

Pócsik Andrea

E-utópiák. Kritikai pedagógia, kultúrakutatás és netgeneráció

Absztrakt

Az alábbi tanulmány kiindulópontjaként három fontos tényező szolgál. Egyfelől napjainkban a társadalmi, politikai adottságok rendkívüli módon megnövelték azoknak a felelősségét, akik oktatással foglalkoznak, s azon belül vállalják a kritikai pedagógia művelését. Másfelől a film (különösen a második világháború utáni időszakban) olyan médium lett, amely a legösszetettebb hatást fejti ki a társadalmi környezetre. Ennek kutatása egy olyan multidiszciplináris területté vált, amely nagyban támaszkodik a kritikai kultúrakutatás tudásanyagára és módszereire. Harmadrészt pedig felnövekvőben van az a netgeneráció, amely egészen más tanulási formákhoz és stílushoz szokott. Ezekből a változásokból kiindulva fogalmazom meg elképzeléseimet az átalakulóban lévő filmelmélet- és filmtörténet-oktatás kihívásairól, és érvelek annak gyakorlati alapokra való helyezése mellett. Saját kutatói és tanári tapasztalataim felhasználásával rámutatok egy lehetséges választás, a médiaarcheológiai megközelítés hasznosságára. Zárásként egy esettanulmányomban elemzem két nemzetközi hálózaton alapuló, a KineDok és a European University Film Award nevű nemzetközi projekt tanulságait és kiemelem a módszertani újítások nélkülözhetetlenségét.

Szerző

Pócsik Andrea filmtörténész, kultúrakutató. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán a Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Programon végzett PhD-kutatásának témája a magyar filmtörténet romaábrázolása a kortárs kultúrakutatások tükrében. A doktori dolgozat átszerkesztett, kibővített formában 2017-ben jelent meg a Gondolat Kiadónál *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája* címmel. Társadalmi, kulturális és filmművészeti folyóiratokban publikál. 2011-ben alapította az egyetemi kurzusként is működő Romakép Műhelyt, amely közösségi filmklubként (a hallgatók bevonásával) minden tavasszal egy programsorozatot szentel a romák kortárs mozgóképes ábrázolásának. Egyetemi adjunktusként dolgozik a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetében. Főbb kutatási területei a médiaarcheológia és a kultúrakutatás.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.2.7>

E-utópiák. Kritikai pedagógia, kultúrakutatás és netgeneráció

„Egy emancipált közösség valójában történetmondók és fordítók közössége.”

Jacques Rancière ^[1]

Röpirat a magyar filmoktatás ügyében, Gyakorlatalapú filmoktatást! – merültek fel bennem a címlehetőségek, melyeket sorban elvettem. Nem magamat akartam egy sorba állítani a tiszavirág életű, ám máig érvényes gondolatok szerzőjével, Szóts Istvánnal, ^[2] a szociológiai filmcsoport kiáltványt aláíró alkotókkal, ^[3] csak azt akartam érzékeltetni, olyan történelmi korszak jutott nekünk is sajátul, amelyben a változásnak, a cselekvésnek óriási súlya van. Végül az „e-utópiák” szójátéknál maradtam, mert rádöbbenem, az általam fontosnak és követendőnek tartott pedagógiai hitvallás egy olyan egyetem-utópia körülményei között valósulhatna meg, amely „eutópiákat”, „jó helyeket” jelent, és előfeltételezi a *kulturális demokrácia* létrejöttét, mindemellett figyelembe veszi a felnövekvő netgeneráció erősen átalakuló igényeit.

Az alábbi tanulmányban a gyakorlatalapú filmtudomány-oktatás kihívásait és lehetőségeit igyekszem számba venni. Kiindulópontként három fontos tényező szolgált. Egyfelől napjainkban a társadalmi, politikai környezetünk problémái rendkívüli módon megnövelték azoknak a felelősségét, akik oktatással foglalkoznak, s azon belül vállalják a kritikai pedagógia művelését. Másfelől a film (különösen a második világháború utáni időszakban) olyan médiummá vált, amely a legösszetettebb hatást fejt ki a társadalmi környezetre, hiszen a szórakoztatóiparnak, a tömegmédianak ugyanúgy része, mint a művészeti világnak. Ennek kutatása egy olyan multidiszciplináris területté vált, amely nagyban támaszkodik a kritikai kultúrakutatás tudásanyagára és módszereire. Harmadrészt pedig felnövekvőben van az a netgeneráció, amely egészen más tanulási formákhoz és stílushoz szokott. A diákok kevesebbet olvasnak, könnyebben motiválhatóak internetes kutatásokkal, feladatokkal. Az egyetemi oktatásban szerzett tapasztalatainkat a vonatkozó friss kutatások eredményei is alátámasztják, amelyekre a tanulmány későbbi pontján kitérek.

Ezekből a változásokból kiindulva fogalmazom meg elképzeléseimet az átalakulóban lévő filmelmélet- és filmtörténet-oktatás kihívásairól és érvelek annak gyakorlati alapokra való helyezése mellett. Saját kutatói és tanári tapasztalataim felhasználásával rámutatok egy lehetséges választás, a médiaarcheológiai megközelítés hasznosságára. Zárásként egy esettanulmányban elemzem a European University Film Award nevű nemzetközi projekt tanulságait és kiemelem a módszertani újítások nélkülözhetetlenségét.

Ezekkel a kérdésfeltevésekkel nem csak a filmművészet társadalmi, kulturális funkcióját hangsúlyozom, hanem annak oktatását is. Úgy gondolom, hogy a film a többi társművészet társadalmilag elkötelezett formáihoz hasonlóan kritikai tudást kell hogy termeljen, emelje annak a tudatosságnak a szintjét, amely a társadalmi szintű *változtatni akaráshoz* szükséges. Érdekes ebben a szellemben az oktatásról is gondolkodnunk. Nem feltétlen konkrét politikai tettekre, aktivizmusra gondolok (természetesen a cselekvésre, mobilizálódásra való ösztönzés fontos velejáró lehet), hanem egy olyan átfogó kritikai szemléletnek az elsajátítására és gyakorlására, amely a hallgatókat a későbbi munkájuk során – különösen a rövid távú opportunizmus és a megalkuvás helyett – az autoriter, a demokratikus működést figyelmen kívül hagyó vagy akadályozó hatalommal szembeni következetes, elvhű ellenállásra, a demokrácia építésében való aktív részvételre fegyverzi fel. Ezt a szemléletet igyekszik a gyakorlatba átültetni a kritikai pedagógia. Ez egy olyan irányzat, amelynek képviselői (Paulo Freire-től kezdve át Henry Giroux-ig) a hatalom elnyomó mechanizmusai alól való felszabadítást tűzik ki célul az alternatív pedagógiai módszerek alkalmazásával. ^[4] Tapasztalataim szerint a felsőoktatási intézmények nem ösztönzik érdekképviseletre, önszerveződésre a hallgatókat, a döntésekbe való bevonásnak nincs egyezményes gyakorlata sem mikro-, sem makrostrukturális szinten. Valójában már az alap- és középfokú oktatásban hiányzik azoknak a készségeknek a fejlesztése, amelyeket alkalmazva a hallgatókból öntudatos egyetemi polgárok válhatnak.

Immanuel Wallerstein szerint az egyetemeknek a kulturális ellenállás állandó helyévé kell válniuk. ^[5] Feltevéseit 1991-ben fogalmazta meg a „világkultúra” fogalmát értelmező tanulmányában: a libertáriánus és egalitáriánus eszmék elterjedésének és érvényesülésének kulcsát az egyetemes és a partikuláris között feszülő ellentmondás feloldásában látja. Az egyetemnek tulajdonítja ezt a szerepet, mint egyedi sajátosságokkal bíró közösségnek, amely az egyetemes tudományfelfogás szellemében látja el feladatát. Értelmezésemben ez a gondolat a jelenlegi (globálisan és regionálisan is) válságosnak nevezhető társadalmi, politikai környezetben a társadalmilag elkötelezett művészet eszköztárából való merítést és a gyakorlóival való együttműködést jelentheti. Jacques Rancière, akinek az írásaira, e tanulmány fontos inspirációs forrásaira, még többször visszatérek, egyik gondolata szerint meg kell fontolnunk, hogyan tudjuk tanítványainkat „a világ tudatos átalakításán fáradozó ágenssé formálni”. ^[6] Méghozzá olyanokká, akik egy valóságos „kulturális demokrácia” ^[7] építésén munkálkodnak. A fogalom a nyolcvanas évekből származik és nem a kultúra demokratizálódását jelenti, amellyel könnyen összetéveszthető. Ez utóbbi a kulturális tartalmak létrehozásához való hozzáférés kiszélesedését jelenti (a web2 megjelenésével, a felhasználók tartalom-előállítóvá válásával ez a folyamat felerősödött). A

kulturális demokrácia ennél átfogóbb: kiterjed az intézmények működésére és az általuk létrehozott kulturális produktumokra, illetve azok fogyasztására, s mindehhez a demokratikus alapok megteremtésére.

Magyarország példája kiváló illusztrációja lehet annak, ahogyan a kulturális demokrácia terei beszűkülnek, átalakulnak, s velük együtt (az egzisztenciális válsághelyzetek kialakulásával) a hatalmi elnyomással szembeni ellenállás is lankad. [8] A felnövekvő generáció nagy része a neoliberais gazdasági rendszer keretei között vajmi kevés figyelmet szentel ezeknek a korlátoknak, mert sem az alap- és középfokú iskolarendszerek, sem a felsőoktatásnak nem célja és érdeke olyan kritikai szemléleten pallérozott, önálló véleménnyel és fejlett vitakultúrával rendelkező diákok nevelése, akik átlátják és fel tudják mérni a kultúrpolitikának (a szociális, gazdaság- és oktatáspolitikához mérhető) jelentőségét.



„Nem beszélek órán!” (egy ismerős gyerekének füzeté)

Egy eszményi kulturális demokráciában az állami mecenatúra képezi azt a stabil struktúrát, amely a művészi élet funkcióinak ellátásához szükséges, ezt egészítik ki a piaci szféra által nyújtott lehetőségek. Magyarországon a filmgyártás támogatási rendszere 2010-ben gyökeresen átalakult. A Magyar Filmalap létrehozása óta eltelt idő nem elég ahhoz, hogy a változtatások hosszabb távú hatásait felmérjük, nem is tekintem itt feladatommak. Varga Balázs *Filmrendszerváltások* című, nemrég megjelent könyvében néhány rövid fejezetben áttekinti a rendszerváltás utáni időszak filmfinanszírozási rendszerét egészen napjainkig.

„Lehet azt mondani, hogy hatékonyság szempontjából a mostani szisztéma tűnik a legerősebbnek, csakhogy akkor elfelejtkezünk azokról a humán veszteségekről, amelyeket ennek a szisztémának a felállítása okozott: a magyar filmgyártás leállása két évre, a korábbi egységes szakmai rendszer szétbontása, a szakma érdekérvényesítő mozgásterének a radikális beszűkülése, a magyar filmkultúra és filmszakma presztízsének erős amortizálása. Ez mind hozzájárul az összképhez.(...) Még ennél is fontosabb, hogy egyik finanszírozási rendszer sem nagyon nevezhető önmagában, modellszinten jónak vagy rossznak. Hatékonyságának, és hasznosságának a megítéléséhez a gyakorlatban való

működés, az eredményesség (mozisiker, fesztiválsiker), illetve az elfogadottsága is szükséges. Nemcsak kemény anyagi paraméterek, de 'puha' emberi paraméterek is kulcsfontosságúak.” [9]

Stóhr Lóránt a kötetről írt recenziójában felhívja a figyelmet két, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen írt doktori disszertációra, amely a filmfinanszírozás, filmpolitika, filmipar és filmművészet összefüggéseit vizsgálja. [10] Ezek számos adalékkal szolgálnak Varga munkájához, amelyek azt igazolják, hogy az átalakítás során az erős kritikával illetett Magyar Mozgókép Közalapítvány helyett létrehozott Magyar Nemzeti Filmalap „100 %-os állami beavatkozással” működik. [11]

Talán épp az anyagi (a filmkészítés erős forrásigénye) és az emberi (megosztottság, kiszolgáltatottság) paraméterekkel indokolható, hogy a filmszakma részéről szervezett ellenállás utoljára 2012-ben, a Tarr Béla által vezetett Filmművész Szövetség megrendezésében szervezett 43. („fapados”) Magyar Filmszemle esetében volt tapasztalható. [12] A „kézzel etetés” autoriter rendszerekben bevált módszere, mint amilyen modern formában Magyarországon megvalósul, azt a fajta lojalitást erősíti meg, amely bár fennhangon kritizál (ezzel erősíti a demokratikus működés látszatát), valójában a túlélés érdekében, az egzisztenciális kiszolgáltatottság mentségét felhozva alárendeli magát a felsőbb akaratnak.

A fentiek fényében úgy vélem, nem csak azt kell látnunk, hogy a filmtudomány komplex és egyre jelentősebb tudásterület, hanem azt is, hogy az oktatása *politikai értelemben* is olyan kihívások elé állít bennünket, amelyeknek tartalmi és módszertani megújulás nélkül nem tudunk megfelelni. [13] A fent említett kulturális ellenállás felfogásomban azt jelenti, hogy a *partikuláris*, a nemzeti (a magyarországi kultúrpolitikai helyzet szövődményeinek) megismerésével igyekszünk feltárni összefüggéseket az *egyetem*esről: kritikai eszközökkel tudatosítjuk a filmipart és filmművészetet meghatározó tényezőket. Mindemellet az én pedagógiai hitvallásomban, tűnjenek akár mennyire is nagy szavaknak, *az emberi paraméterek* kerülnek mindenek elé.

Elgondolásaim egyik fontos ihletője, Jacques Rancière *Az emancipált néző* című írásában feleleveníti egy korábbi munkáját, *A tudatlan iskolamester* című kötetét, Joseph Jacotot francia professzor történetét: „Elmélete a tizenkilencedik század közepén feledésbe merült, de az ezerkilencszáznyolcvanas években arra jutottam, fontos volna feleleveníteni, mintegy követ dobva a köznevelés és annak politikai tétjei körül poshadó állóvízbe.” [14]

Rancière írása olyannyira sikeres volt, hogy a nézőségről írott tanulmány állandó referenciaként kezdett működni nem is annyira a köznevelés, mint a művészetelmélet és a kortárs kritikai (politikailag elkötelezett) művészet gyakorlatában. Erhardt Miklós, a szöveg fordítója, ironikusan megjegyzi a bevezetőjében: „Olyan, a kultúra tekintélyes szféráit képviselő szent tehén lett belőle is, amilyenek előtt a kortárs művészeti diskurzus időről-időre tiszteletteljesen megnyitja a kapuit, majd be is csukja mögöttük, hogy felvágottat gyártson belőlük.” [15] Viszont azt is leszögezi, hogy a szöveg egyfajta kalauz is a rancière-i esztétikai filozófia alapfogalmaihoz, mint például az emancipált nézőség (aktivitás/passzivitás), a színház mint közösség, nézőközönség mint kollektíva,

stb. Ezeket én nem találok elkoptatottnak, sőt, azokban az összefüggésekben, ahogyan itt, az oktatással kapcsolatban felmerülnek, nagyon is időszerűnek tűnnek.

Rancière azzal a hasznos művelettel kezdi eszmefuttatását, hogy megvizsgálja a *theatron* és *drama* szavak eredeti jelentését. Érdeemes ugyanezt tennünk az „egyetem” szó etimológiájával kapcsolatban: az *universitas* szó a középkorban a tanárok és diákok *összességét* jelentette. A magyar változat nyelvújításbeli alakja az ’egyetemben’ (*együtt*) határozószó vélt tövének önállósításával képződött. Mit tanulhatunk a szó eredetéből? Véleményem szerint az emancipáció fontosságát, amely azonos szerepet ró, napjaink divatos (és fontos) kifejezésével élve, a tudástermelésben tanárra és diákra. Rancière következetesen érvel a szembeállítások (tudós/tudatlan, aktív/passzív) használhatatlansága mellett, helyettük az egyenlőség elvét hirdeti.

„Ezzel ellentétben, az emancipáció elve ok és okozat szétválasztása. Ebben rejlik a tudatlan tanár paradoxona. A tudatlan tanár diákja azt tanulja, amit a tanára nem tud, mivel a tanár arra vezeti, hogy keressen valamit, és hogy vegyen számba mindent, amit az úton talál, miközben a tanár csak azt ellenőrzi, hogy valóban keresi-e. A diák a tanára tudásának következtében tanul meg valamit. De nem a tanára tudását tanulja meg.” [16]

Egy tekintélyelvű, bürokratikus oktatási rendszerben különösen nehéz ennek a szemléletnek az elfogadtatása, elsajátítása. Az alábbiakban két olyan, a saját pedagógiai gyakorlatomból származó példát kínálok esettanulmányként, amelyek fejlesztés alatt állnak, de megítélésem szerint biztató kezdetnek tekinthetők. Mindkettő a filmtörténet-oktatás tartalmi és módszertani megújítására épül. Az egyiket a kritikai pedagógia elveinek való megfelelés, a másikat a netgeneráció igényei és az életükben egyre erőteljesebb szerepet játszó neoliberais piaci viszonyok teszik szükségessé.

Tartalmi megújulás

A filmtörténet-oktatás alapelveit a filmtörténetírás elméleteiben felvetett problémák határozzák meg, amelyek tekintélyes szakirodalommal bírnak. [17] Természetesen egy adott korszak tárgyalásánál figyelembe vesszük, mely időszagnál, irányzatnál, alkotónál legyen hangsúlyosabb a stílus-, műfaj-, társadalom-, gazdaság- vagy technikatörténet, miképp tárgyaljuk ezek átfedéseit. A fentebb részletezett politikai elvárásoknak való megfelelés számomra a legfontosabb, és azt jelenti, hogy példatáramban és magyarázataimban „megszólaljanak az elnémítottak” (Chakravorty Spivak), hogy az elnyomásnak az intézmény- és reprezentációpolitikákban létező nyílt vagy rejtett módozataira és az azokkal szembeszálló bátorságára *folyamatosan* felhívjam a figyelmet. Nem feltétlenül kell külön kurzust szentelni ezeknek a témáknak, elég, ha ügyelünk a keretezésre. A médiaarcheológiát különösen alkalmasnak tartom ennek a szemléletnek az érvényesítésére.

Néhány példával szemléltetem mindezt, talán így érthetőbbé válik. Az egyetememes némafilmtörténet oktatásánál („A mozgókép feltalálása és elterjedése”) állandó példám Cecil M.

Hepworth és Lewis Fitzhamon *Rescued by Rover* (1905) című, kis költségvetéssel készült, az első kutyaszár miatt igen népszerűvé vált alkotása, amely a párhuzamos vágás mesteri alkalmazása és gyártási körülményei miatt is figyelmet érdemel. A film egy gyerekrablás történetét meséli el, amelyben a hűséges állat a fogva tartott gyermeket egy londoni nyomornegyedben találja meg. A tolvaj eredetileg egy munkásasszony volt, ám az akkori munkásszakszervezetek tiltakozásának hatására a plakátokon, a tartalomleírásokban lecserélték: a rabló szerepében ezután „egy cigányasszonyt” tüntettek fel. Érdekes fejlemény, hogy kutatásom idején a film hivatalos, a British Film Institute-ből származó tartalomleírásában „koldusasszony” szerepelt, a „cigány” jelzőt már csak elvétve használták pl. egy amerikai adatbázisban (ma már egyik oldal sem elérhető). A példán keresztül néhány mondatban össze lehet foglalni szegénység és etnicizálás napjainkra még inkább jellemző összefonódásának módozatait.



Cecil B. Hepworth és Lewis Fitzhamon: *Rescued by Rover* (1905)

Az egyetemes filmtörténeti kánon számos alakjáról elmondható, hogy az újítások alapján tartjuk számon őket, holott egyetlen filmes kifejezőeszköz sem köthető egyetlen filmkészítőhöz: a fenti alkotók D. W. Griffith-szel egyidőben alkalmazták a párhuzamos vágást, mégis őt tartjuk a módszer elterjesztőjének. A Griffith-életmű technikailag rendkívüli, minden más tekintetben botránys darabja, az *Egy nemzet születése* (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) valóban kulcsfontosságú mű, ám a fogadtatása még a filmtörténeti jelentőségénél is lényegesebb, és véleményem szerint annak tárgyalása nélkül nem tanítható. A nemzetkonstrukció szerves alkotórésze, a fajellenes tartalom, amely megjelenése idején is, amikor még a fekete polgárjogi mozgalom csak csírájában létezett, óriási felháborodást váltott ki, nem elbeszélhető anélkül, hogy Oscar Micheaux munkásságáról ne ejtenénk szót. Ő volt az első afroamerikai származású filmrendező, aki következetesen küzdött a fekete filmszakma emancipációjáért. Válaszként elkészítette a kis költségvetésű filmjét (*Within Our Gates*, 1920), amelynek óriási sikere (és jelentősége) volt az afroamerikai nézők körében. [18] Ha pedig tárgyaljuk műveit, akkor nem csak az akkori társadalmi környezetben (ennek érzékeltetésére elég egy Google-keresés a „strange fruit”, az afro-amerikaiak sorozatos lincselése során a fákon lógó halottak gyalázását jelző kifejezésre) kifejtett ellenállás presztízse emelhető meg, hanem annak emlékezete is. Hol és milyen értelmezési keretben szerepel Oscar Micheaux David Bordwell egyetemes filmtörténetében? Miért nem szerepel a neve a BFI hasonló méretű *Cinema Book*jában? Hogyan épült be az amerikai

kulturális emlékezetbe? [19]

Szerves folytatásként (immár a következő félévben), Új-Hollywood tárgyalásánál vissza lehet csatolni többféleképpen: a független film meghatározási kísérleteivel és a blaxploitation irányzatának kialakulásával, s eljutni egészen napjainkig, a népszerű, pozitív afroamerikai hősöket felvonultató műfaji filmek remake-jeihez. [20] Hogyan jelenik meg ebben az értelmezési keretben John Cassavetes „függetlensége”? Szándékosan teszem idézőjelbe: azt akarom vele érzékeltetni, hogy kulcsfontosságú annak megértése, mit jelentett függetlenedni Hollywoodtól, és fehér alkotóként tematizálni a fajellenesség zsigeri módozatait a *New York árnyaiban* (*Shadows*, 1959). Vajon hogyan viszonyulnak ehhez a későbbi blaxploitation polgári foglalkozású afroamerikai hősei? Pontot tehetünk a történet végére, vagy inkább felkiáltójelet az Afrikai-Amerikai Történelem és Kultúra Nemzeti Múzeumának bemutatásával és létrehozásának körülményeivel. [21]

Módszertani megújulás

A fenti kurzusokon fejlesztés alatt álló módszerem egy véletlennek köszönhető. 2016-ban, amikor egy DAAD ösztöndíjjal két hónapot Berlinben töltöttem, a távoktatás ún. „blended learning” módszerét kellett alkalmaznom, vegyítve a fizikai jelenlétet online kommunikációval. A filmtörténet-oktatásnál létrehoztunk egy zárt Facebook-csoportot, amelyben előre kialakított rendben, önkéntes vállalások alapján a hallgatók minden vetítés előtt posztoltak egy rövid ismertetőt a soron következő filmről, mintha egy filmklub-bevezetőt kellene írniuk. A módszert rendkívül hasznosnak találom, azóta is alkalmazom, fejlesztem. A közösségi média gyors reakcióideje, a kommentek közvetlensége, a lájkolás, a mérhetőség (pontosan tudom, hányan olvastak el egy friss posztot óra előtt), a hipertextek hasznossága, a motiváltság fenntartása, mind sajátja ennek a munkának.

Rancière gondolatmenetében a tanár és a diák kétirányú tudásközvetítésében a könyv játssza a főszerepet, ma már egyre inkább az internet. Aczél Petra, a *Műveljük a médiát!* című kötet egyik szerzője, a Médiaműveltség című fejezetben bemutat néhány friss vizsgálati eredményt, amelyek segítenek megérteni az új tanulási stílusokat. [22] A médiaoptimista, médiapesszimista megközelítések egyaránt tartalmazznak megfontolandó állításokat annak ellenére, hogy ma még nehezen mérhető fel, az 1998 után világra jött digitális bennszülöttek információszerzési szokásai és készségei valóban gyökeresen különböznek-e, s ha igen, miben különböznek a digitális bevándorlókétól. Számomra irányadóak Don Tapscott 2009-ben publikált vizsgálati eredményei, amelyek szerint az új információs-tanulási viselkedésnek nagyobb fokú a szabadsága, továbbá a szórakozás, a testreszabás, az együttműködés, a gyorsaság, az innováció, az integritás és a kritikai hozzáállás erőteljesebb igénye jellemzi. A tanulásban a diákoknak sokkal inkább a *kreativitásra, együttműködésre és a véleményalkotás lehetőségére* van szüksége. [23]

Tartalmi és módszertani megújulás

Két olyan példát szeretnék bemutatni, amelyek egyelőre tanórán kívüli tevékenységek, ám – talán épp ezért – sokkal inkább az emancipációra épülnek, a filmes tudást a hallgatók kreatív gyakorlati tevékenység során sajátítják el.

2016-ban Dér András kollégám bekapcsolódott a KineDok nevű kiváló nemzetközi alternatív dokumentumfilm-terjesztési hálózatba. Ez nyolc, Norvégiát leszámítva, közép-kelet-európai országban forgalmaz évente 16 kiválasztott filmet. Rendelkezésre bocsát hozzájuk promóciós anyagot, megszerzi a filmek jogát, segít (magyar filmek esetében) vetítés utáni beszélgetésekhez alkotókat hívni. ^[24] Minden évadot egy közösségépítő, ismeretátadó workshoppal indít. 2016-ban a Pázmány KineDok filmklub az egyetem épületében, egy előadóban került megrendezésre, és nagyon alacsony volt a látogatottsága. Ezen okulva, és a Romakép Műhely tapasztalataiból kiindulva ^[25] kerestünk helyszínt, olyan budapesti kulturális teret, amely arculatában, missziójában illik a társadalmi témákat feldolgozó filmekhez. Így esett a választás a Nem Adom Fel Kávézó és Étteremre, az első olyan budapesti vendéglátóhelyre, amely csökkent munkaképességűeket (fogyatékkal élőket) alkalmaz az ételkészítésnél, felszolgálásnál és a programok szervezésénél, lebonyolításánál. Az öt alkalomból álló programsorozatot nappali tagozatos és már végzett filmelmélet-filmtörténet szakos hallgatókkal szerveztük: részt vettek az események promotálásában, a beszélgetések moderálásában. ^[26] A vetítéseket főleg pázmányos hallgatók és a kávéház visszatérő vendégei látogatták. Bizonyos filmek (pl. *Normál autista film*, r.: Miroslav Janek, Csehország, 2016) nagyobb érdeklődést váltottak ki a témájuk miatt (ez esetben a meghívott vendég is annak szakértője volt, Janoch Mónika az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karának oktatója), és a beszélgetésben is az vált hangsúlyossá. Más esetekben, főleg ha a vendégek között filmes szakember volt, a koncepció szerint az adott társadalmi kérdés elemzése mellett a filmes megközelítés vizsgálata legalább akkora figyelmet kapott. A projekt számos kompetenciát fejleszt, különösen egy olyan közegben, ahol a közönség összetétele vegyes, főleg nem szakmabeliekből áll. A beszélgetésre való felkészülés a filmelemzésnek egy sajátos formája, hiszen „az elképzelhető közönség hatások” mentén, a meghívott vendég szakértelmére alapozva kell felépíteni. A kávézó közege rendkívüli: a társszervező Köleséri Sándor (az alapítvány programfelelőse) lendületes hozzáállása, a dolgozók figyelme és igyekezete példaértékű, és a hallgatók tudását nem csak mélyíti, hanem élményközelivé, személyessé is teszi. A tervek szerint a következő évben tovább fejlesztjük a közösségi filmklubszervezés módszertanát: a munkát felosztjuk, lehetőség szerint bevonva az alapítvány csökkent munkaképességű tagjait. Mindenről (a filmek, vendégek kiválasztását tekintve) közösen döntünk, és gondoskodunk az események dokumentálásáról.



Pázmány KineDok Filmklub, 2017. december. 4.

A műhelymunkában végzett filmklubszervezésnél összetettségében és jellegében is eltér az a projekt, amelynek kezdeményezése a Hamburgi Filmfesztivál programigazgatójától, Kathrin Kohlsteddtől és a European Network for Cinema and Media Studies nemzetközi film- és médiatudományi network egyik bizottsági tagjától, Skadi Loisttól ered. Az Európai Filmakadémia (EFA) nagydíja mintájára (és azzal együttműködésben) kerül kiosztásra minden évben a „legjobb európai filmnek” szánt díj, amelyről egyetemi kurzusok hallgatói szavazással döntenek: „A kezdeményezők szándéka szerint a kezdeményezés célja, hogy a fiatalabb közönség terjessze az »európaiság eszméjét« és az európai film szellemiségét adja tovább az egyetemista közönségnek. Támogassa a filmterjesztést, filmoktatást és a vitakultúrát.” (Részlet a honlap bemutatkozó szövegéből. [27])

A munka menete a következő. Az EFA szakértői kiválasztanak öt filmet zsűrizésre, amelyet egy titkos linken az oktató rendelkezésére bocsátanak, aki a kurzus felépítésében, a tematikában, a módszerben természetesen szabad kezet kap. November végén a hallgatóknak zsűrizniük kell az öt filmet: kiválasztanak hármat közülük, valamint egy hallgatót, aki a csoport képviselőjeként a decemberi workshopra és díjátadóra a Hamburgi Filmfesztiválra utazik. (A projektet az oktatók díjazás nélkül, munkájuk részeként végzik, az utazás, részvétel költségeit minden hallgató számára a fesztivál biztosítja.) Hamburgban a hallgatók megvitatják választásaikat és közösen döntenek az első helyről.

A 2016-ban zsűrizett filmek:

Tűz a tengeren (Fuocoammare. Gianfranco Rosi, olasz dokumentumfilm, 2016)

Ballagás (Bacalaureat. Christian Mungiu, román játékfilm, 2016)

Én, Daniel Blake (I, Daniel Blake. Ken Loach, brit játékfilm, 2016)

Toni Erdmann (Toni Erdmann. Maren Ade, német játékfilm, 2016)

Olli Mäki legboldogabb napja (Hymylevä mies. Juho Kuosmanen, finn játékfilm, 2016)

A 2017-ben zsűrizett filmek:

Nehéz szívvel (Hjartastein. Guðmundur Arnar Guðmundsson, izlandi-dán játékfilm, 2017)

Otthon (Home. Fien Troch, belga játékfilm, 2017)

Szeretet nélkül (Bez ljubavi. Andrey Zvyagintsev, orosz-belga-német-francia játékfilm, 2017)

A remény túlsó oldala (Toivon tuolla puolen. Aki Kaurismäki, finn-német játékfilm, 2017)

Háborús műsor (The War Show. Andreas Dalsgaard, Obaidah Zytoon, dán-szír-arab köztársasági-finn dokumentumfilm, 2017) [28]

A projekt 2016-ban kezdődött tizenhárom egyetem részvételével, majd 2017-ben folytatódott újabb hét intézmény bevonásával (különböző országokból). 2017-ben a párizsi NECS konferencián rendezett workshopon megbeszéltük az első év tapasztalatait, megterveztük a következő évet és egy publikáció tervét, amelyben megosztjuk mindezt a szélesebb akadémiai közösséggel. Az *Alphaville* című folyóirat vállalta a tematikus különszám, a Teaching Dossier kiadását. [29] Itt tizenegy oktató számolt be a saját kurzusfejlesztéséről. Az összeállítás érdekessége nem csak maga az EUFA projekt különféle megvalósulásainak összevethetősége, hanem a választott módszerek, intézményes struktúrák adta lehetőségek, a diákok munkájának bemutatásán keresztül a filmoktatás (európai) sokszínűségének megismertetése. Az európai identitás összetettsége nem csak izgalmas elméleti kérdés, de akut politikai probléma is, amelynek a megértéséhez és átéléséhez a film kiváló közvetítő lehet.



Háborús műsor (The War Show. Andreas Dalsgaard, Obaidah Zytoon, dán-szír-arab köztársasági-finn dokumentumfilm, 2017)

A Pázmány Péter Katolikus Egyetem projektjének bemutatkozó szövegében a következő szerepelt 2016-ban:

Az EUFA kivételes lehetőség a kortárs filmművészetről alkotott tudásunk mélyítésére, a diákok projektfeladat végzésnél szerezhető készségeinek fejlesztésére és a kooperatív versengés gyakorlására (amelynek eredményeképp egyikük részt vehet a műhely képviselőként a hamburgi eseményen). Nagy kihívás és felelősség mindnyájunknak egy olyan új kezdeményezésben részt venni, amely a kortárs európai filmművészet legfrissebb, s vélhetőleg legkiválóbb alkotásairól való döntés és választás jogát kiterjeszti egyetemi hallgatókra, ily módon segít az emancipált diákok nevelésében. [30]

Valójában ezt elemeztem a mi projektünket bemutató szövegben az *Alphaville*-ben is, *Filmfesztiválzsűrit játszunk: kooperatív versengés az osztályban* [31] című cikkemben. Abból indultam ki, hogy a

filmek zsűrizése egy olyan komplex feladat, amelyhez az ismereteket a hallgatók különböző tudásterületeken gyűjthetik össze, hiszen a filmgyártás intézményes háttérétől és a programszervezéstől a filmtörténeten, filmelemzésen és kritikaírásán át a közönségkutatásig mindenből tartalmaz valamennyit. Az én megközelítemben különös hangsúly esett az „európai” jelzőre, de nem csak stílustörténeti értelemben, a hollywoodi mozival párhuzamba állítva, hanem kulturális megközelítésben. Európa egy képzelte közösség, hasonlóan a nemzetekhez, ahogyan azt Benedict Andersontól tanultuk. Az európai értékrend, amelynek egyik fontos kulturális közvetítője a filmművészet, a politikai törekvés propagandaeszköze is lehet (pl. keresztény Európa vs. iszlámhatás), miközben kifejezetten eurocentrikus (más kultúrák fölé helyezett) vonásai gátakat emelhetnek az egyetemes emberi jogok védelméhez szükséges integrációs politikák érvényesítése elé. (Az évente öt kiválasztott filmből az egyik dokumentumfilm, amely 2016-ban és 2017-ben is a menekültekkel kapcsolatos válsághelyzetek elemzésére vállalkozott.) Ha az Európai Unió érték- és érdekszövetsége hivatott ezeknek a politikáknak a kidolgozására és elfogadtatására, legalábbis a tagállamokban, azok szellemében szolidaritásra, egymás kultúrájának tiszteletére és elfogadására kell a diákokat is nevelnünk.

Francesco Pitassio a *Dossier*-ban a lokális/nemzeti/transznacionális fogalmi hármásának bevezetésével elemzi a projektben rejlő lehetőségeket, hiszen a filmek mindegyike elemezhető ezen tengelyek mentén, valamint nagy súlyt fektet az európai gyártási (támogatói) rendszer és a nemzeti filmsikerek közötti összefüggésekre. ^[32] Mások (Skadi Loist, Laura Rascaroli) többnyire a forma- és stílustörténet alapján közelítettek rá az „európaiságra”. Relevatív volt számomra Laura Copier, az Utrechti Egyetem tanárának beszámolója, aki a holland „polderen” igéből kiindulva mutatta be azt a kulturális sajátosságot, amely a konszenzuson alapuló döntéshozatalra vonatkozik. Az üzleti és szociális ügyek döntéshozatalában is használatos „polder model” a sokféleség pragmatikus felismerésén és a különbségek ellenére zajló együttműködésen alapszik. (Bár Copier megjegyzi, a végső sorrend kialakításánál a „polder” elv felborulni látszott.)

A kooperatív versengés üzleti szférából átvett fogalmát alkalmaztam én is. A hallgatóknak ugyanis projektfeladatként közösen (párokban) kellett a filmeket feldolgozni, majd a közös elemzésnél érveket keresni. Végül önállóan (vlog vagy írásos formában) készítettek kritikát az általuk legjobbnak ítélt filmről, a közös munka és ezek alapján választottuk ki a csoport képviselőjét. ^[33] A projekt egyik legnagyobb előnye a vitakultúra fejlesztése, amelyre Magyarországon a többnyire frontális és tekintélyelvű oktatási rendszerben égető szükség van. ^[34] (Aida Vallejo is a szerepjáték kreatív pedagógiai eszközként való alkalmazásának fontosságát emeli ki szövegében.)

Mindent összevéve úgy gondolom, hogy az ilyen és hasonló gyakorlat alapú módszerek, a projektfeladatok, a csapatmunka, az internetes kutatás és tudásmegosztás jól kiegészítik azt az intézetünkben nemrégiben tartalmilag is megújított tanrendet, amelyben egyre kevésbé hangsúlyos a történeti megközelítés. A film létrehozása mellett legalább olyan fontos annak a befogadása, az alkotó mellett a néző is feltűnik, de leginkább kettőjük viszonya, s egyre többet barangolunk a különféle mozik, fesztiválok, filmklubok valóságos vagy a videomegosztók virtuális tereiben.

Jegyzetek

1. Rancière, Jacques: Az emancipált néző. Ford. Erhardt Miklós. URL: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> Utolsó letöltés: 2018. febr. 24.
2. Szóts István: *Röpirat a magyar filmművészet ügyében*. Budapest, Független Nyomda, 1945.
3. Szociológiai filmcsoportot! *Filmkultúra*, 1969/5-6. 95-96.
4. hooks, bell: *teaching to transgress*. New York, Routledge, 1994.; Freire, Paulo: *Pedagogy of the Oppressed*. London, Penguin, 1972.; Giroux, Henry: *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. London, Routledge, 1992.
5. Wallerstein, Immanuel: The national and the universal: can there be such a thing as world culture? In uő: *Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World System*. Cambridge University Press, 1991. 184-199.
6. Vö. Rancière, J. (2004): Problems and Transformations in Critical Art. In C. Bishop (szerk.): *Participation*. London – Cambridge, Mass., Whitechapel – MIT Press, 2006. 83.
7. A kulturális demokrácia fogalma többféle értelemben használatos. Kelly Owen a közösségi művészethez köti: annak átfogó céljaként határozza meg a kulturális termelés és elosztás decentralizációjára való törekvéseket. Vö. Kelly Owen: *Community, Art & the States. Storming the Citadels*. Comedia, 1984. 153.
8. Nagy Gergely 2016-ban, a Tranzit.hu blogon közölt háromrészes cikksorozatában számba vette a megszűnő intézmények sorsát, majd befejezésül egy traktátust írt azok haláláról. (<http://tranzitblog.hu/traktatus-a-kulturalis-intezmenyrendszerunk-halalarol/>) Talán egyoldalúnak tűnnek nem oknyomozó, tényfeltáró publicisztikái, mégsem lehet figyelmen kívül hagyni egy kulturális szakember megalapozott véleményét. Ugyanitt nemrégiben „Túl a kultúrharcon – igazságosság, hozzáférhetőség és intézményi reform – milyen kultúrpolitikát szeretnénk?” címmel sorozat indult, amelyben a szerkesztők nyolc szakértőt kértek fel vitaindító cikkek megírására. http://tranzitblog.hu/milyen_kulturpolitikait/
9. Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. Budapest, L'Harmattan, 2016. 67.
10. Stóhr Lóránt: Egy közép-európai vegetáció leírása. *Apertúra*, 2017. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2017/osz/stohr-egy-kozep-europai-vegetacio-leirasa/>
11. Foktői: i. m. 131-132.
12. http://www.litera.hu/hirek/elkezdodott_a_43_magyar_filmszemle
13. A „politikait” Magyarországon gyakran leszűkítik pártpolitikai kötődésekre. Remélhetőleg világos, itt a hatalomhoz való viszonyt jelölöm vele, hasonlóan a feminista elméletek alapvetéséhez, miszerint „a személyes politikai”. Idekívánkozik még egy fontos tapasztalat. Müllner Andrással, a Romakép Műhely képviselőjében részt vettünk 2017 novemberében egy konferencián az Erste Stiftung PATTERNS Lectures kurzusfejlesztő programjának záró eseményén (ennek köszönhető a módszertani innovációra épülő műhely számos fejlesztést, az azokhoz szükséges forrásokat, tudást és inspirációt). A konferencia címe és

kérdésfeltevései – „Is teaching always political? New challenges in higher education” – mutatják, hogy hasonló összefüggésben volt szó a felsőoktatásról. A konferencia néhány előadásából összeállított füzet itt érhető el: <http://www.erstestiftung.org/en/publication/is-teaching-always-political/>

14. Jacques Rancière: Az emancipált néző. Ford. Erhardt Miklós. URL: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> Utolsó letöltés: 2018. febr. 24. 22:52:57 GMT
15. I. m. Részlet a fordító Erhardt Miklós bevezetőjéből.
16. I. m.
17. Hogy csak néhányat említsünk közülük: Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*. Budapest, Palatinus, 2007. 21-33. , *Metropolis*, 1997/1.; Francesco Casetti: Történelem, történetek, történetírás. In uő: *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest, Osiris, 1998. 264-285.
18. Oscar Micheaux filmjeivel azóta foglalkozom behatóbban, mióta Harsányi Domonkos filmelmélet és filmtörténet szakos szabadbölcsész hallgatóm a fekete mozi történetéről írt szakdolgozatában angol nyelvű szakirodalmak alapján kiválóan feldolgozta azt.
19. Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*, Budapest, Palatinus, 2007. 186-188.
20. Todd Boyd: The return of blaxploitation: why the time is right to bring back Shaft and Foxy Brown. *The Guardian*, 2018. január 11. URL: <https://www.theguardian.com/film/2018/jan/11/blaxploitation-shaft-foxy-brown-film>
21. Nagy Mercédesz: Temetetlen múlt. *HVG*, 2017.szeptember 1. URL: http://hvg.hu/hvgmuerto/20170901_Temetetlen_mult
22. Aczél Petra – Andok Mónika – Bokor Tamás: *Műveljük a médiát!* Budapest, Wolters Kruver, 2015., 160.
23. Tapscott, D.: *Grown up Digital: How the Net Generation is Changing Your World*. New York, McGraw-Hill, 2009.
24. <https://kinedok.net/hu/about>
25. A fentebb említett Romakép Műhelyt 2011-ben alapítottam, majd vezettem évekig Müllner Andrással az ELTE Média Tanszékén. A kurzusok helyszíne többnyire az egyetem, a vetítéseké a DocuArt Mozi volt. A filmklub története, programja a honlapján érhető el: <http://www.romakepmuhely.hu/>
26. https://www.facebook.com/pg/PazmanyKineDok/events/?ref=page_internal
27. <https://www.eufa.org/en/#about> Utolsó letöltés ideje: 2018. márc. 25. 10:55:06 GMT.
28. Aláhúzással jelöltem az általunk első helyen jelölt, kövérrel a győztes filmet. Az első évben a kettő egybeesett.
29. Loist, Skadi (szerk.): *Teaching European Cinema: The European University Film Award*
30. http://www.eufa.org/en/universities/011_P_zm_ny_P_ter_Catholic_University.php
31. Pócsik, Andrea: *Playing a Film Festival Jury: Cooperative Competition in the Classroom*.
32. Ebben az összefüggésben vizsgálja a magyar film intézményrendszerét Varga Balázs is a fent idézett könyv Európai film, magyar film című fejezetében. Varga: i.m. 13-23.
33. 2016-ban Sági Kristóf, 2017-ben Kiss Martin képviselték a csoportot Hamburgban.
34. Hasonló munkamódszerrel az OFF Biennále 2015-ös szervezési folyamatában találkoztam, és bár ott nem hangzott el ez a kifejezés, hasonlítható hozzá. Az eseménysorozat létrehozásához szervezett összejövetelek alkalmával rengeteget tanultam a kurátor, művész és egyéb kulturális területen dolgozó társaimtól.

Irodalomjegyzék

- Aczél Petra – Andok Mónika – Bokor Tamás: *Műveljük a médiát!* Budapest, Wolters Kruver,

2015.

- Foktői János: *Az állam szerepe a magyar filmművészet és filmipar 2004 és 2014 közötti alakulásában, különös tekintettel a mozgóképörökség megőrzésére és hasznosítására*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. URL: <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2017/02/Fokt%C5%91i-J%C3%Alnos-DLA-dolgozat.pdf>
- Rancière, Jacques: *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Ford. Kristin Ross. Stanford, Stanford University Press, 1991.
- Rancière, Jacques: Problems and Transformations in Critical Art. In C. Bishop (szerk.): *Participation*. London – Cambridge, Mass., Whitechapel – MIT Press, 2006.
- Rancière, Jacques: Az emancipált néző. Ford. Erhardt Miklós. URL: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> Utolsó letöltés: 2018. febr. 24. 22:52:57
- GMT
- Stóhr Lóránt: Egy közép-európai vegetáció leírása. *Apertúra*, 2017. őszi. URL: <https://www.apertura.hu/2017/osz/stohr-egy-kozep-europai-vegetacio-leirasa/>
- Tapscott, D.: *Grown up Digital: How the Net Generation is Changing Your World*. New York, McGraw-Hill, 2009. Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. Budapest, L'Harmattan, 2016.

Filmográfia

- *A remény túlsó oldala* (Toivon tuolla puolen. Aki Kaurismäki, 2017)
- *Ballagás* (Baccalaureat. Christian Mungiu, 2016)
- *Én, Daniel Blake* (I, Daniel Blake. Ken Loach, 2016)
- *Egy nemzet születése* (Birth of a Nation. D. W. Griffith, 1915)
- *Háborús műsor* (The War Show. Andreas Dalsgaard, Obaidah Zytoon, 2017)
- *Nehéz szívvel* (Hjartastein. Guðmundur Arnar Guðmundsson, 2017)
- *New York árnyai* (Shadows. John Cassavetes, 1959)
- *Normál autista film* (Normální autistický film. Miroslav Janek, 2016)
- *Olli Mäki legboldogabb napja* (Hymylevä mies. Juho Kuosmanen, 2016)
- *Otthon* (Home. Fien Troch, 2017)
- *Rescued by Rover* (Cecil M. Hepworth, Lewis Fitzhamon, 1905)
- *Szeretet nélkül* (Bez ljubavi. Andrey Zvyagintsev, 2017)
- *Toni Erdmann* (Maren Ade, 2016)
- *Tűz a tengeren* (Fuocoammare. Gianfranci Rosi, 2016)
- *Within Our Gates* (Oscar Micheaux, 1920)

© Apertúra, 2018. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tel/pocsik-e-utopiak-kritikai-pedagogia-kulturakutatas-es-netgeneracio/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.2.7>

Apertura.hu

Image not found or type unknown