

SPREMEMBA FOKUSA

šanje vzgoje pogleda (filmske vzgoje) ostaja odprto nemara v spremenjeni povezavi s socialno-intelektualnim kontekstom, ki ga je *Ekran* oblikoval v štiridesetih letih svojega delovanja, pri čemer ne gre spregledati pomembnih konsekvenc na področju komuniciranja in publiciranja filmske teorije. Če se vrnemo k odprtemu vprašanju filmske vzgoje, je seveda treba reči in priznati, da je brez nje gotovo mogoče shajati; od tega, ali se taka vzgoja izvaja ali ne, najbrž ni bistveno odvisen obisk kinematografov, zanimanje mladeži za vsakovrstne avdio-vizualne atrakcije itd. Vzgoja pogleda se namreč vpisuje v območje kvalitete vzgojnoizobraževalnega procesa. Način, na katerega so zastavili te stvari v Franciji, pač priča o kulturnem kontekstu in razviti pedagoški teoriji, ki sta podlagi za uvajanje odprtega koncepta, ki bo najbrž proizvedel učinek rasti kvalitete francoskega šolstva in bo posledično vplival na formiranje ravni družbene refleksivnosti nasploh. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da je mogoča tudi filmska vzgoja s tradicionalnih in konservativnih izhodišč, kot je npr. mogoča državljanska vzgoja, ki bolj poudarja patriotizem in celo nacionalizem kot pa demokratične naravnosti.⁵ Različne zamisli o vzgajanju "kritičnih osebnosti", ki naj bi jim "končno obliko" dala prav medijska vzgoja (z vsebovano filmsko vzgojo), zamisli o "izboljševanju okusa" učencev itd. v svoji vrednotno pozitivni drži razkrivajo zamisel o indoktrinaciji. Kaj takega v primeru filma seveda praktično ne more uspeti, lahko pa preizkušanje takih zamisli v šolski praksi diskreditira sam koncept filmske vzgoje. Zato je morda čas, ko bi kazalo v *Ekranu* vprašanje filmske vzgoje spet postaviti in soočiti s teoretskimi dosežki na področju filmske publicistike, ki nemara skorajda po čudežu v Sloveniji vendarle niso zanemarljivi. •

5. Pravzaprav je bila državljanska vzgoja doslej veliko bolj nekakšna patriotska vzgoja kot pa vzgoja, namenjena avtonomni, k politični participaciji usmerjeni subjektivni naravnosti učencev. Tako imenovana demokratična državljanska vzgoja je za zdaj, z izjemo nekaterih dežel v Evropi, večinoma še podvržena različnim "identitetnim" interpretacijam. Podrobnejša primerjava med šolskimi kurikulumi različnih dežel bi najbrž pokazala korelacijo med filmsko vzgojo in demokratično državljansko vzgojo.

BIBLIOGRAFIJA:

- BORDIEU, P. (1979): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- DEBELJAK, A. (1999): *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- DURING, S. (ur.) (1993): *The Cultural Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- ECO, E. (1972): "Towards the Semiotic Enquiry Into the Television Message." V: *Working Papers in Cultural Studies No.3*. Birmingham: BCCS. Povzeto po: Watson, J. (1998): *Media Communication: an Introduction to Theory and Process*. Houndmills: Macmillan Press.
- GRAMSCI, A. (1955): *Pisma iz ječe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HALL, S. (1973): "The Determination of News Photographs." V: Cohen, S. Young, J. (ur.): *The Manufacture of News*. London: Constable. Povzeto po: Watson, J. (1998): *Media Communication: an Introduction to Theory and Process*. Houndmills: Macmillan Press.
- HALL, S. (1981): "Notes on Deconstructing the Popular." V: Raphael Samuel (ur.): *People's History and Socialist Theory*. London, New York: Routledge.
- HOLLOWS, J., Jancovich, M. (1995): *Approaches to Popular Film*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- KLINGER, B. (1994): *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- MOORLEY, D. (1980): *The 'Nationwide' Audience*. London: British Film Institute.
- POTTER, J. W. (1998): *Media Literacy*. London: Sage.
- STRINATI, D. (1998): *Introduction to Theories of Popular Culture*. London, New York: Routledge.
- TURNER, G. (1993): *Film as Social Practice*. London, New York: Routledge.

"Ta nezanesljiva priča se v svojem pisanju spominja mnogih nepomembnih podrobnosti, medtem ko se nekatere življenjsko pomembne stvari izmikajo njenemu opažanju ali jih preprosto pozablja. Ampak ker njeno pisanje ne more imeti nikakršnega vpliva na Vaša mnenja, saj ta obstajajo in so se formirala že davno, naj ji bo dovoljeno, da piše tako, kakor misli, da je potrebno."

Dario Džamonja

Beethovnova ulica. Iz lokacije, ki označuje spodobno pizzerijo, je fasadni okras na začetku devetdesetih zame prejel predvsem filmske označevalce. Začelo se je s plakatom, ki je, preoblečen v črno-belo fotokopijo, v avli fakultete sramežljivo agitiral za ogled filma *Divja horda*. Z rahlim nezaupanjem sem tisti večer stopal skozi velika vežna vata meščanske hiše, se izognil napol odprtim kontejnerjem in se napotil k postavi, ki je stala ob vratih na slabo razsvetljenem dvorišču. Od tam sem se po stopnicah spustil v dvorano z nekaj deset sedeži in se znašel v prvem poskusu kultivacije filmskega občinstva, ki sem mu bil priča.

Na črnem odru pred majhnim platnom je stolček čakal na sivolasega gospoda, da odloži svoj črni plašč in klobuk. Kovinske zaponke na njegovih vojaških čevljih so mežikale v polmrak dvorane. Plakat je bil pred projekcijo najavil še predavanje, ki naj bi poskušalo razkriti raznovrstne dimenzije konstrukcije in mitologije ameriškega filmskega junaka. Šlo je za posebno mešanico filmske teorije, filozofije in analize posameznih tekstov.¹ Tako je bilo razbrati tudi iz spremljajočega gradiva – fotokopij formata A4 s kakšnimi tremi stranmi pomanjšanega teksta in naslovnico –, kamor sem si napol skrivoma zapisoval misli, naslove knjig in napačno črkovana imena avtorjev. In prav nedavno odkritje enega takšnega zmečkanega snopa mi je ponudilo provokativno iztočnico za pričujoče razmišljanje, da je prihodnost Filma v slovenskem prostoru odvisna predvsem od uspešne kultivacije občinstva.

S te perspektive pa se, bolj kot produkcija in distribucija, kot ključnega pomena izrisuje tretji, pri nas zapostavljeni člen celotnega procesa – konsumpcija. Povedano drugače, ključno vlogo "igrajo" gledalci in njihova percepcija migetajočih podob na platnu z vso raznovrstnostjo načinov in namenov njihove uporabe.

To pa implicira temeljito spremembo teoretskega fokusa, ki jo vidim kot nujen predpogoj za uspešnost kakršnegakoli dvigovanja ravni "filmske kulture".² Kar pomeni: iztrgati primat nad filmskim diskurzom iz rok filmskih kritikov in postmodernističnega brbljanja v stilu "anything goes" ali "k' r' nekdo k' r' neki", kot bi temu rekli po domače, ter ga nadomestiti s "celovito" filmsko teorijo. Slednja pa bi morala opustiti primat filmskega teksta, varni, samozadostni mikrokozmos literarno-formalističnih, auterskih in psihoanalitičnih pristopov, ter se "vreči v življenje", če si sposodim besede moža s kamero. To pa z drugimi besedami pomeni prestaviti proučevanje filma v okvire medijskih in kulturnih študij. Prav slednje ponujajo celo vrsto ključnih mehanizmov in spoznanj, ki nam omogočajo proučevanje pojava v njegovi

1. Termin "tekst" v pričujočem besedilu ne pomeni "napisanega besedila" ampak se nanaša na film ali na množično medijska sporočila in kulturno produkcijo na splošno.

2. Pričujoče besedilo se tako osredotoča predvsem na spremembo teoretske misli in ne ponuja dejanskega programa ali predlogov izvedbe projekta kultivacije filmskega občinstva. Seveda lahko takoj na začetku priznam tudi rahlo utopično manifestni podton prihajajočih vrstic, vendar s tem nikakor ne bi želel razvrednotiti njihovega sporočila. Prej obratno.