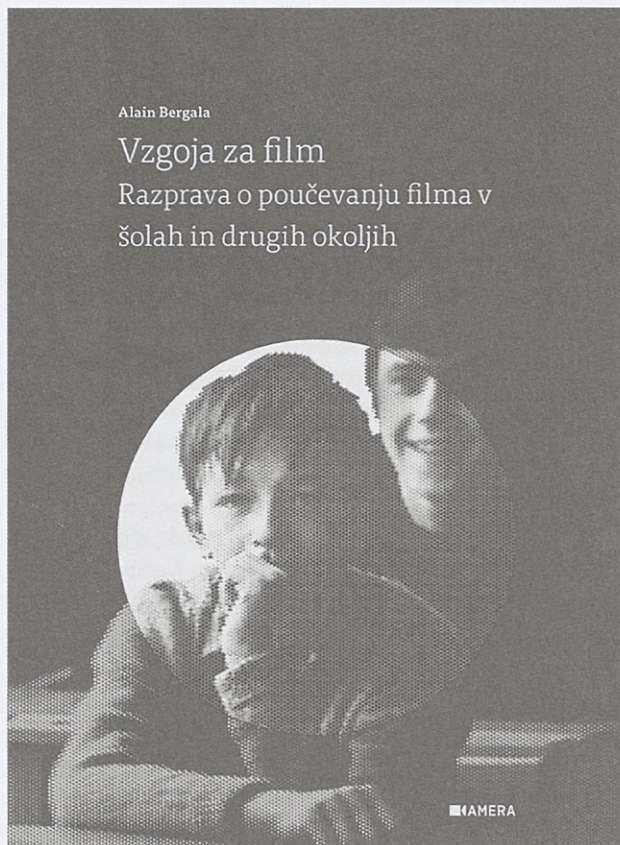


Polona Petek

Med kritičnim mišljenjem in umetnostjo?



Letos spomladi je Društvo za širjenje filmske kulture Kino! v sodelovanju z zavodom Membrana izdalo delo francoskega filmskega ustvarjalca, kritika in pedagoga Alaina Bergalaja *L'hypothèse cinéma: Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, katerega naslov je v slovenskem prevodu Jerneja Pribošiča doživel pomenljivo metamorfozo: slovenski bralci Bergalajevih idej in nasvetov ne bomo črpali iz njegove »hipoteze«, temveč iz *Vzgoje za film*.¹ Odločitev za to intervencijo ni nerazumljiva; kot je ob izidu prevoda v Delu zapisala Ženja Leiler, »prihaja Bergalajeva knjiga v te kraje tako rekoč zadnji trenutek«,² saj »filmska vzgoja« – po sprejetju vladne *Strategije razvoja nacionalnega programa filmske vzgoje decembra 2016* – prav zdaj končno postaja del

izbirnih predmetov v slovenskih osnovnih šolah in gimnazijah, v umetniškem programu Gimnazije Franca Miklošiča v Ljutomeru pa je od letos naprej prvič mogoče vpisati celo gledališko-filmsko smer. Poseg v naslov je torej razumljiv vsaj v dveh pogledih: če je politično odobreno odpiranje slovenskih osnovno- in srednješolskih kurikulumov poučevanju filma po desetletjih prezrtosti tega področja zares primerljivo s »tektonskimi premiki«, kot meni Andrej Šprah,³ gotovo ni nespametno morebitno učno gradivo nekoliko približati dikciji zakonodajalcev. Prav tako, vsaj s tržnega stališča, ne more biti neumno potencialnega kupca ali bralko že z naslovom opozoriti, kakšnemu namenu utegne služiti ta drobna monografija. A kot bom pojasnila v nadaljevanju, izbira termina »vzgoja« pravzaprav ni ravno v duhu namenov in ciljev, ki jih v svojem delu zagovarja in pojasnjuje Bergala.

Vsekakor pa prevod ostaja zvest izvirniku in njegovemu poslanstvu v podnaslovu knjige: *Razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih* je sicer tudi bogat nabor izkušenj, primerov in nasvetov filmskim pedagogom, ki delujejo v različnih kontekstih, predvsem pa se delo bere kot polemika izpod peresa nekoga, ki nikakor ni zadovoljen s statusom filma v (francoskem) šolskem sistemu in še manj s pristopi, ki jih ta sistem predvideva. Ta vidik dela je najtesneje povezan z okoliščinami njegovega nastanka. *Vzgoja za film* je pravzaprav tudi nekakšen povzetek avtorjevih spoznanj in izkušenj, ki jih je pridobil ne le pri lastnem ustvarjalnem, znanstvenem, publicističnem in pedagoškem delu,⁴ temveč zlasti kot svetovalec znamenitega francoskega ministra za izobraževanje Jacka Langa. Lang je Bergalaja povabil k sodelovanju pri reformi poučevanja filma v francoskem šolstvu v okviru *Petletnega načrta za razvoj umetnosti in kulture v šolah*, ki sta ga leta 2000 zasnovala francoska ministrica za kulturo Catherine Tasca in Lang. Bergala je v tem okviru dve leti deloval kot vodja projekta »Film v šoli« in ob koncu tega obdobja je izšla *Vzgoja za film*.

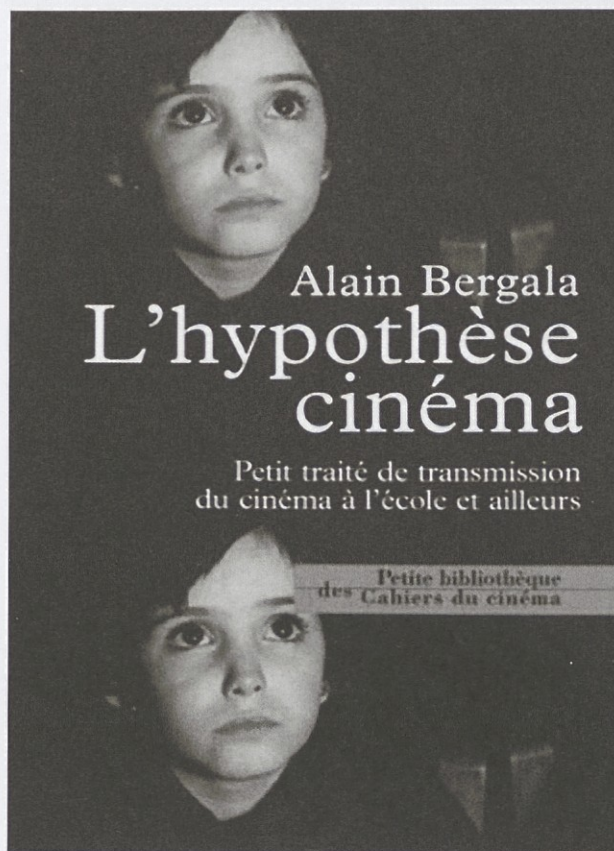
Bergalajevo sodelovanje z Langom ni bilo naključje. Tasca in Lang sta si v svojem načrtu zamislila prenovo, ki naj bi učencem predstavila umetnost v povsem novi luči. Po Langovem mnenju šola učencem ne bi smela podajati umetnosti v obliki predavanj *ex cathedra*, temveč bi jih morala soočiti z umetnostjo kot radikalno drugostjo, jim omogočiti to edinstveno doživetje. Zato je v Bergalaju našel idealnega sogovornika, ki je v *Vzgoji za film* kasneje zapisal: »Edina resnična izkušnja srečanja z umetniškim delom je povezana z občutkom izgona iz udobja lastnih navad in idej. [...] Prizadevati si moramo za takšno srečanje, četudi učinki niso takoj vidni ali izmerljivi. Resnično srečanje z umetnostjo je tisto, ki pusti trajne sledi.«⁵ Zato umetnost »ne sme biti lastnina, niti zasebna domena specializiranega profesorja. Biti mora izkušnja drugačnega v šoli, umeščena v pouk, tako za učence kot učitelje.«⁶ Če s pogledom zgolj

ošvrknemo razlago pomena besede *vzgoja*, ki jo ponujajo slovarji, in ob tem pomislimo še na kakšno že na prvi pogled manj benigno izpeljanko, kot sta denimo *prevzgoja* ali *privzgoja*, je očitno, da Bergala meri na vse kaj drugega kot na »vzgojo«. Prepričan je celo, da umetnost, če naj »ostane umetnost, mora spodbujati anarhijo, škandal in nered. Umetnost je po definiciji sejalka težav v instituciji.«⁷

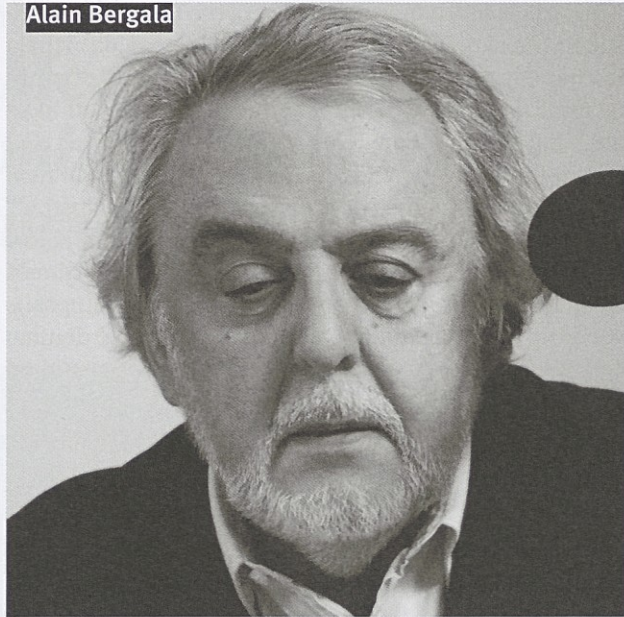
Bergala torej zagovarja razumevanje filma kot avtonomne oblike umetnosti, ki se je je kot takšne treba lotiti tudi v šoli, ne pa da se jo zlorablja kot nekakšen dodatek, ki lahko popestri uveljavljene šolske predmete, ko se učitelji odločajo za projekcijo filmov (po Bergalajevem mnenju običajno brez posebne umetniške vrednosti), ki jim nato služijo zgolj kot »izgovor za razpravo o veliki temi«. ⁸ Bergalaja »velike teme« ne zanimajo kaj dosti. Po njegovem mnenju je bistvo poučevanja in preučevanja filma – na vseh ravneh, v vseh kontekstih – približanje ustvarjalnemu procesu. »Učence bi morali učiti, da postanejo gledalci, ki izkusijo sam občutek ustvarjanja,« pravi. ⁹ Zato v ospredje postavlja kader kot osnovno enoto filma, ob kateri se izkristalizira, da filmsko ustvarjanje temelji na treh osnovnih in razmeroma enostavnih miselnih procesih: izbor (igralcev, okolij, rekvizitov, glasbene spremljave ...), razpored (igralcev po prostoru, zaporedje kadrov ...) in pristop (npr. snemalni kot in gibanje kamere). Skratka, Bergalajev cilj je filmska pedagogika, ki bi učencem razširila obzorja, da bi film dojemali kot plastično in zvočno umetnost, pri kateri nosilec pomena ni samo dialog, ampak tudi svetloba, ritem, harmonija in podobno. Še več, Bergala si želi, da se gledalci ne bi več istovetili s filmskimi liki, temveč bi skušali zlesti pod kožo ustvarjalcu (da, Bergala na ta piedestal postavlja izključno režiserja), da bi se spraševali o njegovi izbiri, razporedu in pristopu ter si skušali celo zamišljati lastno alternativo.

Bergalajevi cilji mi kot nekomu, ki je filmskoteoretsko odrasel v anglosaškem svetu s čvrsto osnovo v semiotiki, marksizmu, zlasti pa feminizmu in psihoanalizi, zvenijo nenavadno, zanimivo, a pravzaprav malce naivno in vsekakor preveč posplošujoče. Eden pomembnejših psihoanalitskih prispevkov k preučevanju filma je gotovo spoznanje, da nam ni treba razpravljati o tem, kaj je »avtor želel povedati« in kako je to storil, saj je prav verjetno, da film sporoča tudi marsikaj, česar ustvarjalci sploh niso želeli povedati oziroma česar se morda niti ne zavedajo. V vsakem primeru pa sta za pomenjanje vidnega in slišnega bistvena prav gledalec oziroma gledalka, ki – tako kot filmski ustvarjalci med nastajanjem filma – v proces občutenja in interpretiranja filma vnašata lastne želje, strahove, prepovedi in podobno. Dejanje gledanja, kot ga razumem sama, je torej vsekakor aktivno, intimno in ustvarjalno dejanje, a nikakor ne v tako dobesednem – da ne rečem pretencioznem – smislu, kot si zamišlja avtor *Vzgoje za film*.

Bergala bi moj odnos do filma verjetno uvrstil v »lingvistični« filmskoteoretski tabor, o katerem pravi, da »izhaja iz znanega, da približa neznanu, [vendar ta pristop] nasprotuje izpostavljanju umetnosti kot drugosti in se običajno spretno izogne resnični posebnosti filma. [...] Film nas pripravi do tega, da delimo izkušnje, ki bi nam brez njega ostale tuje. Daje nam dostop do drugosti.«¹⁰ Gotovo je tudi to poslanstvo in sposobnost filma, ki jo v zadnjih dveh ali treh desetletjih spretno osvetljujejo filmski teoretiki, kot je Laura U. Marks, ki pa tega stika z drugostjo vendarle ne terjajo od filma kot takega, temveč denimo od tako imenovanega »medkulturnega« filma, torej od filmov, ki gledalcem v neki kulturi ponudijo stik z drugo kulturo. Še več, Marksova in podobni avtorji gledalcev v tem stiku z drugostjo ne puščajo v nekakšni neartikulirani izkustveni megli, temveč skušajo njihovo izkustvo dojeti s pomočjo fenomenoloških in sorodnih pristopov, ki svoje razumevanje zaznave opirajo na človeško telo; to nam je namreč lahko v pomoč, kadar v stiku s kulturno drugostjo lingvistični kanali komunikacije in razumevanja odpovedo. Bergala ne stori ničesar podobnega; njegov gledalec ob soočenju z umetnostjo razmišlja predvsem o tem, kako je videno in slišano nastalo in kako bi sam to lahko posnel drugače.



Alain Bergala



A verjetno sem s svojimi namigi na medkulturne stike že zelo daleč od kakšne »skupne valovne dolžine« z Bergalajem, ki s pomočjo Godardovega citata (iz filma *JLG/JLG*, 1995) vzpostavlja v mojih očeh prav nenavadno, nekam elitistično ločnico: »Je kultura, ki je po pravilih, in je izjema, ki je umetnost.«¹¹ Tudi če zanemarim dejstvo, da očitno operiram s povsem drugačnim razumevanjem kulture, ne morem spregledati, da menda tudi umetnost dojemam precej drugače. Kar ob prebiranju Bergalajeve monografije naravnost bode v oči, je njegova popolna zaverovanost v kanon evropskega umetniškega filma; njegova vrata je odškrnil le toliko, da je vanj pripustil recimo iranskega ljubljence festivalskih krogov Abbasa Kiarostamija, ženske pa filmske umetnosti, kot kaže, ne ustvarjajo. Če sem nekoliko cinična, morda to drži. Bergala namreč ni naklonjen preučevanju in poučevanju filma, ki bi bila usmerjena k razvoju kritičnega mišljenja, saj se mu zdi, da je to »del razmišljanja o filmu kot slabi stvari.«¹² A z moje perspektive se zdi, da je zavestna odpoved razvijanju in negovanju kritičnega mišljenja razkošje, ki si ga lahko privoščijo le privilegiranci, ki jih status quo pravzaprav sploh ne omejuje; ženske – tako režiserke kakor tudi teoretičarke in pedagoginje – gotovo ne sodimo mednje.

Svoj seznam očitkov Bergalajevemu projektu bom sklenila še z enim citatom. »Življenje (v razredu in zunaj njega) je prekratko, da bi izgubljali čas in energijo za gledanje in analizo slabih filmov. Slab film, četudi ga kot takega zavestno analiziramo, nujno pušča sledi, zastruplja okus ...«¹³ Filmska veda je v zadnjih štirih desetletjih ponudila nešteto tehtnih dokazov, da gledanje in analiziranje »slabih« filmov (sem torej sodi malodane vse, kar ni evropski umetniški film, od produkcije režiserk z vsega sveta do

bolj ali manj komercialnih žanrskih filmov in nizkoproradniških amaterskih produktov) nikakor ni izguba časa in energije, temveč pogosto celo prekaša analizo »umetniških« stvaritev, kar se tiče vpogleda v stanje duha neke družbe ali njenega segmenta.

Gotovo nisem goreča privrženka Bergalajevega projekta. Vsekakor pa cenim njegova prizadevanja za obravnavo filma kot avtonomnega predmeta preučevanja in ne zgolj didaktičnega pripomočka za osvetljevanje problematik in konceptov drugih šolskih predmetov in akademskih disciplin. In zlahka pritrdim tudi njegovemu prepričanju, da mora film – a ne nujno v *art house* različici – »spodbujati anarhijo, škandal in nered«. Prav tak namreč po mojem najučinkoviteje spodbuja sposobnost kritičnega mišljenja, ki se je Bergala atavistično otepa, a ki se ji, kot kaže, še dolgo ne bomo mogli odpovedati. **E**

¹ Angleški prevod, ki je izšel le nekaj mesecev pred slovenskim in torej z enakim časovnim zamikom glede na izvirmik (ta je prvič izšel leta 2002), si ni privoščil podobnega manevra: *The Cinema Hypothesis: Teaching Cinema in the Classroom and Beyond*, prev. Madeline Whittle, Columbia University Press in British Film Institute, december 2016.

⁴ Bergala je nekdanji urednik revije *Cahiers du cinéma*, filmski režiser, profesor filma na Université Sorbonne Nouvelle – Pariz 3, avtor monografij o Godardu, Kiarostamiju, Buñuelu, estetiki filma ...

⁵ Bergala, *Vzgoja za film*, str. 72–73.

⁶ *Ibid.*, str. 24.

⁷ *Ibid.*, str. 23.

⁸ *Ibid.*, str. 37.

⁹ *Ibid.*, str. 27.

¹⁰ *Ibid.*, str. 28.

¹¹ *Ibid.*, str. 24.

¹² *Ibid.*, str. 35.

¹³ *Ibid.*

² Ženja Leiler, »Umetnost ne more biti drugega kot upor«, Delo, 24. marec 2017, dostopno na <http://www.delo.si/kultura/film/umetnost-ne-more-biti-drugega-kot-upor.html> (zadnji dostop 1. decembra 2017).

³ Andrej Šprah, »Filmska srečevanja tam, kjer ni utrjenih poti«, v: Bergala, *Vzgoja za film*, Društvo za širjenje filmske kulture Kino! in Membrana, 2017, str. 162.