

Ex traditio

Bogdan Lešnik

Začnimo kar z ugotovitvijo, da *filmsko vzgojo* poraja zahteva po socializaciji masovne kulture. V tem se razlikuje od klasične glasbene ali likovne vzgoje, ki fantazirata o Umetnosti — a se jima tudi približuje, namreč v težnji, da bi ločevala zrno od plevela, pravo Umetnost od šunda.

Ustanova filmske vzgoje bo tudi po razredčenju družboslovnih predmetov našla udobno mesto v šolah, četudi bo (pri 6 oz. 10 urah letno) njeno poglavito polje že zmeraj v klubih in kroških. Slednje ji je vsekakor bolj v prid: navsezadnje ji lahko le odsotnost šolskih klišejev prepreči, da bi postala poligon vzgoje — *vzgajališče*, kakršno je na primer neka mladinska popravna ustanova v Sloveniji.

Film v temelju ni bil nikoli nič drugega kot del masovne kulture, kar je seveda nevzdržno: masovna kultura je pogosto sinonim za nerazumevanje Umetnosti, je tisti precej brezoblični in z mračnim odtokom obarvani preostanek Visoke Umetnosti, ki se tukaj, ob filmu, nenadoma izkaže za njen *pogoj*.

Zato naš model filmske vzgoje ne bo ponavljanje receptov umetnostne zgodovine in njenih kriterijev, marveč raziskovalni načrt, ki bo tistemu "preostanku" dal ne le obliko, temveč tudi smisel.

Ker ne mislimo zavlačevati in ker navsezadnje ne odklanjamo koncepta vzgoje, s pogojem, kakor se reče, da vemo, za kaj gre — namreč da imamo opraviti z *ideologemom* — ker torej pristajamo na to, da je v konceptualizaciji filmske vzgoje nekaj že nujno spregledano, nekaj odločilnega v samem pojmu vzgoja, bi radi utemeljili koncepte neke *filmske analize*, ki se ne bo zmenila za kriterije Umetnosti, temveč bo teorizirala samo *prakso*, kakršna že je, filmske produkcije.

Taka analiza bi bila lahko utemeljena v sociološki, psihološki ali umetnostno-zgodovinski metodologiji (in navsezadnje — zakaj ne? — tudi

kakšni drugi), ki so vsaka na svojem polju že bolj ali manj razvite. Zato nas tukaj ne bodo toliko zanimale. Analiza, kakršno imamo v mislih, temelji na izkustvu pomena/smisla, s katerim se soočamo na tem polju, in bo torej bolj analiza tega izkustva, v kolikor je to izkustvo že učinek mehanizmov diskurzivne prakse. Ne gre nam torej za 'doživljanje' filma, temveč za zakonitosti v reprezentativnih formacijah, s katerimi je opredeljen film. Preprosto povedano: kako učinkuje film na gledalca in *zakaj* tako ali drugače učinkuje.

To pa sta, kot vidimo, dve vprašanji, ki imata skupno predpostavko, da film že nekako učinkuje, namreč ravno v izkustvu smisla. Od tod naprej pa bosta odgovora ubrala vsak svojo pot. Mi se bomo na tem mestu zadržali zgolj pri nekaterih splošnih zaključkih, ker bi nas natančnejša izdelava odvedla predaleč. Že tako bomo imeli dovolj dela.

Naš predmet potemtakem ne bo sam film, ki je kot produkt dela vključen v proizvodna razmerja, tržne odnose itd., razen v vidikih determinacije, ki jo proizvodnja manifestira v območju učinka pomena/smisla; naš predmet tudi ne bo samo izkustvo, kolikor bi zato morali gledalca obravnavati v njegovih psiho-fizioloških dispozicijah za razumevanje pomena. Polje, ki ga imamo za relevantnega, je *srečanje* filma in gledalca, predmet v njem pa tisto, kar je v tem srečanju *zamujeno*, zaradi česar so pojmi kakor analiza, razlaga, vzgoja itd. sploh potrebni; kar lahko torej osvetlimo šele *naknadno* in prav s tem opredelimo kot *zamujeno*.

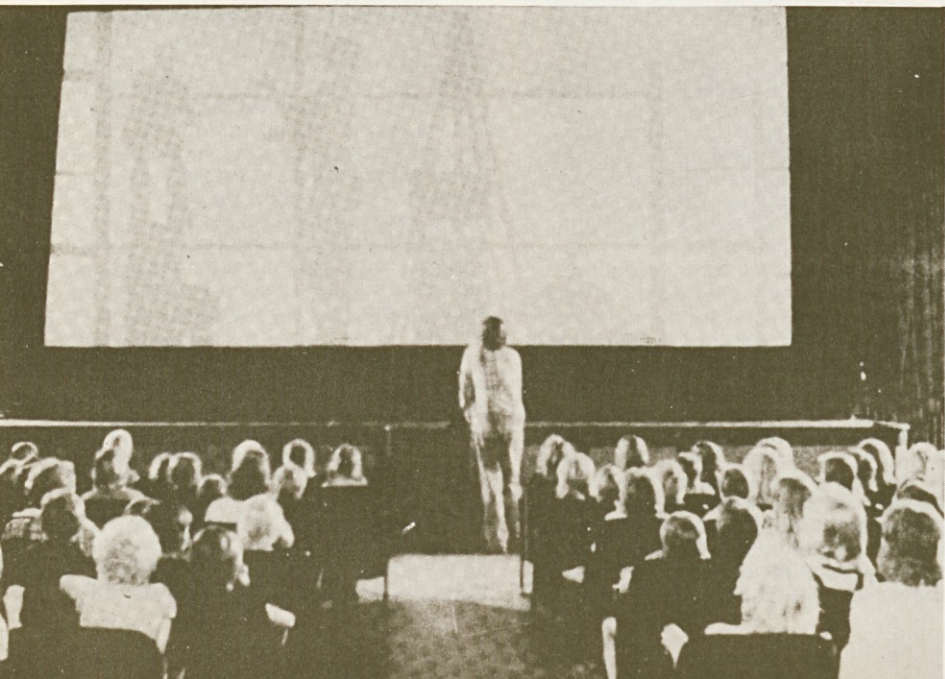
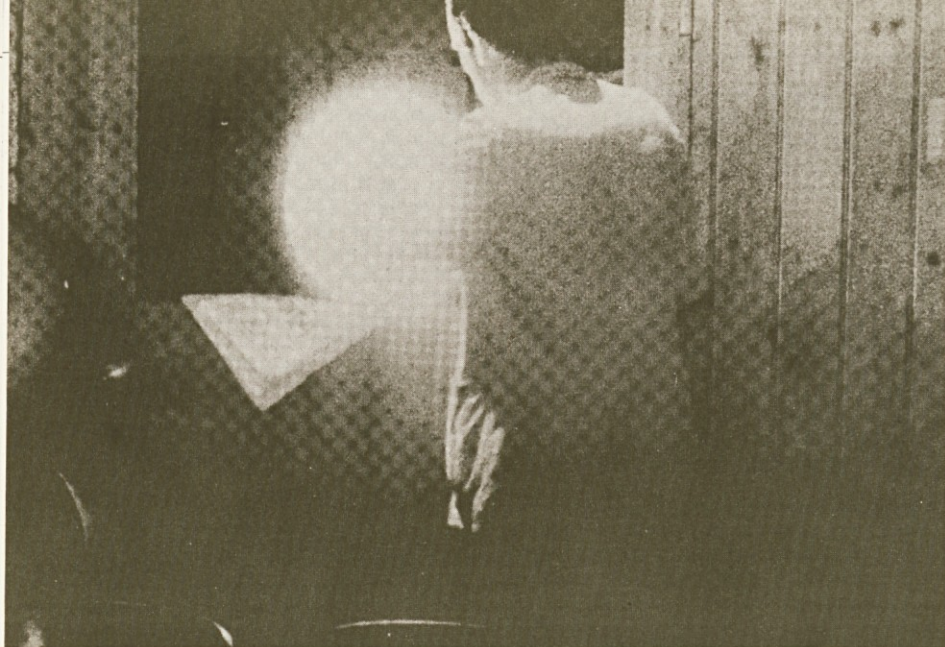
Kaj pa je v tem srečanju navsezadnje *zamujeno* in zahteva pojasnilo? Kaže se v samem izkustvu smisla: *hkrati* kot *manko* smisla in kot *presežek* smisla; nekaj, česar film *ne daje* in nekaj, kar gledalcu *uide*. Imenujmo to *zamujeno* na kratko kot *realno*: film realnega očitno ne daje, hkrati pa gledalcu *uide* prav tisto, kar je v filmu realno, po čemer se v filmu še 'dobesedneje' realizira zahteva, "da bo Slovenec videl Slovenca v knjigi,

kakor vidi svoj obraz v ogledalu". Nujno uide, kajti če gledalec film samo *gleda*, izgubi kriterij smisla, če ga pa obenem *presoja*, zgreši svoje *lastno mesto* "v ogledalu". Naknadna presoja pa seveda temelji že na neki *redakciji* izkustva, zaradi katere nekaj vselej ostane nedorečeno, neki višek izkustva, zaradi katerega se filmska kritika vrti v začaranem krogu hermenevtike. Zaradi tega tudi "vnaprejšnja priprava gledalcev" ne doseže cilja, saj ne more izreči tega viška, na katerega bi rada opozorila gledalca, ter ga lahko opozarja le na evidentno.

Če se povrnemo k izhodiščni temi: kakšno mesto ima taka zastavitev filmske analize lahko na polju pogovora, ki ga konstituira koncept filmske vzgoje?

Manko oz. višek smisla, ki se proizvede v filmu, nas neizogibno napotuje k neki *semiološki* analizi, s katero moremo opredeliti smisel v njegovih virtualnih razsežnostih, kot učinek pogojev in načinov formiranja filmske reprezentacije. S tem že zavržemo fenomenološki pojem 'dobrega filma', saj ima vsak film, kakršen koli že, nekakšen učinek pomena, vsak žanr, še tako 'primitiven', svoje diskurzivne zakonitosti. Tak semiološki pristop lahko zaznamuje mesta, v katerih se pomen/smisel vzpostavlja na temelju nečesa, kar je v filmu *zamolčano*, se pravi neuprizorjeno, izključeno, da lahko ostalo ostane koherentno, tj. smiselno. Povzemimo, da je to izključeno prav njegovo realno; semiološka analiza lahko na to opozori, toda v tem se njen poseg tudi že zapre, saj realno ne sodi v njeno območje: njeno območje je diskurz.

Zato bomo drugo vrsto posega, čigar nujnost, neobhodnost vidimo v filmski analizi, imenovali *interpretativno*. Poskus ubesedenja ali izreka manka oz. viška smisla smo že razlagali za izgubljeno podjetje, zato se bo ta interpretacija morala usmeriti nekam drugam: ne v 'razlago filma', ne v 'razlago doživljanja', temveč v tisto, kar je filmu *zunanje*, toliko



zunanje, da je sploh mogoče govoriti o srečanju filma in gledalca in je torej zunanje tudi gledalcu: gledalec in film se srečata na mestu, kjer sta oba podvržena zakonu *želje*. Če iz razmerja gledalec—film izključimo željo, ostanemo v praznem prostoru ne-smisla. Ni več jasno, zakaj gledalec sploh hodi v kino, kaj ima od tega. Opredelitev nečesa, čemur se tukaj zdi najustreznejše reči želja, je v analizi filma nepogrešljivo, če naj slednja ne ostane prazna konstatacija učinka — če naj torej v kakršnem koli pogledu preide na raven zaznamovanja vzroka.

Če rečemo, da je želja filmu in gledalcu zunanja, s tem ne mislimo, da to ni že gledalčeva želja, ki ga prav konstituira kot gledalca, temveč dejstvo, da želja pre-eksistira gledalcu, da je ni mogoče umestiti v posameznika kot njen vir (razen na način specifične artikulacije, s katero naj se ukvarja psihologija): dejstvo namreč, da želja konstituira gledalca, že samo po sebi pomeni, da je njen objekt gledalcu pred-pisan. Nadaljnjo obdelavo te teme puščamo za kdaj drugič. Pač pa nam ta zunanjskost dovoljuje, da filmske vzgoje ne zastavimo kot presojanje kvalitete filma ali kot kontrolo vpliva, ki ga ima film, temveč kot *intervencijo* v samo-ob-sebi-umevnost/danost filmskega diskurza. Naša metoda bi bila *analiza transferja*, ki posreduje v razmerju med gledalcem in filmom^{**}; v tem pa nemara dobi koncept vzgoje nove, enkrat za spremembo opredeljive razsežnosti.

Menimo, da so to, kar smo zapisali, teoretski fragmenti filmske analize, ki nikakor ne izključuje v začetku omenjenih teoretskih pristopov, temveč jih *dopolnjuje*, saj jemlje za svoj predmet tisto, kar je v njih izpuščeno. Priznati je treba, da je v njej še mnogo nejasnega, zato tudi govorimo o fragmentih; razjasniti bi bilo tudi treba, kako je v njej opredeljena specifika filmskega diskurza — v zvezi s tem lahko le napotimo k semiološkim raziskavam D. Stojanovića in Ch. Metza ter k psihoanalitičnemu pristopu kakega S. Heatha. Vsekakor pa je prodor teh (izraz moramo uporabiti v množini) metodologij neizbežen, če naj tako filmska vzgoja kot filmska kritika ne ostaneta polji intuicističnih in impresionističnih nakladanj ali, kar je podobno, poligon 'obnavljanja filma' — če uporabimo znano šolsko sintagmo — z besedami, ki niti niso naše.

Wim Wenders, V teku časa

* Iz tega je razvidna nemoč 'distance': če je nimamo, že pristanemo na neko nereflektirano pozicijo, če jo pa imamo, prav zaradi nje te pozicije ne moremo nikdar docela osvojiti.

** V zvezi s transferjem in zgornjo opombo glej naš tekst *K principu realnosti* v Ekranu 9/10, 1980 (stran 44). Da pa bi ga pravilno prebrali, moramo v drugi vrstici desnega stolpca na str. 45 zamenjati "karakteristično" s "katarktično".