih doživljamo neke afekte. Filma ne gledamo nikoli na isti način, kakor se ga spominjamo. Na drugi strani pa se filmov zmerom spominjamo – filma ne moremo pozabiti, ker prav obsede naš spomin. Toda: če si greš isti film še enkrat ogledat (kakor opisuješ v knjigi), mu navadno ponovno padeš na iste finte.*

Ja, to je res, ha –

– *To se pravi, da filma ni mogoče re-vidirati; pravzaprav si ga ne moreš »znova« ogledati. V filmsko past zmerom znova padaš. Na drugi strani, in to je odločilno, se tudi filmskega spomina ne moreš otresti; ne moreš se ga otresti, prav kolikor si sam kot filmski gledalec konstitutiven del svojega filmskega spomina.*

Res je. Pravzaprav sem te stvari moral razčistiti čisto preprosto zaradi sebe samega. Nisem napisal knjige, da bi naredil uslugo teoriji. To tudi ni teoretska knjiga. Vseeno pa v njej manjka nekaj bistvenega. Človek si vsa ta vprašanja postavlja samo, če ga vznemirja vprašanje časa. Če ga vznemirja, kaj je poslednji predmet spominjanja. In tista stara skrivnost – odkod prihaja pogled.

Hotel sem vzpostaviti nekakšno prvo raven berljivosti filmskega fenomena. A zgolj kot čisto individualne zadeve; ni mi bilo do tega, da bi nastopal kot kakšen zakonodajalec. Na drugi strani prinašam tudi nekatera nova dejstva, a prinašam jih, vsaj na ravni pisanja, čisto naivno. Zato je stvar precej bližja Musilu kakor Saussuru. To je očitno.

Poskusil sem napisati fenomenologijo gledalca. Odpiram vprašanje pogojev za aprehenzijo časovnih pojavov, časovnega doživljanja. Saj že od Kanta vemo, da čas ni objekt. Do nekaterih spoznavnih predmetov preprosto ni mogoče priti, ne da bi šli skoz subjektivnost. To je jasno. In vprašanje spominjanja je prav tak spoznavni predmet.

Filma samega se lotevam skrajno lahko; lotevam se ga kot nečesa residualnega. Film pravzaprav prav vztraja v svoji residualnosti. S tega stališča je moj projekt prav skromen.

Nisem poskušal, da bi prišel do kakšne teoretske totalizacije; pravzaprav mislim, da za kaj takega čas še ni zrel.

Zdaj bi se rad lotil nekega drugega dela – dela o vprašanju individualnega spominjanja. Gre za tale problem: kako napisati svoje spomine – kako jih napisati zunaj tistega, kar je dolga leta nosilo tako pisanje, namreč zunaj romana. Proustovski roman, recimo. Ta prijem je intelektualno skrajno nezadovoljiv – naše življenje ni bilo roman.

Prav zato obstajajo spominske usedline, ki so popolnoma skrivnostne; ki so, kaj vem, kakšen droben predmet, kakšna barva, take stvari ... ki so kakšen živčni vzgib, čustvo, kaj takega ... Vse to je v nas vzpostavilo neki čas, ki je potekal mimo dogodkov, čas, ki se ni razpustil v dejanja. Ta čas nosimo v sebi kot nekakšno pre-subjektivnost, kot nekakšno naturo.

V kinematografskem spominu je nekaj prav takega. V tem spominu je neki učinek, ki se nadaljuje, neki učinek, ki ga vselej znova aktualizirajo ponovna gledanja – in iz vsega tega očitno ne naredimo prav nič. Vse to se ne transformira v nikakršno vednost, tudi ne v akcijo. Iz tega se ničesar ne naučimo. A vseeno – to je v nas.

In prav ta nekoliko mračna stran, skrivnostna stran, ki je čisto neeksplicirana, do katere nemara zmore kvečjemu literatura, se mi zdi, paktira z notranjim življenjem. Vključno s prav tem starim izrazom – notranje življenje.

Če bereš, recimo Kafkov dnevnik, vidiš, da ga nekoliko diskontinuirano punktuirajo prav to: Kafka je bil navaden filmski gledalec. Hodil je v kino, da bi jokal, da bi počel take čudne

stvari, tla nebeške katedrale so se nenadoma vzdignila na višino njegovega jezika itn. – ista noč je namreč naseljevala kino in pisavo. Tu gre za isto skupno materijo tega enigmatičnega objekta, na katerega naletimo, če gledamo pisanje v procesu produkcije; pisava skuša pripeljati v eksistenco to isto materijo, iz te iste materije skuša izdelovati svoje figure. Prav ta ista stvar se dogaja v Kafkovem tekstu; osebe so vselej inkohativne, nikoli se ne dopolnijo, nikoli se popolnoma ne zaprejo vase.

Gledalec doživlja nekaj podobnega, in to se mi zdi nekaj prav lepega, prav ganljivega – zlasti če gledaš otroke v kinu. V gledalcu se prebudi nekdo, ki je tudi inkohativen junak. Na negibnem gledalčevem telesu se dogajajo nekakšni zasnutki dejanj, gledalec se zdrzne, se poti, v grozi vzklika ... Tu ne gre toliko za imaginarno participacijo, kakor pravijo nekateri – to je nekakšna akceleracija afektov ob tistem nič, ki ga projicirajo na platno.

Tega bi se morali brez dvoma resno lotiti; te plastičnosti v afektivnosti. Bržkone se prav tu dogaja bistvo. In pa te naše sposobnosti, da živimo čas znotraj naših trajanj. Namreč tega grozljivega zapovrstja oklepajev v našem življenju.

Morali bi prignati do vrhunca tisto, kar vidimo, če beremo literaturo 19. stoletja, to literaturo, ki je samo branje ljubezenskih ali pustolovskih romanov. Vse to romantično življenje kakšne Eme Bovary itn. Ali pa blaznost, tj. prehod k dejanju pri don Kihotu, ki izhaja iz viteškega romana in meša realno in imaginarno.

– *Sicer pa se mi je zdelo, da je knjiga nekakšna zrcalna podoba romana. Ne samo, da se konča, ko bi se roman lahko začel. Ampak tudi čisto strukturno. Roman toliko in toliko strani počasi trga vezi, ki junaka vežejo na svet, dokler ga nazadnje popolnoma ne osami; in s tem se roman konča. Pri tebi je narobe: »junak«, tj. gledalec, je skoz vso knjigo sam; ko na zadnjih straneh odhaja iz dvorane, počasi zdrzne nazaj v svet, med njegove šume, sence – in zlasti: tedaj ni več sam.*

V kinu gledaš, recimo, tank, ki se prevrne, in kolesa, kako se vrtijo; ali tisti preplet teles na začetku *Hirošime*, *ljubezni moje*, vidiš kožo, slišiš šepet; ali barko na jezeru pri Miso-gučiju, barko v megli, slišiš glas, ki zanj ne veš, komu pripada ... To je skrajno preprosto. Če si pisatelj, sem si rekel, moraš biti sposoben, da to napišeš. Rekel sem si, to je treba napisati. Napisati: to se pravi – konstituirati zapisano trajanje, ki bi bilo nekakšen ekvivalent tistemu, kar si videl v kinu. Ponudil boš to nekemu v branje, tako da bo sam videl končke filmov. In da bo opazil nekaj, česar ni videl, ko je film gledal. Preprosto zato, ker se v kinu veriži in konstituira neko ločeno, elastično trajanje. Če je kino nekakšna opazovalnica, ki ti omogoča, da v prebliskih doumeš, da v individuu obstajajo različne časovnosti – potem tvoja naloga, če si pisatelj, ni v tem, da to izjaviš, pač pa da to simuliraš. Da ta trajanja konstituiraš na straneh knjige.

To se pravi, da si torej ne boš pomagal zgolj z analitičnimi prijemi, pač pa boš uporabil nekaj drugega – nekaj drugega, kakor recimo, napisano stran, pomagal si boš z napetostjo, ki jo popustiš, napneš, s prizorom, ki ga vpelješ, upočasniš ... skratka, segel boš po nečem, kar se približuje umetnosti stila ...

S svojim perešom boš zavrtel filmski kolot »v živo«, če lahko tako rečem. Čim manj se boš zatekal k opisom, opise boš vpeljeval ravno toliko, kolikor je potrebno, da prebudiš podobe o nekem trajanju.

V tem smislu je pisanje knjige bilo v tem, da nizam koščke filmov, ki nimajo nikakršne zveze drug z drugim, in jih prepletaš z odlomki iz biografije, ki so prav tako enigmatični. Ki so bili enako enigmatični kakor filmski odlomki, ki pa jih je z njimi povezoval kakšen barvni odtonek, kakšen afekt ... vse to. Vsi ti odlomki, filmski in biografski, so interpelirali isto mnezično uganko, so budili isto vpraševanje o času.

Zame osebno – ne zaradi teorije, ampak čisto osebno se mi je zdelo pomembno, da vzpostavim neko raven berljivosti te uganke časa – neko raven berljivosti, to se pravi, pisanja. Seveda, možno bi bilo napisati teoretsko knjigo – a zadeve nimajo moči, da bi se zapisale, če ni bralca, ki bi ga vse to ganilo.

Problem je problem trenutka, ko je nekaj mogoče zapisati, problem berljivosti, problem spominjanja. Tudi problem bralčevega spominjanja.