**גישות שונות לחינוך קולנועי**

התקציר נעשה על סמך:

Pieter-Jan Decoster and Nancy Vansieleghem, "Cinema Education as an Exercise in 'Thinking Through Not-Thinking'", *Educational Philosophy and Theory*, 2014, vol. 46, No. 7., pp. 792-804

בשנת 1930 תיאר מבקר התרבות הצרפתי הנודע ג'ורג' דוהמל (Georges Duhamel) את חווייתו הקולנועית במילים הבאות: "איני יכול לחשוב יותר, המחשבות בראשי התחלפו בדימויים נעים". במאמר הנוכחי נתאר שתי גישות לחינוך קולנועי, שלמעשה ניתן לראות בהן שתי תגובות לחוויה המתוארת:

* הגישה החינוכית שמלמדת את הצופה להיות אקטיבי, רפלקטיבי וביקורתי ביחס לסרט הנצפה ולשפוט את המסרים הגלויים והסמויים הטמונים בו.
* הגישה החינוכית שמנסה להימנע מהדיכוטומיה של הפרדיגמה הקרטזיאנית ושמה דגש על ייחודיותה של חשיבה באמצעות דימויים קולנועיים.

**צפייה פעילה, ביקורתית ומשחררת: הנרי ג'ירו**

הדרך השכיחה להתייחס לצפייה בסרט היא לראות בו אמצעי חשוב למודעות קולקטיבית. כך למשל, קל לקשר בין הסרטים ההוליוודיים לבין השיח הפוליטי והתרבותי הדומיננטי בארצות הברית, ומנקודת מבט רחבה יותר גם לקשר ביניהם לבין הערכים והאתיקה של השיח הדמוקרטי המודרני. הנרי ג'ירו, אחת הדמויות הבולטות באסכולה הצפון-אמריקאית של הפדגוגיה הביקורתית, עסק רבות בשילוב שבין צפייה בסרט לפרקטיקה הפדגוגית של כינון שיח אמנציפטורי . על פי ג'ירו, ניתן להפוך את הסרט לאתר של ביקורת, הבנה ומאבק נגד אי צדק ואי שוויון חברתי. תפקיד המחנך בתהליך זה הוא להפוך את התלמיד מצופה פסיבי לצופה אקטיבי וביקורתי, לסייע לו להבין את הסרט כחלק ממרקם של תהליכים אידאולוגיים, פוליטיים וחברתיים, ולאפשר את קיומו של המפגש בין הסובייקטיביות של התלמיד לבין מגוון הסובייקטים הקיימים בסרט. לשם כך צפייה בסרט צריכה להיות מודרכת ומלווה בתהליך רפלקטיבי ובדיון. הדיון והדיאלוג נמשכים עד לפענוח של המשמעויות העולות מהסרט והגעה לתובנות בעקבות המפגש בינו לבין התלמיד, על זהותו וחוויותיו היומיומיות.

צפייה פעילה ודיון בסרט מאפשרים לתלמידים להפעיל את יכולות השיפוט והביקורת שלהם ולבטא את קולם האישי כצופים. בדיון עשויה לעלות שאלת המסרים הסמויים של הסרט והיותו מייצג את יחסי הכוח והדיכוי הקיימים בחברה. ג'ירו רואה בסרטים טקסטים תרבותיים שיש לפענח בהקשרים פוליטיים וחברתיים רחבים, ובמפגש בין הצופה לסרט פוטנציאל הן לרפלקסיה תרבותית על אודות הסרט והן לרפלקסיה ביקורתית עצמית שהיא גם מקור לטרנספורמציה פנימית. כך, הכרה ביחסי הכוחות ובשיח הסמוי המגולם בסרט, המשקף סטריאוטיפים מגדריים, אתניים וכו', מביאה את התלמיד למודעות ביחס לתפקידם של מרכיבים אלה בסביבתו ובכינון זהותו האישית, מה שמאפשר גם להתמודד איתם ולהשתחרר מהם. למעשה, סרט מהווה סוג של "ראי-נע" שדורש צופה אקטיבי שיידע לפענח את הקודים הסמויים שבו. פענוח הקודים, היינו הפריצה לתוך הממד הסמלי של עולם הקולנוע, מביא להעצמה אישית.

גישה זו כלפי החינוך הקולנועי מקורה בתפישת האמנות כחלק מפרויקט של השכלה לפיו מחזות שמייצגים מידות טובות ורעות אמורים להשפיע על נפשות הצופים, להביא לתיקון מידותיהם ולרפא חוליים חברתיים. הפילוסוף הצרפתי ז'אק רנסייר מציין כי האמונה המודרנית, לפיה ייצוג קולנועי של אי צדק או תמונות של מעשה זוועה יגרמו לצופים לקום ולהתגייס למאבק, היא המשך ישיר של אותה תפישה. גישה זו ביחס להשפעתם של סרטים על ילדים הייתה נפוצה בקרב המחנכים מימיו הראשונים של הקולנוע. בשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-XX היא באה לידי ביטוי בבניית תכניות פדגוגיות לצפייה של תלמידים בסרטי קולנוע, תכניות שהתבססו על בחירה מוקפדת וצנזורה, וזאת על מנת שהצפייה בסרטים המורשים תחנך את הצופים הצעירים למידות נכונות ותעשיר אותם בידע. הפדגוגיה של ג'ירו רחוקה כמובן עד מאוד מהגישות הללו, אך יחד עם זאת היא חולקת איתן את הפרדיגמה הבסיסית של תפישת החינוך הקולנועי כפענוח, פירוק וניתוח של הדימויים הנעים כסימנים, שמתייחסים למציאות חיצונית כזו או אחרת. כפי שנראה בהמשך, יש מקום לשאול האם, בהתאם לשיטה זו, חירות אישית מושגת במחיר של התעלמות ממהותה ומהפוטנציאל הייחודי של החוויה הקולנועית.

**ייחודיות הצילום והקולנוע: ולטר בנימין**

דוגמה לתפישה אחרת של הצפייה הקולנועית ניתן למצוא בעבודותיו של ולטר בנימין. בהשוואתו בין תפקיד הצילום לתפקיד הציור, הוא משתמש במטפורה של עבודת המנתח אל מול עבודת הקוסם. יחסו של הצייר למציאות דומה ליחסו של הקוסם לחולה: קוסם שמנסה לרפא את האדם החולה תוך כדי שמירה על מרחק, מתייחס לאישיות החולה בכללותה, ועבודתו זוכה להילה. לעומת זאת, הצלם דומה למנתח שעושה ההפך מהקוסם: לא רק שהוא אינו שומר על מרחק, הוא אף נכנס לתוך גופו של האיש החולה. אך תחת סכין המנתח, החולה הופך להיות אובייקט. המנתח אינו רואה אותו על מכלול אישיותו, הוא רואה רק חלק קטן מאיברי גופו, באזור המנותח. צילום, בדומה לכך ובשונה מציור, נכנס למציאות ולא שומר מרחק ממנה. אך עוצמתו של הדימוי הצילומי אינה נובעת מיכולתנו להבחין בפרטי מנגנוני העולם במטרה להיטיב להבינו ולשלוט בו. הצילום מתייחס לפעילות של הראייה כשלעצמה, ללא קשר לייצוגים, מחשבות, רעיונות או דעות. במובן זה, צילום מאפשר לנו לחמוק מתפישתנו הקבועה את המציאות ולגלות נכונות לראות את הדימוי וגם להיטמע בו.

הדימוי הנע של הקולנוע דומה לדימוי של הצילום, ולזיקתו של הקולנוע ל"מטפורת המנתח". לאי-החזרה לתפישת הצייר ולהצגה תעשייתית של סדרת הצילומים שביחד מייצרים תודעה תעשייתית יש גם פוטנציאל פוליטי יחד עם זאת, סרט הוא בעל פוטנציאל קולנועי ייחודי ולא ניתן לראות בו רק סך של צילומים. טיב הקולנוע מכריח את הצופה לראות את שרשרת הדימויים הנעים ומביא אותו למצב של הסחת דעת (distraction). עבור ולטר בנימין העיקר בצפייה קולנועית אינו השאלה של הרפלקסיה והאסוציאציות שמחוללים הדימויים הנעים על המסך, לא ההזדהות איתם או ההתנגדות להם, אלא בראש ובראשונה ההסכמה לתהליך זה של מעקב אחר דימויים ודמויות נעות. שרשרת הדימויים הנעים שנוצרו על ידי הבמאי/צלם/מנתח אינה מאפשרת אסוציאציות חופשיות, ומכאן שתגובת תודעתנו לסרט הינה קולנועית במהותה.

התחלנו בציטוטו הביקורתי של דוהמל, המבטא את האיום הנשקף מהקולנוע, שמדכא את החשיבה ומחליף מחשבות בדימויים נעים. פדגוגיית הסרטים שפותחה על ידי הנרי ג'ירו הולכת בקנה אחד עם הקו הביקורתי הזה; היא מפרקת את הסרט למרכיבים ומנתחת אותם, הדבר שבמובן מסוים מנטרל את הפוטנציאל הייחודי שיש לקולנוע כסוג של אמנות וחוסם את השפעתו. לעומת זאת, ולטר בנימין מציע כי עוצמת הקולנוע טמונה בכינון החוויה שבה לא ניתן להבין את פעילות החשיבה בצורה הדיכוטומית הקרטזיאנית - בין מחשבה פעילה, מודעת וביקורתית לבין "אי חשיבה" פסיבית ולא מודעת. קולנוע מאפשר חוויה ייחודית כאשר הצופה נמצא במצב של הסחת דעת, בו הוא חושב באמצעות אי-חשיבה. יש להדגיש כי בנימין לא רואה מצב זה כנטול יכולת ביקורתית: בחוויית הצפייה הנוצרת על ידי אמנות מכנית, אין מקום לניגוד דיכוטומי בין אקטיביות ופסיביות; הצופה גם נטמע בתוך שרשרת הדימויים הנעים וגם נשאר ממוקד ומודע להיותו צופה בסרט שמניפולציות כרוכות בעשייתו.

**חינוך קולנועי כתרגיל ב"חשיבה באמצעות אי-חשיבה": ז'יל דלז**

לדעתנו, חקר הקולנוע על ידי דלז הולך בקנה אחד עם תפישתו של ולטר בנימין את הצופה כמבקר הנמצא במצב של הסחת הדעת. דלז חוקר את מאפייני החשיבה שמתבצעת דרך הדימויים הנעים ומתוכם. עבור דלז, הקולנוע מהווה פרקטיקה של סימנים וסמלים המיוצרים על ידי במאים שחושבים באמצעות דימויים נעים. סרט מהווה שילוב של סימנים וסמלים, היינו - תוכן שכלי קדם-מילולי. דלז מתייחס אל סרט כאל מדיום אמנותי, מנגנון רוחני-אוטומטי שמשפיע עלינו בצורה ישירה, ללא תיווך של דפוסי חשיבה ודגמים קיימים, ומאפשר לנו לראות, להרגיש ולחשוב אחרת מאשר כשאנחנו מתייחסים לרעיונות תבוניים) ולסימנים שמייצגים משהו אחר. לכן, לא ניתן להביא או לתאר קולנוע באמצעות דגמים לשוניים או פסיכולוגיים; המדעים בונים את הידע באמצעות מונחים שמקבעים את הקולנוע ומגבילים אותו. לתפישתו של דלז, כשאנו מדברים על חינוך קולנועי, הכוונה אינה ליכולת לחלץ מהסרטים רעיונות ומסקנות, לחזק או לסתור עמדה אינטלקטואלית זו או אחרת (כפי שסבור ג'ירו), אלא ללמידה הכרוכה באיבוד הזהות העצמית בתוך תנועת המחשבה.

אם בפדגוגיה של ז'ירו, תלמיד מתייחס לדימוי בסרט כמקור לידע על עצמו ולטובת העצמה וחיזוק זהותו, החינוך הקולנועי אצל דלז אינו קשור כלל לתהליך של מפגש בין סובייקט ליישום אודיו-ויזואלי של רעיון כזה או אחר. החינוך, לפי דלז, מביא את הסובייקט למצב שבו הוא מאבד את "עצמו", כאשר האסוציאציות והמחשבות החופשיות שלו מוחלפות על ידי החשיבה הקולנועית. אם לחזור לוולטר בנימין, ניתן לראות את החינוך כמוותר על הניסיון של תיווך המציאות לתלמיד באמצעות תכנית לימודית ומבקש לחשוף אותה, כמו מנתח. אלא שחשיפה נתפשת כאן כהתהוות הנוצרת בזמן שהצופה מתנתק ממה שהוא מניח, בדרך כלל, כמובן מאליו.

**הצופה המשוחרר והמורה הנבער: ז'אק רנסייר**

אם מדברים על החינוך הקולנועי כעל קשר ייחודי אל חלק העולם שדורש את תחושת ההתנכרות ו"מסכן" את האני (לא מובן לי המשפט הזה... האם הכוונה ל - קשר ייחודי שבמסגרתו ישנה מחד תחושת ניכור אל העולם ומאידך סכנה של אובדן ה"אני" כן, בדיוק: puts the 'I' at the stake), יש לפנות לשני הדימויים המרכזיים של ז'אק רנסייר: המורה הנבער ("ignorant schoolmaster") והצופה המשוחרר (" emancipated spectator") . רנסייר סבור כי אמנות מחוללת שינוי בסובייקט, אך לא במובן של מעבר מפסיביות לאקטיביות, כפי שטוען ג'ירו. חינוך קולנועי אינו דורש מהתלמידים להסיק מהצפייה בסרט מסקנות קבועות הידועות מראש למחנך, והמחנך אינו חותר להגיע לתובנות מסוימות דרך הסרט. במצב שבו הצפייה גורמת לתלמיד לשים את עצמו בצד, המחנך אינו יכול לדעת כיצד ישפיעו הדימויים הנעים על התלמיד ומה תהיה חווייתו. תפקידו של המחנך הוא רק לאפשר את קיומו של המפגש ולוודא שיש לו השפעה. כאן, המחנך מתקרב לעמדה של המורה הנבער[[1]](#footnote-1) שאינו יודע את מה שהתלמיד מתעתד לדעת והוא מוזמן להיות שותף בתהליך הלמידה. הסרט – בדיוק כמו הספר במקרה של ג'אקוטו – מהווה נקודת מוצא ללמידה.

החינוך הקולנועי, לפי רנסייר, מתמקד ביצירת התנאים הנכונים לחשיפת התלמיד לפנים שונות של העולם. תהליך השחרור מתחיל כשהתלמיד מבין שהוא מסוגל לצפות, לבחור, להשוות ולפרש את הדימויים הקולנועיים בהתייחס לסרט בלבד, שאין שום הגבלה חיצונית באשר לתגובתו לצפייה וגם שאין צורך בידע ובתבניות מוכנות מראש על מנת לדבר על הסרט. התלמיד המשוחרר אינו זקוק למחנך שיסייע לו לפענח את הסמלים בסרט על מנת שהוא יוכל "להבינו". מהצופה נדרשת רק תשומת לב עמוקה שתאפשר לדימויים הנעים לפעול את פעולתם.

תהליך הלמידה לפי רנסייר הוא הקניה של היכולות לדבר ולבטא את הקול האישי, ולהיות מודע וקשוב למה שנצפה ונשמע. על מנת שיקרה התהליך, על "המורה הנבער" לדרוש תשומת לב מוחלטת והתמקדות במה שרואים. עליו לשאול את התלמידים: מה אתם רואים? מה אתם חושבים על זה? תראו לי מה גורם לכם לומר את מה שאתם אומרים.

1. בספרו "Ignorant Schoolmaster" רנסייר פונה לדמות היסטורית של מורה צרפתי, ג'זוף ג'אקוטו (Joseph Jacotot), שבמחצית הראשונה של מאה ה-19 פיתח שיטה שנודעה בשם "הוראה אוניברסלית". ג'אקוטו נאלץ לברוח לבלגיה בעקבות הרסטורציה של שושלת בורבון ב-1815. הוא עצמו לא דיבר פלמית, שפת-אמם של תלמידיו, ובכל זאת הצליח ללמדם צרפתית, באמצעות קריאה משותפת ברומן שיצא באותה עת לאור, בשתי השפות - פלמית וצרפתית. ג'אקוטו הוא עבור רנסייר דוגמה של "המורה הנבער" - מורה שבעצמו אינו יודע, בדיוק כמו תלמידיו, אך מפגיש אותם עם היכולת שלהם ללמוד בכוחות עצמם על-ידי עידודם להשתמש ביכולותיהם השכליות. [↑](#footnote-ref-1)