

186642 E K R A N

revija za film in televizijo

1970 71-72





Zgoraj: ROSEMARYJIN OTROK. Režija Roman Polanski. Na sliki Mia Farrow. Prihodnja številka bo posebej spregovorila o Romanu Polanskem

Naslovna stran: IZ TAKE SMO SNOVI. Režija Jože Gale. Proizvodnja Viba film in FRZ. 1970. Na sliki prizor iz filma

vsebina

Razpis Sklada SR Slovenije za pospeševanje proizvodnje in predvajanje filmov	1
Namesto uvoda (Brane Šömen)	2

1

Današnji filmski trenutek mladih (Vatroslav Mimica)	5
Estetski vpliv videnega (Marija Benešova)	6
Mladi gledalec ob filmu (Edgar Morin)	9
Otrok kot gledalec (Michel Tardy)	12
Jugoslovanski otroci danes in pred desetimi leti (Miroslav Vrabec)	14
Kriza »nove orientacije« v filmski vzgoji (Zdenko Medveš)	18

2

Spoznanja in dolžnosti (Jovita Podgornik)	26
Učenje humanosti s pomočjo filma (Jim Hillier)	30
Film — komunikacija z otroki (Sven Norlin)	33
Filmska vzgoja — predmet na gimnaziji (Jaroslav Blaške)	34
Film v okviru pouka slovenščine (Andrijan Lah)	36
Otroška filmska ustvarjalnost (Mirjana Borčič)	39

3

Pogovor o filmu: Ljudje na kolesih (Stjepko Težak)	44
Pogovor o filmu: Pravica (Stjepko Težak)	49
Pogovor o filmu: Pravica (Vladan Desnica)	50
Pogovor o filmu: Pravica (Ante Babaja)	56
Lutka (Sofia Wieckowska)	60
Pogovor o filmu — odkrivanje sveta drugih (Mirjana Borčič)	60

4

O pravicah otrok, da uživajo v filmih in v ustvarjanju filmov (Elsa Britta Marcussen)	64
O bistvu filmske vzgoje (Hans Hresta)	66
O situaciji filmskega pouka v šolah ZRN (Wolfgang Zocher)	67
Informacija o temi: film in akcija	67
Mednarodne manifestacije UNESCO	68
Filmska vzgoja od oktobra 68 do oktobra 69 (Mirjana Borčič)	69
Manifest	70
O delu Združenja filmskih pedagogov Slovenije	70
O delu Oddelka za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani (M. B.)	71

186642
+

snid92v

Jugoslovanski filmi za otroke (M. K.)	73
Jugoslovanski filmi z mladinsko tematiko (M. K.)	73

deset ekranovih filmov

Počasi, zelo počasi do sreče: razgovor z režiserjem Mičo Popovićem (Branko Šömen)	76
Silaka in ljubezen do resnice (Denis Poniž)	78
Silaka sta se igrala (Slobodan Novaković)	80

tv

Ali postanejo otroci zaradi TV bolj surovi? (Elliot A. Daley)	84
Ob neki novi besedi: Teleseks (Branko Belan)	88

teleobjektiv

Filmska kronika (Brane Šömen)	91
Cross country jugoslovanskega filma (Miloš Fiala)	97

amaterski festival slovenije

Projekt 123, 67 (Igor More)	103
Sedmi festival amaterskega filma Slovenije (Boštjan Vrhovec)	104
Ob Sedmem festivalu amaterskega filma (Dubravka Sombolac)	105
Šestnajst sličic je 0,6 sekunde (Zdenko Lapajne)	106
Tedna jugoslovanskega filma v Madridu in New Yorku	109
Vodnik po revijah	110

bitka na neretvi

Namesto kritike (Miha Brun)	111
Ob rob Bitke na Neretvi (Igor More)	113
Improvizacija in Bitka na Neretvi (Denis Poniž)	113
Še Bitka na Neretvi (Boštjan Vrhovec)	115
BITKA NA NERETVI (Henryk Zielinski)	116
Orson Welles: Falstaff (George Aleksander)	117
EKRANOVA ANKETA	118

TO ŠTEVILKO JE UREDILA

MIRJANA BORČIČ



PO 1201/1972

E K R A N

ŠTEVILKA 71-72 LETNIK VIII.

EKRAN 70. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, Mirjana Borčič, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Miša Grčar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Janko Kos, Lado Kralj, Vesna Marinčič, Vitko Musek, Božidar Okorn, Marjan Rožanc, Denis Poniž, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Bogdan Tirnanič, Toni Tršar (glavni urednik), Vili Vuk, Matjaž Zajec. Tehnični urednik Franc Anžel. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poštšina plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 X 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metër Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava kilšejev Tiskarna Jože Moškrič

Sklad SR Slovenije za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov zbira prijave za porabo sredstev v letu 1971, in sicer

za proizvodnjo celovečernih in kratkih filmov, za obnovo kinematografov in razvoj kinematografske mreže, za filmsko vzgojo.

ZA PROIZVODNJO CELOVEČERNIH FILMOV

je sklad namenil 3.300.000 dinarjev, od tega 3.000.000 dinarjev kot posojilo, ki se v petih letih glede na obisk lahko spremeni v dotacijo in 300.000 dinarjev za nagrade.

Sklad predvideva, da bo s temi sredstvi omogočil izdelavo najmanj štirih filmov. Prijave bo sprejemal od proizvodnih podjetij in proizvodnih skupin do 1. junija 1970. Za vsak projekt je predložiti

1. najmanj filmsko zgodbo v obsegu 40 do 60 strani v 3 izvodih,
2. dokazilo o urejenih avtorskih pravicah,
3. predračun dohodkov in izdatkov filma.

ZA PROIZVODNJO KRATKIH FILMOV

je sklad namenil 1.000.000 dinarjev, od tega 930.000 dinarjev po pogodbi za kritje izgube pri proizvodnji in 70.000 dinarjev za nagrade.

Sklad predvideva, da bo s temi sredstvi omogočil izdelavo petnajstih kratkih filmov. Prijave bo sprejemal od proizvodnih podjetij in proizvodnih skupin do 15. oktobra 1970. Za vsak projekt je predložiti

1. scenarij v šestih izvodih,
2. predračun dohodkov in izdatkov filma.

ZA RAZVOJ KINEMATOGRAFSKE MREŽE

je sklad namenil 800.000 dinarjev, prijave z opisom del, z navedbo vseh predvidenih izdatkov in dohodkov in posebej zaželenega deleža sklada, je poslati do 1. decembra 1970.

ZA FILMSKO VZGOJO

je sklad namenil 400.000 dinarjev. Prijave z opisom akcije, izračunom vseh stroškov in s predvideno podporo sklada je poslati do 15. decembra 1970. Prijav, ki bodo prispele po določenem roku, upravni odbor sklada ne bo upošteval.

Prijave sprejema tajništvo sklada SR Slovenije za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov, Župančičeva 3/III, Ljubljana.

namesto uvoda

brane šömen

Kadarkoli se skušamo globlje zazreti v javno življenje domače kinematografije, se skoraj vedno soočimo s problemi, ki niso niti novi niti rešljivi. Celo narobe je: čedalje obsežnejši so nesporazumi ob filmu in s tem v zvezi tudi ob njegovem statusu. Še vedno namreč nimamo zakona o filmu, ki bi enkrat za vselej določil mesto filmu, ga priznal bodisi kot umetnost bodisi kot potrošno blago. Doslej se je film skoraj vedno izmuznil med Scilo in Karibdo kritikov, ki so zahtevali zase in za gledalce umetniški film, ter trgovcev, ki so bili prisiljeni barantati s filmom kot z blagom, pri čemer so dajali prednost uvoženim delom. Položaj domače kinematografije je še vedno paradoksen, pa najsi pri tem obravnavamo filmsko proizvodnjo, distribucijo ali politiko kinematografov. Vsa tri področja so gordijski vozeli pa tudi vsako posamezno področje se v posameznih republikah obravnava drugače in posebej, tako da pri vrednotenju domače kinematografije ne drži noben statistični podatek in sleherna ugotovitev ostane na ravni analize ter nikoli ne doseže vrednosti sinteznega sklepanja.

Kot smo že prej ugotovili, imamo opraviti s tremi bistvenimi filmskimi področji, s **FILMSKO PROIZVODNJO**, z **DISTRIBUCIJO** ter s **KINEMATOGRAFSKIM PROGRAMOM**.

Poglejmo najprej поблиže in na hitrico domačo filmsko proizvodnjo, ki se je prav v zadnjem času znašla v neprijetnih okoliščinah in v denarnih in ustvarjalnih stiskah.

Lani je jugoslovanski film dosegel v svetu sedme umetnosti doslej največje uspehe. Če nas zunaj poznajo po Bulajičevem filmskem projektu **BITKA NA NERETVI**, nas pa cenijo predvsem po ustvarjalnih opusih takšnih avtorjev, kot so Aleksandar Petrović, Puriša Djordjević, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Mića Popović, Bora Drašković. Paradokсно zveni, vendar je res, da je doslej prinesel domov najvišje priznanje za celovečerni film komaj sedemindvajsetletni režiser in debitant Želi-

mir Žilnik za **ZGODNJA DELA**. Čeprav nedorečen in narejen spontano, je razburil predvsem tiste producete in ljudi, vezane na določene filmske projekte, ki so se z bali, da jim ne bi novi talent pokvaril položaja ravnodušnih ustvarjalcev. Priznanja, ki so jih naši filmi pobrali na lanskih festivalih, pričajo o izredni ustvarjalni svobodi ter o posebni, stihijski spontanosti naših režiserjev pri izbiri snovi, ki je nevsakdanja in včasih še vedno presunljiva.

Tedni našega filma v New Yorku, Londonu, Madridu in v Rio de Janeiru so potrdili ekskluzivnost našega temperamenta in sprožili različna razmišljanja o našem družbenem sistemu ter o naši preteklosti. Prav to pa vedno na novo preseneča poznavalce svetovne filmske misli. To, da je bil film Dušana Makavejeva **NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE** uvrščen med deset najboljših filmov, ki so jih lani prikazovali v Londonu, samo potrjuje izvirnost filmskega ustvarjanja pri nas.

Popolnoma drugačen je položaj kratkega in dokumentarnega filma. Imamo sicer festival kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu, toda to je tudi edina priložnost, da se lahko gledalci seznanijo z bogato žetvijo tega žanra. Letno nastane okrog 150 kratkih in dokumentarnih filmov, toda postalo je že pravilo, da kinematografi teh filmov ne prikazujejo, čeprav gledalec z vstopnico plača tudi kratek film, kinematografi pa ga morajo obvezno predvajati.

Naši risani filmi iz tako imenovane »zagrebške šole« so tako bolj znani v tujini kot pri nas, saj jih tudi distribucije redno kupujejo pa tudi mednarodna filmska priznanja še vedno redno dobivajo. Dušan Vukotić je celo naš edini dobitnik ameriškega Oskarja in pravkar je prišla iz Zagreba novica, da nameravajo prihodnje leto v hrvaški prestolnici pripraviti mednarodni festival risanega filma. S tem želijo še bolj poudariti izjemno vrednost svoje risarske šole in si pridobiti doma in v svetu še večjo veljavo in priljubljenost. Res, imenitna ideja.

Posebni problemi so še vedno s filmskimi novicami. Lani so ugotovili, da so filmske novice nepotrebne, saj imamo zelo pester TV dnevnik in tako skoraj vsakdo lahko vidi tudi fotografirane novice. Republiški sklad za pospeševanje kinematografije pa je našel šestdeset milijonov starih dinarjev in tako so filmske novice ostale. Toda to je bilo golo naključje, drugo leto bodo morda ukinjene. Najbrž bi morali izdelati podrobno analizo o tem, kakšen učinek imajo takšne filmske novice in ugotoviti, kakšne filmske novice bi ustrezale glede na TV dnevnik in druga, čedalje močnejša sredstva informacij pri nas. Toda mi rešujemo stvari le za nekaj časa, sprti.

Pred kratkim je prispelo tudi poročilo o lanski prodaji naših filmov v tujino. Poslovno združenje Jugoslavija film je sporočilo, da smo lani zaslužili s prodajo naših filmov v tujino milijon 150.000 dolarjev, kar je izreden uspeh.

Lani smo izvozili 650 licenc za celovečerne filme in to v 120 dežel ter 918 licenc za kratke in dokumentarne filme v 57 dežel. Največji uspeh je poleg NETVE dosegel film Hajrudina Krvavca MOST, ki je prodan v največ držav.

Vendar so ostale še vedno nekatere države, v katere z našimi filmi ne moremo prodreti. Predvsem je to Italija pa tudi Amerika, ki je v zadnjem času začela na veliko odkupovati naše risane filme in druge kratke ter dokumentarne filme, predvsem barvne. To je popolnoma razumljivo, saj so ti filmi odkupljeni v prvi vrsti za ameriško televizijo in za njene barvne kanale.

Letos pa se je položaj jugoslovanskega filma izredno poslabšal. Kljub zelo pestremu filmskemu programu ta hip skoraj nikjer v državi ne snemajo. Predvsem se čuti zastoj v Beogradu, Zagrebu in v Ljubljani. Medtem ko v Beogradu in Zagrebu filmska podjetja nimajo denarja, je položaj v Ljubljani še bolj absurden. Sklad ima na voljo denar za snemanje šestih filmov, dva še iz lanskega programa, vendar producenti, predvsem Viba film, namerno zavlačujejo s proizvodnjo, ker ne pristanejo na to, da bi sklad pokril petinsedemdeset odstotkov negativne razlike. Kljub temu da daje Sklad posameznemu scenariju tudi do 80 milijonov dinarjev, Viba film kot filmsko podjetje za proizvodnjo slovenskih filmov ne namerava vložiti v posamezne načrte niti dinarja, marveč bi rada imela stoodstotno pokrit film. Ta kratkovidna politika škoduje predvsem profesionalnemu filmskemu ustvarjanju pri nas, kakor tudi celotni slovenski kulturi. Film je kot integralni del slovenske kulturne miselnosti obenem najmoč-

nejši ustvarjalni medij tega stoletja, najbolj komunikativna izpoved sodobnega časa. Tega se prav ljudje, ki so zadržani za razvoj filmske misli pri nas, najmanj zavedajo.

Poglejmo zdaj drugi, prav tako zamotan in nerešljiv problem v okviru domače kinematografije. Gre za distribucijo filmov, za uvoz tujih filmov, ki naj bi skupaj z domačimi oblikovali kulturen, obenem pa pester ter informativen pregled najboljšega v svetu sedme umetnosti. Dokler smo imeli pri nas samo šest uvoznikov, v vsaki republiki enega, smo lahko že ob navedbi distributorja vedeli, za kakšno kvaliteto filma gre. Danes se je položaj poslabšal, saj imamo v državi že 21 uvoznikov, med katerimi so največ zmešnjav povzročili distributorji Avala Genex, Prosveta Inex in Kinematografi. Doslej je Zvezna gospodarska zbornica delila vsem enake vsote deviz, zdaj pa se je to razmerje porušilo: »stari« distributorji so prikrajšani. Že 1964. leta so v Beogradu ustanovili Komisijo za ocenjevanje uvoženih filmov. Distributorji, ki so odkupili filme, so jih morali poslati v Beograd, kjer jih je posebna komisija kategorizirala z oznakama Posebno priporočljiv oziroma samo Priporočljiv. Če je na primer distributor kupil film za 3000 dolarjev in je dobil v Beogradu za film oznako Posebno priporočljiv, je lahko kupil za dinarje še nadaljnjih 3000 dolarjev. S temi dolarji pa si je nakupil štiri ali šest slabših filmov, ki pa so bili po tržnem zakonu »komercialni«: prinesli so mu več kot pa film, ki je imel oznako Posebno priporočljiv in je bil umetniški. Toda to je samo eden izmed absurdov, ki spremljajo uvoz tujih filmov.

Enaindvajset uvoznikov tujih filmov je lani uvozilo 260 celovečernih filmov, letos pa 220, kar je še vedno zelo mnogo. Na svetu nastane letno kakšnih 180 dobrih, zanimivih in odličnih filmov, vse, kar je nad to številko, pomeni mačka v žaklju in šund najslabšne vrste. To so tudi filmi, ki nimajo nič skupnega z našo politično usmeritvijo in zato tudi negativno vplivajo na naš filmski spored.

Teoretično gledano bi takšen širok uvoz filmov lahko pomagal izbrati kinematografom zanimiv in dober spored. Toda zgodilo se je prav nasprotno. Povečano število uvoženih filmov z Zahoda, med njimi ves šund, je našlo svoj prostor v kinematografskih sporedih ter tako povzročilo slabo razporeditev in onemogočilo uvrstitev kvalitetnih in nekomercialnih filmov tako z Zahoda kot z Vzhoda. Vzroke za to je treba iskati tudi v posebno nizkih cenah za slabe filme, kakor v nerazrešenem sistemu stimuliranja distributorjev in kinematografov.

Da bi lahko na tem področju prišli na raven normalnega filmskega sporeda, ki bi zrcalil določeno stopnjo nacionalne kulture, bi morali najprej opraviti analizo dosedanjega poslovanja. Poleg tega bi morali ugotoviti, ali je nujno treba ostati pri dosednji razporeditvi deviz, pri globalni devizni kvoti, ali pa najti kakšno boljšo obliko stimulacije za tiste uvoznike, ki resnično uvažajo filme visoke umetniške ravni.

Najbolj neposreden stik med filmom in gledalci omogočajo kinematografi. Njihova funkcija je definirana in v glavnem moramo ugotoviti, da je kinofikacija v Jugoslaviji vse prej kot na zavidljivi ravni. Mnogo podeželskih kinematografov sploh ni na ravni kulturnega prostora, kjer naj bi prikazovali filme, in pred kratkim so v Socialistični republiki Srbiji našli samo dvesto kinematografov, ki ustrezajo normam normalnega kina. Prikazovalec filmov oziroma direktor kinematografskega podjetja je pri nas prisiljen vrednotiti film kot blago in ne kot umetnost. V Zahodni Nemčiji na primer je film, ki ima oznako Posebej priporočljivo, oproščen običajnih dajatev, tako da lahko kinematograf z njim zasluži. Pri nas pa je kinematograf na istem, ne glede na to, kakšen film prikazuje, bodisi da gre za komedijo ali za kavbojko, umetniški film ali šund. Pred marsikaterim blagajniškim okencem lahko gledalec prebere takšno strukturo vstopnice za kino: za prispevek domačemu filmu gre 25 odstotkov od vrednosti vstopnice, občinski davek znaša pet odstotkov, izposoja filma od 20 do 26 odstotkov in Rdeči križ tet para. Preostanek ostane kinematografu za reklamo, za plače, za razna popravila, za investicije, za modernizacijo in za poštino.

Glede na to, da mora kinematograf odvajati kar 25 odstotkov od vsake vstopnice za domači film, se lahko upravičeno sprašuje, kam gre ta denar. Kje so domači filmi, posneti s tem denarjem? In kakšni so ti domači filmi?

V poplavi tujih filmov je domači film nezaščiten in skorajda anonimen. Posebno še, ker zanj ni določena posebna reklama in ker redko pride na spored, gledalec ne more vedeti, kakšne kvalitete ima. Ker so v Zagrebu že izdelali vrstni red najbolj gledanih filmov v minulem letu, pogledajmo tudi mi njihov seznam komercialnih filmov. Na prvem mestu je osladen ameriški barvni glasbeni film MOJE PESMI, MOJE SANJE, ki si ga je ogledalo 200.000 Zagrebčanov. Od domačih filmov je na prvem mestu film Fadila Hadžića DIVJI ANGELI. Videlo ga je 57.000 gledalcev. DOGODEK si je ogledalo samo 13.000 ljudi, GRAVITACIJO režiserja Branka Ivande

4300, HOROSKOP Bore Draškovića 5000, medtem ko je videlo Žilnikov film ZGODNJA DELA kar 23.000 gledalcev. Domači film, ki je imel najmanj obiskovalcev, je bil Klopčičev film SEDMINA. Videlo ga je 1538 Zagrebčanov. Če te naslove primerjamo s filmi, ki smo jih videli v Ljubljani, dobimo podobno sliko. Največ obiskovalcev je imel film ODKRITJE LJUBEZNI. Videlo ga je 55.000 Ljubljančanov.* Ameriški film RUSI PRIHAJAJO si je ogledalo 29.000 ljudi. Med domačimi filmi je imel najvišji obisk film Jožeta Galeta KEKČEV EUKANE. Ogledalo si ga je približno 40.000 ljudi. Klopčičevo SEDMINO je videlo kar 27.000 Ljubljančanov, kar je za film precejšen uspeh. Drugi domači filmi so imeli v Ljubljani pod 4000 gledalcev, izjema je spet film Želimirja Žilnika. ZGODNJA DELA si je v Ljubljani ogledalo kar 7500 ljudi. Izjema je film Veljka Bulajića, ki je začel igrati šele novembra in ga v mnogih mestih še vedno predvajajo. V Beogradu si ga je ogledalo že nad 200.000 ljudi, v Zagrebu čez 175.000 in v Ljubljani skoraj 70.000 gledalcev. Že ti podatki kažejo, da bo to najbolj gledan film po vojni pri nas. Vendar pri tem ne smemo pozabiti, da je filmska ekipa vložila precejšnja sredstva za reklamo filma in da vlečejo predvsem tuji igralci, ki so posneli svoje vloge za izjemne honorarje. Vsi ti problemi, razdeljeni v tri bistvene kategorije, predstavljajo danes MOČ domače kinematografije. Rešitve iz te slepe ulice umetniških in komercialnih kriterijev ni, kajti najprej bo treba definitivno sprejeti filmski zakon in se potlej ravnati po njem. Zakon se že nekaj let pripravlja, vendar se je v času od prvega filma pa do danes nabralo toliko najrazličnejših problemov, ki bi jih moral zakon upoštevati, da se je prvi zakonski osnutek zrušil pod težo predlogov zainteresiranih filmskih delavcev. Tako je vse prepuščeno posameznikom, pa naj gre pri tem za domačo proizvodnjo, za uvoz filmov ali pa za kinematografski spored. V Sloveniji si je obdržal sloves najboljšega uvoznika Vesna film, najboljše kinematografsko politiko vodita kinematografa v Kranju in Mariboru, najbolj ambiciozen filmski producent pa bo najbrž Avtorski studio EKRAN, ki je zrasel iz edinega jugoslovanskega filmskega mesečnika EKRAN. Toda vse to je le kaplja v morje, saj smo pri publikli znižali estetski okus in jo odvrnili od gledanja domačih filmov, ki pomenijo v svetu izjemen kulturni dogodek. Toda ta nesporazum je samo eden več v obravnavani temi o problemih domače kinematografije.

* Številke so neuradne, ker ob pisanju tega sestavka kinematografsko podjetje še ni imelo na voljo popolnih podatkov.

mala pula, julij 1969

današnji filmski trenutek mladih

nekaj misli iz debate vatroslava mimice

Nekatera spoznanja, ki jih je prinesel moderni film, so postala sestavni del filmske kulture in kulture sodobnega gledalca. Krog raziskovanj in sprejemanj nekega novega filmskega izraza je zaključen. Zaključena je tudi etapa orientacije k analizi.

Svet, kakršen je nastal po II. svetovni vojni, vsa kultura, pa celo vsa civilizacija, niso mogli zadovoljiti naše stare generacije, še manj pa mlajše. Naša življenjska izkušnja nam ne govori o idealnem svetu, niti o dobro urejenem svetu, niti o tem, da so bila naša spoznanja in naša doživetja tega sveta pravilna. Zaradi tega je prišlo do spontanega hotenja, da se naša doživetja tisočletna pojmovanja razbijejo. Lahko rečemo, da je razbijanje atomov prineslo razbijanje vse civilizacije v atome. Tako tudi v filmu; v filmu se je konkretno pojavila diskontinuiteta v montaži, avtonomija kadra, določen odpor do fabule kot kontinuuma, išče se neka nova celota.

Prestrašili smo se odkritij, rezultatov tehnične in znanstvene revolucije. Začeli smo jih na neki način

mitologizirati. Motiv strahu, ki je prevladoval v umetnosti in kulturi v zadnjih 20-ih letih, ni bil le motiv konkretnega strahu pred hladno ali atomsko vojno. Bil je zaznavno prisoten. Pomenil je našo nemoč, da sprejmemo tisto novo, kar je v svetu nastalo. Pokazalo se je namreč, da še vedno obstaja poleg eksplozije znanosti nam najbolj neznana in najbolj komplicirana naravna sila — človek. Lanskoletna študentovska gibanja v Evropi in dogodke na Češkoslovaškem lahko označimo kot eksplozijo humanosti. Vkljub raznim planiranjem, programiranjem tehnokratskih in birokratskih centrov se neposredno pojavljajo presenečenja; človeška sila eksplodira v nepredvidenih oblikah.

Videti je, da je obdobje analize zaključeno in da prihajamo v etapno sintezo. Pri tem je predvsem važno, da se je na svetovni sceni pojavila generacija, ki je popolnoma neobremenjena s starim pojmovanjem. S seboj pa prinaša neuničljivo človekovo moč. Vidi, da je nemogoče živeti v nekem razdrobljenem, mentalno in emocionalno atomiziranem svetu. Vendar ne bo mogoče ustvariti nove sinteze, takšne, kakršno današnji svet potrebuje, če nam bo za vzgled stari svet. Vsekakor pa bo morala sinteza pobrati najboljše iz tradicij in odkritij, ki so nova ali pa so šele pred nami.

To je občutiti tudi v filmskih gibanjih. Mogoče celo najprej prav v filmu. Ni slučajno, da je film ena od konic, preizkusnih konic, s katerimi človekov duh prodira. So simptomi, ki kažejo na to, da se film in kinematografija vračata in nagibata k oblikam, ki naj bi izkoriščale vse tisto, kar je odkrito v montaži, v pristopu k objektu, subjektivnemu načinu interpretiranja. To naj bi pripeljalo k novim sintezam, k idejam višjega reda, višjega pomena. Mladi filmarji so popolnoma osvojili neki besednjak, neki izraz. Celu obvladali so ga. To je generacija, ki superiorno in zelo čvrsto obvlada ta sodobni filmski izraz. Neka sodobna senzibilnost je razširila raven tega občutka in znanja. S tem pa postavila tudi nove zahteve pri ocenjevanju filmskih del.

film vpliva na otroka s tem, da ne poučuje; ker ne sme poučevati ga vzgaja neopazno, razvija sposobnost dožemanja in omogoča estetsko dozorevanje

jirži trnka

estetski vpliv videnega

Le malo vemo o vplivu, ki ga ima film na estetski čut otrok — ali točneje: ta vpliv poznamo le po zunanjem posnemanju, po vedenju, oblačenju, frizuri ... Ne da bi hoteli podcenjevati ta vpliv — saj vsebuje nekako izpopolnitev samega sebe — bomo poizkusili pokazati še druge izraze estetskega čuta, ki jih izzove film.

1.

1. Umetnina — naj bo še tako konkretna — ni trajna in ni nujno, da zapusti vtis. Če naj umetnina učinkuje, mora gledalec sodelovati, uporabiti za to energijo. To je dejavnost, ki jo Gordon Read imenuje »čustveno vživetje« in ki jo označuje kot »nekako estetsko dožemanje, pri katerem gledalec odkrije v umetnini čustvene sestavine, ki jih identificira s svojimi čustvi«.

Po drugi strani pa je umetnino možno dojeti le, če le-ta zmore vzbuditi v gledalcu kako istovetenje, če zbudi v njem prizadevanje po razumevanju. To pomeni, da je osnova doživetja v skladnosti posebnega sveta umetnine z osebnim izkustvom dojemajočega. Na intenzivnosti te ustreznosti temelji delovanje umetnine. Če gledalec nima stika z delom, ni nujno, da je tega krivo delo; pogosto je ovira nezadostna priprava gledalca, odnos gledalca do avantgardne umetnosti, do del, ki presegajo znane estetske norme, ki postavljajo nove estetske vrednote.

marija benešova

Delovanje umetnine ne temelji le na dejstvu, da ta izraža izkustvo, ki posebej vklepa gledalca. To je izhodišče za umetniško vzburljenje čustev. Pravo »učinkovanje« umetnine se začne, ko ta posreduje gledalcu novo izkustvo. Umetnina je izvor tega izkustva in razširja obzorje z novimi, še nedoživetimi stvarmi.

Resničen stik umetnine z izkustvenim svetom posameznika pomeni bistven poseg v ta svet in je zvezan z »aktualizacijo« njegovih osnovnih struktur in organizacije. Umetnina ne posreduje doživetja posameznosti ali dela resničnosti, ampak izkustvo osnovnih pomenov in vrednot. Če torej govorimo o umetnosti kot o reprodukciji življenja, to ne pomeni, da umetnost bogati le sfero znanih vtisov in čustvenih vzgibov z novimi spodbudami, da bogati življenje z razširitvijo. Umetnost reproducira človekovo življenje in ga dviga na višjo stopnjo — toliko, kolikor krepi ustvarjalno moč človeka in njegovo aktivno udeležbo v resničnosti.

2.

2. Potek doživetja je seveda drugačen pri filmu kot pri romanu, poeziji, slikarstvu, gledališču, in se le malo razlikuje od doživetja televizijskega prenosa.

Filmski gledalec mirno sedi v temni dvorani in ima torej le malo stika z resničnostjo, kar nikakor ne velja za gledalca TV: ta sedi v krogu svoje družine v znanem okolju, pogosto pri belem dnevu ali pri prižgani luči, lahko vstane, kadar hoče, lahko odide od aparata itd.; pred njim teče dolga vrsta razgibanih slik. Slike hitro izginjajo, tako da ima gledalec le omejen čas, da dojamе predmete in dogajanje na zaslonu. Slike govoré predvsem gledalčevim čutom in jih zaposlujejo, preden more reagirati nanje razumsko. »Filma ne mislimo, film dojamamo.« (Merleau Ponty.)

Film temelji torej na gibanju. Siegfried Kracauer na primer domneva, da reprodukcija gibanja razgiba prvinske fizične elemente in da sodelujejo pri tem naši čutni organi. Takšen je prvi stik otroka s TV. Otroka, ki še ne zna govoriti, priklene samo gibanje na zaslonu. Če je slika statična, se otrok komaj zmeni za zaslon, celo tedaj, ko je slika namenjena otroškemu gledalcu. Da bi mogel gledalec sprejeti vsebino projiciranega filma, zahteva gibanje slik od njega hiter in precejšen napor, naglo sodelovanje in veliko napetost. Odziv filmskega gledalca mora biti bistveno hitrejši od odziva opazovalca likovne umetnine; doživetje le-te ni časovno omejeno in

gledalec se sliki ali kipu poljubno oddalji ali približa. Gledalcu je torej potreben večji napor, da doume vsebino, sporočeno z bežečimi slikami, in kljub »preglednosti«, okrepljeni z akustično komponento, mu veliko vizualnih informacij uide zaradi nagle menjave.

Sporočilo filma je zajeto v več komponentah in ga določa skupen učinek različnih komponent slik. Vsaka slika je načeloma sestavljena iz treh komponent:

a) Tematska komponenta, ki vzbudi v gledalcu občutek resničnosti; predmeti, nastopajoče osebe, pokrajina; shematično bi lahko rekli, da ta komponenta direktno ustreza resničnosti, čeprav je hkrati seveda odvisna od umetnikovega izbora.

b) Komponenta filmskega izraza — medsebojna razmerja predmetov na sliki, plastična upodobitev okolja, izraba svetlobnih refleksov za oblikovanje prostora in učinkovanja na čustva, izraba gibanja, ki izraža potek dogajanja in njegov razvoj v času in prostoru.

c) Komponenta materiala in tehnike, ki je praktična izraba fotografskih možnosti, na primer čezmerno osvetljena slika v *Diamantih noči*, različne trdote, izkoriščanje lastnosti objektivov za spremembe in transformacije.

To naštevane komponent je nepopolno, rada bi le bežno nakazala, kakšne so.

Vsaka teh komponent je estetsko pomembna in prva komponenta tako kot drugi dve vzbujá gledalčeva čustva. Seveda običajen gledalec ne razlikuje posamičnih komponent, temveč jih dojema skupno; komponenta filmskega izražanja s sliko in materialna in tehnična komponenta krepíjo delovanje tematskega elementa; vse delujejo na vživetje gledalca v delo, toda v splošnem opazi gledalec te komponente le tedaj, če so posebej poudarjene, ali še bolj, če se razlikujejo od stereotipnih vzorcev, če ga šokirajo, ga »na ta ali oni način motijo«, kar je pogosto namen režiserja filma. Element »videti« film je danes neločljiv od elementa »slišati«, od besed, tona, glasbe; filmi z minimalnim dialogom in glasbo veljajo danes prej za izjemo in služijo določenemu estetskemu cilju (*Diamanti noči*). Ton ima kot važen del filmske govorice več funkcij v umetniški zgradbi filmskega dela: večá izrazno moč tematske komponente, stopnjuje delovanje slike na čustva ali podeljuje sliki nove vrednosti in pomene, ki jih slika sama nima. (Robert Bresson pravi celo: uho je ustvarjalnejše od očesa ... sluh je veliko izrazitejši in nazornejši ...)

3.

3. Dojemanje otroškega gledalca.

Otroškemu gledalcu govori film v glavnem s tematiko, drugi elementi se le nezavedno vpletajo v potek dojemanja in uživanja. Daljnosežnost in struktura dojemanja dogodka, epizod in celotnega dela, globina in intenzivnost njegovega delovanja pa se ravna po intelektualnih zmožnostih, življenjskem izkustvu in čustveni dispoziciji otroka. Jugoslovanski teoretik Vrabec je ugotovil, da otroci čustveno sprejemajo film, ne da bi ga razumeli; dojemajo pa ga na svoj način.

»Otroci samo delno razumejo, kaj se prikazuje v filmu. Samo stvari, ki jih razumejo, zapuste vtis v njih, ne stvari, ki jih prikazuje film.«

Naše raziskave so povsem potrdile, da je dogajanje odločilno za dojemanje filma in da je to dogajanje tudi izhodišče za umetniško vzburljenje. Če se zgodi, da je ozadje zaradi oblike, barve ali osvetlitve neobičajno ali preveč poudarjeno, celo na račun dogajanja, občutijo otroci ta umetniški poseg kot motnjo. Tak primer je film *Trije zlati konji*. Avtorji so hoteli film izenačiti z otroškimi predstavami ob čitanju pravljic, pa so uporabili preveč stilizirane slike — kar zadeva oblike, barve in osvetlitev — ki so razen tega vplivale na ritem dogajanja (stilizirane kretnje nastopajočih itd.). Ti posegi so otrokom dojemanje dogajanja tega filma znatno otežili. (Pri neki anketi se je izkazalo, da je 63 % otrok v starosti 10—13 let film odklonilo; odklonitev so utemeljili z »nenavadno opremo«, »temnimi barvami« itd.).

Gotovo bi lahko navedli veliko takih primerov, rada pa bi omenila še enega, *Ukradeni zrakoplov Karla Zemana*. Ves čas filma so se otroci na vse grlo smejali. Ko so jih po predstavi vprašali po prizorih, ki se jih najbolj spominjajo, so na prvem mestu navedli prizor, ko je fant ubil nosoroga s puščico. (»Ker je bil fant pogumen, »ker ni znal streljati, a se ni bal«, »ker je bil neroden, pa se mu je posrečilo ubiti žival«, »ker je bilo zabavno«.) Na drugem mestu so navedli prizor, v katerem vodijo otroci kapitana za nos. Ta prizor so imenovali tudi na prvem mestu med tistimi, ki so jim najbolj ugajali. Odlične domisleke Zemana, ki se norčuje iz različnih iznajdb in aparatov, so otroci razumeli le na višku dogajanja (eksplozija bombe v telefonu); otroci niso doumeli ironije v postavitvi teh prizorov (ne češki ne italijanski), karikaturne deformacije aparatov so jim običajno

ušle. Iz vsega tega izhaja, da otrok reagira čustveno, in sicer celo na prizore in sekvence, ki jih ne razume; ne doume pa njihovega smisla in jih ne obdrži v spominu. Zavestno estetsko dojemanje filma je zvezano s poznavanjem predmeta in dogajanja na platnu in deluje kot nova posebna kvaliteta, ki prehaja iz območja opredelitve pojmov, stopnjuje vtis umetnine na otroka in vodi k novim, še neobčutenim čustvom.

Estetski vpliv filma na otroke je opazen v njihovih igran (pri majhnih otrocih) in se izraža v posnemanju pri oblačenju (k čemur sili reklama), v frizuri, mimiki, vedenju, načinu pozdravljanja, v prevzemanju govorice (pri doraščajočih). Oboje je zelo važno za mladostnike, vendar gre v drugem primeru za pasivno prevzemanje izdelanih modelov. Rada bi spregovorila še o drugi sferi, kjer prihaja do izraza estetski vpliv filma na otrokovo vizualno sposobnost dojemanja — in sicer o oblikah likovnega izražanja pri otrocih v starosti, ko še ne rišejo po modelih (9—10 let), temveč po fantaziji. Pri njih se izraža vpliv filma takole (risb, ki jih imam v mislih, niso navdihnili filmi):

1. Povečano navdušenje nad gibanjem (večina risb živali in ljudi predstavlja kako fazo gibanja).
2. Prizadevanje, da bi upodobili predmet skupaj z drugimi, ne izolirano, temveč v povezavi z drugim predmetom, nekako kot v filmskem posnetku.
3. Prevladovanje prizorov, ki ustrezajo celemu dejanju z nekakšnim filmskim ritmom.
4. Uporaba »filmskih« sredstev v kompoziciji risbe; glavni predmet je prikazan v ospredju v primeri z drugimi.
5. Pogosto opazimo direkten vpliv kekega filma, tudi če predmet risbe nima nič opraviti s filmom. S tem gotovo niso našteje vse oblike vpliva, ki ga ima film na otroško risbo. Zbrala sem jih tudi na dveh majhnih razstavah na podežlju in v razgovorih z učitelji risanja. S tem majhnim izborom sem želela praktično pojasniti dejstvo, da daje dandanes film otroku širši odnos do vidnega sveta, ki ga obdaja, da film dviga njegovo »kulturo gledanja«, da otrok intenzivneje opazuje predmete kot tudi ritem gibanja in da ju lahko plastičneje oživi v svojih predstavah.

Pomena filma ter njegovega vpliva na otrokovo estetsko dojemanje prav gotovo ni tako lahko dokazati kakor njegov pomen pri razširjanju informacij o svetu ter pridobivanju novega znanja s pomočjo filma. Obe funkciji pa sta med seboj tesno zvezani ali kar prepleteni; druga za drugo sta nepogrešljivi in druga drugo stimulirata.

mladi gledalec ob filmu

edgar morin

Preden začnemo obravnavati vprašanje o sodelovanju mladih gledalcev v filmih, poskušajmo razložiti nekatere temeljne pojme, s katerimi se bomo pogosto srečevali. Predvsem nas zanimata pojma »odraz« in »istovetenje«, torej osnovna elementa, ki se pojavljata pri sodelovanju gledalcev v filmskih delih.

Odraz je raznovrsten proces. Vsa naša vprašanja, vse naše sanje se odražajo ne samo v fantaziji, ampak tudi v stvarih in ljudeh. Proces odraza lahko poteka na različne načine in ima lahko različne oblike. To je lahko, denimo, avtomorfizem, kadar drugega človeka sodimo po sebi. To je lahko tudi antropomorfizem — oživljanje materialnega sveta in njegovo prispodabljanje človeku. Odraz in istovetenje sta dva pojma, ki sta med seboj organsko povezana in drug drugega dopolnjujeta. Odraz in istovetenje sta sama po sebi temelj življenja in se v kinu spreminjata v čustveni element. Odraz pripelje do tega, da gledalec sprejema za resnične tiste stvari, ki so v svojem bistvu samo podoba, samo premikajoče se sence. Povedano z drugimi besedami: odraz daje filmski podobi možnost, da naredi vtis realnosti. In drugo: svet, ki ga prikazuje filmska podoba, je v nekem smislu idealiziran in dramatiziran (pa ne v smislu filma, ampak v smislu podobe same). Če sprejmemo filmski svet kot resničnost, potem ta resničnost ni vsakdanja, ampak je posebna, pogojena z lepoto podobe.

Tehnični procesi filma zapletajo in zaostrejo vse, kar se dogaja. Gledalca silijo, da sprejema glavni čustveni element in se usmerja v pglavitne dramatične točke. Sodelovanje gledalcev s filmom, ki se naslanja na ta temelj, je raznovrstno. Predvsem se izraža v tem, da se gledalec staplja z enim izmed likov, ki jih gleda na filmskem platnu. Ta proces je zelo preprost, temelji pa na podobnosti med likom in gledalcem. Mlad človek se laže istoveti z liki mladih junakov. Tu se nam zdi pomembno pripomniti, da se proces takega istovetenja nadaljuje tudi po predstavi. Kinematografija ustvarja na tem sistemu stalnega istovetenja — sistem filmskih zvezd. Prvotno istovetenje prehaja v posnemanje, ki se lahko v prvem obdobju kaže v oblačenju (mladi ljudje, npr., se oblačijo tako kot James Dean). Vendar pa je lahko posnemanje tudi globlje. To ni dvoje različnih procesov, ampak dvoje skrajnih polov istega procesa, ki prehaja od minimalnega posnemanja do popolnega. Istovetenje in odraz nista povezana z enim likom, ampak z vsemi (na različni stopnji in v soglasju s sposobnostjo prilagajanja). Tako sta lahko povezana z junakom, ki je naše po-



Film je najbolj komunikativno sredstvo našega časa. Filme gledajo vsi: stari in mladi, predvsem na mladino pa ima film velik vpliv

polno nasprotje, z dvojnikom, ki se ga sramujemo, ki pa se skriva v slehernem izmed nas.

Vsi omenjeni pojavi so značilni za razne kategorije gledalcev — za mlade in za odrasle. Kajpada imajo velik pomen za mladino, zlasti za doraščajočo.

V mladem človeku se (pretežno podzavestno) poraja množica želja, sanj in potreb. V hudourniku strastnih želja včasih ne loči fantastike od resničnosti. Pravilneje bi lahko rekli, da se njegove predstave usmerjajo k materializaciji, k utelešenju v enem predmetu. Nagnjenost mladega človeka k posnemanju je izjemno močna. Vzemimo primer: črn usnjen suknjič zanj ni znamenje moštosti, ampak moštost sama po sebi. Psihološko stanje mladega človeka povzroča, da se ta popolnoma predaja procesu odraza in istovetenja, ki ga izzove film ali kak drug pojav množične kulture.

V zvezi s sodelovanjem doraščajočega človeka v filmskem delu se je nekaterim avtorjem zdelo primerno naglašati nevarnosti, ki so v zvezi s filmom. Opaziti je bilo tudi znamenja, ki so povzročala vznemirjenje: številni mladi prestopniki so med zasliševanji priznavali, da so nanje vplivali filmi, saj so jim vcepljali ideje in trike ter vplivali na njihovo nagnjenost. Avtorji psiholoških in socioloških raziskav so se nadrobneje ukvarjali s tem vprašanjem. Leta 1929 je bilo v Raziskavah Painovega fonda prvič objavljenih 11 različnih anket. 10 % tistih,

ki so izpolnili te ankete, je izjavilo, da so filmi neposredno vplivali na njihovo življenjsko pot. Na tem temelju so avtorji zatrjevali, da igrajo filmi v življenju prestopnikov pomembno vlogo. Cressy in Tracher, ki sta opravila raziskave v newyorškem predmestju, zatrjujeta, da filmi nimajo odločilnega pomena v življenju prestopnikov. Po njunem mnenju lahko filmi vplivajo samo na ljudi, ki so po svoji naravi nagnjeni k zločinom. Tehtnejši pomen ima psihološko stanje mladega človeka, saj samo to določa njegov odnos do filma. To razmerje pa niha med vplivom samega filmskega dela in zunanjimi psihološkimi in sociološkimi pogoji. Večina raziskovalcev se strinja s tem neopredeljenim stališčem, kajpak z nekaterimi odmiki. Vendar pa so temeljna stališča o tem problemu in sklepi popolnoma jasni. Nedvomno je mogoče natanko določiti nekatere tipe filmov, prav tako pa tudi različne stopnje njihovega vpliva na mladino. Vendar iz tega ni mogoče izvajati resnih sklepov.

Sicer pa se kaže zamisliti nad vprašanjem, ali ne izvirajo nejasnosti rezultatov iz nejasnosti problema in obravnavanja vprašanja o nevarnosti filmskega vpliva. Prestopnikovega duha moramo opazovati z več aspektov in z vidika različnih življenjskih situacij, z vidika družbenih problemov, pa tudi z vidika človekovega individualnega razvoja. V zvezi s tem se nam filmsko delo razodeva kot eden izmed ele-

mentov celote, ki jo je treba razumeti povezano z drugimi pojavi. Nujno je tudi treba določiti model istovetenja in odraza, ki vplivata na gledalca. Domneva o nevarnem stanju, ki ga povzroči filmsko delo, lahko opredeli vplive nekaterih dejstev, ki so s tem povezana, vendar to nikakor ne razjasni bistva problema in problema medsebojnih razmerij med nepolnoletnim prestopnikom in filmsko umetnostjo.

Vpliv filmske umetnosti na mladino je treba raziskovati globlje. Nujno je treba določiti mesto mladine v sodobni družbi, poiskati tiste filme, ki so mladini všeč, in vse to urediti v sistem. Pri tem ne kaže zanemariti okoliščin, da pomeni filmska umetnost enega izmed elementov širše kulturne celote (množične kulture, ki jo posredujejo komunikativna sredstva: tisk, radio, televizija, kino...). Vsa ta sredstva množične kulture nam nepretrgoma ponujajo nekaj, kar je mogoče razumeti samo v zvezi z zunanjim svetom.

Pojavi množične kulture, zlasti filmske umetnosti, so dvignili na površje nekaj novega — mladino. Mladina, ki se je izoblikovala pred nedavnim, se je s temi sredstvi za širjenje množične kulture normalizirala. Prva panoga, v katero so prodrli problemi mladine, je bila filmska umetnost. Ta je temo mladine ponesla na stopnjo, ki je povsod pričujoča. Filmska umetnost je v vsej svoji zgodovini razvijala in slavila ta problem. V 30-tih letih filmske zvezde niso bile starejše kot 25 let, filmski zvezdniki pa ne več kot 30 let. In če so se po vojni starostne meje razširile, to ne pomeni, da so se premaknile tudi meje starosti.

Neodvisno od svojih let ohranijo zvezde starost prvega filmskega ljubimca. Zvezde ostajajo duhovno in telesno mlade. Toda mladost zdaj ni več mladost, ampak obdobje, v katerem dozoreva. Filmska umetnost naredi odraslega človeka mladega, mladega pa dozorevajočega.

Mladost v filmu se kaže v tem, da slavi mladino in njene lastnosti: ljubezen, zapeljivost, erotizem, željo po pustolovščinah, nagnjenost k nasilju. Hkrati z dozorevajočo mladino pa se v filmski umetnosti pojavljajo tudi nove lastnosti — divje poželenje po življenju (James Dean je bil prvi in nepreseženi junak procesa dozorevanja), nihilistično nasilje (to se loči od nasilja v kavbojskih filmih, kjer ima pozitiven pomen), nagnjenost k tveganju, hotenje po tem tveganju, nevarnostih, smrti, odločnem vračanju družbe. Obenem s tem pa se uveljavljajo tudi otroška sentimentalna čustva, hotenje po pravičnosti, po komunikativnosti in avtentičnosti.

Mladina ne gleda samo filmov, ki povečujejo dozorevanje. Motive odraza in istovetenja odkriva skoraj v vseh žanrih. Vendar kaže povečano zanimanje npr. za detektivke in kavbojske filme. Med mladino so popularni liki mladostnih odraslih, ki pa vendar v določenem obdobju živijo na zunanjem robu človeške družbe, torej tako kot dozorevajoča mladina. Svoboda gangsterja ali kršilca splošno veljavnih zakonov, možnost ustvaritve družbenega kolektiva z lastnimi zakoni — vse to pri mladini spodbuja prizadevanje, da bi se odtujila od celote, prizadevanje po avtonomiji, po družbenih pustolovščinah z vsem tveganjem, ki iz njih izvira, posebno po smrti. Tudi nasilje, s katerim junak kavbojskega filma (ki se odlikuje skoraj z nadnaravnim znanjem v streljanju) utrjuje novi zakon, zakon nezaščitenih, je v službi pravosodja. Pri tem nepretrgoma tvega življenje in uspeh svojega početja. Takšno nasilje ustreza temeljnemu prizadevanju ne samo dozorevajočih — prizadevanjem, da bi žrtvovali svoje življenje v imenu absolutnega, za kar je brezpogojno treba tvegati.

Doslej smo videli, da filmska umetnost slavi vrline mladosti in obdobje dozorevanja človeka, da daje mladim možnost istovetenja in odraza. Toda kako poteka ta proces? Kako globoko prodira v psihologijo dozorevajočega človeka? Kakšne spremembe povzroča?

Proces istovetenja vpliva na mladega človeka zelo intenzivno. Predmet istovetenja postaja vse, s čimer čuti gledalec svojo podobnost, prav tako pa tudi vse, v čemer opazi različnost, drugačnost. V prvem primeru se razvije proces posnemanja, v drugem pa očiščenja (katarze). Posnemanje se kaže predvsem v razmerju do junakove zunanosti — do obleke, frizure, vedenja, govora. Tako je na primer postal kavbojski stil pred nekaj leti stil dozorevajočega rodu: usnjen suknjič, ovratna ruta, malomarno zavezana med razpeto srajco, roke v žepih, navada govoriti odrezavo. Sleherni mlad človek se sprevrže v malega kavboja. Vsak kos njegove obleke mu pomaga, da začuti dinamično samozavest moža. Dekleta se navdušujejo nad Brigitte Bardot, ki predstavlja tip emancipirane ženske, saj je zavrgla vse tabuje, vendar pa pri tem ostala izrazita ženska. Svojo ženskost izkorišča kot poglavitno prednost. Junak na filmskem platnu igra za gledalca, gledalec pa postaja junak v vsakdanjem življenju. Posnemanje lahko vpliva na človeka tudi globlje in polagoma spremeni njegovo osebnost. To pomeni, da si je mogoče posamezne tipe izposoditi, jih prevzeti. Tako se je, na primer, pod vplivom filmske

umetnosti med mladino razvila prezgodnja ljubezen, povezana z erotizmom. Kino ne ponuja mladini samo modelov vedenja, na primer, poljubljanje na ustnice, objemanje, načine zapeljevanja, torej celoten kodeks obnašanja, ki je povezan z ljubeznijo. Vse to ji ponuja prepričljivo in v določeni meri tudi opravičuje podobno vedenje. Lahko bi našli številne druge primere, govorili bi lahko o mladih tolpah, o različnih oblikah njihovega vedenja. Ko filmska umetnost povečuje proces dozorevanja in mladosti, spodbuja mladino, da posnema ta sijajni svet in prenaša igro v resničnost.

Vendar niso samo posamezni liki na platnu predmet istovetenja in odraza. To so lahko tudi stvari, pokrajina. Predmestje ostane predmestje, vendar se lahko spremeni tudi v Divji zahod, pusto zemljišče pa v Skalne gore. Filmska umetnost kot taka se ne odmika od resničnosti, vendar omogoča, da se resničnost spreminja.

Našo analizo moramo nekoliko strniti. Kakšne sklepe lahko napravimo?

1. Način sodelovanja mladega človeka v filmskem delu izhaja iz splošnih okvirov sodelovanja, v katerem je udeležen gledalec; to se nanaša na psihologijo. Posebnosti procesa sodelovanja mladine v filmskih delih izvirajo iz posebnosti njene psihologije, za katero je značilno, da lahko vse te procese pretvarja v življenje.

2. Proces sodelovanja presega okvir filmske predstave.

3. Filmsko delo odkriva in slavi mladost ter proces dozorevanja človeka ter ga hkrati uzakonja.

4. Ko filmsko delo ponuja modele za istovetenje, spodbuja prizadevanje po posnemanju, to pa je lahko bolj ali manj globoko in intenzivno: posnemamo lahko v obleki. Lahko pa pride tudi do transformacije osebnosti. Znamenje popolnega istovetenja je kult zvezdnštva (kult Jamesa Deana). To je najvišji proces istovetenja in odraza. Mladina hoče biti podobna junakom. Junake obožuje. Ti postanejo drugi »jaz« mladine, ki se spreminja v junake. Mladina ljubi junake kot edinstvena bitja.

5. Filmsko delo lahko izzove čustvo očiščenja (katarze). Istovetenje med predstavo ali po njej lahko prispeva k zadovoljevanju mračnih instinktov.

6. Sodelovanje mladega človeka v filmskem delu je mogoče razumeti samo v zvezi s splošnim položajem v človeški družbi. Filmsko delo je za nas poskus, ki razkriva splošno naravo v človekovem procesu dozorevanja. Filmsko delo je hkrati mehanizem, ki proces dozorevanja oblikuje, predmeti in spreminja.

michel tardy

1.

1. Če smo si edini, da imenujemo celoto odnosov, ki nastanejo ob določenem času med otrokom ali mladostnikom na eni strani in med filmskim ali televizijskim sporočilom na drugi strani, **gledalčevo vedenje** — *comportement spectatoniel*, ali lahko potem rečemo, da je bilo to vedenje v zadnjih 15 letih izpostavljeno sociološko-kulturnim spremembam, da ima **zgodovino**? Če je tako, **kakšne smeri** je ubral ta razvoj, kateri so dogodki te zgodovine in morda njeni **zakoni**?

Če bi hoteli odgovoriti na ta vprašanja, bi nas to nujno privedlo do **primerjav**: s konfrontacijo psihosociološke slike gledalca iz 1950 in 1968 bi odkrili **kontraste** kakor tudi **razlike**. Na ta način bi potem lahko le našli **razlagajoče sheme**, ki bi nam omogočile, da bi poročali o prej ugotovljenih težnjah in pojavih na razumljiv način.

Vendar nam razen nekaj zelo na hitro naštetih izjem, manjka primerjalnih možnosti! Poleg tega se je v zadnjih letih zelo spremenil **anketni postopek**, ki naj bi gledalca pripravil do tega, da razkrije svoje skrivne misli. Tako vidimo pri raziskovanju, da je problem razvoja gledalčevega vedenja manj problem preteklosti (kako **se je** razvijalo gledalčevo vedenje?), pač pa bolj problem prihodnosti (kako **se bo** razvijalo to vedenje?). Medtem ko na prvo vprašanje ni mogoče odgovoriti zaradi pomanjkanja podatkov, pa raziskovalec lahko takoj uporabi sredstva, ki mu bodo omogočila odgovor na drugo vprašanje. Tako postane definicija problematike nujna. Težko je, če ne morda sploh nemože, zapisati do danes zgodovino otrokovega vedenja pri gledanju, možno in celo lahko pa je zbrati podatke za pisanje zgodovine tega vedenja od sedaj dalje.

otrok kot gledalec

poskus definicije problematike

2.

2. Uspeh raziskovanja je odvisen od **anketnega postopka**, ki ga razvije raziskovalec in na katerega vprašanja upa dobiti odgovore. Naslednji spisek je mogoče dopolniti in razširiti (n'est pas exhaustif); želimo čisto preprosto pokazati, da človek najde le tisto, kar išče. Glede na kakšno problematiko naj bi raziskovali vedenje gledalca-otroka in gledalca-mladostnika?

a) Pospeševanje ritma zaznavanja (identifikacija ikonografskih vsebin) in raziskava celote vsebin slike ali cele vrste slik (sekvence): z ozirom na hitrost, točnost in širino) in oblikovanje **zaznavanja strategije** = stratégie perceptive (dozdevno vedenje očesa, vzpostavljanje zveze med skupinami = séries perpectives, ponovna integracija zaznanih podatkov v razumljive sheme).

b) Razvoj **psiho-somatskih** mehanizmov, med drugim »emfatije« = emphatie (induction pasturo-motorice = gledalec reagira fizično na to, kar vidi: slika izzove pri njem začetek nekega gibanja). »Emfatija« naredi iz gledalca psihološko drugačno bitje kot je bralec. Odnos do slike izzove nastanek mehanizmov, ki vzpostavijo **zopet psihološko ravnotežje**.

c) Upoštevanje **procesa izpeljave** = processus de dérivation (stanje prikazanega in narava prikazovalca: obstoj posredovalnih elementov med resničnostjo in njenim posnetkom, ki naredijo iz njega izdelek) in **pripovednih shem**. Tako je možno zmanjšati »dysiconie-dysiconies« in »dysdiegesie-dysdiegesies« (to niso patološke motnje, pač pa napake z ozirom na različnost narave slike in pripovedi).

d) Stopnjevana vloga **domišljije** = l'imaginaire: področje možnega opisovanja s sliko ni več samo podzavestno zbiranje slik = sous-ensemble iz območja zaznavanja, pač pa se področje zaznavanega raztegne do izjemnih možnosti opisovanja s sliko (empirično spoznanje s pomočjo ikonografskega spoznanja prevlada, ker indirektne poti prekašajo direktne). Poleg tega imajo spoznanja, nastala s pomočjo slik, pri sanjskem izgrajevanju jaza odločilno vlogo.

3.

3. Za konec še dva varnostna ukrepa, ki ju moramo upoštevati: važno je, da ne poudarjamo diskontinuitete = discontinuité med otrokom in odraslim in da je nimamo za **dejstvo**. Pomisliti moramo, da stoji otrok in odrasel človek na dveh različnih točkah iste antropološke poti in da se razdalja med obema lahko tudi zmanjša. Izogniti se moramo **otroški ideologiji**, ki v resnici ne ustreza ideologiji otroka! — Kako lahko razlikujemo **dejanski** razvoj gledalca od naše predstave, ki jo imamo o tem razvoju? Kdo se spreminja? Otrok, ki gleda, ali odrasel človek, ki govori o njem? Ne bi smeli proučevati samo otroka, ki mu kažemo film, pač pa tudi skupino odraslih, ki kažejo otroku film in tiste, ki jemljejo oba kot študijski predmet. **Psiho-sociološko** bi morali analizirati tudi odgovorne voditelje organizacije za mladinske filme, kakor tudi raziskovalce.

zanimanje za film

**jugoslo
vanski
otroci
danes
in
pred
desetimi
leti**



miroslav vrabec

metodični potek

Da bi odkril najljubše filme današnjih dijakov in dijakov pred 10 ali 12 leti in objavil njih različne izraze zanimanja, sem uporabljal tele raziskovalne izide:

1. Preiskavo, ki jo je izvedla leta 1956 jugoslovanska komisija Film in otrok s pomočjo 5000 dijakov 5., 6., 7. in 8. razreda: vprašali smo mladostnike, kolikokrat gredo v kino, katere filme imajo radi, kaj delajo v prostem času itd.

2. Kinematografske Avtobiografije 107 dijakov Višje pedagoške šole Banjaluke iz leta 1962 do 1963, iz katerih so razvidni tudi odnosi teh dijakov do kina v času njih osnovnega šolanja od 1954 do 1958 (glej M. Vrabec Film in vzgoja, Zagreb 1967, str. 24 in 25).

3. Preiskavo 200 osnovnošolcev (po 50 v razredu, 5., 6., 7. in 8. razred, to je od 10 do 15 let), ki so jo izvedli spomladi 1968 in ki nas seznanja s številom filmov, predvajanih v Banjaluki in z intervjuji 40 dijakov te skupine (po 10 iz vsakega razreda). Poudariti moram samo zaradi informacije, da sem pri preiskavi leta 1968 poskušal s pomočjo različnih elementov ugotoviti odnose otrok do kina in njihove priljubljene filme. Pri tem sem se oprl na preiskavo, ki jo je izvedla jugoslovanska komisija Film in otrok.

200 otrokom smo zastavili tale vprašanja:

1. S čim se najraje ukvarjaš v svojem prostem času? (podčrtaj ustrezno; kar ni označeno na polji, dodaj v zadnji vrstici)

- a) z branjem poljudnoznanstvenih del 11
- b) z branjem šolskega čtiva 9
- c) z branjem zabavnih knjig 21
- d) z obiskovanjem kina 17
- e) s televizijo 23
- f) igram se sam 5
- g) igram se s prijatelji in jih pogosto videvam 47
- h) s tehničnimi igrami 3
- i) s športom 28
- j) z gledanjem športnih tekmovalj 12
- k) s sprehodi po mestu ali bližnji okolici 12

2. Bi šel raje pogosteje v kino kakor dozda? (podčrtaj enega od odgovorov)

- a) grem tolikokrat, kolikorkrat hočem 112
- b) rad bi šel večkrat v kino 54
- c) rad bi šel še veliko pogosteje v kino 33

3. Si na tekočem s filmskimi programi naših kinematografov (5 kinov; podčrtaj enega od odgovorov)

- a) vedno sem na tekočem s filmskimi programi naših kinov 18

b) večinoma se pozanimam za filme, ki jih vrtijo v naših kinih 63

c) vedno sem na tekočem s filmi, ki jih vrtijo v enem ali dveh naših kinematografih 81

d) večinoma nisem poučen o filmskih programih 38

4. Ali greš v kino potem, ko si si izbral film po svojem okusu, ali si ne izbereš prej filma?

a) grem samo takrat v kino, če sem si izbral film po svojem okusu 164

b) velikokrat grem v kino, ne da bi se pozanimal, kateri film vrtijo —

c) zgodi se, da grem v kino, ne da bi se pozanimal, kateri film vrtijo 36

5. Ali bereš o filmih in filmskih igralcih?

a) vedno 3

b) včasih 37

c) nikoli 100

6. Ali bereš članke o filmskem dogajanju in filmske novice?

Da 163. Ne 37

Ako da, v katerih časopisih?

a) tedniki 112

b) dnevniki 51

7. Si ogledaš televizijsko oddajo Ekran na ekranu?

a) vedno 21

b) včasih 103

c) nikoli —

d) nimam televizijskega aparata 76

8. Ali zbiraš fotografije filmskih igralcev?

Da 2

Ne 198

9. Kateri film ti je bil v kinu ali na televiziji najbolj všeč?

10. Povej dve zvrsti filmov, ki ju imaš najraje (npr.: vojni, zgodovinski, z Divjega zahoda, napet, pustolovski, ljubezenski, smešen, risanka int.)

a)

b)

11. Ali imate na svoji šoli filmski pouk v okviru pouka materinščine?

Da 200

Ne —

12. Ako da, ali te zanima ta pouk?

a) me sploh ne zanima —

b) me zanima prav tako kot ostali šolski predmeti 17

c) me zanima bolj kot drugi šolski predmeti 142

d) me zanima bolj kot vsi ostali 51

Vprašanja, zastavljena v intervjuju, so služila kot obrazložitev vprašanj vprašalne pole: iz kakšnih vzrokov imaš rad opravilo, s katerim se najraje ukvarjaš? Zaradi česa bi šel rad večkrat v kino? itd.

Predložili smo osmim učencem seznam filmov, ki so jih vrteli v kinih Banjaluke od 1. januarja do 1. aprila 1968.

Asistenti so zahtevali od vsakega učenca, naj podčrta naslove filmov, ki jih je videl, in preverili so resničnost odgovorov tako, da so otrokom zastavili nekaj vprašanj o vsebini teh filmov; istočasno smo lahko ugotovili, kako pogosto so učenci zadnjih razredov osnovne šole obiskovali kino.

Rezultatov primerjav obeh raziskav, raziskave iz 1954—1958 in raziskave 1968, ne moremo označiti kot tipične, ker raziskav niso opravljale iste osebe, niti ni sodelovalo enako število učencev.

izid primerjav in sklep

Pri primerjanju izidov smo upoštevali razlike v številu prebivalstva iz 1954—1958 in 1968; s pomočjo teh izidov lahko sklepamo naslednje:

pogostost obiskovanja kina:

	1956	1968
Enkrat tedensko	23,7 %	41,5 %
Enkrat v dveh tednih	18,1 %	30,5 %
Dvakrat tedensko	30,4 %	16 %
Različno	24,8 %	12 %

V desetih ali dvanajstih letih torej lahko ugotovimo rahlo nazadovanje obiskovanja kina pri jugoslovanskih otrocih. Danes gredo dvakrat manj v kino kot prej. Niti enega navdušenega učenca ni, ki bi šel vsak dan ali vsak drugi dan v kino in tudi nobena, ki bi si film ogledal dvakrat ali večkrat!

Leta 1956 so ugotovili, da je šlo več navdušenih mladostnikov 4 do 6 krat na teden v kino in zgodlio se je celo, da so si isti film ogledali 3 do 8 krat! Vzrok temu nazadovanju je razvoj televizije (več vsebinsko različnih programov, človek ni več prisiljen iti iz hiše in ni mu treba plačevati vstopnine). Te težnje so vidne tudi v vseh drugih državah, ki so doživele razvoj televizije.

V Jugoslaviji so še drugi posebni vzroki:

a) Po 1950 so se našim nacionalnim filmskim programom počasi pridružili tudi filmi iz zahodne Evrope in Amerike. Bili so zelo privlačni za naše mlade obiskovalce kina. Na ta način je lahko nacionalni filmski center Film in otrok zabeležil pravcati »boom« pri mladih ljubiteljih filma. Deset let kasneje beležijo nazadovanje tega navdušenja.

b) Jugoslovanski izbor odkupljenih filmov vsebuje danes velik odstotek komercialnih filmov, ki so bili izdelani na Zahodu in nimajo niti najmanjše umetniške vrednosti. Vsak dan vrtijo v naših mestih ameriške, nemške in italijanske filme z Divjega zahoda in druge slabe filme, katerih so se odrasli gledalci in tudi nekateri mladostniki že naveličali.

c) Jugoslovanska filmska proizvodnja ima le majhno število filmov, ki zmorejo pritegniti zanimanje mladine.

d) V Jugoslaviji je filmska reklama zlasti za otroške in mladinske filme na splošno pomanjkljiva in zelo neučinkovita.

e) V določenem pogledu dosežejo izbirni kriteriji današnje mladine višjo raven po zaslugi sistematičnega filmskega pouka v nekaterih naših republikah. Dvigala se je tudi raven presojanja staršev. Del mladine meni, da sedanji filmski repertoar ne nudi dovolj zanimivih del.

kino — dejavnost v prostem času

Mnogi raziskovalci so ugotovili, da je postal kino po drugi svetovni vojni otrokom po celem svetu najljubše opravilo v prostem času. Ta primer najdemo npr. pri Mary Field v Children and Films, Life 1954, str. 56 in pri J. M. Brew The psychological purpose ... appendix V. H. Stork: The entertainment Film, Paris 1950, str. 220. J. Koblewska Wróblowa Film i dzieci, Warszawa 1961, str. 5, in pri raznih drugih. Raziskava našega nacionalnega filmskega centra Film in otrok v letu 1956 je pokazala, da zavzema kino, po čitivu, drugo mesto na seznamu najljubših dejavnosti otrok v prostem času.

Moja raziskava iz leta 1968 pa kaže, da današnji otroci dajejo prednost pred kinom naslednjim dejavnostim: igranju, pogostemu sestajanju s prijatelji, športu, televiziji in branju zabavnih del. Če pa dodamo k filmu, ki ga vidijo v kinu, še film na televiziji, se pomakne film zopet na drugo mesto v seznamu najljubših dejavnosti.

Iz teh podatkov lahko torej ugotovimo, da otroci višjih osnovnošolskih razredov bolj poznajo filmsko platno — veliko in majhno — kot njihovi šolski tovariši desetih do dvanajstih let.

To dejstvo je posebno važno, ker vemo, da je današnji življenjski standard naše dežele znatno višji kot 1954—1956 in da imajo otroci iz tega vzroka več možnosti zabave v svojem prostem času. Če naj dopolnimo podatke o zanimanju mladine za film, moramo reči, da bi bila šla generacija iz 1954—58 raje mnogo večkrat v kino, kot pa je v resnici šla (to se jasno kaže v Kinematografskih avtobiografijah), medtem ko današnji zadošča omenjeno število obiskov kina, da utešijo svoje zanimanje za film.

indirektni odnosi otrok do kina

Zanimiva je ugotovitev, da današnja generacija kina ne obožuje več tako kot tista iz let 1954—1958. Skoraj nobeden od otrok, ki smo jih vprašali, ne zbira več fotografij filmskih igralcev. To pa je bila še pred desetimi ali dvanajstimi leti strast, ki je bila zelo razširjena pri otrocih višjih osnovnošolskih razredov.

Važna je ugotovitev, da ni med vprašanimi otroki skoraj nobenih vnetih bralcev komercialne revije Filmski svet, ki jo je generacija 1954—1958 neprestano spraševala za svet.

Sicer pa imajo otroci navado, da si naberejo svoje filmske informacije iz tednikov ali dnevnikov in iz televizijskih oddaj, ki so posvečene filmu (Ekran na ekranu); to pomeni, da je postal ta, do danes nepoznan pozitivni način filmskega zanimanja sedaj potreba in navada. Značilno je, da gre večina samo takrat v kino, če si je prej izbrala film. Iz že omenjenih Avtobiografij pa je razvidno, da so šli otroci 1954—1958 v kino pogosto neodvisno od filma, ki so ga vrteli: H. W. Lewies trdi v Film in mladinski kriminal, Weisbaden-Biebrich-Schloss, 1954, str. 164, da gre tretjina mladine, ki se je udeležila anketiranja, v kino, ne da bi se prej pozanimala, kateri film vrtijo!

Po teh poročilih sodeč lahko sklepamo, da današnja mladina ne tone več v filmski poplavi, da so njeni odnosi do filma mnogo bolj zavestni kot odnosi generacije pred desetimi leti. Ta pozitivni odnos do filma lahko najdemo v njihovih izjavah o skrajno pomembnem filmskem pouku v okviru navadnega šolskega načrta. Ta pouk je gotovo pripomogel k temu, da postajajo odnosi mladih ljudi do filma »pozitivnejši«.

najljubši filmi

Med raziskavami leta 1956 je dala mladina prednost naslednjim filmom:

1. Ivanhoe (R. Thorpe, U.S.A.)
2. Škrlatni pirat (R. Siodmak, U.S.A.)
3. Tarzan in njegova prijateljica (C. Gibbons, U.S.A.)
4. Dvoboj pri Srebrni reki (Don Siegel, U.S.A.)
5. En dan življenja (E. Fernandez, Mexiko)
6. Grof Monte Cristo (R. Vernay, francosko-italijanska koprodukcija)
7. Cigansko žrebe (A. Marton, U.S.A.)
8. Solaja (V. Manović, Jugoslavija)

Ta generacija je postavila na čelo pet pustolovskih filmov, t. j. zgodovinskih in pustolovskih filmov, 1 film z Divjega zahoda, 1 mladinski in 1 vojni film. **Vse to so filmi, ki jih vrtijo v kinih.**

Današnja generacija je sestavila leta 1968 takle seznam:

1. Dolgo vroče poletje — televizijska serija, U.S.A. 43
2. Bonanza — televizijska serija, U.S.A. 30
3. Dobro spite — televizijska serija, Jugoslavija 27
4. Shane (S. Stevens) — televizijska serija U.S.A. 23
5. Dr. Kildare — televizijska serija U.S.A. 22
6. Izgubljeni svinčnik — šolski film (F. Škubonja, Jugoslavija) 20
7. Kozara — šolski film (V. Bulajić, Jugoslavija) 19
8. Champion — televizijska serija, U.S.A. 16

Čeprav se je udeležilo raziskave le 200 otrok, ta seznam vseeno kaže smer okusa in razlaga najljubše filme mladine takole:

Prvič, prednost so dali štirim televizijskim serijam z dolžino igranega filma, 1 televizijski seriji s kvizom in neki vrsti šaljivemu filmu s komikom M. Petrović-Čkaljo, znanim po vsej Jugoslaviji, pred marsikaterimi filmi, ki jih vrtijo v kinu; kljub temu, da še tretjina nima televizijskega aparata doma. To prednost si lahko razlagamo verjetno s

pogostim kontaktom z osebami, ki napravijo vtis na otroke (Ben Quick) in so jim zelo pri srcu. Poleg tega pa povečujejo uspešna sredstva (kot sta reklama in informacija), zanimanje za te oddaje bolj kot za določena filmska dela.

Drugič, med najljubšimi filmi je klasični film z Divjega zahoda, ki so ga ponovno prikazovali v naših kinematografih, dva precej stara jugoslovanska filma, ki ju prikazujejo obvezno pri filmskem pouku, kar kaže zopet, kakšno spodbujajočo vrednost ima filmski pouk na šolah. Tretjič pa dokazuje dejstvo, da sta dva mladinska filma, Izgubljeni svinčnik in televizijska serija Champion, v tem letu na vrhu seznama, to, da ima mladina rada filme, ki so namenjeni njej; vendar če ji nudimo filme za odrasle, bodo prvi zgubili svoje vodilno mesto. Izgubljeni svinčnik zavzema na seznamu tako dobro mesto zato, ker je televizijska serija in ker sta junaka zelo simpatična: konj in mali deček. Obe generaciji dajeta prednost le-tem filmskim zvrstem:

1956

1. Divji zahod
2. mladinski filmi
3. zgodovinski filmi
4. risanke

1968

Divji zahod	63
zgodovinski filmi	42
zabavni filmi	39
ljubezenski filmi	27
različni	29

Pri raziskavah iz 1956, kakor tudi pri zadnjih, včasih odkrijemo, da vrstni red filmskih zvrsti ni v skladu z lestvico najljubših filmov. Vendar teh učencev ne smemo imeti za lažnivce, kajti možno je, da dajo prednost neki filmski zvrsti in kljub temu dajo dobro mesto čisto drugačnemu filmu, ker je napravil nanje poseben vtis in se jim je globoko zarisal v spomin. Značilno je, da zavzemajo ljubezenski filmi leta 1958 četrto mesto, medtem ko leta 1956 le deseto. Ta pojav lahko verjetno razložimo z vsesplošno liberalizacijo in določenim napredkom erotizma v Jugoslaviji. Prav tako tudi z enoličnostjo filmskega repertoarja, ki podpira določene filmske zvrsti, druge pa zanemarja, npr. risanke z dolžino igranega filma in večinoma tudi dela z določeno umetniško vrednostjo, ki se obračajo posebno do mlade publike.

kriza „nove orientacije“ v filmski vzgoji

**ob mannheimskem
posvetovanju
filmskih pedagogov**

zdenko medveš

Mannheimski posveti filmskih pedagogov, ki jih organizatorji filmskega festivala priključujejo rednim festivalskim dnevom že kot tradicionalno delovno obliko, ne pomenijo samo delovnega stičišča pedagogov različnih »filmskih kultur«, temveč predvsem križišče številnih pogledov na razmerja med filmom in mladim človekom. Osnovno zavzetost in željo teh posvetovanj najeksplicitneje izraža okvirna tematika »Nova orientacija filmske vzgoje«, od katere se idejni organizatorji posvetovanja že več let ne morejo ločiti.

Kompleksna problematika iskanja nove usmeritve filmske vzgoje, ki se izraža predvsem v številnih pojmovanjih in nazorih o odnosu med filmom in mladim človekom, je dobila na zadnjem posvetovanju (oktobra 1969) posebno miselno dimenzijo, ki nam jo v najbolj jedrnatih oblikah predstavlja misel, da se filmska vzgoja nikakor ne more zapirati v okvir posameznih »filmskih kultur«, ki jih največkrat vsebinsko določata razvoj in iskanje nacionalnih filmskih proizvodenj.

Konsenkvence tega stališča pa niso pomembne zgolj zato, ker je ekspanzija filmske proizvodnje, povezana z izpopolnjevanjem tehničnih rešitev, hkrati vzpostavljala možnosti za hitro jezikovno adaptacijo filmskega dela, temveč zaradi specifičnosti samega razvoja filma — tj. razvoja filmskega jezika. Prav zaradi iskanja in spreminjanja svojevrstnih komunikacijskih možnosti, ki jih določata ritem in struktura avditivnih in vizualnih impresij, filmskega dela ne morejo več obvladovati le vsebinske (tematske) sestavine in modeli, ki so v relativno kratkem zgodovinskem obdobju razvoja filma pomenili osnovno oviro v procesu internacionalizacije filmske umetnosti.

Mannheimski razgovori filmskih pedagogov so jasno izpričali, da ima to izhodišče pomembne posledice za celoten sistem filmske vzgoje, saj vpliva na skladno spreminjanje tako ciljev in metod dela, kakor tudi na položaj in odnosnost filmske vzgoje v celokupnem procesu oblikovanja osebnosti človeka.

Da bi razumeli preobrat, ki ga utemeljuje obravnavano izhodišče v teoriji (in sistematiki) filmske vzgoje in metodah praktičnega dela, moramo vsaj v kratkih obrisih spoznati problem samega izvora filmske vzgoje in tradicionalne oblike dela.

Bistvena značilnost filmskega dela je množično komuniciranje, ki omogoča intenziven in hkraten vpliv na najrazličnejše (starostne, socialne, kulturne in nacionalne) populacijske enote. Ob tem pa moramo upoštevati, da stopnja intenzivnosti vpliva filmskega dela na posameznika ni vedno odvisna od dela samega. Številna raziskovanja so pokazala zelo močan vpliv neposredne, predvsem pa posredne reklame (informacije o akterjih filma, popularizacija, produkcija zvezdnitva in podobno) na intenzivnost in trajnost motivov, na osnovi katerih se posamezniki odločajo za ogled določenega filma.

Vsi ti elementi pa hkrati pomembno vplivajo tudi na intenzivnost odnosa med filmom in gledalcem, čeprav jih navadno ni razvijal film kot film, temveč vrsta drugih komunikacijskih sredstev.

Glede na nekontroliran vpliv množične proizvodnje in potrošnje filma, se je porajal tudi problem filmske vzgoje, ki se je na začetku razreševal v obliki (ali poskusu) posrednega nadzora nad proizvodnjo (cenzura) in neposrednega nadzora nad »potrošnjo« filmskih del. Osnovna značilnost takega vzgojnega koncepta, ki je največkrat opravljal svoje poslanstvo z določanjem kriterijev za diferenciranje filmskih stvaritev na »dobre« — »slabe«, »mladini primerne« — »mladini neprimerne« itd., je torej bila v omejevanju vplivov različnih komunikacijskih modelov. Ti kriteriji so bili zaradi neorganiziranosti in nesistematičnosti vzgojnega dela največkrat plod osebnega odnosa posameznikov ali posameznih skupin do filmske umetnosti. Prav tako so pomenili zgolj svojevrsten način urejanja in obvladovanja »vzgojiteljem« samim nedoumljive ekspanzije, ki jo je doživljal film v celokupni dinamiki kulturnega in civilizacijskega življenja.

V nasprotju z izrazito pasivističnim, nacionalno in kulturno omejenim konceptom filmske vzgoje, ki se je v praksi uresničevala predvsem z metodo preprečevanja, pa je filmska proizvodnja rušila ozke kulturniške in nacionalne okvire. Vedno bolj je postajalo jasno, da takega razmaha filmske umetnosti obravnavana koncepcija vzgoje ni mogla več obvladovati. Razvoj filma je sam po sebi terjal prevrednotenje tako nacionalno kakor tudi individualno koncipiranega sistema filmske vzgoje. To predvsem zato, ker je postajal film v množični potrošnji kljub neorganiziranemu in nenačrtnemu vplivanju eden izmed najbolj sistematičnih dejavnikov funkcionalnega vzgojnega območja.

Prav ta problem je pomenil osnovno izhodišče mannheimskih pogovorov o novi orientaciji filmske vzgoje. **Bistvo te orientacije** se izraža predvsem v **iskanju nove interpretacije filmskega dela** ter odkrivanju analitičnih poti in modelov za razlago filmskega dela. Druga stopnja, ki jo v svojem razvoju doživlja filmska vzgoja, pomeni pravzaprav poskus odprtega pristopa k razlagi filma; pristopa, ki naj bi odpravil »tendenciozne ali subjektivne razlage posameznika — predvsem vzgojitelja«.

Kakšne so praktične konsekvence take orientacije filmske vzgoje, na najbolj enostaven način pojasnjujejo razgovori udeležencev posvetovanja ob posameznih projekcijah. Film češkoslovaškega avtorja Jana Švankmayerja STANOVANJE (Byt) je bil prikazan štirim »testnim skupinam«, ki so jih sestavljali udeleženci. V skupini nemško govorečih udeležencev je po predvajanju filma stekel razgovor, ki se je uro in pol zadrževal ob iskanju zvez med do-

godki v ČSSR avgusta 1968 in vsebino (idejo) filma. Ker se diskutanti nikakor niso mogli sporazumeti, je eden izmed članov skupine vprašal predstavnika iz ČSSR, kako oni vrednotijo in razumejo ta problem. Z odgovorom, da je bil film izdelan v letu 1967, se je razprava povsem zaključila.

Prav ta primer jasno kaže, da se tudi v novi orientaciji filmske vzgoje večina prizadevanj usmerja samo v iskanje novih modelov za interpretacijo filmskega dela. Osnovna maksima tega koncepta je stališče, da **lahko postaja film sredstvo** uspešne socializacije mladega človeka le, **kolikor vzgojitelj lahko z odkrivanjem pravih metod ali poti razkrije idejno jedro filmskega dela** (vzgojni vidik filma) in ga tako približa gledalcu. Prav v tem miselnem izhodišču, ki pojmuje filmsko vzgojo kot sredstvo za spreminjanje človeka na osnovi prevzemanja estetskih, vrednostnih in nazorskih modelov, pa tiči sporno mesto »nove orientacije« filmske vzgoje.

To sporno mesto nam omogoča razumeti šele jasna opredelitev nasprotja oz. odnosnosti med filmsko vzgojo in filmsko kritiko. To pa predvsem zato, ker se vzgojno delo ob filmu ali s filmom prav na osnovi take orientacije filmske vzgoje, ki temelji na vodenem ali prostem razgovoru o filmskem delu, močno približuje analitičnim in diskurzivnim modelom vrednotenja, ki so prisotni v filmski kritiki. Tako lahko dosega vzgojno delo le obliko laične analize filma, ki zaradi poudarjene subjektivnosti posameznega gledalca razvrednoti objektiviteto komunikacijskega kroga: film — človek — svet.

To pa pomeni, da bi bila taka koncepcija, prav tako kot prva, prisiljena postavljati le nove kriterije za klasifikacijo filmov v vrsto za vzgojo primernih in neprimernih (ali uporabnih oz. neuporabnih) del. Bistveni kriterij take klasifikacije pa bi bil vzgojni (idejni in vsebinski) vidik.

Prav zaradi možnosti reduciranja filmske vzgoje na obliko (laične) filmske kritike ali uporabo svobodnega oz. vezanega razgovora o filmu, kakor tudi zaradi poenostavljanja problematike filmske vzgoje s selekcijo in klasifikacijo filmskih del, je treba analizirati razliko in odnosnost med pojmom filmska vzgoja in vzgojni vidik filma.

Že obravnavana koncepcija nove orientacije filmske vzgoje poskuša razrešiti razmerje med obema pojmomoma na osnovi združitve. Vzgojni vidik filma naj bi pomenila predvsem vsebinska (kar ni isto kot fabulativna) orientacija in zasnova filmskega dela. Naloga filmske vzgoje pa je: dvigniti to sestavino in jo preko analize približati doživljanju gledalca,

ali pa na osnovi njenega vrednotenja in prevrednotenja spreminjati doživljanje gledalca.

Iz tega pojmovanja izhaja tudi zaključek, ki v strokovni literaturi o filmski vzgoji opredeljuje dva njena vidika ali točneje dve njeni nalogi:

1. Film kot sredstvo za vzgojo človeka (cilj filmske vzgoje je torej človek);

2. Vzgoja za film (cilj vzgoje je film).

Pojav obeh možnih interpretacij ciljev filmske vzgoje nam razkriva spreminjanje razmerja oz. odnosa film — gledalec, ki se v tej koncepciji filmske vzgoje deli na tri strukturalne elemente: film — gledalec — pedagog, ki pomenijo celoto določenega zaključenega komunikacijskega kroga. Pedagog se v tem komunikacijskem krogu lahko pojavlja v različnih funkcijah, in prav od tega, kako opredeljujemo to funkcijo, je, po mnenju številnih avtorjev, odvisen celoten vzgojni koncept. Bistveno ob tem pa je, da se koncepcija filmske vzgoje ne more graditi na predpostavljaju, predvidevanju ali preprostem določanju funkcije pedagoga, temveč sledi iz analize samega modela komuniciranja filma. Bistvo (cilj) in metodo filmske vzgoje torej določa film sam. Specifična značilnost filmske komunikacije je celota (nepretrganost), pri kateri se dramaturgija dogajanja prilagaja montaži sekvenc, mizansceno (kot postavitev in razporeditev dogajanja) pa skupno vzpostavljata »montaža« in dinamično »oko kamere«. Filmsko delo torej komunicira z gledalcem kot avtoritativen subjekt, ki v lastni dinamiki ritma ne potrebuje nikakršnih prekinitev dogajanja (odmorov). Dinamika in ritem, ki ju določa hitrost »drsenja« filmskega traku, ta mora, če hoče film ostati film, ustrezati človekovi perceptivni sposobnosti sintetiziranja posameznih slik v celoto dogajanja (gibanje svetlobe), pa zato ne dovoljujeta niti ne omogočata vzvratne komunikacije gledalca. Gledalec postaja torej subjekt dogajanja filma.

Tej objektivirani situaciji dogajanja pa se gledalec kot človek postavlja po robu s tem, da jo skuša subjektivirati, obvladati, umevati, interpretirati. To pa pomeni, da specifičen način komuniciranja — dogajanja filmskega dela gledalca »izziva« v vključevanja lastnega stališča in v kreiranje samostojnega modela doživljanja (film hoče gledalca).

To razmišljanje nam kaže temeljno nezadostnost pojmovanj, ki poskušajo relacijo in razmerje med filmom (kot množičnim komunikacijskim sredstvom) in gledalcem razumeti zgolj na osnovi karkršnega momenta identifikacije in reifikacije. Posledica takega pojmovanja je tudi zelo pogosto, gotovo pa neupravičeno, izenačevanje oblike mno-

žičnega komuniciranja s pojavom množičnega doživljanja. Temu nazoru, ki se je velikokrat pojavljal kot rezultat proučevanj vpliva množičnih občil na javno mnenje, je uspelo razviti samo prvi vidik, ki nanj opozarja gornje razmišljanje: tj. gledalec postaja objekt dogajanja — komuniciranja, povsem pa izpušča problem subjektiviranja in vzratne komunikacije.

Takega pojmovanja pa, glede na številne empirične kazalce, gotovo ni mogoče zavračati kot povsem neutemeljenega, saj ga poleg znanstvenih spoznanj dokazuje tudi logika avtoritativnega načina komuniciranja, ki je za film značilno. Posebej utemeljen postaja ta nazor, če ga vrednotimo ob že obravnavani vsebini pojma »vzgojni vidik filma«. Ob tem se moramo namreč zavedati, da komunicira filmsko delo s številnimi vrednostmi in miselnimi modeli ter načini obnašanja, ki jih nikakor ni mogoče izolirati od širših etičnih, vrednostnih, družbenopolitičnih, miselnih in podobnih konceptov. To nikakor ne pomeni, da filmsko ustvarjanje pojmuje le kot način odražanja ali izražanja konkretno določene kulture, v kateri se film pojavlja; ob tem gre predvsem za upoštevanje vseh tistih sestavin, s katerimi ali preko katerih filmsko delo komunicira s širšo kulturo. Prav ob upoštevanju te miselne dimenzije pa se je treba hkrati zavedati, da sproža omenjena odvisnost vrednot, mišljenja in obnašanja (s katerimi film komunicira) od širših (splošnih) življenjskih konceptov pri različnih vrstah gledalcev svojevrstno razumevanje, ki ga navadno določajo prav življenjski pogledi gledalca samega. Med obema komunikacijskima poloma (filmom in gledalcem) se torej poraja relativno nasprotje, ki nam omogoča razložiti za filmsko vzgojo prav tako ključen pojem: identifikacijo. Glede na opisan model komunikacije je identifikacija gledalca v dogajanje filma nujno le navidezna in največkrat pomeni le transferiranje komuniciranega v območje doživljajskega in miselnega sveta, ki ga ustvarja gledalec sam. Tako se poraja subjektiviranje komunikacije; »identifikacija« kot subjektiviranje pa omogoča vzratno komunikacijo.

Podobno razlago nam posreduje tudi razmišljanje Mikka Pyhäälä (Ekran 60—61, str. 595—597), ki ob razlagi pojmov identifikacije in empatije zapiše naslednje: »Kadar nas utegne identifikacija napotiti v mazohistično trpljenje, tedaj ustvarja empatija usmiljenje. Indentifikacija utegne okrepiti sebičnost, kadar so filmska dejanja nezasluženo uspešna, tedaj pa izraža empatija občutek pravičnosti ... empatija je inkluzivni duševni odnos, iden-

tifikacija pa teži k ekskluzivnosti; in kjer je empatija odvisna od povsem **notranjih** pogojev, se identifikacija naslanja na površne **zunanje** (obakrat podčrtal ZM) odnose ... Medtem ko utegne identifikacija podati le en vzratni kanal feedbacka, jih empatija vedno ustvarja več.«

Pogoj, da lahko govorimo o obeh sestavinah komunikacijskega odnosa (objektiviranem subjektiviranju in subjektiviranem objektiviranju) med filmom in gledalcem, pa je vsekakor poznavanje »filmskega izražanja«, ali točneje poznavanje »filmskega sveta«. Vstop v to »izražanje« in ta »svet« pomeni hkrati vstop v dogajanje filma.

Ob tem problemu se razkriva svojevrstna distinkcija v razmerju odnosa med filmom in gledalcem, ki jo na eni strani izraža težnja po **goli** (diskurzivni in analitični) **komunikaciji** s filmom, ki jo je razvila predvsem filmska kritika (tj. interpretacija filmskega dela), na drugi pa razkrivanje poti do »omogočanja možnosti« vstopa človeka kot subjekta **v dogajanje filma** (tj. problem percepcije filma). Drugi pol te distinkcije (percepcija filma) nas opozarja na bistveno nalogo filmske vzgoje, ki jo lahko izrazimo kot omogočitev komunikacijskega kroga med filmom in gledalcem. V tem komunikacijskem krogu se gledalec prav tako kot film pojavlja v vlogi akterja in kreatorja doživljanja, ki ga more komunicirati. Kolikor ta komunikacijski krog ni zaključen, postajajo nesmiselne kakršne koli oblike vzgojnega dela, ki skušajo nadomestiti imanentno komunikacijo z različnimi oblikami razgovorov po končani projekciji.

Novo orientacijo filmske vzgoje poraja in spremlja pojav novega filma, ki ga dosedANJI sistemi filmske vzgoje ne morejo vključevati v svoje koncepcije. To pa predvsem zato, ker pojav novega filma spremlja zanemarjanje vzgojnega vidika filma, ki je pomenil dosedanjim koncepcijam vzgoje tisto ključno točko, na osnovi katere je bila filmska vzgoja sploh mogoča.

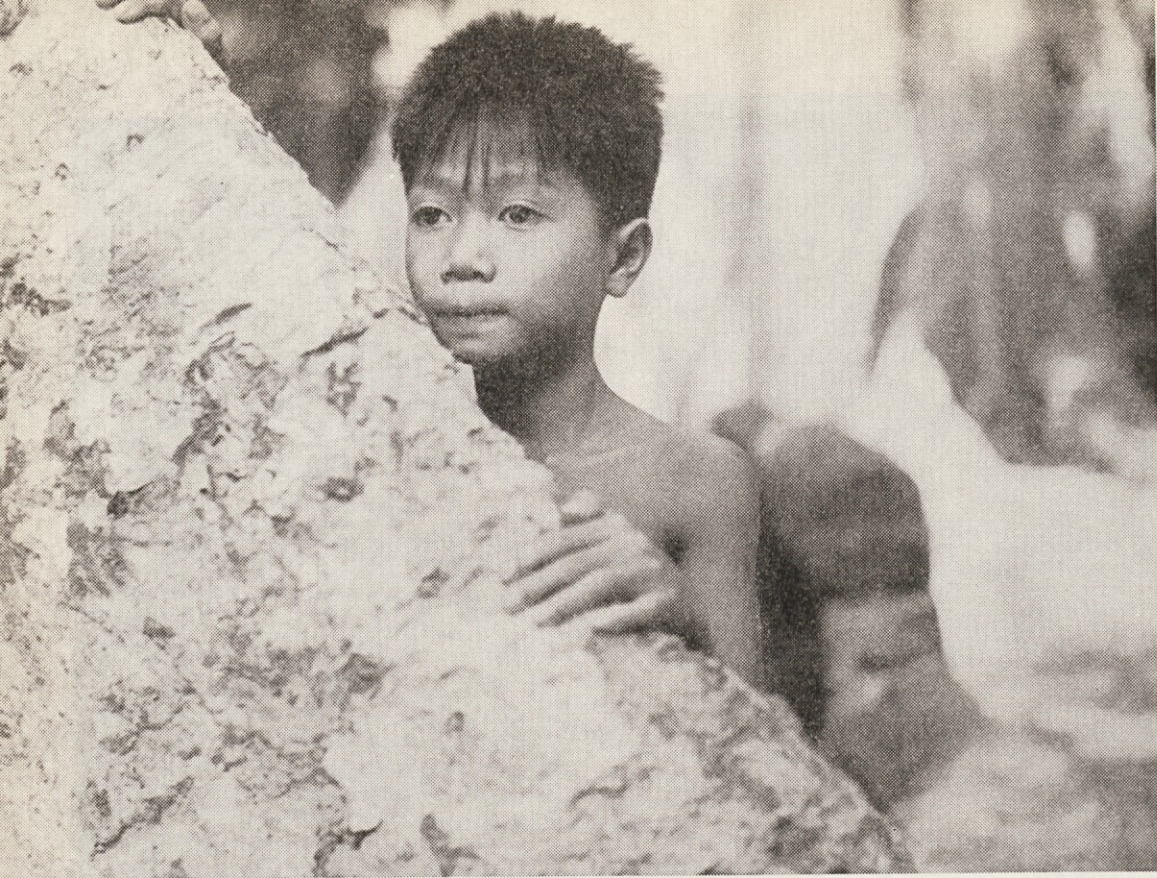
Jasno je, da filmska vzgoja oblikovana in sistemizirana na zgoraj načrtani distinkciji med filmsko kritiko in filmsko vzgojo, v praksi ne bo mogla uspeti, dokler ne bo proučen sam fenomen percepcije filmskega dela. Za vse prispevke, ki so bili obravnavani na mannheimskem posvetovanju filmskih pedagogov, lahko ugotovimo, da povsem izpuščajo tovrstno problematiko, saj, kot je bilo omenjeno, razumejo novo orientacijo filmske vzgoje kot iskanje novih načinov interpretacije. Izjemo v celotnem materialu posvetovanja pomenita prispevek nürnbergške centra za filmsko vzgojo, ki na osnovi

empiričnih proučevanj ugotavlja modele perceptivne konstitucije filmskega izraza ter razmišljanje Mirjane Borčič Sinteza pogovora o filmu kreacija posameznika, kjer avtorica na osnovi razčlenjevanja poti od analize do sinteze različnih komunikacijskih struktur, razkriva specifičen problem integriranja filmske vzgoje v proces oblikovanja celovite osebnosti.

Ta prispevek pa implicitno postavlja tudi zahtevo po temeljitem empiričnem proučevanju. Le rezultati takega proučevanja bi lahko pomenili osnovo za sistematično in sistemsko reševanje knjižnega položaja filmske vzgoje. To, da filmsko vzgojo vrednotimo kot sestavni del celotne vzgoje človeka, more tudi v praktičnem vzgojnem delovanju naših šol odpraviti izrazito negativistično razpoloženje šole do filmske umetnosti. Težava, s katero si pridobiva filmska kultura (in vzgoja) ustrezno mesto predvsem v šoli, kaže, da vidi šola v filmu le sredstvo, ki vzbuja človeku doživetja, s katerimi je mogoče le moralno polemizirati. Takšno filistrsko in moralistično stališče, ki postavlja filmsko umetnost in kabaretne rituale v isto vrednostno vrsto, pa nikakor ne more negirati dejstva, da se film kot danost vrašča v celokupen komunikacijski in življenjski prostor mladega človeka.

Vtisi, ki jih ob teh problemih zapušča zadnji mannheimski posvet filmskih pedagogov, kažejo, da utečene organizacijske predvsem pa delovne oblike iskanja **nove orientacije** filmske vzgoje, ne morejo več dohajati sprememb, ki jih razvoj filmske umetnosti vnaša v življenjski prostor sodobnega človeka.





NIOK. Režiser Edmond Sechau. Proizvodnja Intermondia Film. Na sliki prizora iz filma



Levo zgoraj: O NIČEMER (O ničem). Režija Pavel Hobl. Proizvodnja ČSSR. Desno zgoraj: JONAŠ IN KIT. Režija Vaclav Bedrich. Levo: PUMASTA PRIČKA. Režija Vladimír Lehy. Zgoraj: KAKO SE VZGAJA DOBER OTROK. Režija Miloš Macourek. Levo spodaj: PRIMATE SE ZA KLOBUK. Režija Bretislav Pojer. Spodaj: KAKO SO KUHALI KAŠO



spoznanja in dolžnosti

**zelo osebna
meditacija
nekdanjega pedagoga,
tudi filmskega**

jovita podgornik

To svoje razmišljanje, ki sem ga tedne in mesece dolžna uredništvu Ekran, sem ta hip, ko sem končno — po dolgem oklevanju zaradi časovne stiske — sedla za stroj, naslovila natanko tako kot svoj prvi prispevek za Ekran, sestavek za 1. številko te revije, 1. oktobra 1962.

SPOZNAVANJA IN DOLŽNOSTI

To je edino pravično in pošteno.

Minilo je osem let od tistega dne, in bralci naše revije so na prve številke in na prve prispevke z vso pravico že pozabili.

Pred osmimi leti sem bila zaposlena v šolstvu, zdaj delam peto leto na televiziji.

Pred skoraj dvajsetimi leti se mi je kot suplentki na šentviški gimnaziji dogodilo, da so me mladi ljudje dobesedno prisilili: **pogovarjajmo se o filmu.** Ta čudež žive slike sem tedaj še bore malo poznala, saj ni bilo ne med vojno, ko sem odraščala deklinskih sanjarijam, ne takoj po vojni kaj prida možnosti za kaj več, kot je bilo puberteti primerno zbiranje slik filmskih igralcev ter igralk, pa še nekaj doživetij redkih filmskih predstav.

Ko so mi dijaki kdove katerega razreda rekli: prosimo vas, pogovarjajmo se o filmu, sem bila domala brez moči. Zato, ker mi je primanjkovalo znanja, spoznanj, principov filmske vzgoje. V tehničnem pogledu pa sem bila docela nepoučena o stvari. In ko sem v zbornici potožila svoj nemir takrat že precej priletnemu in že zdavnaj pokojnemu predavatelju fizike, je rekel: pomagal ti bom, dijaki imajo svoj prav v tej zadevi.

In mi je pomagal pri prvem filmskem krožku, ki sem ga vodila. Morda je bil to celo prvi filmski krožek na srednji šoli, leta 1950/51. Prvi ali ne prvi, vseeno, med prvimi gotovo. In moji dijaki so

mi v svoji zavzetosti za vprašanja filma dali možnost za študij popolnoma novih smeri, ki jih v univerzitetnih učnih programih sploh ni bilo.

Res je, da so me že kot študentko začela zanimati vprašanja filma. V letih 1946, 1950 smo gledali predvsem sovjetske vojne oziroma sovjetske filme. Kako se je kalilo jeklo... Zoja Kosmodamjanska. Za naš tedanji rod so bila ta dela odkritje filma, njegovih etičnih vrednot. O vsem drugem smo imeli kaj malo pojma. Zlasti pa ne o tem, da je film pred temi filmi, ki smo jih videli, prehodil že dolgo in uspešno pot iskanja umetniškega izpovedovanja od Griffitha do Chaplina, od Dreyerja do Eisensteina, Pudovkina, Vertova...

Sama sem kot dekletce med nemško okupacijo videla nekaj filmov, ki so morali zasenčiti resnično podobo vojne, trajajoče od prvih agresivnih posegov na tuje ozemlje do zasedbe Jugoslavije in drugih dežel. Zarah Leander, Marika Röck, Rudolf Stahl, Ilse Werner, Peter Kreuder (očitno nesmrtno priljubljen, saj ga celo v našem radijskem programu dostikrat poslušamo v sodobnih aranžmajih) so bila imena, ki jih ni mogoče izbrisati s seznama vtisov in vplivov na našo nesvobodno in zatrto mladost. In potem navdušenje za Slavico, za prvi slovenski film. (Zanj navdušenje še traja. Še vedno ljubim, občudujem ta film in njegove avtorje, igralce, vse, vse, ki so ga uresničili v nemogočih prilikah.)

Na univerzi nas je bilo nekaj, ki smo se znašli v kaj nenavadnem krogu, iščočem poti do filma. Toda takrat smo morali prve ameriške filme, med njimi se spominjam zlasti Plesa na vodi, dobesedno bojkotirati. Neki zabavni zahodni film je naročena skupina mladih po prvi tretjini izžvižgala v kinu Sloga, nato je »obstajal« razlog, da predstavo prekinejo. Nezadovoljnih ni nihče vprašal za mnenje. Takrat svobodnega oblikovanja mnenj sploh še ni bilo na dnevnem redu v razvoju naših družbenih navad in odnosov.

Danes pa nam doraščajoči mladi rodovi komaj še verjamejo, če jim pripovedujemo o krizah naše mladosti. (Toda saj jim niti ne pripovedujemo, zato pa marsikaterega umetniškega dela, ki začenja odpirati te krize v imenu zdaj najsvobodnejših izpovedi, tudi malo ne ali celo nič ne razumejo!)

Po zaslugi profesorja Brenka in Emila Smaska smo prvič videli nekatere Chaplinove filme za ozko-tračni projektor. Bilo je to odkritje posebne vrste in polagoma, zelo počasi, kasneje pa, z rastočo odprtostjo naše kulturne politike in z njo tudi kulture filmskih programov, se nam je odpiral široki svet filma. Najprej seveda kot doživetje, ki je v nas sa-

mih terjalo opredelitev, razlag, učenja za razumevanje govorice slike, včasih zahtevne metafore, simbola. Navajeni predvsem samo na literaturo, smo govorico filmskega medija skraja samo črkovali. Toda vnema, da bi film čimbolj razumeli, je bila vsaj v meni izredna.

In prav zaradi te osebne vneme, za katero menim, da je — seveda vsaj v skromnem obsegu potrebna vsakemu pedagogu v odnosu do filma — in danes do televizije — se je začelo moje filmskovzgojno delo.



Po prvih skromnih začetkih v šentviški gimnaziji sem se kasneje pridružila mnogo bolj izkušenim poznavalcem filma, med katerimi nas je najbolj pritegnila zanesenjaška ljubezen do filma, kot jo je premogel Vitko Musek.

Bilo bi predolgo, če bi se še mudila pri razvoju svojega lasntega filmsko vzgojnega izobraževanja in kasneje delovanja v krogih poklicnih tovarišev in mladine.

Ko zdaj ponovno prebiram svoja razmišljanja, objavljena v Ekranu, ugotavljam, da smo se polagoma v skupnih prizadevanjih dokopavali do dovolj zanesljivih orientacij pri osnovnih izhodiščih za filmsko vzgojo mladega rodu. V metodah pa smo prehodili vegasto pot, potrebno mnogih korektur. In prav o tem je potrebno spregovoriti.



V manj kot desetih letih od takrat, ko smo še verovali v moč natančnega učnega programa za filmsko vzgojo na različnih stopnjah šolstva, ko smo sami prevzemali glavno besedo in poučevali, razlagali film, ko smo obravnavali poglavja filmske zgodovine kakor samo zgodovino človeštva — razvojno, obremenjeno s podatki, brez ustreznega slikovnega ali filmskega gradiva — smo morali marsikatero metodo postaviti na glavo.

Film, a tudi televizija, terjata od človeka, ki skuša postavljati mostove med nekim delom obeh medijev in med mladimi ljudmi, izredno poštenost najprej do samega sebe.

Naj govorim raje kar v prvi osebi v imenu pravkar izrečene misli.

V prvi številki prvega letnika Ekрана, 1962., sem zapisala med drugim misli, ki jih izkušnja razvoja ne zanika niti danes.

»Vplivi filma na gledalca so raznoliki, kakor so raznoliki nameni, ki jih imajo proizvodne hiše ter posamezni ustvarjalci filmov; oziroma pomisliti moramo, kako te namene in ob njih realizaciji sprožene vplive absorbira otrok, mladinec, zrel človek z različno izobrazbo, ali starec.

Umetnost ali obrt, iluzija ali realnost, vsiljena tendenčnost ali nevsiljiva etičnost, preprosta lepota življenjske resnice ali ponarejena zlaganost, čistost ali opolzlost; analiza družbenega zla ali koketiranje z nizkimi nagoni že kar patoloških tipov — kdove, koliko takih nasprotij bi še in še lahko naštevati ob ostrem primerjanju negativnega in pozitivnega, kar se skozi projektor projicira na filmsko platno (danes bi dodala: — na mali zaslon!!!) in od tam v duševnost gledalca. Seveda, tudi sredine je mnogo, kompromisov od zahtevnosti umetniškega izraza ...«

Če pa tedaj zapisane misli primerjam s programi, ki jih danes ponuja vsakdanji dan mlademu človeku tako v kinematografu kot tudi na televiziji, se mi zdi, da je primerna pedagoška intervencija še veliko nujnejša kot pred leti.

Samo: ali smo pripravljeni na tako nalogo?



Zdi se mi, da je v današnji situaciji, ki je zaradi dovolj zgovorne programske orientacije jugoslovan-skih filmskih distribucij ali tudi zaradi jugoslovan-skega televizijskega programa (področje zabavne glasbe, šibkost nekaterih zlasti tujih serijskih filmov, a spet izredna kvaliteta posameznih filmov slovenskega izbora za TV; prav tako zahtevnost posameznih TV oddaj; specifičnost doživljanja TV programa kot mozaika programskih vrst v enem samem dnevu; kriteriji za izbiranje programa, ki ga gledaš itd. itd.) vloga filmske in — naj jo vsaj imenujem! — televizijske vzgoje kot nujnega sestavnega dela splošnega vzgojnoizobraževalnega procesa več kot nujna. A tudi zelo zahtevna.

Kljub izboljšanim pogojem (več priročne literature, napotki v Prosvetnem delavcu, dobri programi seminarjev za filmsko vzgojo, žal, zajemajočo še vedno

le majhen krog pedagoških delavcev v Sloveniji) filmskovzgojno delo ne bo zaživel v širšem obsegu, če se posameznik ne bo prostovoljno opredelil za aktivnost, ki jo najprej potrebuje sam zase. Ta aktivnost je neke vrste moralni imperativ, ki mu sledim sama še vedno, kolikor morem, čeravno se zadnja leta direktno ne morem več ukvarjati s filmskovzgojnim delom. Toda nekoč bi se rada vrnila k temu delu, pa se zavedam, da bom nebojlena, če prekinem kontinuiteto najosnovnejšega lastnega izobraževanja. K temu sodijo tudi korekture nekdanjih načel, sodi včasih rahlo boleče, a nujno obračunavanje z zastarelimi nazori.

Predvsem danes vem, da je poleg lastne, nenehno prisotne aktivnosti v zanimanju za dogajanja v filmskem svetu, potrebna tudi neka možnost za razpravo o tistih filmih (ali tudi o televizijskih oddajah), ki jih ne moreš »odpraviti« samo z bežnim ogledom. Vznemirljivost nove umetniške govorice ali špekulacija z idejo, formo — vse to terja razpravo, vsaj dialog z nekom, ki ti lahko pripomore, četudi s popolnoma drugačnih in polemičnih stališč, do sinteze lastnih spoznanj.

Osnova vsega ostaja, to ni nič novega, predvsem doživetje filma (ali televizijske oddaje). In če tega ni, je nujen hiter racionalistično koncipiran analitičen obračun z delom, za katerega smo žrtvovali svoj čas.

Včasih mi ni žal za dobesedno žrtvovani čas. Če bi ne videla enega ali dveh filmov o Angeliki, bi ne mogla razpravljati o filmski seriji s to junakinjo. Še prej sem seveda zaradi že omenjenega imperativa prebrala nekaj delov Angelike.

Če bi ne gledala tudi takih oddaj na televiziji, za katere vnaprej vem, da je škoda časa zanje, bi si ne mogla oblikovati kritičnega odnosa do takih oddaj, prav tako pa ne bi v sebi dosegla razmerij pri presojanju kvalitete nasploh.

Nato sledi *radovednost* za vse novo, kar se pojavlja v filmskem izrazu. To novo ni vedno samo iskanje atraktivne forme, kar mnogi govorijo, da bi se otresli odgovornosti pred samim seboj in pred drugimi, ampak je zaresno izpovedovanje na nov način. Ta radovednost zahteva od nas nemaločkrat temeljito vživljanje v način govorice umetnika, ki prebija zvočni zid navajene forme in masikdaj išče posluš sočloveka za svoje drzne, običajno filmsko govorico presegajoče izpovedi.

Osebnostno menim, da je moja dolžnost radovednost za vse novo v primerih včasih precej nerazumljive nove filmske izpovedi konfrontirati z zmogljivostjo moje čustvene in razumske dojemljivosti.

Kaj hočem reči?

Najpreprosteje povedano: Kakor se načelno nikoli ne izrečem zoper moderno poezijo, slikarstvo ali glasbo, tako ne odklanjam modernega filmskega izraza, četudi si včasih priznam, da mu kdaj pa kdaj ne morem docela slediti. Subjektivno občutenje posameznega avtorja seveda ni nujno identično s subjektivnimi razpoloženje občinstva, ki avtorjev film gleda. Včasih je razhajanje nujno, zato pa še ni nujno, da bi mi gledalci ostali razočarani nad samim seboj.

Odklanjam vsakršno špekulacijo, ki je otipljiva, pa naj gre za tematiko ali za formo. Špekulacija, zlasti še z našimi čustvi, je hitro odkrita.



Po vsem povedanem je seveda jasno, da sem marsikdaj zares razočarana nad številnimi oddajami, ki jih producira jugoslovanska televizija, kakor sem razočarana nad mnogimi filmi, ki jih za celovečerni program ponujamo množici neopredeljenih gledalcev. Toda razočarani posameznik je vselej brez moči. Zato je tako važno, da bi se združevalo znanje z zahtevnostjo, razumevanje kvalitete z odklanjanjem komercialno donosne špekulativnosti. To pa bomo dosegli le s sistematično filmsko (televizijsko) usmeritvijo mladih rodov.

Bila sem že večkrat na seminarju za filmsko vzgojo in na festivalu kratkega filma v Mannheimu. Bila sem tudi oktobra 1969. Neverjetno, kakšni kontrasti so se pojavljali v berih predvajanih filmov! Popolnoma preživeto ob skrajno modernističnem. Dela, ki so nas osupnila zaradi primitivnosti, a tudi dela, ob katerih nam je zmanjkovalo sape od navdušenja zaradi domiselnosti avtorjev, zaradi rezultatov napore, ki ga je od nas terjalo aktivno vživljanje v problematiko in formo filma.

Mislim, da je najvažnejše poslanstvo filmskovzgojnih prizadevanj (identične so naloge za usmerjanje mladih ob TV programih!) prebujanje aktivnosti gledalca. Ta aktivnost je v mladem človeku zaradi njegovih naravnih dispozicij za dojemanje pristnega, svežega, novega izraza ob vrednotah že klasičnih del filma (ali v drugih zvrsteh umetnosti) tako ali tako prisotna. Mlad človek še ni obremenjen s predsodki, prav tako pa ni obremenjen z lagodnostjo in z golo silo po razvedrilu, zabavi, kar naj bi film predvsem pomenil tistim, ki jim je vsak miselni

ali celo čustveni napor odveč. Ni naključje, da vrsta ljudi odklanja vojne teme, teme s socialno poanto. Dobro se spominjam neke reportaže, ki je dokazala, da ljudje hočejo v filmu iluzijo in da jim je identična podoba lastnega življenja odveč ter zoprna, ker je »tako prekleto resnična«. Odhajati, oditi za dve uri ali več v zlagane svetove...

Prava umetnost — in zlasti še film — pa zlaganost negira, ker govori za preteklost in prihodnost, četudi vsakič v drugem stilu, v drugem izrazu idej, ki se ponavljajo desetletja in desetletja: odpor proti vojnām, ljubezen, žrtvovanje, heroizem, epopeja akcij ljudstva in tako naprej.

Seveda pa je potreben tudi film-razvedrilo, film-zabava. Bilo bi kratkovidno govoriti samo o poslanstvu filma z nesporno umetniško potenco. Prav tako bi bilo nemogoče zagovarjati tezo, da bi morala sleherna televizija gojiti samo vrhunsko umetniško hotenje v programih, ki niso direktno izobraževalni ali politično aktualni.

Toda: potrebno je merilo v človeku, da ve, kaj je kaj, da zna izbirati.

Merilo nastaja v nas samih samo tedaj, če ga zavestno iščemo, če ga oblikujemo najprej zaradi naše lastne poštenosti do sebe. Šele tedaj smo upravičeni usmerjati poti mladih v odnosu do filma ali televizijske oddaje.

Naj zaključim to svojo meditacijo z mislijo velikega prijatelja mladih ljudi in predstavnika napredne sodobne pedagogike, dr. Heinza Wisserja, ki je nekoč na nekem slovenskem seminarju za filmsko vzgojo dejal navzočim pedagogom:

»Mnogo poguma terja od nas dejanje, s katerim dajemo našim lastnim učencem pravico, da nas korigirajo, če ostajamo za časom.«

Mislil je seveda na film, na moč prisotnih sodobnih medijev.



Šele če so nam vsa ta spoznanja jasna, je možno graditi izhodišča našega dela za naprej. — Meni so ta izhodišča jasna, četudi na račun marsikatere korekture izhodišč v filmskovzgojnem delu.

In zaradi vsega povedanega je potrebno dodati še namig za razumevanje nujnosti razvoje poti, ki bi mi jo ozkosrčneži sicer zlahka očitali kot zavajanje, kot zmoto, ki si jo nekoč celo prenašal na druge.

učenje humanosti s pomočjo filma

jim hillier

To je kratko poročilo o posebnem poskusnem raziskovalnem projektu The Humanities Curriculum Project. To ni uvod v »filmsko vzgojo«, temveč uporaba filma pri učenju. Projekt je v Angliji sprejet kot pomemben način študija filma in televizije. Mnoge šole so že sprejele proučevanje filma za sestavni del dejavnosti krožkov. Poročilo ni napad na določena načela. Zaradi projekta bo morda del filmskega materiala, ki je zvezan s filmsko vzgojo, v

mnogih šolah bolje sprejet v zvezi z drugimi predmeti (angleščina, umetnostna vzgoja), ali kot je to mišljeno v projektu, v mnogovrstnih oblikah, ki bodo presegle okvire posameznih predmetov (angleščine, zgodovine, verouka, ki je v državnih šolah še vedno obvezen, sociologije in celo zemljepisa).

Osnovna naloga projekta, ki je tu opisan, izhaja iz ugotovitve, da se je minimalna starost otrok, ki zapustijo osnovno šolo, zvišala s 15 na 16 let. Pojavila se je potreba po novih pedagoških prijemih. Razlogi in ugotovitve za pričujoče delo so razvidni iz naslednjih poročil:

»Pripraviti razred za študij skrbno opredeljenega problema v človeškem vedenju in človeških odnosih, v katerega lahko dečki in deklice projicirajo sami sebe; delo na osnovi številnih implikacij različnih potekov akcije — to je realističen način poučevanja.«

(iz Newsom Report, vladne raziskave srednješolske izobrazbe, 1963. leta)

»Vsakemu človeku je treba omogočiti dostop do obsežne kulturne tradicije in mu omogočiti delen vpogled v njegovo osebno življenje in na odnose v različnih skupnostih, ki jim pripada; povečati pa je treba tudi razumevanje do sočludi. Nadaljna razglabljanja, opredelitve in sodbe o ljudeh pa bodo zahtevale določeno, s podatki podprto znanje, kjer bo to potrebno, ter neposredne izkušnje. Upoštevati pa bo treba tudi nasprotja v današnjem človekovem položaju in naravo mnogih človeških institucij.«
(iz Schools Council's Working Paper No. 2, o zvišanju minimalne starosti otrok, ki zapustijo osnovno šolo)

S takšnimi razlogi in na podlagi takšnih ugotovitev je bil Humanities Curriculum Project izdelan leta 1967 (finansirata ga vladni Šolski svet in Nuffield-ska organizacija) z namenom, da bi izsledki njegovih raziskav lahko pomagali učiteljem pri njihovem delu.

»Zahteva po humanističnih vedah, ki naj jih študij obsega, sloni na dejstvu, da študij le-teh povečuje razgledanost in razumevanje (s tem pa tudi presojo) tistih področij življenja, ki vključujejo razmišljanja o empiričnih podatkih, vrednotah in kulturnih tradicijah.«

Teme in predmeti pogovora, ki so jih izbrali za puskus, so bili: vojna, izobrazba, družina, odnosi med spoloma, življenje v mestih, delovni in prosti čas, zakon in predpis, odnosi med rasami. Cilj humanistične vzgoje je pomoč učencem pri razumevanju tako različnih področij človeške družbe, kot smo jih omenili. Pri tem je film samo eno izmed sredstev takšne vzgoje. Preden spregovorimo o posebnih uporabi filma, je potrebno, da razložimo nekatera dejstva iz teorije in prakse vzgoje na splošno.

Po definiciji polemični spori razdeljujejo družbo — prav tako učence, učitelje in starše. V demokratični družbeni ureditvi zahteva, da bodo vsi zavzeli enako stališče, ni mogoča. Cenimo dialog med poučenimi stališči. Če imajo učitelji, učenci in starši različna mnenja o nekem nazoru, potem mora učenje temeljiti na odprti, toda disciplinirani razpravi, ne samo na formalnem podajanju snovi. Projekt temelji bolj na priznavanju učenčeve lastne odgovornosti kot na avtoriteti (ki se zanaša na zagovor drugih).

Učenje mora dopuščati in zaščititi različna mnenja ter podpirati odnos med posameznimi mnenji. Učitelj ne sme biti »ekspert«, ne sme »imeti« pravilnih odgovorov, ne sme z avtoriteto razreševati vseh sporov o vrednotah, ki so bile podane v razgovoru. Razgovor mora biti discipliniran in učitelj sme izvajati samo proceduralno avtoriteto — kot vodja razgovora v razredu. Projekt skuša uvesti obliko razgovora, v kateri bo učitelj postal nevtralen in nepristranski vodja in konzultant. Lahko pomaga skupini, ki razpravlja, pri pojasnjevanju tveganih sporov in poskušati mora ublažiti napetosti med različnimi socialnimi skupinami. »Nevtralnost« pomeni, da učitelj ne propagira svojega lastnega mnenja in je pripravljen na to, da študentje sprejmejo vsa mnenja glede na dosledne kritične principe. »Nepristranost« pomeni, da so vsi študentje med razgovorom obravnavani enako (razen če nimajo nekateri npr. posebnih družinskih problemov).

Pri uspešnem učenju nasprotujočih si spoznanj mora biti učitelj prepričan v pomembnost razlike, hkrati pa mora imeti globoko samozaupanje. Ne poučuje pa nevtralnosti, temveč bistvo odgovornega zaupanja. Če je vzgoja odvrnitev od nadzorovanega brzdjanja z željo pomagati študentom v njihovem boju z življenjem, ko bodo zapustili šolo, jih moramo obenem navajati na samostojnost.

Nevtralnost in nepristranost nista samo profesionalna etika v nasprotujočih si področjih, temveč sta važni tudi pri dogajanju v razredu. Vodja razprave lahko pretrga svojo nevtralnost na več na-

činov. S tem da posveti večjo pozornost sodelovanju nekaterih učencev, lahko prevrednoti posamezna mnenja, prav tako kot če postavlja važna vprašanja enemu učencu. Obstaja nevarnost, da učitelj — vodja s preusmeritvijo preusmeri razgovor od naravnega poskusa razumeti spor, k igri ugibanja o tem, kaj misli učitelj (in to je samo navajanje k prevari). Namen nevtralnosti je v tem, da se prenese odgovornost za pridobljeno razumevanje na učence.

Če učitelj podpira nevtralnost, mora izvor informacij ali »povod« za razpravo priti od nekoga drugega. Da bi odpravili tipično situacijo, ko razprava postane menjava predsodkov in mnenj, je Projekt zbral, preskrbel in priporočil material za razgovore. Sem sodijo tiskani materiali: odlomki iz romanov in dram, pesmi, časopisni članki, letaki, pisma, materiali iz zgodovinskih, socioloških, antropoloških in filozofskih knjig, magnetofonski trakovi: drame, pesmi, intervjuji, fotografije in filmi. Bistvene lastnosti omenjenih materialov so: 1. materiali niso posebej prirejeni za razprave, 2. njihov namen je predstaviti različne poglede na toliko dejstev, kot je le mogoče, 3. zajemajo istočasno področje resničnosti in neresničnosti, podatkov in izkušenj, 4. šole jih pri uporabi lahko spreminjajo in jih uporabljajo kot dopolnilo. Kako je ta vrsta materiala uporabljena v razpravi? Raziskave Projekta v 36 poskusnih šolah so pokazale, da študentje v začetku pričakujejo učiteljevo avtoriteto, domnevajo, da ve odgovore in poskušajo uganiti, kaj jim želi povedati. Povod bodo razumeli kot material za jasne zaključke. Mnogokrat bodo skeptični in bodo sprožili vsaj povod za spopad. Na začetku mnogokrat uporabljajo dokumentacijo kot dokaz za dejstva ali primere. Potrebno je nekaj časa, preden doumejo, da sta domišljija ali poezija lahko dokaz za razpoloženje ali čustvo in da je del poučne proze v večji meri preprost dokaz za bivanje nekega stališča kot dokaz za neko pravilnost. Spretnost in presojanje na teh področjih morata biti doživeta, preden se lahko razvijeta. Ko učitelj-vodja tvega, da bo porušil razgovor s tem, da postavlja vprašanja, za katera ve odgovor, lahko razreši položaj s tem, da navede dvoumnosti, ki si jih sam ne more razložiti. Študentom lahko pomaga pri interpretaciji dokazov. Lahko jih opogumi, da precizirajo svoje argumente. S tem da uvaža nove dokaze, lahko pomaga študentom, da spoznajo, kaj v njihovih izvajanjih ni bilo pravilno. Če za vsako ceno skuša prekiniti premor v razpravi, lahko študentom vzame pogum v tolikšni meri, da ne bodo več hoteli sodelovati.

Projekt ne predpostavlja, niti njegove raziskave ne dokazujejo, da je sprememba funkcije učitelja, ki jo zahteva ta metoda poučevanja, lahko dosegljiva. Učitelj potrebuje posebno pripravo in se pri tem srečuje z mnogimi težavami, toda delovni uspehi so mu plačilo za trud.

Prav tako kot tiskani materiali se tudi filmi delijo na filmske novice ter dokumentarne in igrane filme. Po dolžini so lahko desetminutni izvlečki, kratki filmi ali celovečerni filmi (celovečerni filmi so še posebej cenjeni, ker so celovitejši in popolnejši kot drugi, krajši materiali). Filmji so razdeljeni glede na število osnovnih vprašanj, ki jih obravnavajo, ter glede na predstavitev različnih stališč. Tako zbirka filmov o vojni lahko vsebuje filme, ki prikazujejo vojno kot nujnost ali jo celo glorificirajo, prav tako pa lahko vsebuje protivojne filme. Lahko so to dokumentarni filmi in filmske novice o resničnih vojnah, kot tudi igrani vojni filmi z določeno osebno idejo ustvarjalcev. Pri raziskovanju neke teme filme lahko uporabljamo na različne načine:

1. sprožijo vprašanja, ki so nato obdelana v filmu ali kako drugače;
2. lahko ustvarjajo poseben okvir za raziskavo, preskrbijo material za razpravo o nekem vprašanju;
3. po prikazovanju, če je le mogoče, celovečernega filma, lahko naredimo zaključke. Ti zaključki lahko pomagajo ob koncu raziskovanja združiti različna mnenja o vprašanjih, obdelanih v razgovoru.

Dokumentarni in igrani filmi so uporabljivi na različne načine. Dokumentarni film je podoben žurnalizmu, zgodovini ali sociologiji, saj je bistvo filma komuniciranje. Dokumentarni film o lakoti, zoročnih običajih ali izobraževanju lahko daje informacije, temelječe na dejstvih, ki so potrebna za začetek raziskave. Ob neposredni izkušnji filma si učenec ustvari svojo lastno izkušnjo, ki je razvidna iz njegovega komentarja prikazanega problema in iz določenega čustvenega reagiranja. Takšen način ustvarjanja lastnega mišljenja je posebej važen pri dokumentarnih propagandnih filmih. Posebej zanimivo delo, ki je bilo opravljeno za raziskavo o različnih učinkih, je bilo izvedeno s pomočjo filmskih novic, ki so jih predvajali učencem z ali brez komentarja.

Ker ponavadi igrani film prikazuje osebna čustva ali izkušnje, ne pozna »surovih dejanskih dokazov« dokumentarnega filma. Da bi ugotovili, kaj želi sporočiti takšen film, moramo v razgovoru računati tudi na umetniške vzpodbude, ki se skrivajo za strukturo in organizacijo.

Za nas, ki se zanimamo za vrednost filmske vzgoje kot samostojnega predmeta, imajo opisane metode določene pomanjkljivosti in nevarnosti. Film se uporablja v zvezi z drugimi vrstami dokazov in študentje ga vidijo navadno kratek čas med razgovori o posameznih vprašanjih. Zato bodo v film vnesli določeno zanimanje, ki bo vplivalo na to, kar so videli, nekatere aspekte filma bodo vrednotili bolj kot druge. Res je, da zavzemajo do filmov določena stališča, toda pri takšnem učenju se to lahko nevarno zaostri. Zato Projekt predvideva, da učitelj ne postavlja vodilnih vprašanj o pogovornem materialu. Učitelj tudi ne sme razlagati svojih stališč o filmu, ki se mu zdi pomemben. Lahko se namreč zgodi, da vidiki filma, ki jih »filmski vzgojitelj« obravnava kot važne, sploh ne bodo uporabljeni. Pri tem načinu poučevanja učitelji niso specialisti v navadnem pomenu besede. Od njih se pričakuje, da bodo uporabljali material tudi iz predmetov, ki jih ne poučujejo. Tematska uporaba filma ima tudi zaviralen učinek. Težimo k temu, da bi izključili filme, ki ne morejo biti preprosto uvrščeni v socialno tematiko, kot tudi filme, ki so formalno bogati in močno osebni.

Te pomankljivosti so vsekakor manjše, če jih primerjamo z možnostmi programa. Film je uporabljen v zvezi z drugimi mediji, toda na enakovrednem področju. Tako kot materiali z drugih področij lahko pomagajo pri razumevanju filma, film pomaga pri razumevanju drugih področij, s tem pa se utrjuje vrednost in pomembnost filma kot posrednika informacij in dela kulturne sfere.

Film se ne uporablja samo kot vizualni pripomoček za prenašanje dejstev ali moralnih nazorov, za katere želimo, da bi bili sprejeti. Vse, kar je v filmu razvidnost, lahko postane predmet pogovora, čeprav se film ne uporablja samo kot vzpodbuda za razgovor o splošnih vprašanjih. Projekt teži za razumevanjem vprašanj, ki pa jih je moč razumeti samo s podrobnim raziskovanjem in pojasnjevanjem posebnih oblik teh vprašanj. Če je osnovno vprašanje filma etika odpora v vojnem času, potem mora razgovor teči na osnovi dokazov, ki jih film prinaša — kako se razvija vprašanje in kako ga film obravnava. Ta vprašanja so lahko pojasnjena le v zvezi z neprestanimi opozorili in napotki v razpravi, ki se vračajo k dogajanju v filmu, k njegovi organizaciji in strukturi, izbiri podob in predstav, uporabi zvokov in glasbe itd. Tu motivacija ni primarno estetska, temveč tematska, saj utrjuje načelo, da je film ne glede na vse drugo stvar življenja, ki ga živimo in sveta, v katerem živimo.

film - komunikacija z otroki

sven norlin

Na Švedskem se je glavna razprava o filmski vzgoji v šoli osredotočila ob dejstvu, da predstavljata danes, v sodobni družbi, film in televizija dve glavni obliki komunikacije. Razna področja aplikacije — kot dokumentacija, informacija in poučevanje, kot oblika zabave in umetnosti — nudijo bogat in živ material za oblikovanje naše življenjske filozofije in razvoja.

Čeprav se naša filmska vzgoja ne osredotoča predvsem na ohranitev in izboljšanje okusa in zadeva vsakdanji komunikacijski proces, je vendarle pomemben predmet in bi morala biti obvezna prav kot abeceda, ne pa neobvezen predmet zgolj za nekatere zainteresirane dijake. Iz tega razloga menimo, da bi morali začeti s filmsko vzgojo na prvi stopnji prav kot z abecedo ter pomagati otrokom navezovati s filmom dialog, prebujati njihovo občutljivost, aktivnost in zavest o njegovih vrednotah. V teoriji komunikacije govorimo o štirih delih: o posredniku, poslanstvu, sredstvih in potrošnikih. Pri naši filmski vzgoji se trudimo, da ne bi izpustili nobenega izmed teh členov. Poleg tega, da nudimo neposredna, sintetična in konkretna dejstva, zastavljam pogosto naslednja vprašanja: Zakaj mi umetnik pripoveduje ali kaže prav to? Zakaj dela to tako? Zakaj reagiram na to?

Da bi razširili izkušnje dijakov in poglobili njihovo čustveno dojemljivost, jih moramo naučiti, da vidijo eno osebo za kamero in drugo za kopico denarja ter da razumejo, da ima vsaka od njiju svojo voljo in svoj interes. To bi moralo biti jasno vsakemu učitelju. Dijakom moramo pomagati, da bodo razumeli, kako je tudi potrošnik pri dojemljanju in poslušanju aktiven, da ima voljo in svoje interese.

Iz tega izhaja tudi naše priporočilo učiteljem, naj svojih ur ne začenjajo z analizo filma, ampak z individualnimi doživljaji dijakov ob gledanju filma. Prav tako se trudimo, da bi učitelji tem doživljanjem in reakcijam posvetili pozornost in da ne bi zašli k lažnemu vrednotenju. Staro pojmovanje šole je bilo vsaj v moji domovini pri poučevanju preveč namerjeno na konvencionalno, preprosto in nepomembno sodbo dijakov o Beethovnu, Rembrandtu itd., ne glede na individualno dožemanje in čustvovanje dijakov. Ne bi radi storili enake napake pri Godardu ali Bergmanu. Mislim, da bomo s to vzgojno osredotočenostjo na lastno dijakovo doživetje dosegli zelo pomembne cilje. Prvič: fantje in dekleta vidijo zelo veliko filmov in televizijskih programov, ki so posneti brez umetniških ambicij. Ti vplivajo nanje, zato se je treba s takšnimi filmi ukvarjati, da bi se dijaki zavedeli »neškodljivosti« teh izdelkov. To je pomembno načelo in v njem smo si edini.

Seveda so tudi drugi filmi, ki so drugačni od vsakdanje potrošnje, in klasični filmi: to so filmi današnjih umetnikov, ki jih štejem za zelo pomembne. Umetniki so mojstri v izražanju samega sebe; na platno prenašajo svoj strah, veselje, svoj življenjski nazor in zato morajo dijaki te umetnike razumeti. Za dijake nižjih stopenj od 9 do 12 let to še ni tako nujno, toda dijake višjih starostnih stopenj smo že začeli uvajati v to; ker dobimo dovolj hitro nove filme in material in skušamo delati z najboljšimi filmi filmskih šol, nam je to mogoče.

Drugič: pri pojasnjevanju različnih doživetij lahko dijaki dojemajo »zrcalni efekt filma« in to, da so njihova doživetja odvisna od njih samih. Tako jim je omogočeno, da se s filmi in z učiteljem dokopljejo do svojega nazora, kar je dragoceno in pomembno.

Tretjič: pri vzgoji, ki je osredotočena na lastno doživljanje, se lahko izognemo nekaterim avtoritarnim predstavam patentiranih učiteljev. Sam kot stodstotni učitelj — s tridesetletno prakso v šoli, z dvajsetletno prakso psihologa in petletno prakso inštruktorja učiteljev — bi si drznil reči, da večina nas učiteljev grmi Resnico preko glav svojih dijakov, in če jih kaj vprašamo, je to praviloma samo zaradi kontrole. Mislim, da je zato potrebno poudariti poudarek na vprašanih in upoštevati individualno doživljanje dijakov.

Vse to pa še ne pomeni, da bi moral učitelj pozabiti na ostale tri dele komunikacijskega procesa. Mislim pa, da moramo danes vsaj pri nas poudarjati ta zanemarjeni del.

predlog iz čssr

filmska vzgoja - predmet na gimnaziji

jaroslav blaške

Utemeljitev:

1. Film, televizija in radio so mogočna sila, ki izredno vpliva na oblikovanje psihe mladega človeka. Da pa ta vpliv ne bi učinkoval samo stihijsko, da bi se omejili negativni pojavi tega učinkovanja na najmanjšo mero, da bi odstranili nevarnost zgolj pasivne potrošnje, ne glede na vrednote, vsebovane v delu, je treba mladega človeka oborožiti z znanjem in mu v kritičnem obdobju dozorevanja nuditi pomoč z občutljivim vodenjem in usmerjanjem njegovega življenjskega interesa.

2. To nalogo lahko izpolni samo šola; druge akcije — kot so mladinski filmski klubi, televizijski ali drugi tečaji — je mogoče izkoristiti samo kot dopolnilna sredstva. Same namreč ne morejo nuditi trdnega sistema znanja. Filmski strokovnjaki in pedagogi že mnogo let poudarjajo nujnost uvažanja filmske vzgoje kot samostojnega predmeta (glej pismo ministru za šolstvo z lanskoletnega

gottwaldovskega srečanja teoretikov in pedagogov in vrsto člankov v periodičnem tisku). Ko je zdaj v učne načrte štiriletnih gimnazij uvrščen predmet estetske vzgoje, zelo nelogično učinkuje dejstvo, da poleg glasbene in likovne vzgoje ni zastopana kot tretja alternativa najbolj razširjena umetnost — filmska vzgoja. Problematika filmske vzgoje je že toliko obdelana, da bi se bilo mogoče lotiti poizkusne realizacije predmeta.

3. Dosedanji sistem, v katerem je bila filmska téma uvrščena med osnove češkega jezika, ne ustreza:

a) Uvrstitev v preostalo snov v urah češčine je nasilna, téma ni v nobeni zvezi s kronologijo literarnega čtiva in jo moti. Zaradi specifičnosti literarne in filmske snovi postaja celotna téma tuje-rodna prvina.

b) Snov v urah češčine je že tako zgoščena, da ni mogoče posvetiti filmski estetiki posebnega prostora. Zelo pogosto celotno témo izpuščajo — bodisi zaradi pomanjkanja časa ali pa zaradi premajhne učiteljeve pripravljenosti.

c) Uvrstitev temeljev filmske estetike med literarno učno snov često zapeljuje k literarnemu pojmovanju celotne problematike, pri čemer je na škodi specifičnost filmske estetike. Literarni pristop k filmski umetnosti je prav tako nesrečen kot literarni pristop k likovni umetnosti ali h glasbi.

4. Za pouk filmske vzgoje v gimnazijah bi bilo treba praktično pretresti nekatere postopke in vsebino predmeta; šele potem bi se lahko lotili uvedbe obveznega modela za vse šole. Osnovni pogoj takšnega nujnega eksperimenta je strokovna utemeljitev.

O eksperimentu smo se predhodno posvetovali s praškim Raziskovalnim pedagoškim inštitutom, ki prevzema vlogo znanstvenega poroka.

5. Eksperiment bo izpeljan v obliki alternative z glasbeno in z likovno vzgojo v okviru predmeta estetske vzgoje, ki v učnem načrtu štiriletna gimnazije zavzema po dve uri v 1. in 2. letniku. Iz tega sledi, da učni načrt ne bo móten. Pouka predmeta ne bo oviralo pomanjkanje predavateljev in sredstev in ne bodo potrebne nobene posebne dotacije ali ureditve.

Cilj in vsebina predmeta:

Naloga predmeta je razvijati teoretično in praktično dejavnost dijakov tako, da bi kar najbolj razumeli sporočila, ki jih daje film (televizija pa tudi radio), njihove specifične jezike, da bi se znali orientirati v sodobni tvornosti in bi znali samostojno razlikovati v njej obsežene vrednote. Za dosego tega cilja je treba izkoristiti vse možnosti za

vzbujanje aktivnosti dijakov in ustvariti kar največji prostor za njihov ustvarjalni napor. Pogoj kakršnekoli aktivne dejavnosti dijakov v navedenem smislu je osvojitve temeljnih teoretskih spoznanj iz splošne estetike in iz filmske estetike. Ta spoznanja o strukturi umetniškega artefakta in filmskega dela posebej morajo sestavljati logično razvrščen sistem, ki bo omogočil samostojno orientacijo tudi pri srečanju z novimi dejstvi. Izgradnja tega sistema osnovnih estetskih izkušenj, združena z aplikacijo pridobljenih spoznanj na analize konkretnih del, je eden izmed ciljev tega predmeta. V praksi to pomeni, da bodo dijaki najprej seznanjeni z načeli estetskega osvajanja v umetniškem delu (v skladu s pojmovanjem J. Mukarovskega, P. Vodičke) in s položajem filma med drugimi umetniškimi disciplinami (J. Boček); v zvezi s tem bodo dijaki poslušali informacijo o vlogi množičnih komunikacijskih sredstev v današnjem svetu — s poudarkom na filmu in televiziji — in informacijo o vrstah in žanrih filma ter o nastanku umetniškega dela (G. Sadoul, E. Lindgren, R. Manvell). Temu uvodnemu delu bo sledil najpomembnejši odsek teoretskega dela: seznanjanje s strukturo filmskega dela. Izhodiščni material je delo J. Plažewskega FILMSKI JEZIK in razprave drugih avtorjev (Balasz, Eisenstein, Lindgren, Sage, Wert itd.). Snov je seveda organizirana tako, da ustreza starostni stopnji dijakov in da kar najbolj navezuje na estetsko izkustvo dijakov in na sistem spoznanj z drugih predmetov estetskega značaja, to je na glasbeno in likovno vzgojo in predvsem na ure češkega jezika in literature.

Struktura filmskega dela je zapletena celota v zajemno se pogojujočih sestavin. Da bi bili ti odnosi razumljivejši, razvrščamo vse sestavine (podrejene ali dominantne), ki sestavljajo zgradbo strukture, v tri plasti:

- a) tematske sestavine (osnutek, prvine tematske izgradnje dela, liki, dogajanje, okolje, pomenska obarvanost, ideja in celotni smisel dela);
- b) kompozicijske sestavine (urejenost posameznih sestavin v celoti dela: tehnična montaža, dramaturška sestava, asociativna sestava);
- c) izrazna sredstva (različna razdalja, rakurz, nekatere stilistične oblike, konstrukcija narativnih ravni, filmski čas in prostor, glasba in beseda, igralec, maska in kostimi, prizorišče, osvetlitev, barva).

Očitno je, da mora ostati v središču naše pozornosti dijakovo doživetje umetniškega dela. Tega ne more nadomestiti noben sistem teoretskih spo-

znanj. Zato mora biti jedro tega predmeta obdelovanje konkretnih umetniških del, njihove analize. Vse to mora biti izvršeno tako, da stopi v ospredje aktivnost dijakov, njihov ustvarjalni pristop. Posamezna spoznanja morajo biti vselej izvedena iz konkretnega filmskega dela; tako bo razlaga nazorna in živa. Ustvarjalni pristop dijakov nam tu pomeni gladko aplikacijo pridobljenega znanja v obliki analiz ogledanih filmov ob učiteljevem vodstvu, prevod neke teme v filmski jezik ipd. Pri obravnavanju posameznih teoretskih poglavij naj učitelji izkoriščajo ustrezne programe na televiziji in v radiu, in to ne le kot instruktažni material. Analize posameznih filmov morajo biti konfrontirane z analizami televizijskih ali radijskih iger, da bi bilo tako mogoče osvetliti specifičnost posameznih umetniških disciplin, pri čemer naj ostane v središču pozornosti filmska umetnost.

Do polnejšega razumevanja strukture filmskega dela vodi tudi poznavanje zgodovinskega razvoja filmskega jezika, poznavanje kontinuitete. Zato bodo učitelji seznanjali dijake tudi z zgodovino kinematografije. Gre za veliko količino materiala. Njegova razvrstitev in izbira za šolske potrebe bo vedno malce vprašljiva. Izhajajoč iz Svitákove klasifikacije zgodovine filma (znanstvena konferenca SČSFTU o obdelavi zgodovine češkoslovaške kinematografije 1965. leta) razumemo to zgodovino takole:

1. Zgodovina filmske umetnosti
2. Zgodovina nastanka slikovnega jezika
3. Zgodovina filma kot blaga
4. Zgodovina filma kot množične komunikacije
5. Zgodovina filma kot tehnične priprave
6. Zgodovina filma kot vzgojnega sredstva

Zapletenost takšnega znanstvenega pojmovanja filmske zgodovine sili k njeni poenostavitvi za šolsko potrebo. Razlaga naj bi izhajala iz vidika, ki je formuliran v 1. točki kot zgodovina filmske umetnosti. Tu mislimo na zgodovino estetskih vrednot in formalnih struktur filmskega izraza, na zgodovino osebnosti in ustvarjalcev, na proces tematskih in stilnih sprememb.

Drugi vidiki filmske zgodovine bodo upoštevani vsaj toliko, da bodo dijakom približali filmsko zgodovino v vsej njeni raznorodnosti, pa čeprav le na kratko. (Konkretno je načelen pristop k tej problematiki razviden iz poglavij, ki so posvečena filmski zgodovini v brošuri J. Blaškeja: (Pomagajmo vzgoji filmskega gledalca v šoli.)

Ker se vsi zapleteni odnosi in vse spremembe v procesu filmske umetnosti realizirajo znotraj celote, ki jo predstavlja nacionalna družba in njena

kultura, sodi k celoviti podobi filmske zgodovine nujno tudi pregled češkega filma. Vidiki, s katerih je obravnavana téma, so istovetni z vidiki za obdelavo zgodovine svetovnega filma.

Praktične vaje služijo predvsem za utrditev teoretskih spoznanj in za njihovo aplikacijo. Cilj predmeta ni vzgoja filmskega amaterja, ampak dojemljivega, estetsko vzgojenega gledalca s strokovnim znanjem, ki ustreza ravni znanja drugih gimnazijskih predmetov. Če gre v prvem letniku bolj za seznanjanje z načinom nastanka scenarija in s tehniko snemanja preprostega prizora s 16 mm kamero, pa v drugem letniku raven znanja in spretnost že omogoča poskus umetniškega snemanja po dijaškem scenariju. Tu ne gre za individualno tvorbo, temveč za skupinsko delo pod učiteljevim vodstvom. Podobno kot pri glasbeni vzgoji ob vežbanju zborovskega petja ne gre za to, da bi dijaki postali profesionalni pevci, mora tudi tu iti predvsem za razvijanje estetskega čuta.

Posamezne téme, s katerimi smo se tu ukvarjali, seveda niso zaprta, vzajemno ločena poglavja, ampak prevzemajoče in dopolnjujoče se sestavine ene same celote. Analize filmov in praktične vaje uvajamo kot dopolnitev teoretske učne snovi.

1. letnik (2 uri na teden, 66 ur na leto):

Kaj je estetika — estetsko osvajanje sveta v umetniškem delu — film, njegov položaj med drugimi umetniškimi disciplinami — vrste in žanri filma (7 ur).

Kako nastaja film — glavni filmski ustvarjalci (2 uri).

Struktura filmskega dela — tematske sestavine — kompozicijske sestavine — izrazna sredstva (17 ur). Specifičnost televizijskega in radijskega izražanja (4 ure).

Aplikacija pridobljenih spoznanj na analize konkretnih del (15 ur).

Praktične vaje: priprava scenarija — seznanjanje s tehniko snemanja — snemanje preprostega prizora (15 ur).

Rezerva: ponavljanje, ekskurzije ipd. (6 ur).

2. letnik (2 uri na teden, 66 ur na leto):

Sintetiziranje in poglobljanje spoznanj o strukturi filmskega dela (10 ur).

Pregled zgodovine svetovne kinematografije (10 ur).

Razvoj češkoslovaškega filma (5 ur).

Analize ogledanih filmov, televizijskih in radijskih sporedov (20 ur).

Praktične vaje — poskus umetniškega snemanja po dijaškem scenariju (15 ur).

Rezerva (6 ur).

film v okviru pouka slovenščine

poskus s filmsko vzgojo na gimnaziji

andrijan lah

Tema z gornjim naslovom odpira široko področje obravnavanja, vendar bi iz nje lahko izpeljali predvsem vidika: kaj film v okviru pouka slovenščine že je in kaj naj bi film v okviru pouka slovenščine bil. Pri prvem vidiku gre za dejstva, pri drugem za najstva. Odločil bi se v glavnem za prvi vidik, čeprav je jasno, da kakršnokoli načrtovanje za bodoče delo ne more ravno mimo zaželenih najstev. Nevarnost, da bi zašli v nasplošno govorjenje, bom skušal preprečevati z opiranjem na lastno dejansko prakso. Tu bi mogel poročati o svojih prvih skromnih začetkih pri uvajanju filmske vzgoje v pouk slovenščine pred kakimi sedmimi, osmimi leti v Celju (učiteljišče). Tedaj sem po ogledih skupnih šolskih predstav organiziral prve »filmske ure«, v katerih smo skušali analizirati filme čimbolj vsestransko in nepristransko. Prehod s področja literature na film je bil deloma naraven in razumljiv (številne zveze med literaturo in filmom), deloma pa ne ravno enostaven in kar zahteven. Treba je namreč priznati, da sem se lotil tedaj filmske vzgoje zgolj kot ljubitelj filma z očitno preslabotnimi teoretičnimi in praktičnimi filmskimi spoznanji. Danes je situacija vsaj glede količine gradiva za filmsko

vzgojo bistveno drugačna oziroma boljša. Tudi številni filmski seminarji so v preteklih letih prispevali svoje k filmskemu izobraževanju naših profesorjev in učiteljev.

Sama povezava slovenščine s filmsko vzgojo ne more biti problematična in jo velja za sedaj obravnavati kot najboljšo možnost. Ne moremo namreč pričakovati — vsaj v kratkem ne — da se bo oblikovala filmska vzgoja kot poseben predmet v naših šolah. Ker pa je obravnavanje filmskega medija danes že neogibno, je uvrstitev filma ob pouk književnosti najbolj primerna. Povrh tudi učni načrti pri slovenščini za posamezne vrste šol (npr. za gimnazije) že predvidevajo obravnavo filma.

Vprašanje je seveda, v koliko šolah je film v resnici deležen potrebnega zanimanja in obravnave. Marsikomu od tistih, ki naj bi se ukvarjali s filmsko vzgojo, je namreč le-ta odveč, saj se ni pripravljen(a) ubadati z novim, zanj(o) neobdelanim področjem. Tu bi lahko rekli marsikatero pikro o konservativizmu šolskega sistema in njegovih številnih nosilcev in izvajavcev. Vendar pustimo to in se lotimo praktičnih vprašanj, med katerimi je prvo: kaj je sploh filmska vzgoja in drugo: kaj je njen namen, cilj.

Po mojem mnenju je filmska vzgoja predvsem gledanje dobrih filmov (s tem v zvezi navajanje na gledanje dobrih filmov). To se pravi, da izključujem iz splošne filmske vzgoje delovanje filmov. Slednje naj bo prepuščeno krožkom posameznih zanimajočih se, medtem ko morajo biti ogledov filmskih predstav deležni vsi dijaki.

Primerjava z drugimi umetnostnimi vzgojami nam pokaže isto: pri literaturi se učimo razumevanja in odkrivanja raznih kvalitete književnih del in ne pisanja (v smislu pisateljstva seveda); pri likovni ali glasbeni vzgoji spoznavajo dijaki (vsaj v gimnaziji!) umetnike in umetnine in se ne vadijo slikanja ali komponiranja.

Iz prej povedanega o literaturi sledi odgovor na vprašanje, kaj je namen, cilj filmske vzgoje. Mislim, da je glavni namen filmske vzgoje oblikovati okus mladega filmskega gledalca ter mu odkrivati lepote in vrednote filma.

Med ogledom filma in realiziranim ciljem ali namenom filmske vzgoje pa imamo še vezni člen — to je obravnava, analiza filma v šoli. Vsako prvo uro po ogledu obveznega šolskega filma posvetim debati, v kateri skušam skupno z dijaki razložiti bodisi posamezne oblikovne elemente, vsebinske posebnosti ali idejne značilnosti. Dijaki pišejo zatem po šolski debati svojo oceno-kritiko (morda bo

bolje, da jo bodo pisali pred debato, s čimer bo zagotovljena večja subjektivnost), kar prispeva k določenemu formuliranju njihovih kritično-analitičnih misli.

Kaj pa filmski jezik, filmska zgodovina, filmski ustvarjalci? Mislim, da je koristno vsaj informativno pregledati tako imenovani filmski jezik, filmska izrazna sredstva. Ker imamo na voljo že več priročnih del, tega ne bo težko obravnavati. Zelo uporabna je zlasti Feusijeva Mala filmska vadnica (izdal Prosvetni servis v Ljubljani), pa tudi Šimenčeva Pot v filmski svet (MK) je primeren pripomoček.

Glede filmske zgodovine mislim, da jo kaže vključiti zgolj kot bistven pregled razvoja filma, smeri, stilov, brez podrobnosti ali gomiljevanja podatkov. Več se je vredno zadržati pri znamenitih ustvarjalcih (predvsem režiserjih), kar pri šolski filmski analizi že uveljavljamo.

Katere vidike imam pri filmski vzgoji nasploh za najpomembnejše? O tem sem sicer že pisal, vendar naj na kratko ponovim. Predvsem se mi zde osrednji 3 vidiki: 1. oblikovanje mladega filmskega gledalca (praktični vidik), 2. obravnavanje filma kot umetnosti (estetski vidik), 3. odkrivanje sveta in človeka s posredovanjem filmske umetnosti (spoznavni vidik). Program filmov oblikujem po naslednjih (tudi že znanih) načelih: 1. stališče primerčnosti za posamezne razrede (starostna stopnja), 2. stališče mešanja in nacionalnih proizvodenj, 3. znana dela pomembnih režiserjev.

Na bežigrajski gimnaziji v Ljubljani imamo zdaj ustaljeno obliko filmske vzgoje že tretje leto. Prvi dve leti smo gledali z vsakim razredom (1., 2., 3., 4.) po 4 filme, torej skupno 16 filmov v šolskem letu. Mogoče je to celo premalo, vendar je že ta korak od nič do nekaj vsekakor pomemben. Ne bi našteval filmov iz našega sporeda, moram pa dodati, da imamo dokaj ugodne pogoje za ogled filmov v Viteški dvorani v Križankah (zaključena predstava z dosedanjo ceno 1 N din za dijaško vstopnico).

Ne bi bilo prav, da ne bi dal besede tudi dijakom. V anketi, ki so jo pisali dijaki enega od četrtih razredov gimnazije o dosedanji filmski vzgoji, zasledimo med drugim naslednje misli. Citiram odlomke:

Filmska vzgoja je prijetno in poučno dopolnjevanje slovenščine, ker spada k splošni izobrazbi ...

Danes je postal film že tako pomembna veja umetnosti, da nikakor ne moremo mimo njega. Zato je nujno potrebno, da se učimo (na primeren način

seveda!) razlikovati dobre filme od slabih in objektivno vrednotiti kvalitete filma ...

Filmska vzgoja se mi zdi zelo dobra ideja, saj sedaj gledam nekoliko drugače vsak film ...

Filmska vzgoja mi je omogočila, da zdaj film doživljam, medtem ko sem ga prej samo opazovala(!) ...

Filmska vzgoja se mi zdi dober in potreben predmet. Z njo se spoznamo z dobrimi filmi in tako tudi nekaj pomaga pri izpiljevanju okusa ...

Mislim, da je filmska vzgoja v šoli zelo dobrodošla. Je zanimiva in za splošno razgledanost nujna ... Filmska vzgoja, ki smo jo uvedli v redni šolski pouk, mi zelo ugaja. Škoda je, da filmov ne obiskujemo bolj pogosto. Razčlenjevanje filmov je zelo koristno, saj sedaj avtomatično pazimo tudi pri ogledu ostalih filmov na vse podrobnosti in osnovne sestavine filma kot npr. fotografijo, glasbo ... Odkar imamo filmsko vzgojo, nekako bolj pazim na posamezne podrobnosti v filmu in na nekatere elemente, ki jih poprej nisem tako opazala ali pa sploh ne ...

Dodatek k pouku, filmska vzgoja, se mi zdi zelo v redu in pametna, kajti tako lahko vsaj vidim nekaj kvalitetnih filmov, ki bi jih drugače gotovo zamudila, ker se tako težko pripravim v kino ... Z izborom, ki je omejen na kvalitetne in vsebinsko pomembne filme, dobivamo počasi neki »čut«, da sploh vemo, kaj in kakšen naj bi bil dober film. Pri analizi filma smo vezani na nekoga, da nam počasi podaja in razlaga o pomembnih in kvalitetnih prvinah samega filma, tako da nam ta sedma umetnost prihaja vse bliže in bliže in lahko bomo počasi ovrednotili neki film s pravih vidikov ... Ogled filmov in kritike popestrijo učne ure, hkrati pa nam omogočajo, da si razvijemo kritičnost. Glede dosedanje filmske vzgoje mislim, da je bila vsekakor koristna in uspešna. Pripravila me je do tega, da sem začel o filmih razmišljati, česar prej nisem počel. Pomagala mi je pri razčlenjevanju filma. Pomembno je, da mi je ustvarila podobo filma kot umetnosti in me seznanila z nekaterimi pomembnimi režiserji ... Zelo pomembno je to, da nam je profesor podajal svoje osnovne misli, kajti s tem nas je dopolnjeval v tistem, česar še nismo mogli sami razvozlati ...

Filmska vzgoja je v današnjem času nujno potrebna. Vsakdo bi moral spoznati pravo vrednost sedme umetnosti in si izoblikovati okus. Tako bi se kmalu odmaknili s programa slabi, komercialni filmi, kajti mladina ne bi več napolnjevala dvoran(!?). Tako se mi zdi filmska vzgoja na šoli pametna ideja.

Filmska vzgoja se mi zdi zelo koristna za splošno izobrazbo, zato mislim, da bi ji bilo treba posvetiti več časa ...

Filmska vzgoja se mi zdi zelo pomembna. Ogledamo si mnogo dobrih filmov in imamo ob njih še razlago, kritiko ...

Filmska vzgoja se mi zdi nujna in dobrodošla ob enem. Kajti tudi ta zvrst umetnosti sodi k splošni razgledanosti človeka ...

Filmska vzgoja je zelo primerna in skoraj nujna. Pri tem predmetu se človek spozna z dosežki filmske umetnosti in vsaj malo spozna režiserje kot tudi igralce ...

Filmska vzgoja ima izredno veliko vlogo tako pri spoznavanju z avtorji, umetnostjo in kritiko kot tudi pri graditvi človekove osebnosti ...

Kar se tiče filmske vzgoje, se mi zdi to zelo dobra stvar. Prav s pomočjo nje je filmska umetnost zainteresirala tudi tiste, ki so šli v kino samo iz dolgega časa. Kar pa je bila, seveda, velika izguba ... Filmska vzgoja, kot jo imamo pri nas, je vsekakor zanimiva. Film je danes enakovreden ostalim umetnostim in je spoznavanje le-tega del splošne izobrazbe dijakov. Res, da se vsakdo ne udeležuje debate, toda vseeno od ure lahko odnese marsikaj, neko malenkost, ki jo je sam prezrl in o kateri bo potem premišljal ...

Nasploh pa je želja skoraj vseh anketiranih več predstav in več ur za filmsko vzgojo (anketa je bila izvedena v novembru 1969).

Pisanje naj sklenem s povzetki: 1. Filmska vzgoja v okviru slovenščine je ponekod že realnost, potrebno pa jo je nadaljevati, širiti in zboljševati. 2. Bistvo filmske vzgoje je gledanje dobrih filmov (kot branje dobrih tekstov pri literaturi, gledanje dobrih slik pri likovni vzgoji ali poslušanje dobre glasbe pri glasbeni vzgoji). 3. Dijaki imajo brez izjeme filmsko vzgojo za koristno, pametno, pomembno, potrebno ali nujno (razne formulacije). Tako se zdi, da ne more biti nikakršnih vprašanj več. Kljub temu naj opozorim na naslednja:

1. Pripravljenost šol in šolnikov na sprejem filmske vzgoje kot nujnega člena moderne vzgoje;
2. organizacijsko časovni problemi pri gledanju filmov (le-ti problemi se zmanjšajo, če gledamo filme v šoli na ozkem traku);
3. tehnični in programski problemi s filmi v manjših krajih (večja mesta so pri organizaciji filmske vzgoje nedvomno v mnogo boljšem položaju). Pa še nekaj: brez zanimanja, zavzetosti ali celo zagnanosti pedagogov za film tudi filmska vzgoja ne more uspevati.

otroška filmska ustvarjalnost

mirjana borčič

Govorica, katere osnovni material sta slika in zvok, ni več tuja televizijskemu in filmskemu gledalcu. Še več. Zaznavne so spremembe, ki so nastale v načinu nizanja misli mladih ljudi, v stilu, v katerem pišejo in ki je podrejen avdiovizualnemu dojemanju našega sveta.

Pred petnajstimi leti smo govorili o potrebi, o nuji, da se pri mladih ljudeh vzbudi, razvije občutljivost za govorico filma. Pred dobrimi desetimi leti smo govorili o tem, da je potrebno mlade ljudi učiti spoznavati in razumeti filmski jezik. S tem smo želeli doseči, da bi bila filmska občutljivost najmlajših tanjša. Menili smo, da je to pot do razumevanja modernih filmskih stvaritev, ki so vedno iskanje novega, tako glede na izrazna sredstva kot glede na avtorjev odnos do sveta.

Danes ni več težav z obvladanjem filmske govorice. Preveliki napori v tej smeri niso več nujni. To pa prinaša s seboj zopet nove potrebe. Mladi človek, ki je skorajda zraščan s filmsko govorico, čuti v sebi željo, da bi svoje občutje sveta izrazil s kamero. Ta želja pa odpira nove pedagoške probleme. Postavljajo se vprašanja, kakšen je cilj tega dela, kako naj se to delo razvija in kakšna naj bo vloga mentorja pri tem delu.

Pojavila sta se dva koncepta. Prvi, ki zastopa stališča, da je snemanje filmov najmlajših miniatura filmske proizvodnje. Ta koncept je pravzaprav začeten korak mnogih pionirskih kino krožkov. Za primer naj navedem, da je prvi jugoslovanski otroški film nastal pred 12 leti v Pionirskem mestu pri Zagrebu. Ekipa je bila številna. Še več pa je bilo statistov-vojakov JLA, ki so nastopali v tej ekranizaciji Čopičeve pripovedke Kurir pete čete. Otroci so se igrali igro, v kateri so predvsem oponašali odrasle. Vodja krožka je organiziral ekipo po vzorcu profesionalne, scenarist je pripravil scenarij, režiser snemalno knjigo, snemalec je film posnel. Ekipa je imela tudi direktorja filma, tajnico režije, montažerja ipd. Igra je bila dolgotrajna. Začetni zanos je popuščal in film je bil končan z velikim trdom in samodisciplino vseh članov. Če je bil namen te igre le vzgoja vztrajnosti, potem je bil pedagoški cilj dosežen. Prav tako je bil dosežen cilj tudi, če je bil namen snemanja filmov odkriti otrokom, kako film nastaja in da je film le iluzija resničnosti. Ne moremo pa biti prepričani, če je ta igra s filmom poglobila tudi otrokov odnos do filma nasploh. Skupinam, ki so se odločile za tovrstno delo, je skupno, da rade uporabljajo predloge, da se rade zatekajo v solzavo slikanje socialnih razmer in krivic, ki jih doživljajo otroci. Te teme so na ravni mladinske psevdoliterature, ki nudi otrokom moralni pouk direktno, ob popolni odsotnosti domišljije. Ker snov, ki jo žele posneti, otrok ne navaja k ustvarjalnemu iskanju domislic in rešitev, temveč le k preslikovanju, postanejo takšni filmi dolgočasna vaja filmskega jezika.

Obstaja pa tudi gibanje, ki skuša razviti otrokovo domišljijo in sprostiti njegovo potrebo po izražanju s filmsko kamero. Tu ni več osnovno, kakšna je dolžnost ali funkcija posameznika v ekipi, temveč kaj želi posameznik posneti. Pravico, da drži kamero v rokah, dobi vsakdo, ki se želi kakorkoli, na kakršenkoli način izraziti s filmskimi izraznimi sredstvi.

Izhodišče dela je otrokov interes. Otroka pa privlači vse, kar tvori njegov svet. Zanima ga narava, zanj je privlačna vsaka na videz še tako neznatna domislica, rad se ponorčuje, razmišlja o odnosih med ljudmi.

Kamero jemljejo v roke predvsem pubertetniki, ki skušajo biti pri delu samosvoji. Vsak zase želi odkriti svojo »filmsko Ameriko«. Zato je potrebno izkoristiti že obstoječe nagnjenje sodobnega otroka k audiovizualnemu dojemanju sveta, njegovo željo po izražanju s filmsko kamero ter že prirojeno potrebo po odkrivanju novega. Tako postane snemanje filmov ena od sodobnih možnosti sproščanja otrokove potrebe po ustvarjanju. Če sprejmemo to načelo, nujno zavržemo organizacijo ekip ali posnemanje profesionalne kinematografije. Takšna oblika dela je namreč zavora pri sproščanju otrokove kreativnosti. Ker želimo izkoristiti otrokovo nagnjenje po izražanju s filmsko kamero v največji meri, upoštevamo predvsem njegove želje. Osnovna želja pa je snemati, opazovati, beležiti. Zato naj bo tečaj seznanjanja s filmsko tehniko kratek.

Omenili smo že, da jemlje otrok filmsko kamero v roke najbolj pogosto nekje okoli 13. leta. Ne moremo pričakovati, da bi v teh letih obvladal obrtniško plat filmske ustvarjalnosti do popolnosti. Potrebne so predvsem vizualna kultura, filmska občutljivost in poznavanje kamere. Vizualna kultura in filmska občutljivost se lahko oblikujeta ob gledanju filmov in pogovorih o njih. Omogočata vizualno in ritmično predstavo tistega, kar bo otrok snemal. Poznavanje kamere omogoča predstavo o tem, kaj 8 mm kamera zmore, in navaja otroka na realno ocenjevanje svojih možnosti.

Filmska izrazna sredstva našega otroka s kamero v rokah naj ne bodo vključena v pravila, ki dopuščajo ali ne to in ono, temveč iskanja, poizkuse, da se s filmsko govorico pove ali zabeleži nekaj na način, ki je karakterističen za psiho pubertetnika. Zato tudi ne sme biti imitacija filmov, ki jih snemajo odrasli. Nepotrebni so tečaji filmske slovnice, ki so otroku tuji in zoprni sot slovnica nasploh in pozneje pri snemanju postavljajo pregrade pri svobodnem filmskem oblikovanju lastne misli ali občutka.

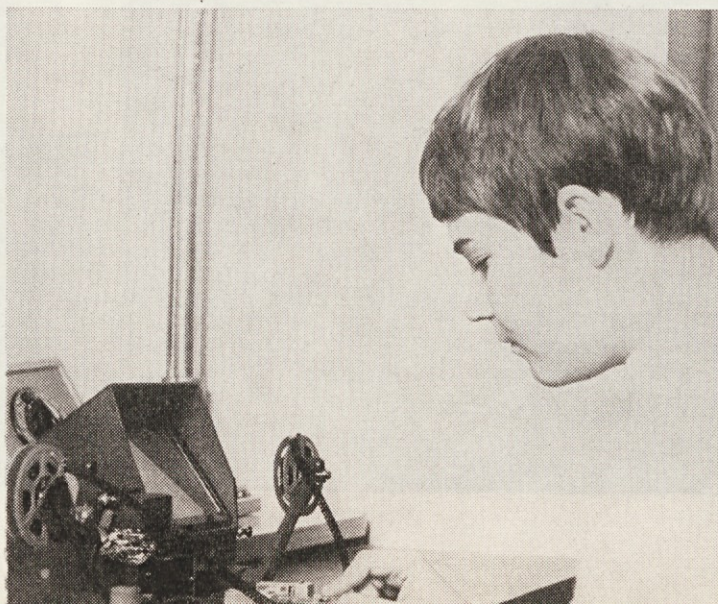
Pri delu je predvsem potrebno upoštevati dejstvo, da naši otroci živijo v svetu množičnih komunikacijskih sredstev veliko bolj intenzivno kot starejši. Vse, karkoli je okoli njih, jih navaja na vidno in slušno dojemanje sveta. Izložbe, reklame, revije, časopisi, stripi, televizija, kino dvorana, gramofonske plošče in ansambli moderne glasbe so njihov

svet. Ta svet si utira preko TV pot tudi na deželo. Spreminja način mišljenja in tudi besednega izražanja mladih ljudi. V literaturi in glasbi mladih so te spremembe zelo zaznavne. Literatura in glasba, dve tradicionalni umetnosti, sta nam obenem tudi najboljše merilo za nastale spremembe. Film, ena najmlajših umetnosti, pa v tem obdobju doživlja svojo emancipacijo v primerjavi z ostalimi umetnostmi. Avdiovizualno dojemanje sveta postaja senzibilnejše in vse bolj in bolj prisotno. To nujno narekuje v vse večjem številu mladih ljudi željo, da bi svet okoli sebe izrazili s kamero. Želijo, da se kamera z njimi smeje, norčuje, čustvuje, joče in veseli. V takšnih filmih je čutiti otrokovo potrebo, da svet, ki ga dojema vizualno, lahko zabeleži tudi s kamero. Ta je kot naše oko, ki zaznava svet okoli sebe po detajlih, jih zapaža in katere naša zavest, svojim izkušnjam primerno, povezuje v celoto. V takšnih filmih sta primarna slika in ritem, ki ustvarjata določeno razpoloženje. Takšni filmi so utrinki zapažanj in domislic, ki so vizualno in slušno oblikovani v celoto; ta pa ne pozna zapletov in razpletov celovečernega profesionalnega filma. To je le košček sveta, ki so ga otroci sposobni ujeti. Mentor ima tu pač najtežjo nalogo. Svoje znanje in svoje hotenje mora podrediti potrebam otrok. Je le svetovalec, ni ustvarjalec. Zato ne sme zavirati kakršnihkoli poizkusov, če želijo otroci karkoli zabeležiti proti vsem njegovim normam in pravilom. Mentor je važen predvsem v fazi priprave, ki lahko traja tudi celo leto ali še več. Ta je odvisna od senzibilnosti otrok. V tej fazi otroci gledajo filme ter se o njih tudi pogovarjajo. Čas, ki ga otroci porabijo za gledanje filmov, ni nikoli izgubljen. Otroci bodo pozneje lažje našli svoje teme in svoj stil. Vendar je mentor važen v trenutku, ko pride določeno delo v oceno. Kot enakovreden član se udeležuje debate, v kateri kritično ocenjuje že montiran in zvočno opremljen film.

Če je mentorjev cilj omogočiti otroku, da svoje potrebe po izražanju s kamero zadovolji, da s tem doseže določeno otrokovo sprostitev, ki je potrebna za razvoj celotne osebnosti, ne pa, da pokaže svoje osebno filmsko znanje, bo v srednji fazi, v fazi nastajanja filma, prepustil kamero otroku. Samostojno delo oblikuje otrokov svet. Mladí snemalec s kamero v rokah mora do materiala, ki ga snema in ga pozneje tudi montira, z montažo sestavlja v celoto, — imeti tudi svoje osebno in trdno stališče in mogoče je prav to tisto, kar lahko imenujemo najlepši in najboljši cilj te mlade dejavnosti — filmske ustvarjalnosti otrok.



Tako se snema in ustvarja film





Levo: SONČNI KRIK. Režija Boštjan Hladnik. Proizvodnja Viba film. 1968. Prizor iz filma. Zgoraj: TANJA IN DVA REVOLVERAŠA. Režiser Radimir Cvrček. Češko-slovaški film

pogovor o filmu

Ljudje na kolesih

stjepko težak

scenarij in režija
rudolf sremec

proizvodnja
zagreb film, 1963

Ta film je ena izmed najboljših stvaritev jugoslovskega dokumentarnega filma. Primeren je za obdelavo v osmem razredu predvsem za razširjanje in poglobitev teme dokumentarni film. S tem primerom lahko pokažemo, koliko je dokumentaristična obravnava pogojena s samo temo in z avtorjevim namenom; katere izrazne možnosti so na voljo avtorju dokumentarca; hkrati pa lahko nekoliko pogledamo tudi v zgodovino te filmske zvrsti. LJUDJE NA KOLESIH imajo tudi pomebno vzgojno sestavino, in učitelj mora paziti, da je ne zgreši. Pogovori o problemih, ki jih film vsiljuje, naj bi se ne končali v pesimističnem razpoloženju. Neza-

dosten in površen odnos do družbenopolitične orientacije filma bi namreč mogel privedi do enostranskih razlag. Zaradi takih nepremišljenih in kratkovidnih tolmačenj bi temu filmu skoraj odklonili odobritev za javno predvajanje.

Učitelj lahko uvodni razgovor zasnuje na izkušnjah dijakov (kje delajo vaši očetje in znanci?, kdaj vstanejo?, koliko potujejo?, kaj počno po vrnitvi iz tovarne?), če domneva, da bodo te njihove izkušnje dale dovolj snovi za povezavo s tematiko Sremčevega filma. Uvodni pogovor lahko zajame tudi dokumentarne filme, ki so jih učenci že gledali — in sploh vse, česar so se dotlej naučili o dokumentarnem filmu. Učitelj lahko v takem pogovoru obvesti učence o razvoju dokumentarnega filma približno takóle:

Prve dokumentarne filme je snemal pravzaprav Louis Lumière. Kadri o odhodu delavcev iz tovarne, o kopanju v morju, o prihodu vlaka, o otrokovem zajtrku, o partiji kart — in drugi so dejansko dokumenti nekega časa, pričevanja o življenju premožnejše meščanske družine v Franciji pod konec devetnajstega stoletja. Dokumentarne filme so snemali tudi ameriški snemalci v službi Thomasa Edisona, vendar se je v prvi stopnji razvoja kinematografije na področju dokumentarnega filma posebno odlikovala skupina angleških filmarjev (George Albert Smith, William Paul, James Williamson), ki so snemali odlomke iz življenja takratne Anglije. V filmski izraz so vnesli vrsto novosti in so zato v zgodovini filma znani pod nazivom »brightonska šola« (po mestu Brighton, v katerem so delali). Med ameriški filmarji je bil najpomembnejši dokumentarist Robert Flaherty, avtor filma NAUK S SEVERA (1922) in ČLOVEK IZ ARANA. Že s svojim

prvim velikim filmom — Nanukom — je Flaherty dosegel svetovno slavo. Bivši lovec, raziskovalec in kopač zlata na daljnem severu pri snemanju filma o življenju Eskimov ni izbral le svojih velikih izkušenj, temveč je preživel petnajst mesecev v Hudsonovem zalivu in snemal življenje eskimske družine, ki jo je s kamero spremljal na lov in ribolov, pa pri jedi in gradnji značilne eskimske hiše, na plesu in v vseh situacijah vsakodnevnega življenja. Nanuk je ime Eskima, ki ga je Flaherty izbral za glavnega junaka svojega dokumentarca. Nanuk je s svojo ženo Nylo v resnici igral pred kamero svoje lastno življenje. Človek iz Arana pa je film o življenju ribičev na nekem irskem otočku. Dokumentarista svetovnega slovesa sta bila še Škot John Grierson in Holanec Joris Ivens. Grierson se je proslavil s svojim filmom *LOV NA SLEDI* (ribe), 1929. Sodeloval je s Flahertyjem in z drugimi filmarji, bil je vodja tako imenovane angleške dokumentarne šole. Joris Ivens si je pridobil mednarodno ime s filmom *MOST IN DEŽ* (slednji v družbi s H. K. Frankenom). V Mostu je dal likovno simfonijo oblik, ki jih srečamo med jeklenimi nosilci mostnih konstrukcij, v Dežju pa izredne podobe dežja (luže, odsevi na mokrem pločniku, bleščanje dežnika itd.). Njegov veliki film *ZUIDERSKO JEZERO* prikazuje človeka v boju z naravo, njegovo zmago nad stihijo, pa tudi izkoriščanje človeka v kapitalističnem redu. Snemal je tudi pretresljive filme o državljanski vojni v Španiji (*ŠPANSKA DEŽELA*) in o vojni na Kitajskem (*ŠTIRISTO MILIJONOV*). Zaradi svojega naprednega mišljenja v filmih je Ivens emigriral in zato snemal vrsto filmov v tujini, zlasti v Sovjetski zvezi (*PESEM O HEROJIH* — film o komsomolu in o izgradnji velikih metalurških tovarn v Magnitogorsku).

Na razvoj dokumentarnega filma je precej vplival tudi sovjetski režiser Dziga Vertov. Delal je z geslom »kino-resnica«, to je filmska resnica, zatrjujoč, da je treba iz filma odvreči vse, kar ni vzeto iz življenja. Filmu niso potrebni niti igralci niti kostumi, niti šminka, studio, dekoracija, razsvetljava. Vse se mora podvreči objektivu kamere-očesu, ki je objektivnejše od človeškega. Film mora prikazovati nesfrizirano življenje, ujeto iznenada. Izbor motiva in montaža imata prednost pred vsem drugim. To pojmovanje je propagiral pod nazivom »kino-oko«. Da bi kar najbolj ustregel svojim lastnim načelom, je dosti rabil teleobjektiv in skrito kamero. Vendar pa je dosledno izvajanje teh načel kmalu pokazalo svoje pomanjkljivosti. »Kino-oko« je izredno dobro videlo prizore s proslav, zborovanj, športnih tek-

movanj in različnih slavnosti, ni pa moglo videti človeških čustev, ki so našemu očesu zelo dostopna, niso pa dostopna tudi nenadnemu, težko gibljivemu in od razsvetljave odvisnemu aparatu filmske kamere. Kljub temu je »kino-resnica« Dzige Vertova imel velik vpliv na svetovno kinematografijo in ga ima v neki meri še danes. Izmed njegovih nemih filmov so najpomembnejši *LETA BREZ LENINA* (1925), *ŠESTINA ZEMELJSKE OBLE, ČLOVEK S KAMERO*. Njegova mojstrovina je film *TRI PESMI O LENINU*. Za ta svoj zvočni film je Vertov pregledal in poslušal vse filmske trakove in vse gramofonske plošče, na katerih sta bila zabeležena Leninov lik in glas.

Prvi filmi, snemani na prostoru Jugoslavije, so bili ravno tako dokumentarci. (Opatija Lumièrovih snemalcev, Crikvenica Stanislava Noworyte, Bitolj in Ilinden Miliona Manakija.) Relativno veliko dokumentarnih filmov je bilo posnetih med vojnama, pa tudi med vojno, vendar je domači dokumentarni film doživel svoj razcvet šele po osvoboditvi. Več jugoslovanskih dokumentaristov se je uveljavilo doma in na tujem in prejelo na različnih filmskih festivalih lepo število nagrad in priznanj. Med najuspešnejše dokumentariste jugoslovanskega filma sodijo Rudolf Sremec, Milenko Štrbac (*V SRCU KOSMETA, SREČNO NOVO LETO, V SENCİ MAGIJE, VERIGA JE PRETRGANA, DEŽEVJE MOJE DEŽELE*), Stjepan Zaninović (*ŠELE POZNEJE SEM PRIČEL RASTI, SOLZA NA LICU*), Ante Babaja (*EN DAN NA REKI, ME SLIŠIŠ?, TELO*), Krsto Škanata (*TAM, KJER PRENEHA ZAKON, PRVI SKLON ČLOVEK*), Branko Ranitović (*POGREB ŠTEFA HALAČKA, EPPUR SI MUOVE, ALI KAKO SE JE DOMAČI FILM VNDARLE PREMAKNIL*), Branko Marjanović (*ZGODBA O SUHEM, BELOGLAVI JASTREB, LISICA, HOBOTNICA, MEDVEDKOVO POLETJE*), Dušan Makavejev (*PRVOMAJSKA PARADA, NOVA IGRAČKA*), Jože Pogačnik (*NA STRANSKEM TIRU*). Mogli bi prišteti še celo vrsto drugih filmarjev, ki so v svojih dokumentarnih filmih zapustili močna in vidna pričevanja o času, polnem prelomov, vrenja, iskanj in odkrivanj poti v novo, boljše življenje.

Filmski publicist in teoretik prof. Rudolf Sremec je po besedah Franceta Brenka, avtorja naše prve celotnejše zgodovine domačega filma — »ena od najmočnejših osebnosti na področju kratkega filma«. Od osvoboditve do danes deluje v naši kinematografiji kot režiser, scenarist (je avtor scenarija za nagrajeni Vukotičev Surogat), filmski pisec, publicist in predavatelj (predava tudi filmsko kulturo na filozofski fakulteti v Zagrebu). V večini svojih

dokumentarnih filmov obravnava za našo družbo bistveno važne probleme (ZEMLJA, DOGODKI V RAŠI 1950, LJUDJE NA KOLESIH, SEZONCI), obravnava važne kulturne probleme (RAZSTAVA SREDNJEVEŠKE UMETNOSTI NARODOV JUGOSLAVIJE, USPAVANA LEPTICA, PET STOLETIJ HRVAŠKE KNJIŽEVNOSTI, MINIATURE O JUGOSLAVIJI), prikazuje lepote naše dežele, njeno gospodarstvo in ljudi (ČRNE VODE, KORALARJI IN MORSKI GOBARJI, BOJ ZA ZEMLJO, ČRNA REKA).

Sremčev film LJUDJE NA KOLESIH je ena izmed njegovih najboljših ostvaritev, do neke mere posneta po zgledu filmov-resnice Dzige Vertova. Pred in med snemanjem tega filma o delavcih-kmetih, ki z eno nogo stoje na svoji vaški njivici, z drugo pa v tovarni, je Sremec mnogo potoval in se pogovarjal z delavci, ki sleherni dan popotujejo z vlaki, avtobusi, kolesi, mopedi in peš v mesto na delo. Snemal je njihove pogovore in izjave na magnetofon, pri tem pa je uporabljal tudi tehniko skrite kamere, da bi kar najbolj zvesto obdelal življenje teh ljudi.

Film je bil nagrajen na festivalu kratkega filma v Beogradu.

Vsebina filma je enostavna:

1. sekvenca. Na špici se pojavi vas pod hribom. Moški na vaški poti prižiga cigareto. Avtor sporoča, da je okrog 40 % jugoslovanskih delavcev z eno nogo na vasi, z drugo pa v mestu. Vsak dan potujejo. Peš, s kolesi, avtobusi, vlaki. Ob zvočni spremljavi petelinjega kikirikanja in avtobusnih trobelj hite ljudje iz svojih vasi na delo. Mladenič pride z vaškega dvorišča, potiska bicikel, ga zajaha in se pelje po vaški poti.

— Potujem, vsako jutro potujem s kolesom. Več nas je iz naše vasi, precej nas je, ki smo prešli v industrijo, iz okoliških vasi prihajajo, tudi tovariši pridejo, nekateri z vozom, s kolesi, največ kot delavci, in glej, tako ...

Popotniki v avtobusu dremajo, dremajo tudi tisti, ki čakajo na vlak in sedijo na železniških tračnicah.

2. sekvenca. Vlak pride. Delavci vstopajo v vagone, sedajo, dremajo.

— Spijo, spijo, vedno spijo ...

— Kako Joža ne bi spal ... že deset let hodi celo uro peš do Stubice, potem z vlakom, vstati mora ob dveh ponoči ...

Kamera pokaže gledalcu speče v različnih pozah. Tudi tiste, ki ne spijo. Dekle bere kriminalko, mladenič ji nekaj šepeta. Nekateri kvartajo. Nekateri pijejo. Mimo gre miličnik. Grozdi vise na stopnicah. Sprevodnik se stežka prebija. Približuje se mesto.

Neka ženska se šminka. Nekateri vstanejo, pripravljajo se za izstop.

3. sekvenca. Prerivanje iz vagona. Delavci stopajo iz vlaka, iz avtobusa, kopicijo se bicikli v tovarniških garažah, delavci hite v tovarno s tramvajem, kolesom, peš. Vstopijo v tovarno mimo portirja, preoblačijo se v delovne obleke, si natikajo zaščitne maske, delajo na tkalskih strojih, upravljajo z aparati za varjenje, zalivajo cvetje v tovarniških prostorih. Sirena javlja konec delovnega časa. Trume delavcev vro iz tovarne. Vrtar gleda hitečo množico.

— Dobro poznam delavce, ker sem tudi sam po rodu iz okoliških vasi ... pa dosti dobro poznam delavce: iz Bobote, Trpinja, Bršadina, Bogdanovca, Dalja, Vere, celo iz Borova ...

Tramvaji, mopedi, bicikli, avtobus, tekanje na vlak, prerivanje v vagonih. Grozdi delavcev vise na ploščadi, vozijo se na strehi, tisti v kupejih pa spijo, kvartajo, neko dekle pregleduje časopise, mimo gre sprevodnik, budi speče, nekateri izstopijo na vmesnih postajah.

4. sekvenca. Vračajo se peš. Moški pešači po kamniti poti. Drugi se pelje s kolesom. Noge, bicikli, noge, bicikli. Utrujeno. Trudno se vrača delavec v domačo vas.

— A hodim, hodim, zjutraj moram iti ... delam na Reki, delam doma, človek se mora utruditi ... Tudi delavka se vrača domov. Osamljena hiša sredi sadovnjaka v bregu. Kraj je valovit, gričevnat. Navija radio, išče plesno glasbo, ded hoče nekaj narodnega.

— Imam očeta, mačeho, brate, polbrate, deda, mnogo nas je ...

Tudi mladenič iz kombinata je prišel na njivo. Od žene prevzame plug, ona pa korači po brazdah in žene konje.

— Pa še vedno delam in moram delati, dokler še imam to malo, še vedno imam konje in prevajam z njimi, za to malo zemlje ...

Delavec, ki je po špici filma prvi nastopil, je v krogu svoje družine. Žena, dekletce. Deklici dá zavojček, bržkone vrečico bonbonov. Utrujeno já, léže na divan ob mizi. Žena govori:

— Mnogo moramo delati ... moraš iti, Rajko, v Dolac, moraš iti z menoj ... in morava dodelati, ostalo je še mnogo dela in krompir je treba kopati in za živino nabrati in vsega je še dosti in moraš hitro iti, ker je bil dež, je vse ostalo ... in biti morava čim hitrejša, Rajko, morava hitreje, treba je, Rajko, hitro in čim hitreje in dobro in vse to morava narediti

do večera, in morava dodelati ... ker nama bo to jutri manjkalo.

5. sekvenca. Preko glave delavca, ki je zaspal, se v pretapljanju spet pokaže slika z začetka filma: zgodnje jutro. Moški prižge cigareto, gleda na ročno uro: tri je ura, gre po vaški poti, iz daljave slišimo peteline in avtobusno trobljo.

Lahko rečemo, da je téma tega filma delavec v precepu med zemljo in tovarno, med starim in novim. Zaradi pomanjkanja stanovanj v industrijskih naseljih, zaradi močne povezanosti vaščanov z zemljo je za veliko družino, za patriarhalni način življenja vaščan-delavec dejansko polvaščan-poldelavec. Z eno nogo je zakoračil v mesto, z drugo pa še čvrsto stoji na vaških tleh. To pa je težko. Pogubno. Potuje, dela, potuje, dela, spi. Vselej je utrujen, zmeraj zaspan, pa za počitek in spanje nima dovolj časa. Prenapeto življenje, življenje, ki izčrpava z večnim vrtenjem v krogu: zgodnje vstajanje, naporna pot, delo v tovarni, neudobna vrnitev, delo na polju, pozno leganje, zgodnje vstajanje ... in tako v nedogled: vedno isto, vedno isto, naporno in utrudljivo. Edino razvedrilo: hip glasbe in radia, redkeje kratek pogled skozi okno v svet, ki ga daje televizija, malo pozabljenja ob kartah, ob novih nogavicah, kozarčku žganja ali napeti zgodbi kriminalke. To je vse, drugo pa je hitenje, delo, zaspanost. Vendar pa zaključek, ki ga bodo učenci dobili iz tega filma, ne bi smel biti negativen: ni izhoda iz tega zaprtega kroga hoje in dela. Zaprtost tega kroga se ujema samo s sedanjim trenutkom našega družbenega razvoja.

Od nas in od celotne družbe je odvisno, kako dolgo bo ta zgodovinski trenutek trajal, kako dolgo se bodo poldelavci-polvaščani razpenjali med svojim vaškim gumnom in tovarnami. Sremčev film je tudi klic in opozorilo družbi, naj se z vsemi močmi potruji, da bi to utrudljivo popotovanje v tovarniške prostore čimprej prenehalo, da bi se vaški človek čim prej in čim laže opredelil za industrijo ali za kmetijstvo. Potrebno je ustvariti pogoje, ki bodo slehernemu našemu človeku omogočili, da se ne bo naprezal čez svoje moči. S pogovorom o tej problematiki mora učitelj vplivati na čustva učencev, da bodo občutili spoštovanje do množic naših delavcev, ki s svojim težavnim življenjem, utrujenostjo, nenaspanostjo in — kljub vsemu temu — z vztrajnim delom pospešujejo gibanje naše družbe v naprednejšo prihodnost. Idejnoetični poudarek razgovora o filmu naj temelji na razumevanju, ki ga je izrazil eden izmed kritikov Sremčevega filma: »Danes, ko gledamo Sremčeve Ljudi na kolesih,

lahko občutimo samo globoko spoštovanje do teh utrujenih ljudi, ki neprespani potujejo ob svitu v tovarne. To je spoštovanje do njihovega ogromnega truda, do njihovega napora in neizmerne človeške vztrajnosti, ker se spoprijemajo z zgodovinsko nujnostjo, s katero plačujemo svoj dolg nagli industrializaciji — in hrabro vztrajajo.«

Vendar se tudi na tej miselni ravni Sremčev film dviguje nad z našim časom in našim prostorom ozko omejeni problem. Film je s svojo zasnovo sposoben zbuditi v človeku tudi razmišljanja o splošno človeških problemih. Ali ni to krožno gibanje našega človeka, polkmeta-poldelavca, na neki način podoba enoličnega gibanja v krogu človeka nasploh? Ali se ne vrti življenje mnogih ljudi na zaprti krožni črti: spanje — delo — jelo — počitek — delo — spanje? Mar ni za dvig človeške osebnosti na še višjo stopnjo človeškosti nujno potrebno širiti krog človekovega gibanja? Zadovoljitvi osnovnih potreb človeškega obstoja je treba dodati tudi duhovno hrano: kulturo, umetnost, radost ustvarjanja in odkrivanja. Čeprav s tem ni presekana zaprtost življenjskega kroga, vendar tako gibanje ni več horizontalno, ravno, ker dopušča vzlete (in padce, seveda), ki dvigajo polet, ubijajo enoličnost, dajejo nove razglede, naredijo življenje lepše in bogatejše. (V taka, s Sremčevim filmom priklicana razmišljanja, se učitelj lahko spušča le z zrelo mladino, v prvi vrsti z učenci srednjih šol, redkeje pa z naprednejšimi člani osemletnih filmskih klubov.) Vendar pa téma in miselni votek nista edini vrednosti tega filma in samo z njima film še ne bi dosegel imena umetniške ostvavitve. »To, zaradi česar so Sremčevi Ljudje na kolesih vznemirljivo in izvirno umetniško delo, ni oblika tako imenovane »filma-resnice«, temveč verodostojnost téme, za katero se je režiser odločil, pa njegov kreativni odnos do téme,« je ugotovil kritik Slobodan Novaković. (S. Novaković: Triumf dokumentov, Filmska kultura, str. 50). To témo bi Sremec mogel obdelati tudi v igranem filmu, vendar z igranim filmom ne bi uresničil take pristnosti, kakršno je dosegel njegov dokumentarni film. Utrujenosti, izčrpanosti obrazov in apatičnosti, ki jih vidimo v očeh, v glasu, v kretnjah — najbrž niti najbolj nadarjeni igralci ne bi mogli odigrati tako prepričljivo in tako pristno. Ozračja prenatrpanega lokalnega delavskega vlaka, gneče na postaji, prometne zmešnjave na ulicah in cestah, ki vodijo v industrijske zgradbe, družinskega vzdušja kmečkega doma — ni mogče uresničiti niti z najbolj uspešnim sodelovanjem igralcev, statistov, scenografov, režiserjev in

drugih članov filmske ekipe tako, kot je to storjeno v Sremčevem dokumentarcu.

Drug avtor bi isto témo lahko tudi povsem drugače realiziral. Sremec je izbral svojo pot. Čeprav je izbral nekaj delavcev in delavk, katerih pot je spremljal od doma do tovarne in nazaj (delavec iz okolice Reke, ki prvi nastopi na platnu, delavec iz Stubice, delavec iz okolice Karlovca), ni uporabil metode »glavnih junakov«, temveč je preplaval gledalca z množico oseb, moških in žensk, starih in mladih, povsem surovih in bolj uglajenih, tako da se v tem morju utrujenih fiziognomij izbrani »nosilci dogajanja« izgublja in jih bo nepazljiv gledalec težka identificiral, kadar nastopijo v množici ali v drugem okolju. Z montažo je avtor spreminjal kadre, posnete v Zagorju, Slavoniji, Primorju ali nekje pri Karlovcu, tako da bo gledalec, navajen na enostavno montažo, težko spremljal tok filma, pa morda zaradi nerazumevanja tudi kaj spregledal in pozabil. (Učitelj pozna sposobnost filmskega čitanja svojih učencev in jim bo v uvodnem razgovoru pomagal, da se ne bi izgubili v vrtincu kratkih in naglih kadrov.) S tem prepletanjem ljudi, krajev in vozil je avtor posplošil probleme, ki so sicer zelo osebni — ker se tičejo Rajka iz vasi nad Reko in neimenovanega, toda povsem določenega dekleta s hribov karlovškega štirirečja, pa Zagorca, ki se predstavi: »Jaz sem tam iz Stubice, iz Karivaroša, delam na Delavski cesti v tovarni«. To ni življenje nekega človeka v bližini industrijskih središč, to je življenje štiridesetih odstotkov našega delavstva. Zato s hitro menjavo kadrov pripelje pred gledalčevo oko ljudi, pota, vozila iz različnih krajev. Zato naše uho zasipa z dialektičnim pletežem štokavske, kajkavske, čakavske in kajkavsko-čakavske govornice.

Mladenič pravi v ekavščini vzhodne Slavonije:

— Jeste, danima bilo zima, bilo kiša putujemo, nekad se malo i pokisnem ali zaista, eto, uglavnom da moramo da stignemo tamo na vreme ... Čakavec s primorskega krása pravi:

— Putujem svaki dan na delo u Reku, gren s kurijerom do Kantrid i onda gren dolu hodeć petnaest minuti ... tako gren svaki dan ...

Govori kajkavec iz Zagorja:

— Kak ne bi bil umoran! Moji stari nemreju više sami, u gradu stana nemrem dobiti, žena dela na polju, ja joj pomažem. Mučim se ...

Govori dekle s področja, kjer se križajo kajkavski in štokavski vplivi:

— Nikuda ne idem, kuda ću tu ići u ovim brdima ... Kuda imam poč, nekad na televiziju koji put prodjem.

In ne govoriyo več niti v svoji čisti domači govornici. Narečje se »kvark« s književnimi primesmi. Tudi to je vpliv poti v mesto. Čakavec poleg svojega gren pravi tudi putujem (zm namesto n na koncu), kajkavec ni truden, temveč umoran, ko tako vplete štokavsko besedo v svoj kajkavski stavek.

Zaprtoost kroga, v katerem se giblje naš polvaščan-poldelavec, je Sremec poudaril tudi kompozicijsko, ko je stkal svoj material v pet sekvenc, ki pomenijo zaokroženo celoto:

1. sekvenca: Odhod od dóma
2. sekvenca: Na poti do tovarne
3. sekvenca: Ob vrnitvi iz tovarne
4. sekvenca: Pri delu domá
5. sekvenca: Odhod od dóma

Zadnja sekvenca je pravzaprav ponavljanje začetka. To ponavljanje ima svojo dramatsko vrednost, ker v gledalcu izziva spoznanje, da se vse znova začenja enako, z isto enoličnostjo, z istimi in niti za las spremenjenimi stopnjami obstajanja — in tako ga vznemiri in pripelje njegovo čustveno sodelovanje v filmu do vrhunca. Ponavljanje je v tem filmu zelo pogosto uporabljeno izrazno sredstvo. Ponavljajo se določene besede in slike. Kakor nalivi dežja naš bobnič zasipajo besede: hodim in delam. Ta hodim in delam v mnogih različicah vlada v vsem filmu in nam še dolgo ostane v spominu; spremlja nas kot podzavestna pogubna, enolična glasba. Posnete glagole, ki izražajo popotovanje (putujem, idem, poč, prodjem, hodim, dojtji, gren), slišimo tridesetkrat in približno ravno tolikokrat tudi glagole, s katerimi se poimenuje delo (delam, radim, napravimo, orati, kopati).

A hodim, hodim ... se ponavlja skoraj v vsaki sekvenci.

To ponavljanje je izraženo tudi z jezikom filmskih slik. Menja se vrsta kadrov, ki prikazujejo popotovanje: noge na poti, noge na pedalu kolesa, noge na mopedu, noge na stopnicah vagona, kolesa bicikla, kolesa mopeda, kolesa vlaka.

Poleg besed s pomenom potovati in delati se pogosto ponavljajo tudi besede s smislom móranja, vsakodnevnega ponavljanja in utrujenosti. Besede moram ali treba je slišimo petnajstkrat; besed kot vsako jutro, sleherni dan, dan za dnem, vedno, S táko analizo filma bomo učence prepričali, da je Sremec zares zaslužil nagrado in pohvale, s katerimi je njegov film obsut, ker je to zelo pomembno in vselej, deset let in podobno je najmanj ducat; prav toliko in še več je besed, ki izražajo posledico takega načina življenja (potovanja, dela in móranja):

utrujenost (utrudim se, utrujen, ne morem, spim, mučim se). Omenjeno je že, da so kadri pretežno kratki, zato je tempo filma hiter, zagnan. Ritem brzine se kaže tudi slikovno (drvenje vlaka, avtobusa, tramvaja, bicikla in moped) in zvočno (hručenje lokomotive, klopotanje koles) in semantično (hitro in hitreje). Da bi poudaril pogubnost tega tempa, režiser na koncu četrte sekvence ponavlja besede, kakor da delavca spremljajo tudi v snu: »Čim hitreje in hitreje, Rajko, treba je, hitreje... Rajko, hitro in čim hitreje in dobro in da vse to narediva do večera in morava dodelati, ker nama bo jutri manjkalo.«

Da bi čim bolje izkazal utrujenost delavcev, ki potujejo na delo in z dela, avtor pogosto uporablja velike plane, za izražanje tempa in večnega potovanja pa uporablja nادرobnosti (del noge, del koles, del motorja). Z uporabo nekaj izrednih totalov je poudaril množičnost tega pojava (reka biciklistov in mopedistov na mestni ulici, vstop v tovarniške prostore, gneča na postaji). Snemajoč iz zgornjega rakurza množico delavcev, ki izstopajo iz vlakov in se razpršijo po peronih in tračnicah na postaji, se zdi, da jih avtor primerja z mravljami, ki — drobne in hitre — na prvi pogled nesmiselno, brez cilja in smeri, v resnici pa še kako organizirano in smotno hitijo za svojim delom. Srednji plan uporablja avtor najpogosteje, kadar kaže delavce-potnike v medsebojnih odnosih (ko kvartajo, pijejo, ko mladenič dvori dekletu, ki bere itd.) in v družinskih stihih (oče in deklica, ženska in ded).

V filmu, ki mu je osrednji problem prepletanje starega in novega, vaškega in mestnega, ali bolj točno, posledice in rane, ki izhajajo iz teh navzkrižij, je avtor tudi z zvočno sestavino izrazil te spopade. Na začetku, zlasti pa na koncu filma, je izredno poudarjeno to srečanje idile in mehanizacije v spremenju petelinjega kikirikanja in avtobusnega trobljenja. Rezka troblja avtobusa preglasi petelina. Tu je na neki način sugeriran tudi zaključek o zmagovalcu. Zmagalo bo novo — povezano s tovarno, z industrijo (ker bo industrijski način dela po malem odpravil tudi idilične podobe z vaških njiv, kjer konja ali vola s plugom zamenjujejo traktor, kombajn in vsa mogoča sredstva moderne agrotehnike). S tako analizo filma bomo učence prepričali, da je Sremec zares zaslužil nagrado in pohvale, s katerimi je njegov film obsut, ker je to zelo pomembno in najbolj pristno našo témo pokazal z najbolj verdostojnimi izraznimi sredstvi modernega filma, povzročil v gledalcih močna čustva in jih spodbudil k razmišljanju.

pravica

stjepko težak

Posebnosti filmskega izraza postanejo izrazitejše in vidnejše, če jih primerjamo z izraznimi sredstvi kake druge umetnosti, zlasti literarne ali likovne. Zato bo posebno koristna zaporedna analiza književnega dela in njegove filmske priredbe. Za take primerjave so primerne ekranizacija Kolarjeve novele Svojega telesa gospodar, Matavuljevega romana Bakonja fra Brne, Gogoljevega romana Taras Buljba, povesti Šolohova Človekova usoda, Kranjčeve novele Na valovih Mure, Nušičevih komedij Dr., Narodni poslanec, Sremčevega romana Pop Čira in pop Spira, Seliškarjevega romana Bratovščina Sinjega galeba, Vernovih romanov V osemdesetih dneh okrog sveta, Dvajset tisoč milj pod morjem, itd. Zaradi kratkosti je za tako delo zlasti primerna filmska groteska zagrebškega režiserja Anteja Babaje Pravica, posneta po istoimenski noveli Vladana Desnice. Ta moderno pisana psihološka novela avtorja Zimskega letovanja, Lupine na soncu pa Pomladi Ivana Galeba, je predvsem primerna za delo v gimnaziji, v naprednejšem okolju pa jo lahko obravnavajo tudi v osmem razredu osnovne šole.

Nedvomno je potrebno Desničevo novelo razlagati pred obdelavo Babajevega filma. Obrnjena pot bi bila težja in verjetno tudi manj uspešna.

1.

vladan desnica: pravica

Za polno razumevanje in doživljanje te novele (in zatem tudi filma) so morda sposobni šele učenci pri koncu gimnazije; toda če bi vsako književno delo obravnavali šele takrat, ko smo si pridobili vse znanje in izkušnje, potrebne za poglobljanje v določeno književno umetnino, bi nam ostalo malo literarnih del za obravnavo v srednji šoli, da o osnovni niti ne govorimo. Za celotno in popolno dojemanje dela sta potrebni skoraj enaka kultura in podobna življenjska izkušnja, ki ju je imel avtor pri

pisanju svojega dela. Če bomo čakali na to, bomo zares pozno prišli v svet besedne umetnosti. Nepoznani duhovni svetovi se ne odkrivajo slučajno in zelo redko hipno, nenadoma, temveč največkrat postopoma, del za delom, najprej površina, vnanost, zatem pa notranost, globina, jedro. Zato je tudi potrebno največja dela brati vedno znova, ker — subjektivno — z bralcem raste tudi umetniško delo. Izhajajoč iz takega umevanja, bomo Desničevo Pravico obdelali v osnovni šoli, da bomo učence privadili na dela, v katerih je zgodba potisnjena v ozadje, da jih bomo seznanili s psihološko novelo, z notranjim monologom, da jih bomo naučili, kako je med branjem treba razmišljati, da jih bomo do neke mere vpeljali tudi v pojme psihologija, filozofija, psihološki, filozofski.

Ob prizoru pretepa pisatelj namreč ne razmišlja le o tem, kar se dogaja pred njegovimi očmi, temveč tudi analizira človeško duševnost in išče odgovor na neka pomembna vprašanja človeškega obstoja. Navzoč je torej i psihološki i filozofski problem. V središču pisateljeve pozornosti je znano psihološko dejstvo, da se človek v svoji resnicoljubnosti vedno postavi na stran slabšega in premagane. Priče prometne nesreče razglasijo za krivca tistega, ki jo je ob trčenju manj izkupil. Ta psihološki pojav je poseben problem Desničeve novele, vendar pa je tesno povezan z drugim, filozofskim

lutka

zofia wieckowska

Pričujoči predlog kako obdelati film v šolski uri poudarja idejne in tudi umetniške vrednote filma, omogoča, da mladina spozna filmsko snov, uči, kako je treba delo poglobljeno analizirati, opozarja na estetske vrednote filmske umetnosti in zbuja gledalčevo občutljivost za njeno lepoto.

Film in roman

Ob filmski analizi LUTKE morajo dijaki zastaviti in razrešiti naslednja vprašanja:

1. odnos filma do prirejenega romana,
2. določiti koncept priredbe romana, njegove pozitivne in negativne strani,
3. premisliti filmsko kompozicijo,
4. določiti izrazna sredstva, s katerimi je zgrajena vsebina filma,
5. oceniti izrazno in dramaturško funkcijo barve, vloga svetlobe in glasbe.

Vrstni red analiziranih vprašanj naj določijo dijaki sami. Verjetno jih bo zanimal predvsem odnos med filmom

in romanom in s tem je treba preučevanje filma začeti.

Ugotavljanje razločkov med filmom in romanom je istočasno pojasnjevanje koncepta adaptacije romana. Avtor v filmski pripovedi prikazuje usodo Wokulskega. S tem ko pa nekaj predstavlja, izpušča ali postavlja v določen politični, družbeni ali arhitektonski okvir, prikazuje v manjšem obsegu tudi človeško usodo nasploh.

Omenjeni filmski okvir je večkrat v drugem planu kadra, vendar je to za-

vprašanjem: ali je sploh mogoče preceniti, kaj je v danem trenutku pravično? Učenci bodo do teh psiholoških in filozofskih problemov najlažje prišli z razčlenitvijo ustroja Desničeve novele.

Začnimo z zgodbo, ki učence tudi v osmem razredu še vedno najbolj privlačuje. Dogajanje je enostavno in zelo kratko. Zajema tretjino besedila. Lahko ga povemo v petih, šestih stavkih: na cesti naleti pisatelj na prizor, ko moški zverinsko pretepa žensko. V prvem hipu se hoče vmešati in žensko braniti, toda misel, da je morda kriva, ga omaje in zato se umakne. Opazoval je grdo ravnanje kot kdorkoli od mimoidočih. Vtem se pojavi močan mladenič, ki ob pogledu na prizor takoj naskoči napadalca. Ženska izkoristi trenutek in pobegne. Pride starejši moški z vnukom, in ko dojame, da mlajši pretepa starejšega, pohiti na pomoč slabšemu. Slika se spremeni: dva tepeta enega. Na žvižg stražnikove piščalke se klobčič razmota. Vsak gre po svoji poti.

Gola zgodba, takole povedana, ne pokaže ničesar: ulični pretep, ki mu ne vemo ne vzroka ne povoda. Zaradi občutka pravice sta se dva vpletla v obračun med možem in ženo, ko pa je prišel stražnik, sta zapustila bojno področje. »Pravici je zadoščeno,« končuje pisatelj. Kaj je pisatelj s tem poslednjim stavkom pravzaprav hotel povedati, iz same zgodbe ne moremo uganiti. Pa vendarle novela na to vprašanje odgovori.

Zato pojdemo zapovrstjo.



1. odstavek: a) mož pretepa ženo

b) mimoidoči avtor reagira z željo, da bi ženi pomagal

V tem odstavku prevladuje dogajanje. Prizor slabega ravnanja deluje drastično: »Zgrabil je nesrečnico

za lase in jo valjal sem in tja po cesti, dokler ni padla na obraz; potlej pa je začel udarjati brez prizanašanja, po očeh, ustih, ne da bi pazil, kam zadene...« Toda pisatelju ne zadošča orisovanje zunanjega doživljanja. Pokaže, kaj v njem ta zunanji dogodek izziva, opiše torej svoje notranje doživetje! »V meni se je vse obrnilo. Hotel sem navaliti nanj.« Odpor je bil tolíkšen, da bi bili udarci, s katerimi bi kaznoval napadalca, neusmiljeni in nepošteni. Takoj za tem čustvenim reagiranjem se pojavi razumsko, v zavest mu pride spoznanje: »...moj obraz bi dobil razjarjen, prav živinski izraz; na njem zares nihče ne bi mogel spoznati plemenitosti moje pobude.«



2. odstavek: a) ker je prvi nagon spodbit, narašča dvom; ali bi bila intervencija sploh upravičena?

b) neki mimoidoči pasivno opazuje prizor

Čustvena spodbuda je paralizirana najprej z umovanjem, takoj zatem pa tudi s primerom: neki pešec ravnodušno gleda, kaj se dogaja. Ta drobní detajl, s katerim je dejanje dopolnjeno, rabi samo za prehod iz analize vnanjega dogajanja na razsojanje. Primer ravnodušnega opazovalca je pomiril avtorjevo čustveno zanesenost in mu omogočil, da se je zbral in bolj mirno razmišljal. V tem poglavju imamo vse tri sestavne dele novele:

a) zunanjo akcijo: »Toda takoj zatem sem storil ravno tisto kot on: vtaknil sem roke v žepe in začel opazovati.«

b) duševno razpoloženje: »...je kanila kaplja dvoma na mojo raznetost in takoj zavrla mojo pripravljenost za človekoljubno posredovanje.«

radi ustrezne preglednosti in ostrine slike popolnoma zaznavno. Tako na primer gledalec v ozadju opazi dvojezični napis v trgovini Wokulskega, koka, ki spomni na navzočnost okupatorja, Napoleonov doprni kip, posameznosti v salonu Leckih, gospe Karolove, sliko smetišča ali Powisla, ki gleda nanj v prvi plan postavljeni Wokulski.

Wojciech Has eksponira notranja doživetja junaka v prvi plan, v ozadje pa postavlja družbene probleme romana v

likovnih vizijah dveh svetov, dveh polov družbenega življenja.

V tem nasprotju dveh svetov je element družbene obtožbe, vendar samo toliko, kolikor učinkujejo podobne kompozicije same od sebe. Družba, ki stoji v ozadju, torej skicirana družba, še ni popolno upodobljena, ker obravnava avtor meščanstvo le obrobno, aristokracije ne poudarja, ne govori o nezmožnosti poljske družbe, o njeni notranji slabosti, ne govori o tem, da ta družba ne zmore uresničiti svojih

prva romantičnih, pozneje pa pozitivističnih gesel, ne informira o družbenem razkroju — o tem, kar je v romanu v prvem planu.

V drugi plan, in to na rob, so potisnjene tri enačice poljskega romantizma, ali kot je rečeno v romanu: usode »treh generacij poljskih idealistov«, pri čemer se romantizem Wokulskega umika junakovim osebnim željam. Wokulski se v filmu tudi ne zave, da ni zvest romantičnim mladeniškim idealom, tudi ni označen kot pripadnik

c) razmišljanje: o nalezljivosti primera, o človekovi subjektivnosti pri ocenjevanju sebe in drugega: »V večini primerov (bodimo iskreni!) imamo bližnjega za neumnejšega od nas. Vendar ta greh takoj odkupimo s tem, da pri dejanju navadno sledimo njegovemu primeru.«

Detajl zunanjega dogajanja (pasivni opazovalec) za središčni dogodek nima odločilnega pomena, je pa pomemben za samo novelo, ker odvrne bralca — pa tudi akterje — od fizičnega dejanja in ga navaja, da sodeluje v dogodku samo z intelektom. Zato v tem poglavju notranje (čustvo in misel) prevladuje nad zunanjim (dejanje), toda fizično ostane tudi dejansko navzoče.

V 3. odstavku ni nikakršnega dogajanja. Vizualna podoba iz prejšnjega odstavka ostane navzoča le v spominu in kot izhodišče za razmišljanje o iskanju pravice in o vlogi fantazije pri tem. Meditacijo tega odstavka bi mogli skrajšati na dva stavka: »Da bi bili pravični sodniki, je potrebno poznati ozadje, pobude in vzroke, odnose in odvisnosti stvari, o kateri sodimo... Ker pa vseh teh momentov nikdar dovolj ne poznamo, se moramo potruditi, da jih obnovimo s fantazijo.«

4. odstavek. Tudi tu ni dogajanja. To je pravzaprav notranji avtorjev monolog, s katerim so teoretske domneve, obdelane v prejšnjem poglavju (da je

potrebno odtehtati vse obtežilne in olajševalne okoliščine pred obsodbo in da si je pri tem treba pomagati tudi z domišljijo), — uporabljene za dejansko situacijo. Opazovalec se vpraša: bogve kaj je ta ženska naredila temu človeku? Ali ni ta huda kazen vendarle pravična kazen za hudodelstvo? Ali ne bi obramba te ženske pomenila pravzaprav obrambo krivice? In zaključek: »Da, dobro je, da nisem posredoval.«

5. odstavek. Dogajanje se nadaljuje. Vmeša se tretji mimoidoči. Ženska je pobegnila. Ker se prizor bistveno spremeni, avtor opusti meditacijo in slikanje svojega duševnega stanja in se osredotoči na prikaz spremembe. Vendar, v oklepaju, dá tudi podatek o svojem razpoloženju: zaradi skrbi ženske za frizuro, ki je bila očitna tudi takrat, ko jo je moški spustil, se je avtorju ženska zazdela manjša žrtev.

6. odstavek. Tudi v tem odstavku se dogajanje nadaljuje. Pride četrti mimoidoči. Ded pusti vnuka in hiti na pomoč napadenemu. Toda pisatelj, ki vse to opisuje meditacijsko, se tudi tukaj ne more v opisovanju zunanjega dogodka povsem odreči informiranju o svojem razumskem sodelovanju. Hkrati, v vmesnih stavkih, dodaja tudi svoja razmišljanja: »Zaradi te skrbi za frizuro se mi je takoj zazdela manjša žrtev... Ker slabšemu instinktivno dajemo vlogo pravičnika... ker močnejšega instinktivno enačimo z napadalcem.«

zaradi narodnega suženjstva izgubljene generacije.

V filmu tudi ne najdemo ocene družbeno romantičnega ali idealističnega stališča v odnosu do življenja, ki ga v romanu najdemo na primer v izjavah Rzeckega, Ochockega ali v zaključnih besedah romana: »Non omnis moriar«; film ne nakazuje teme prihodnosti poljske družbe, kar je storil roman v poglavitnem prizoru, ko pojasnjuje, da bo tedaj, ko bo umrl zadnji romantik, ostal na odru poljskega življenja samo

kupčijski človek, pustolovec in nespretnost. Odsotnost teh miselnih motivov je seveda posledica adaptacijskega koncepta romana, katerega pozitivne in negativne strani morajo dijaki oceniti. Kakšne so pozitivne strani? Predvsem to, da je doba zelo dobro nakazana, film je slikovit, ustreza okolju, zvesto prikazuje Prusov koncept usode Wokulskega, čeprav nekoliko spremeni Prusovo interpretacijo idealistove smrti v razkrajajoči se družbi. Presoja romana, kot je prikazan v filmu, presoja mate-

teriala, za kakršnega se je odločil scenarist, in filmske oblike, ki jo je temu materialu dal režiser, bo smiselna in koristna.

Kompozicija filmske LUTKE

Ob analizi kompozicije filma opozarjamo na njegov kompozicijski okvir, na vsebino zapleta, na to, kako je prikazana »špica«, na posamezne rešitve, na način povezovanja sekvenc ter na druge za film značilne kompozicijske lastnosti. V LUTKI torej označujeta

● ●

7. odstavek vsebuje razmišljanje o pretepu, ki se je razvnel. Avtor ugotavlja absurdnost situacije: četrtri pešec tepe tretjega, ki se je vmešal v pretep iz plemenitih pobud, tretji pa mu vrača udarce iz prav tako plemenitih pobud, to je, da bi zaščitil slabšega.

● ●

8. odstavek. Miselni proces se nadaljuje z analizo absurde situacije, s pravniško oceno obnašanja vseh navzočih igralcev in z raziskovanjem vrednosti lastne opredelitve. Odnosi so jasni in enostavni: »Želel sem vsakemu napadalcu poraz in vsakemu napadenemu zmago, slabšemu uspeh, močnejšemu pa neuspeh; želel sem, da bi se slabši spremenil v močnejšega, močnejši pa v slabšega, napadalec v napadenega, napadeni pa v napadalca.« Vendar odločitev o razsodbi ni tako enostavna in lahka, ker je zadrega v tem, »da so vsi udeleženci prehajali zapored v napadenega, pravičnega in krivca«. Zato avtor tudi ne daje rešitve; marveč vprašuje: »Kdo naj bi se zdaj tu znašel, kdo naj podeli pravico? Mar je krivica istovetna z močjo? Ali je pravičnost v slabosti? Je treba naziv pravičnika plačati s porazom?«

● ●

9. odstavek. Po razmišljanju se pisatelj vrača k dogajanju, ki se končno vzpenja k svojemu vrhuncu. Nastopi policija. Pričakujemo razplet: ali se bo pretep nadaljeval tudi v navzočnosti varuha javnega reda? Bo stražnik vse pozapr in odvedel k zasli-

šanju? Morda bo začel z zasliševanjem že na ulici in poskrbel, da bodo nastopile tudi priče? Dejanje se razplete tako, da vsak odide na svojo stran. Vsa ta vprašanja niso važna za problem, ki muči pisatelja. Ni potrebno, da bi se še kaj zgodilo. Nikakršen nadaljnji razvoj in nikakršen nov razplet ne bi odgovoril na vprašanja. Vprašanja še naprej visijo v zraku.

● ●

10. odstavek je epilog, pisateljev ironični zaključek v obliki enega samega samcatega stavka: »Pravici je bilo zadoščeno.« Ironičen je, ker je očitno v nesoglasju z vsem, kar je bilo poprej napisano, kajti njegov resnični smisel je: ali je pravici res zadoščeno s stališča varuha javnega reda: uveljavljena sta mir in red. Ali je zadoščeno pravici s stališča napadene ženske? In s stališča mimoidočih, ki so se vpletli v spopad? S stališča moža — prvega napadalca? Zaključek je torej — vprašanje.

Ta analiza dela omogoča učencem, da se poglobijo v bistvo dela. Doseg njihovega sodelovanja v opazovanju filozofske in psihološke osnove novele bo odvisen od njihove intelektualne razvitosti, od načitanosti in poprečja razreda, pa tudi od spretnosti učiteljevega vodstva.

Desničeva novela je pravzaprav sestavljena iz dveh dejanj: iz vidne, zunanje akcije, pa iz nevidnega, notranjega dogajanja. Kot ima zunanja zgodba svoj dramatski tok: zaplet (pisatelj prihod na prizorišče boja), vzpon (razvoj pretepa), vrh (stražnikov nastop) in razplet (razhod vseh borbenih plati) — je ravno taka, čeprav svojevrstna, posebna dramatičnost tudi v drugi, vzporedno psihološko-intelektualni drami, ki je izzvana z vidno dramo. Ta drama je zasnovana na spopadu čustev in misli, na spo-

kompozicijski okvir začetna sekvenca povratka Wokulskega iz Bolgarije in smrt Rzeckega, ki film zaključuje (kar se ujema s tekstom).

Povratak obogatelega Wokulskega iz Bolgarije pomeni ekspozicijo filma in enako kot v romanu nakazuje izhodišče za glavnega junaka. Postavlja ga v družbeno kolje, prikazuje njegova stremjenja in hotenja, ki so jamstvo za dramatičen konflikt. To je konflikt med junakom in družbo. Napoveduje osebe, s katerimi se bo Wokulski srečal.

Film se konča s sekvenco zadnjih trenutkov Rzeckega, ki realistično in romanu zvesto zaključuje usodo drugega junaka v filmu ter informira o propadu Wokulskega na varšavskem družabnem in trgovskem področju s simbolično sceno snemanja table s primkom Wokulskega.

Ta scena je vzporedna s prizorom smrti Rzeckega. Oba prizora prikazuje poraz. Kamera s panoramičnimi prijemi ustvarja vtis, da se vse dogaja istočasno in vzporedno.

O filmskih ustvarjalcih govori čelna sekvenca imenovana »špica«. Navaja dejstva in imena, ki so za nastanek filma bistveno važna, uvaja gledalca v vzdušje filma, v čas in kraj akcije, pomalem tudi spoznava gledalca z junaki. Večkrat čustveno deluje na gledalca. Razpored na »špici« je različen, tudi način informiranja s špico je svoboden. V LUTKI je špica med »predzgodovino« filma in filmsko ekspozicijo.

Podatki o filmskih ustvarjalcih se prikazujejo na slikah Varšave, ki se pre-

padu težnje po pravici in razumskega upiranja, da bi bilo to prizadevanje nepremišljeno zadovoljeno; ima pa svoj zaplet že v prvem hipu, ko je čutiti nagon po pomoči. Nadaljnje ocenjevanje dogajanja nam lahko pomeni vzpon, vrhunec pa je izražen z razmišljanjem: kaj je pravzaprav posledica boja za pravico? Kako bi bila pravica uresničena, če bi se tudi jaz vmešal v boj? Razplet bi moral biti zaključek, dejansko pa je vprašanje: kje je pravica? Ti dve dogajanji, psihično in fizično, sta medsebojno povezani. Čeprav je drama razuma in čustev, ravnodušnosti in vesti odvisna od drame na cesti, je tu važnejše ravno to drugo, psihično dogajanje. Desnicu je zunanje dogajanje samo pobuda, odskočna deska, sredstvo za vstop v problem. Najvažnejša mu je psihologija človeka, v prvi vrsti ga zanima problem, ideja. Da je temeljna značilnost te novele miselnost, priča tudi kvantitativna mera besedila. Dve tretjini notranjega monologa stojita proti eni tretjini zgodbe. Dogajanje — kot povod za razmišljanje in analizo problema — je bolj ali manj skicirano: le toliko, da razumemo psihične reakcije in miselne skrbi glavnega igralca, pisatelja samega. Opisi akcije niso obširni niti nadrobni, so pa zadosti plastični za sestavo vizualne predstavnosti. Pisatelj s kratkimi, pa živimi in jasnimi potezami oriše moža, kako pretepa ženo, mladeniča, kako napade moža, ženo, ki se izmuzne iz meteža in izgine, novega mimoidočega, ki se vrže v boj, na koncu pa bojeviti klobčič, ki se bliskovito odmota, brž ko se prikaže stražnik. Precej bogatejši je opis druge zgodbe: boja pisateljevega razuma z njegovimi čustvi in spoznanji. Tudi preostali elementi zgodbe kažejo pisateljevo prizadevanje, da bi ostal samo pri bistvenem, da ne bi našteval nadrobnosti in jim dodajal pomembnost, ki bi zahtevala reliefnejšo podobo, več detajlov, bogatejše besedišče.

mikajo kot na vrtiljaku. To so slike varšavskih prebivalcev, revščine, eleganc, moralnega propada, trgovskih izločb, smetišč in podobe Powisla. Premikajoče se slike napovedujejo dve likovni viziji Varšave v filmu.

Preden pa se v LUTKI pojavi špica, gledamo sekvenco, ki pojasnjuje razdobje v življenju junaka, kakršno je bilo pred obdobjem, ki ga kaže film. To je *p r e d a k c i j a*, prenesena iz romana v film. V njej gledamo restavracijo, njenega lastnika, goste, uslužbenca,

družbeni in družinski položaj Wokulskega, njegove želje, značaj, probleme, ki ga zanimajo. Ta sekvenca tudi kaže, kakšen odnos ima poljska družba do močnih in dragocenih ljudi, slika tudi varšavske reveže v Hopferjevi restavraciji. S simboli prav dobro pojasnjuje gledalcu izhodiščno situacijo Wokulskega, ki se bo iz družbenih nižin vzel kvišku. Drugi simboli tega prizora so: odnos gostov do Wokulskega; trenutek, ko mu spodmaknejo lestev; čustvo Rzeckega, ki ga zasledimo v intonaciji

Kraj dogajanja je orisan zelo skopo. Iz nekaj stavkov vzemo nekaj malega o scenografiji drame. V začetku razberemo, da se prizor dogaja na sredi ceste; lahko pa samo ugibamo, če je to v mestu ali v predmestju. Pozneje, ko nastopi mož z dečkom, je scena obogatena z drevoredom jablan. Ne moremo pa ugotoviti, če je ta drevored ista cesta, na kateri se odvija opisani prizor, ali je v ulici, s katero se prejšnja križa; vendar je to za osrednji problem povsem nepomembno. Kraj in njegov videz tu ničesar ne razrešujeta. Vse to bi pisatelj mogel postaviti tudi na trg kakega velemesta ali na blatno vaško pot. Miljejski podatki, ki jih daje, so nujni za upravičenost stražnikovega nastopa. Isti prizor bi se v kakšnem pustem kraju daleč od mesta, kjer se ljudje pogosto srečujejo, ne mogel tako odigrati. Od kod nenadoma šesterica ljudi in stražnik? Teh nekaj skopih podatkov o kraju dogajanja ni le oder, temveč motivacija za dejstvo, da se je zelo hitro zbralo več ljudi in da se je v kratkem času prikazal stražnik.

Še bolj pičle so časovne določenosti. Vse, kar bralec o tem izve, je povedano s prislovnimi pomenskimi zvezami na začetku: »V nekem nedeljskem popoldnevu . . .« — In na koncu novele: »V mlačnem nedeljskem popoldnevu.« Natančnejša in podrobnejša določenost časa tu ni važna, ker bi se vse to moglo zgoditi kadarkoli: v katerem kolj obdobju dneva in noči in v kakršnih kolj vremenskih razmerah. Problem je vsečasoven, ni omejen niti z družbo niti z zgodovinsko dobo, čeprav je za nas sodobni svet posebno značilen. Vendar ima tudi to skopo Desničovo določevanje časa svoj namen. Vse dejanje, to je pretep, je nekoliko pogojeno tudi z brezdeljem mlačnega nedeljskega popoldneva. S tem je do neke mere motivirana tudi nagla prekinitve sovražnosti. Z nekoliko večjo skrbnostjo so očrtani liki. Glavni

in vsebini njegovih besed: »Ljudje, kaj počnetel«; razumevanje in podpora, ko Rzecki dvigne kletna vrata in končno prizor, ko se Wokulski nakljub vsem zbranim dvigne iz svoje pasti. Vsebinske te sekvence je precej zgoščena zaradi nakopičenih simbolov in je sinteza celinega razdobja iz junakovega življenja. Med časom predakcije in časom ekspozicije mine skoraj dvajset let, ko se je Wokulski težko prebijal k zmagi, k situaciji, kot jo prikazuje ekspozicijska sekvenca.

junak, pripovedovalec sam, o svoji zunanosti — kar je za pripovedovanje v prvi osebi tudi razumljivo — ne pove ničesar, druge pa prikazuje površno, z nekaj enostavnimi potezami. O človeku, ki pretepa ženo, ne izvemo ničesar, razen da je »njegov obraz razjarjen, prav živinski«. Ta podatek pravzaprav ne pove ničesar o njegovi fizični pojavi, pomemben pa je zaradi motivacijskih razlogov. Opisani izraz obraza je takoj mobiliziral občutljive ljudi, da so se zavzeli za napadeno žensko. O njenem videzu pisatelj sporoča le to, da je imela razkuštrane lase in da je bila prašna po laktih in kolnih. Torej spet podatek brez trajne vrednosti za ženin portret. Eden izmed opazovalcev je bil precej majhen moški srednjih let s polnim obrazom in svetlo rumenkastimi dlakami. Z opisom nižjega telesa, širokega obraza in rumenkaste dlake ta nekoliko bolj plastični opis izraža pravzaprav subjektivno, nepopolno podobo. Ta opazovalec je zaradi svoje brezčutnosti pisatelju zoprn in zato opaža na njegovi postavi samo tiste črte, ki niso lepe in so v skladu z ravnodušnostjo človeka sebične in majhne duše.

Tretji mimoidoči, ki ni bil zadovoljen le z vlogo opazovalca uličnega prizora, je bil »postaven mlad človek z dolgimi kodrastimi lasmi, v modrem svitru in s teniškim loparjem pod pazduho.« Tudi ti podatki so strogo funkcionalni. Mladenič je spočetka zaradi svojega postopka simpatičen, zato subjektivni gledalec v skladu s tem vidi predvsem lepe črte njegove zunanosti, kakršna se tudi spodobi kavalirju, kraljeviču: postavnost, mladost, dolgi kodrasti lasje. Modri sviter in teniški reket pomagata k pričaranju moderne verzije viteza rešitelja-športnika. Teniški lopar hkrati upravičuje njegovo navzočnost na tem kraju, ker se mladenič najbrž vrača ali odhaja na bližnje igrišče. Četrti borilec

je naslikan kot prileten mož, ki z dedovsko potrpežljivostjo pelje vnuka na sprehod in mu kaže ptico ali gnezdo v jablanovi krošnji. Poleg starosti, ki si jo vsak bralec lahko po svoje zamisli (s plešavostjo, sivimi lasmi ali z globokimi gubami in zgrbančeno kožo), ni nikakršnih podatkov o fizičnem videzu. Poudarjena je njegova skrb za otroka, ki na neki način že vnaprej upravičuje tudi njegovo skrb za človeka — v tem primeru za slabšega starejšega človeka, ki ga mlajši brdavs krvniško mlati. Pripovedovalčeva-opazovalčeva subjektivnost je tu nedvomno poudarjena. Mladenič, spočetka simpatičen junak, postane nenadno »mlad tepec«, ker se je vpletel v boj in začel neusmiljeno pretepati dosejanega napadalca. Stražnik je naslikan kot temna silhueta. Komaj zaslutimo njegov lik, že se pretep konča. S tem je do kraja poudarjena ironija. Zadoštuje najmanjši namig sile, ki kaznuje, pa iskalcev pravice takoj zmanjka. Tako velike pobude prinašajo majhne zaključke. Vsi se zlahka spravijo z nedosegljivostjo pravice. Podoba, ki kaže udeležence uličnega izgreda, na koncu dopolnjuje to ironično intonacijo finala: mož zravnava zmečkani klobuk, starček hiti k otroku, mladenič pritiska robec na črnavko pod očesom in stresa s kodrastimi lasmi. Zmečkan klobuk in črnavka sta rezultat boja za pravico.

Če bi se poglobili še v problem sloga, bi sklenili, da je skladen s to književno zvrstjo in temo: bolj meditacijski, manj epsko razlit in slikovit. Mnogo tujk, abstraktnih samostalnikov, bogastvo besedišča — kažejo intelektualnost stila, kar je tudi razumljivo, ker je psihološke in filozofske probleme tukaj razčlenjeval in razreševal intelektualac.

Ker je to psihološka novela, je bilo razumljivo, da je pisatelj uporabil pripovedovanje v prvi osebi.

Predakcija, ekspozicija, peripetije, višek, razplet so literarni izrazi, kar kaže, da kompozicija filmskega dela izvira iz kompozicije literarnega dela, da pa ima film tudi svoja kompozicijska pravila, da ima lastno poetiko. Delitev filma na sekvence in zveze med njimi naj bi pripeljala k zaključku, da je film sestavljen iz vrste sekvenc, ki so povezane po načelu likovne, dinamične ali glasbene analogije, ali pa po načelu asociacij.

Natančna analiza filma

Za analizo predlagam naslednje prizore in sekvence, čeprav se zavedam, da so za koga drugega druge scene bolj pomembne:

- sekvenca, ko Wokulski spleza iz kleti,
- sekvenca, ko bogati za Veliko noč zbirajo prispevke za reveže,
- sekvenca z dirkami,
- sekvenca v Zaslawicah,
- sekvenca snubitve,

— sekvenca, ki ponazarja zadnje trenutke Rzeckega.

Prizor z Wokulskim, ko spleza iz kleti; dirke.

Vsebina, vloga planov in montaže

Sekvenca predikacije se začneja s splošnim planom Hopferjeve restavracije. Prikazuje podobo terena, kjer bo akcija potekala in določa odnose junakov do sveta, ki prevladujejo na tej ravni. To je njegova informacijska funkcija. Šele potem prehaja poudarek na človeka.

2. ante babaja: pravica

Ante Babaja, avtor vrste kratkometražnih filmov (EN DAN NA REKI, NESPORAZUM, LAKET, ME SLIŠIŠ?, TELO) s svojimi satiričnimi filmi razkrinkava in zasmehuje duhovne popačenosti sodobnega človeka (snobizem, modrost, komolčarstvo, protekcionizem). S filmom po Desničevi noveli je ostvaril izvirno delo, za katero je na mednarodnem festivalu kratkometražnega filma v Oberhausnu — februarja 1963 — prejel eno od dveh nagrad za najboljši igrani film. Njegova PRAVICA ni preslikana Desničeva novela, čeprav ni bistveno spremenil niti zgodbe niti miselnega votka. Desničevo ugotovitev, da je pravica relativna, je Babaja razširil z dodatkom (znanim iz neke novele ameriškega pisatelja Irwina Shawa) o tem, kako je za ta naš moderni svet značilen absurd, da za pravico najbolj pogosto plačajo nedolžni, ali pa vsaj tisti, ki so najmanj krivi.

Film PRAVICA je dostopen vsem učencem višjih razredov osnovne šole, le z razliko, da bodo mlajši ostali samo pri zgodbi in uživali ob grotesknih prizorih pretepa, medtem ko je mogoče učence zadnjega razreda vpeljati tudi globlje v problematiko. Seveda je — kot Desničeva novela — tudi Babajev film najprimernejši srednješolskim učencem. Zaradi kratkosti ga je mogoče prikazati tudi pri učni uri (120 metrov).

Pogovor pred projekcijo lahko usmerimo tudi takóle: Ali si Desničevo novelo lahko zamislite kot film? Kako bi na filmskem platnu prikazali razmišljanja opazovalcev? Ali pričakujete znatne razločke med novelo in filmom? Pogostejši obiskovalci kinematografov bodo najbrž domnevali, da je avtorjevo opazovalčevo vlogo v filmu prevzel napovedovalec. Namesto da bi potrdil ali zanikal te domneve, bo učitelj učence samo spodbudil, naj pazijo na tisto, kar se v filmu razločuje od novele.

Po gledanju filma bodo učenci povedali, kaj so opazili glede teh razločkov. Najprej bodo ugotovili spremembe v zgodbi:

V filmu je dogajanje postavljeno na majhen, zaprt primorski trg.

V filmu ni pasivnega opazovalca, ker se na koncu tudi opazovalec-pripovednik vplete v bitko.

Mladenič ne pride z reketom.

Priletni moški ne pride z otrokom, temveč z dežnikom.

V filmu nastopajo tudi osebe, ki jih v noveli ni: moški v pidžami, deček s cigareto in še en mladenič.

V filmskem pretepu je mnogo več nadorbnosti.

Ženska se v filmu ponovno vrne v kader, ko mož zapusti bitko; briše mu kri z obraza, oba odideta objeta, medtem ko se drugi še naprej pretepajo. V finalu pretepa vsi prejšnji pretepači skupaj navalijo na novega prišleca, složno mlatijo moža v pidžami.

Pretep pojenja ob žvižgu stražnikove piščalke. Vsi se razbeže. Na bojišču ostane prvi opazovalec. Stražnik ga aretira in odpelje.

S temi precej številnimi posegi v zgodbo je režiser ostrino problema relativnosti pravice pomaknil tudi na druge probleme: vsakdo misli, da je poklican krojiti pravico; povzročitelji izgreda pogosto

To se dogaja v velikem planu. Vidimo Rzeckega, vidimo lastnika podjetja, globoka ostrina slike pa nam omogoča, da v drugem planu zagledamo tudi Wokulskega z očetom. Prehod k pravi akciji je istočasno prehod k bližnjim planom, kar omogoča, da iz bližine spremljamo akcijo. Na velikih in ameriških planih, ko kamera snema panoramično, gledamo goste v restavraciji, ki z zanimanjem opazujejo, kako se Wokulski plazi iz kleti. Junak prizora je Wokulski, ki z njim okolica ravna

krivično. Izkušeni režiser pametno dozira informacijo. Junakovega obraza ne pokaže takoj na začetku, pač pa le od napora omagujoče roke, glavo, ki pada in se spet dviga, nazadnje celo postavo, vendar od zadaj, ko s težkim korakom odhaja proti izhodu. Ko pa se Wokulski znajde zunaj restavracijske sobe, se kamera približa in prikazuje detajle. Bližnji posnetek junaka en face pokaže utrujen obraz, slika profila težko delo pljuč in utrujeno, težko dihanje, nazadnje pa kamera zajame trpeči obraz.

Šele takrat se režiser odloči za tesno približevanje, za tako imenovani detajl, ki kaže roke, ranjene od kletnih vrat. Zdaj torej od blizu gledamo posledice šale in ta čustveno poudarjena slika nam prikazuje krivico, storjeno Wokulskemu ter razkrinkava moralnost gostov.

Zaradi srednjih planov, bližnjih posnetkov in detajlov je krivica, storjena Wokulskemu, plastična: gledalca je ganila.

prvi zbeže in ostanejo nekaznovani; v bojnem besu pozablajo prvotni razlog — reševanje pravice — in počenjajo nove krivice. V boju kdaj pa kdaj pozabljamo, kdo je izzivalec, tako da se »pravični« in krivični združijo, da bi skupno uničili tretjega pravičnika.

S posegi v zgodbo je režiser fabulo obogatil, ker ji je dal pomembnejše mesto, kot ga je imela v noveli. To je glede na avtorjevo stališče in naravo filma — umetnost slike v gibanju — tudi razumljivo in sprejemljivo. S pomočjo napovedovalčevega glasu in z množico velikih planov ali nadrobnosti, ki s plastičnim prikazovanjem obraza, oči, ust, mimike, kretenj posamičnih igralcev tolmačijo njihova čustva in napovedujejo tok njihove zavesti, bi avtor filma morda ostal bolj zvest literarni predlogi, vendar bi bil njegov film manj filmski. To bi bil film z mnogo manj dinamike, v njem bi več govorili zvoki (človeška beseda) kot slika, bilo bi več teatra in literature, pa manj filma.

Če bo učitelj hotel ugotoviti, kaj vse je v Babajevi PRAVICI specifično filmsko, se bo povrnil k vprašanju: kako je v filmu uresničen notranji monolog? Babaja je tu uporabil tipično filmsko sredstvo, ki v gledališču ni ostvarljivo: razdvojitve osebnosti. Igralec igra dvojno vlogo, istočasno igra dva jaza glavnega junaka: jaz, ki razmišlja — in jaz, ki deluje. Po zaslugi trikov in drugih možnosti filmske tehnike se med junakovim razmišljanjem o tem, kako bi bilo, če bi se vmešal v boj, vizualizira njegov drugi jaz. Opazovalčev razumski jaz ostane na svojem mestu, naslonjen na zid in pasivno opazujoč dogajanje; drugi, čustveni jaz pa se odlepi od svoje razumske lupine, gre k pretepačem in nadmočno deli lekcije s klofutami in pestmi vse dotlej, dokler razumski jaz ne sklene, da je tudi to lastno krojenje pravice postalo živalsko okrutno in kri-

vično. Tedaj se čustveni jaz umakne in se ponovno stopi s svojo razumsko polovico. To se ponavlja vsakokrat, ko se spremeni situacija na bojišču. Opazujoč gibanje in čustvene postopke te čustvene polovice glavnega junaka, je gledalec zelo dobro obveščen, o čem v tem trenutku razmišlja razumska plat. Seveda vse misli, ki gredo skozi možgane pripovednika-opazovalca v noveli, tukaj ne pridejo tako zelo do izraza, ker avtor filma ne uporablja besednih izjav, temveč z montažo prizorov na platnu navaja gledalca, da misli ravno tako, kakor v tem trenutku misli avtorjev glavni junak, torej avtor sam. Nikjer ni v filmu izražena misel, ki je v noveli napisana dobesedno takó: »Glej, iz usmiljenja in v imenu človekoljubja se trije človeški stvori neusmiljeno tolčejo za korist in pravico nekoga«, toda gledalec, ki pazljivo in z zanimanjem spremlja dogajanje na platnu, sam tako misli, ker ga avtor filma s slikami, ki mu jih prikazuje, navaja prav na take misli in zaključke, ki bi jih lahko formulirali ravno tako, kakor je to storil Desnica v svoji noveli.

Po zaslugi vpeljave odcepljene osebnosti na platno gledalec brez posebnega npora bere misli, ki se pletejo v opazovalčevi glavi: »Vsakega izmed udeležencev sem v nekem trenutku opravičil in se zavzel zanj, da bi ga v naslednjem hipu obsodil, pritrjujoč tistemu, ki je prišel, da bi ga napadel. A takoj zatem sem tudi temu zaželel poraz in novega napadalca«. Vsako tako zavzemanje, opravičevanje, pritrjevanje in obsojanje je izraženo z vizualnimi sredstvi: z mimiko, s kretnjami in s postopki obeh plati odcepljene osebnosti.

Učenci bodo z odkrivanjem razločka med filmom in novelo sami prišli tudi do tega, da imata (film in novela) različni intonaciji. Medtem ko je v noveli navzoča tanka, komaj opazna črta finega humora

Srednje plane, bližnje posnetke in detajle razumemo kot čustvene plane, detajli pa imajo tudi razkrinkovalno vlogo.

Plani in montaža so zelo važna filmska sredstva za izpovedovanje vsebine.

Splošni plan ima trojno vlogo:

- a) informacijsko,
- b) čustveno-interpretacijsko,
- c) posplošujočo.

Splošni plan nastopa v informacijski vlogi na začetku sekvence. Informira nas o terenu in o prostorskih odnosih

na tem terenu. V čustveno-interpretacijski vlogi zmanjšuje človeka. Prikazuje ga kot nemočnega, zgubljenega, npr. človeka v brezmejni puščavi ali pa ladjo na razburkanem morju.

Bližnji in veliki plani vodijo ponavadi k splošnemu planu v posplošujoči vlogi.

Veliki plan prenaša poudarek z ozadja na junaka, vendar tako, da ozadje ostaja vidno (npr. prodajalci v trgovini in v ozadju rekviziti iz trgovine). Srednji plan izloča osebe, ki so za

akcijo najvažnejše, da bi pritegnile gledalčevo pozornost. Tukaj dekoracije ni. Srednji plan nastopa v izrednih situacijah in je velikega pomena.

Bližnji plan pomeni čustveni plan. Pomeni svečano, poetsko pa tudi zadnje izrazno sredstvo, npr. obraz Rzeckega, ki pozdravlja Wokulskega, obraz Rzeckega v trenutku smrti in podobno. Z detajlom poudarjamo fizične lastnosti. Lahko je ironičen, celo razkrinkovalno zgovoren.

in ironije, je v filmu humor stopnjevan, ironija pa kdaj pa kdaj mejí na sarkazem. Celotni prizor na ulici je poudarjeno izražen z groteskno sliko. Ta grotesknost je v skladu z vizualizacijo odcepitve osebnosti, ker je bila navadna realistična igra do neke mere neubrana z ločitvijo čustvenega jaza od razumskega. Če učencem še ni jasen pojem grotesknega, je to lepa priložnost, da se tudi s tem seznanijo. Ob razločkih med novelo in filmom bodo ugotovili, da se tu igralci gibljejo kot lutke v marionetnem gledališču: hitro in krčevito. S takim gibanjem postane vse komično. Tudi druge kretnje so podobne gibanju lutk. Spakovanje je preveč poudarjeno, smešno. Vse je po malem karikirano, preveličano, posebno pa detajli pretepa, ki bi bili grozljivo naturalistični, če ne bi bil celoten film hiperbolično zasnovan in groteskno ubran. Ko se na primer ogromni mladenič (Ivo Kadić) vmeša v spopad žene in moža, z močjo stroja — katapulta trešči moža z glavo ob zid, mož (Fahro Konjhodžić) pa se odbije od zidu kakor žoga in zleti ponovno v roke mladeniču. Tako ta živa človeška žoga nekajkrat zapovrstjo trešči ob zid, in to z močjo, ki bi v resničnosti povzročila zlom lobanje in takojšnjo smrt. Zatem mladenič tolče moža s pestjo po glavi kakor s kladivom, potlej pa mu z obema nogama skoči na trebuh, in vse to s tako silo, da niti najodpornейše človeško telo ne bi vzdržalo. Ti okrutni prizori podčrtujejo misel, da pretep sprošča v človeku divjaške nagone krutosti, vendar na gledalca to ne deluje negativno, kot bi delovali naturalistični prizori grdega ravnanja v raznih kavbojskih in kriminalističnih filmih, kjer ni ne karikature ne groteske. Grotesknosti filma dodaja svoje tudi klovnsko valjanje padlega borca (ki se potem, ko ga nasprotnik trešči na pločnik, premetava po trgu kot v cirkuški areni), vlačenje padlega nasprotnika v krog (ka-

kor da bi ta krog omejeval prizorišče boja), način, kako se borci za pravico grizejo za prst, za nos itd. Tako bo film v celoti rabil kot najbolj stvaren primer za teoretsko pojasnilo, da je groteska »prikazovanje ljudi ali predmetov v nenavadno-fantastični, spačeno-komični obliki« (Bratoljub Klaić: Veliki slovar tujk, Zagreb, 1966), učinkovito stopnjevano umetniško delo z neuravnovešenimi, nenavadnimi junaki v zapletenem dogajanju (B. Klaić: Veliki slovar tujk, Zagreb, 1966) — in da je grotesken »čuden, čudaški, spačen, komičen, pretiran, smešen, nenaraven, skremžen; ki prehaja iz krvavo resnega v čudno in smešno« (B. Klaić).

Z analizo izraznih sredstev, ki jih je uporabil režiser Babaja, bomo ugotovili, da so precej skromna, če jih primerjamo z vsem, kar je filmskemu režiserju na voljo. Vendar se ta relativna skopost nanaša v prvi vrsti na nefilmska sredstva. V filmu ni dialoga (tudi v noveli ga ni). Glasba in zvoki so porabljeni v najmanjši meri: le toliko, kolikor je bilo potrebno za ostvaritev določenega ozračja in za poudarek grotesknosti prizorov. Zvok stražnikove piščalke je v filmu eden redkih tonskih efektov z aktivno vlogo. Scenografija je enostavna. Majhen trg mediteranskega mesteca s fasadami, portali, stopnišči in okni bližnjih hiš. Vse enostavno, sivo, mračno. Sivina in mračnost ambienta ustrezata problemu: relativnosti pravice in življenjskim absurdom v razreševanju problema pravice. Edina svetla in izrazito kontrastna likovna manifestacija v tem sivem dekoru je opazovalčeva (Boris Festini) srajca, ki zablešči kot nepričakovana svetloba, ko se njegova čustvena polovica odlepi in gre na pomoč napadeni ženski, prej pa sleče plašč in ga vrže daleč od sebe. Ta belina razbija enoličnost sivine kot žarek pravice in poštenja, pa tudi izgine, kadarkoli razumska polovica ukaže umik.

Semantično vrednost imajo tudi spremembe v planih. Izbor plana je odvisen od vloge, kakršno človeku namenimo. Če mu namenimo podrejeno vlogo, ga postavimo v splošni plan. Če ima človek dinamično vlogo, ga bomo postavili v veliki ali srednji plan. Ekstenzivna ali refleksijska vloga zahteva srednji plan ali bližnji posnetek. Z velikim planom prikazujemo ozadje, razpoloženje ali vzdušje. Splošni plan pa nam širi sliko, ki jo gledamo in nas splošno informira.

Sekvenca v cerkvi, sekvenca v Zaslavicah; koncert; snubitev.

Vloga barve, luči in besede

Za sekvenco v cerkvi smo se odločili zaradi neverjetne plastičnosti prizorov. V njej igrajo veliko vlogo barva, luč in izraznost besede. Posamezni kadri — prizori te sekvence so kot umetniška dela, ki se izražajo v svoji kompoziciji in lepoti barv. Iz množice revežev režiser izbere in dolgo prikazuje obraz stare ženske in pa Magdaleno,

klečečo ob figuri Kristusa, ki jo osvetljujejo sveče. Na temnem ozadju vidimo s svečami osvetljeno figuro mučenega Kristusa in čustev polni obraz Magdalene. Kristusova figura se z živim človekom spaja v izredno sliko, v sinhronizirano likovno vizijo. Slika je statična kot umetniško delo, izžareva lepoto. Film LUTKA izraža pravzaprav vse funkcije luči, vse njene pozitivne strani. Izrazna funkcija besede je večja kot v literaturi. Kar v literaturi karakterizira besednjak, semantika, sintaksa,

Režiser razbija enoličnost okolja s spretnim kadri-
ranjem: z menjavo velikih, srednjih in splošnih
planov, z zgornjimi in spodnjimi rakurzi. Snemajoč
z zgornjega rakurza režiser doseže različne vizualne
učinke. Imamo vtis, da gledamo zdaj razigran cvet
iz človeških listov, zdaj vrtiljak ali smešen ples
cirkuških igralcev. Vsiljuje se nam ideja: vse to je
najnavadnejši človeški cirkus. Iz spodnjega rakurza
gledamo na primer človeka z dežnikom, ko gre v
boj. Sicer je majhen, zdaj pa je videti močan, ogro-
men. Ob že omenjeni simboliki bele srajce ni težko
prepoznati simboličnost prižiganja vžigalic v za-
četku filma in črnega klobuka na koncu. Opazovalec
visoko vzdigne prižgano vžigalico, kakor da bi hotel
bolje videti prizor na trgu, vendar to deluje tudi kot
poskus osvetlitve prostora, da bi mogli najti pravi-
co: Svetlobe! Da bomo videli pravico! Na bojišču
ostaneta na koncu črni klobuk in črni dežnik — kot
nemi priči človeške civilizacije, ki ne daje mnogo
upanja v zmago pravice. Igra ustreza groteski, je pa
tudi zadosti prepričljiva, da gledalec pozabi na
igralca in sočustvuje z likom, ko na njegovem ob-
razu razbere prezir (ko ogromni mladenič prezir-
ljivo gleda ravnodušnega, pasivnega opazovalca); ko
čuti moč bolečine na obrazu borca, ki ga je nasprot-
nik ugriznil v prst; ko gleda razjarjenost človeka
v pidžami in opazovalčevo uživanje, ker je napa-
dalec ranjen; ko se skupaj s katerim od udeležencev
zgraža nad tujo okrutnostjo; ko kleče prosi pre-
pirljivce, naj se ne pretepajo; ko ga prevzame
strast do bitke kot tistega najstnika s cigareto itd.
Avtor je v veliki meri izkoristil posebna filmska
sredstva, medtem ko je izrazna sredstva drugih
umetnosti uporabljal minimalno in strogo funk-
cionalno, jih spretno prilagodil filmski celoti in jih
docela podredil filmskim zakonom.

Skupna Desničevi noveli in Babajevemu filmu sta
téma in motiv, le deloma pa zgodba in idejni votek.
Primerjanje obeh del kaže, da sta v bistvu dve raz-
lični umetniški ostvaritvi. Nasproti analitično-psiho-
loški in poetično-filozofski naravi Desničeve novele,
ki se dejansko končuje z vprašanjem »kje je pra-
vica?« in s tem sugerira sklep, da je pravica rela-
tivna ne le v tem konkretnem primeru, temveč na-
sploh — je Babajeva filmska groteska nekoliko sar-
kastična persiflaža absurdnosti človeških postopkov
pri uresničevanju pravice v sodobni meščanski civi-
lizaciji. Ne bi se smeli sprijazniti s površnim zaključ-
kom, ki ga bodo učenci najbrž najprej postavili kot
bistveni razložek med Desničevim in Babajevim spo-
ročilom — kakor ga je formulirala neka učenka
osmega razreda: »Tisti, ki so najbolj krivi, dobro
živijo, tisti pa, ki so najmanj krivi, najslabše ži-
vijo.« Rezultat pretepa v filmu navidezno potrjuje
to mnenje, vendar le nepremišljen gledalec, ki se
ne poglobi v problem, sprejme tak zaključek in iz-
vaja zase najbolj ugoden nauk: Tuje zadeve me ne
brigajo. Mirno bom šel mimo tovariša, ki ga tepejo,
ker ne vem zagotovo, če je kriv ali ne. Bližje nam
je modrovanje drugega učenca: »Nekaj bi bilo treba
storiti, da bi jih ločili, vendar se ne vmešavati v
pretep, ker to ne vodi nikamor.« S tem bi se
zaradi vzgojnih razlogov tudi strinjali, učence pa
opomnili, kako bi bilo treba reagirati ob podobnih
priložnostih. Treba pa jih je navajati tudi k pre-
mišljanju, ki je ustvarjalcu pomembnejše: ali ni
absurdna tista človeška družba, ki nagrajuje ravn-
odušnost, brezbriznost do človeka, kaznuje pa po-
skuse, da bi se odprla pot pravici? Kaj je treba
storiti, kadar se znajde v precepu razuma in čustev?
Manj bomo pogrešili, če bomo tudi pogovor o tem
filmu zaključili z vprašanji, kakor da bi se odločno
opredelili za katerega od ekskluzivnih naukov.

frazeološke povezave, je v filmu do-
datno izraženo še s tonom, intonacijo,
barvo glasu, pridihom, značilno izgo-
varjavo zlogov in samoglasnikov. Dru-
ga in očitna funkcija besede je infor-
macija preko dialogov, komentarjev in
napisov. Analiza sekvence koncerta in
snubitev mora poudariti vsebino, med
izraznimi sredstvi pa glasbo, luč in
barvo. Sekvenco napoveduje prekrasen
violinski koncert, ki spremlja Wokul-
skega, ko gre na koncert slovitega vio-
linista, prirejen v privatnem aristokrat-

skem salonu. Revščina in ulični mraz
nasprotujeta lepoti, bogastvu, toploti,
cvetju v vazah, med katere je režiser
postavil od glasbe očarane ženske —
cvetove. Ta sekvence je predvsem zbir
vizualnih vtisov. Glasbeni motiv iz
koncerta se prepleta skozi naslednje
prizore, na drugem mestu in ob dru-
gem času. Lepa violinska glasba je naj-
prej napoved, simbol koncerta, potem
vodilni motiv, nazadnje pa simbol
čustva, ki doseže svoj višek v prizoru,
ko Wokulski zaprosi za Izabelino roko.

V sekvenci snubitve glasba nastopa v
vseh svojih funkcijah:

- a) kot glasbeni simbol (koncerta, lju-
bezni),
- b) kot realistična glasba, katere pri-
sotnost opravičuje situacija na platnu,
- c) kot vodilni motiv, ki ustvarja
vzdušje v prizoru,
- d) kot sredstvo, ki razširja in dopol-
njuje vsebino prizorov. Zelo pogosto se
glasba pojavlja kot kontrastni faktor
v odnosu do prizorov in situacij na
platnu.

pogovor o filmu - odkrivanje sveta drugih

mirjana borčič

Ob projekciji mnogih filmov, ki so jih posneli mladi avtorji, prihaja pri nas in tudi v tujini do nesoglasij. Ta nesoglasja postanejo lahko usodna, če nastajajo na relaciji mladi filmski gledalec - filmski pedagog. Magnetofonski zapisi pogovorov o filmu Karpa Aćimovića-Godine PIKNIK V NEDELJO naj bi v svojem skromnem obsegu pomenili začetek nekega poizkusa, da bi razumeli dojemanje in da bi filmskovzgojno delo prilagodili potrebam, ki nastajajo prav zaradi novih odnosov mladih ljudi do filmske umetnosti.

Na razpolago so nam bili magnetofonski zapisi naslednjih pogovorov:

1. skupine 14-letnih otrok, ki so člani filmskega krožka; pogovor je vodil pedagog;
2. skupine 17-letnih mladincev; pogovor voden brez nadzorstva odraslega;
3. skupine 70 voditeljev mladinskih klubov v Sloveniji; pogovor je vodil pedagog, aktivno je posleglo vanj 8 udeležencev;
4. razreda maturantov gimnazije v Ljubljani, kjer imajo sistematično filmsko vzgojo; pogovor je vodil pedagog;
5. gojenk dekliškega internata, kjer s filmsko vzgojo poizkušajo; pogovor je vodil pedagog;
6. učenk srednje ekonomske šole, kjer je filmska vzgoja občasna; pogovor je vodil pedagog;
7. udeležencev seminarja za prosvetne delavce.

Pogovori so pokazali:

Skupina 1

To je nenavaden film, je brez zapleta. Kaže režiserjevo nezadovoljstvo s starim načinom življenja, ki ne prenaša sprememb. Film se konča in začne z isto

sliko. Le da je ob koncu filma čutiti smeh, ki se poraja onstran okvira slike.

Stari so brez stika z naravo, ki naj bi ponazarjala svet okoli njih. Tako malo spadajo v ta okvir kot kostum stare gospe ali izumetničeni stol, na katerem sedi. Stari mož se, ležeč na postelji, ki ne spada pod šotor, zapira v svoj svet. Skriva se pred soncem in vetrom, pred smehom in neznano melodijo. Slika, ki nam staro gospo in starega moža kaže, je negibna. Takšna je tudi, kadar kaže glasbenika. Ko pa kamera kaže mlada in njuno ljubkovanje, je slika razgibana. Obrazi starih in godcev so togi, negibni. Mladi imajo sproščen nasmeš, okoli njih je trava in reka, njuni lasje plapolajo v vetru.

Glasba je ves čas enolična. Kratka sprememba v melodiji opozarja na podrejenost godbenikov. Sprememba melodije je prispevka tistega, kar prihaja in kar naj po mnenju starejših ne bi prišlo. Smeh razbija enoličnost. Mladeničev samozavestni korak spremlja tišina. S tem postane njegov prihod vpadljiv.

Starejši vzame puško in jo da mlademu. Njemu ni do puške, ni do streljanja. Je bolj napreden. Vseeno mu je, kaj drugi počne. Konflikta generacij ne omenjajo, zanje je to le film o ljudeh, ki žele svoj mir, o ljudeh, ki se podrejajo in o ljudeh, ki žele živeti življenje brez zavor.

Skupina 2

Ni slučajno, da se film imenuje Piknik v nedeljo. Atmosfera soparnega, brezdelnega nedeljskega dne, v katerem se nič ne zgodi, plastično zajema vzdusje, ki ni oznaka le enega trenutka, temveč podoba naše stvarnosti.

Bistvo filma je začetna melodija. Prekine jo tišina, ki nastane ob fantovem prihodu. To je impulz iz zunanjega sveta, ki ga vsakdo sprejme drugače. Tudi mlada prilagojena godca spremenita melodijo. Zaigrata poskočno kolo. Vendar le za kratek čas. Dirigiranje starega moža, ki sta ga zbudila in ki opravlja svoje delo po nareku drugih (stare gospe), ju kaj kmalu spravi v stari tir. In zopet igrata do konca filma isto melodijo. Moti ju le smeh mladih. Strel ima določen pomen. Je osrednji konflikt dogajanja v filmu. Za skupino je simbol moči, ki pa je predvsem problem stare in srednje generacije. Mladi človek ne hlepi za močjo, ta potreba mu je tuja, ne ve, kako bi je uporabil. Zato tudi vrne puško. Njegov cilj je naravno in nepotvorjeno življenje.

Nekateri so našli v filmu konflikt generacij, za druge je primaren konflikt z okoljem, ki nastaja predvsem zaradi izgube stika z njim. Za nekatere je

to trenutek življenja, ki ga človek doživlja pa se od njega zopet oddalji in ponovno postane nekaj nedosegljivega. Film je podoba stanja neke družbe, nekega duševnega stanja posameznika, ko ta izgublja stik z okoljem ali pa se želi vanj vključiti.

Skupina 3

Glavni okvir — travnik in ljudje na njem — naj bi ponazarjal našo realnost. V njej živimo daleč drug od drugega. Zadovoljni smo z načinom svojega življenja, ki je mrtvo in monotono. Ne dovoljujemo sprememb. Spremembe, ki jih prinaša življenje, nas zbude le za kratek čas. Nasprotujemo jim, ker želimo imeti urejeno življenje. To pa je življenje na vedno istem tiru. V okolju, kakršno je to, najdemo mnogo konformizma. So mladi ljudje, ki se vključujejo v življenje po nareku odraslih. Sprejemajo njihove navade, podrejajo se jim in izgube možnost aktivnega vključevanja v življenjske tokove. Vprašanji, ki sta sledili tem ugotovitvam, sta bili, kaj lahko razbije zaprtost takšnega življenja in ali način življenja, ki dovoljuje vsakomur živeti svoje življenje in se ne zapira v okvire določenih norm v pogojih splošnega normiranja, sploh lahko obstaja.

Delen odgovor na to vprašanje je bil dan v razpravi o strelu. V ospredju je bilo vprašanje, zakaj je stari mož puško, ki jo je vzel lovcu srednjih let, dal mlademu človeku in zakaj je le-ta ni zadržal. Najbolj je prišlo do izraza mnenje, da je puško vrnil iz prepričanja, da ima vsakdo pravico ciljati v svoj cilj in da nima nihče pravice komurkoli odvzeti te možnosti. Mladi vrne puško tudi zato, ker ne želi svojega življenja podrediti enemu samemu cilju, ki bi mu omogočil stik z naravo. Želi, da bi bil dojemljiv za tokove življenja, ki jih ponazarjata valovanja trave in tok reke.

Film je nasploh ponazoril samozadovoljstvo, ki je naš narod uspavalo in ki preprečuje mnoge spremembe, katere prinaša življenje. Paralela s pesmijo, ki je osnovna zvočna spremljava filma, menda je nastajala v času narodnega preporoda v 19. st. in je v danem trenutku edina dopustna, utemeljuje to trditev. Konflikt generacij v debati ni bil na prvem mestu. Primarna je bila zahteva, ki naj bi bila tudi sporočilo filma, da se življenja ne vkuje v okove tradicij in pa zahteva po sproščenih odnosih med ljudmi.

Skupina 4

Pedagog je dal nekaj izhodišč za debate. Pristopi k filmu so bili zelo različni. Nekdo je našel v njem mnogo filmskega verizma, drugi simbolov, tretji filmu ni kaj posebnega pripisoval. Okolje, v katero

je režiser postavil figure, naj bi označevalo naš življenjski prostor. V njem se kljub času, ki teče (ponazarja ga reka), ne dogaja nič novega. Film kaže idiličnost, poudarja domačinsko vzdušje, slovenski način življenja, ki prehaja že v malomeščanskega. Edina sprememba je prihod mladeniča, ki se ljubi z dekletom. Njun smeh zdrami tudi godca, ki spreminita melodijo. Starec izpod šotora ju kmalu spravi v prejšnji ritem.

Strel je vrhunec in prelomnica filma. Sprožila ga je srednja generacija, ki je izpeljala revolucijo. Zadevek je uspeh te generacije. Težnja po uveljavitvi je zanj primarna. Vendar ima vodilno vlogo še vedno stara generacija. Čeprav že stoji ob strani, se čuti odgovorna za spremembe, ki se lahko zgodijo. Mladi ne želi sprejeti puške — moči. Ta odgovornost je zanj preveliko breme. Je še v središču mladostnega dogajanja, v ospredju njegovih interesov je ljubezen. Mladi ne potrebujejo moči, katero si želijo starejši. Sila ni več življenjska nuja. Imajo jo tisti, ki so najmanj sposobni. Nesmisel realnosti je v tem, da tisti, ki imajo moč, vidijo pred seboj le omejen cilj (tarča). Tako moči, ki jim je dana, ne znajo izkoristiti. Mladi, ki ima še stik z življenjem (naravo) in njegovimi impulzi, ne potrebuje te moči, da bi osvajal s silo. Raje ljubi, saj ljubezen prinaša lepo več ljudem kot pa orožje in moč.

Tokovi življenja nasploh se ponavljajo v valovih. Današnja mladina je polna romantike. Različno je le njeno izražanje. Če je bila mlada romantika prejšnjega stoletja predvsem duhovna, je romantika današnjega mladega rodu utelešena. In zato tudi bolj konkretna.

Problem nastaja pri opredeljevanju za bistvo življenja. Ali je bistvo v cilju, ki si ga nekdo postavi in ga tudi doseže, izoliran od drugih ali pa v povezavi stari-mladi, in ali je taktiziranje v življenju najnujnejša nuja?

Melodija postavlja sliko v slovensko srenjo. Stara slovenska ljudska pesem, ki jo igrata dva ljudska inštrumenta, kaže na statičnost življenja.

Film je skupino zadovoljil, ker nudi obilo gradiva za razmišljanje. Navadnost jim več ne prija, v filmu iščejo nekaj več.

Skupina 5

Vodja je usmeril pogovor o filmu na konflikt generacij. Analizirali so generacije po vrsti, njihova hotenja. Tako je stara generacija označena kot generacija, ki je zaslužila miren pokoj, srednja kot generacija, ki je podrejena svojemu življenjskemu cilju in mlada, za katero je vodja pogovora podal oceno, da je razposajena in vihrava in da tudi avtor

filma nima preveč dobrega mnenja o njej. Je generacija, ki se meni le za ljubezen, in to predvsem čutno. Očitno je forsiranje srednje generacije in skozi ves pogovor je čutiti opravičevanje njene vodilne vloge. Skozi ves pogovor je bilo čutiti velik poudarek na iskanju simbolov. Njih obravnava je bila literarna. In če odvezujemo pripombo o inštrumentih izvajalcev obeh melodij, je bil ves pogovor zasnovan na vidnem, ni pa v zadostni meri upošteval slike in zvoka kot izraznih enot.

Skupina 6

Izhodišča za pogovor so bila podobna. Vendar avtoritativnega ocenjevanja generacij ni bilo in je njih oznaka ostala pri dejstvih, ki sta jih podala dekor in obnašanje posamezne generacije. Mlada generacija je tu označena kot pogumna, ker je sposobna upreti se splošnoveljavnim normam. Strel je simbol moči srednje generacije. Melodija ponazarja vedno isti statični ritem našega življenja, v katerem je vsako bolj dinamično gibanje nezaželeno.

Skupina 7

Precej poudarka je bilo na konfliktu generacij. Postavljeno je bilo vprašanje, kdo naj ima osrednjo vlogo pri oblikovanju družbe: mlada, neugnana generacija, ki želi sproščeno živeti, ali pa srednja, ki je zrela, odločna in uporna, ki meni, da je vse, kar ustvarja, popolno, ki pri svojem delu ne pozna napak. Zato starejša, ki želi v miru preživeti še preostale dni, okleva komu predati oblast.

Igralci so razmetani v prostoru. Vsak predstavlja tip določene generacije. Med njimi ni stikov. Je nezaupanje, ki ga pogosto najdemo v moderni družbi. Statična slika je podoba mentalitete našega človeka. Ustvarja napetost v gledalcu, ki jo mora obvladati. Bogata simbolika skozi ves film sili gledalca k alegoričnemu tolmačenju. Večina je menila, da je film angažirano delo. Bili pa so tudi takšni, ki so filmu odrekli vsako politično angažiranost in so ga imeli za goli esteticizem, in pa takšni, ki so odklanjali film, ker so menili, da je takšno prikazovanje generacij razvrednotenje obstoječega. Bilo je tudi mnenje, da filmu pripisujemo mnogo več, kot pa je avtor sam hotel in da je to le prikaz družbe, v kateri počne vsakdo, kar hoče. Bilo je celo takšno odklonilno stališče, po katerem je to film za dobre živce in dobra ušesa.

Želja zapisa ni ocena posameznih pogovorov. Zato pogovori tudi niso postavljeni v neko matematično ogrodje. Podal naj bi misli, ki naj bi, kolikor se da, ponazorile pristop posamezne skupine k filmu.

Skoraj vsak pogovor je pripisal filmu drugo podobo in drug pomen. Za nobenega pa ne moremo trditi,

da je obravnaval nekaj, česar v filmu ni bilo. Predvsem je vidno, da so imele vse skupine izredno bogate asociacije, ki so evocirale zanimive misli. V pogovorih, razen v pedagoškem, ni prišlo do konfliktov. Mnenja so bila upoštevana kot dejstva, ki pomagajo ustvarjati predvsem neki popolen občutek, neko bolj bogato informacijo o življenju. Filmska govorica je mladim ljudem danost današnjega časa. Osvojili so govorico metafor in simbolov. Znajo jih občutiti. Čim mlajši so, toliko bolj njihova razlaga izhaja iz samega materiala. Njihovo dožemanje je predvsem vidno-slušno. Literarni pristop ali celo tezni pristop bolj vsiljujejo starejši. Njihova dožemanja so še vedno v prvi vrsti literarna.

Zato pa nastaja konflikt med dožemanjem mladih in starih. Zato tudi odklonilno stališče starejših do mnogih filmov, ki jih mladi sprejemajo. Ne mislim, da ima vse, kar je prijetno za mlade, tudi svojo umetniško vrednost. Nuja našega dela je v tem, da skušamo dognati, zakaj neki film po svojih formalnih in vsebinskih rešitvah doživi pri mladih slab ali dober sprejem. Ne moremo zahtevati, da se ta neobremenjena generacija podreja našemu načinu mišljenja, nizanja misli. Dovoliti moramo več struktur dožemanja. Ne moremo si jemati pravice, da bi svoje mnenje označili kot edino pravilno in zveličavno. Film pomeni predvsem odkrivanje sveta v vseh njegovih subtilnih impulzih. Film pomeni za mladega človeka možnost najbolj intenzivnega odkrivanja sveta okoli njega. Film pa je pogosto tudi sredstvo, s pomočjo katerega marsikateri posameznik doživi svojo katarzo. V tem svetu neravnovesja, negotovosti, nezaupanja v samega sebe je ta sprostitev posebnost. Tako postane pogovor o filmu kreiranje odnosa mladega človeka do življenja. Da bi to dosegli, moramo vsakemu posamezniku omogočiti samostojno sintezo njegovih življenjskih izkušenj, občutkov, ki so se porodili ob gledanju, in misli, ki jih je razvil pogovor.

Vse to pa prinaša nove zahteve v naše delo. Rešitve se ne da nakazati. Želimo le opozoriti, da je največji problem, če ne najhujši nasprotnik filmske vzgoje, naš strah pred neznanim, pred tistim, kar prinaša miselnost mladih. Ta strah postavlja pregrade, ki so tuje dialektičnemu razvoju. Zapiramo se v svoje metode, svoja izhodišča imamo za najbolj idealna. Včasih celo za edino možna. Niti ne zavedamo se, da ne bi izdali svojih načel, če bi prisluhnili tistemu, kar prinaša s seboj mladi rod.

Levo: PIKNIK V NEDELJO. Režija Karpo Godina Ažimović. Proizvodnja FAS, 1968. Na sliki prizora iz filma



**za ekran predsednica mednarodnega centra
za mladinske in otroške filme**

o pravicah otrok, da uživajo v filmih in v ustvarjanju filmov

elsa britta marcussen

V vasici Pitomača v Jugoslaviji vodi k edini kino dvorani blatna cesta. Pred nekaj leti so se prav na tej cesti in prav v tej dvorani obiskovalci nedeljskih matinej lotili zanimivega podviga — snemanja filma. 12- in 14-letni dečki in deklice so z 8 milimetrsko kamero letali po vasi, prosili priletne matrone, da so si sezuvale čevlje, in preizkušali pravilne kote in razdalje za vrsto posnetkov v drami z naslovom Kamenček, v kateri je šlo za izgubljen kovanec in hrepenenje po vstopnici za kino. V mestu Karlstadu na Švedskem so se lansko zimo

zbrali televizijski producent, učitelj, psiholog in gospodinja, da bi se pogovorili o matinejskih predstavah lokalnih kinematografov. Končali so z ostro obsodbo prakse, da prikazujejo otrokom izrezane verzije westernov, poprej namenjene odraslim. Takšni programi so žalitev otroškega čuta za logiko in jim ne morejo posredovati misli, da je film danes tehnično visoko razvita oblika umetniške zabave. Karlstadska kritika je skupaj z ugotovitvami treh drugih ocenjevalnih odborov našla pot v dnevno časopisje in povzročila precejšnje razburjenje, ker je s tem potrdila snov, zbrano v pred kratkim objavljeni knjigi o Plaži za otroke.

V vasici Frystak, pol ure vožnje od industrijskega mesta Gottwaldova na Češkoslovaškem, ki se postavlja s studiom, kjer sta Karel Zeman in Hermína Týrlova razpredala svojo domišljijo v filmih za otroke, pa tudi s festivalom otroških filmov, prihajajo vsako leto v šolske razrede scenaristi, režiserji, snemalci in odgovarjajo na vprašanja o filmih, ki so jih napravili za otroke. To je del festivalskega programa: vsak dan obiše tri predstave 5000 otrok in kot najboljčutljivejši instrument merijo, koliko je filmskim ustvarjalcem uspelo pritegniti njihovo pozornost, zanimanje in srca.

V Oslu na Norveškem je spomladi leta 1968 Združenje mestnih kinematografov priredilo seminar za svoje člane na podeželju in povabilo zainteresirane novinarje in učitelje. S pomočjo strokovnjakov s Švedskega in Danskega so dva dni razpravljali o novem načinu nabavljanja filmov za otroke in mladino. Ali bi lahko aboniranje na popoldanske predstave s pomočjo šole postavilo nov temelj za uvoz otroških in mladinskih filmov in pomagalo filmski vzgoji po šolah?

V Moskvi se je začela tradicija specializirane proizvodnje otroških filmov že v letih okrog 1920, ko je bil ustanovljen Studio Maksima Gorkega. V SSSR

odgovarja na številna otroška vprašanja bogata reka filmskih pravljič in dokumentarnih odgovorov. A šele spomladi 1969 so se v okviru 5-letnega študijskega programa pri svetovno znani filmski šoli v Moskvi (VGIK) odločili ustanoviti poseben inštitut za otroško kinematografijo.

Pred letom dni in pol so v Parizu in okolici animatorji številnih otroških filmskih klubov raziskovali odnos današnje mladine do tistih filmov, ki so navduševali otroke pred 10 leti, ali tistih, ki jih odrasli štejejo za »klasične« otroškega filma. Hoteli so odgovor na naslednje vprašanje: ali je stalni vpliv televizije spremenil otroško filmsko občinstvo, predvsem kar se tiče njihove sposobnosti dojemanja filmske govorice, okusa in izbire?

Pri Centro Culturale San Fedele v Milanu pater Emilio Bruno leto za letom marljivo razvršča filme, ki prihajajo iz dobrega ducata držav na mednarodno tekmovanje. Razporeja jih po starosti in tehničnih kategorijah, piše kratke vsebine in s tem pripravlja snov za mednarodno žirijo.

V Veliki Britaniji so v novejšem času nekakšne lokalne »gala premiere« filmov Ustanove za otroški film (Children's Film Foundation) in festival izbora filmov, nastalih v 25 letih, v centralnem londonskem kinematografu pritegnili pozornost tiska in televizije za delovanje CFF in hkrati pridobili za svoje filme nov tip družinskega občinstva.

V Hobartu in v drugih avstralskih mestih je film že 5 ali 6 let redni predmet na osnovnih šolah, pri katerem otroke ocenjujejo kot pri drugih predmetih. Te in druge aktivnosti, ki se ukvarjajo s filmsko umetnostjo in s filmsko zabavo, ki naj bi bila del otrokovega prostega časa in šolske vzgoje, podpira država. Na prvi pogled bi se zdelo, da imajo korist od njih samo otroci tiste dežele, ki se z njimi ukvarjajo. Če pa si te aktivnosti pobliže ogledamo, bomo odkrili zanimivo sliko:

8 milimetrska, 5 minut trajajoča črno-bela mala filmska komedija iz Pitomače je bila nagrajena na mednarodnem tekmovanju za mlade filmske ustvarjalce (Decima Musa). V Milanu so filmček predstavili italijanskemu občinstvu in mednarodnemu sestanku vzgojiteljev in strokovnjakov za otroški film. Bil je tudi med filmskim materialom, ki so ga jeseni leta 1968 kazali učiteljem, študentom in dijakom v Halifaxu, Montrealu, Torontu in Ottawi. O ugotovitvah francoskih animatorjev filmskih klubov so v Parizu jeseni leta 1968 razpravljali na mednarodni konferenci, katere cilj je bil ustanoviti stalno mednarodno raziskovalno skupino za vprašanja, ki se tičejo otrok in filmov.

Gottwaldovski festival je utrl pot francosko-češki koprodukciji otroškega igranega filma Stroj želja pa tudi prikazovanju mnogih čeških lutkovnih, risanih in igranih filmov, zlasti na tujih TV.

Krepko podporo in strelivo je kampanja za sprejem filmske vzgoje v šolske učne načrte, ki so jo začele tako različne dežele, kot so Nizozemska in Češkoslovaška, Kanada in Švedska, črpala iz sestanka o poučevanju filma in televizije v Oslu leta 1962 in iz poročila, ki ga je A. W. Hodgekinson (zdaj profesor bostonske univerze na šoli za javna sredstva obveščanja) pripravil na tem sestanku za Unesco.

Skratka, nacionalni ukrepi so sprožili internacionalne verižne reakcije, ker so bile vse omenjene iniciative delo nacionalnih centrov za otroke in mladinske filme po posameznih deželah. Ti centri pa so spet vsi člani Mednarodnega centra za otroke in mladinske filme (Film in TV), ki ga vzdržuje Unesco in je bil ustanovljen leta 1957 s sedežem v Bruslju v Belgiji. Ena glavnih nalog ICFCYP (International Centre of Films for Children and Young People) je, da deluje kot iztočišče za informacije in pobude, da obvešča člane o tem, kaj delajo drugi člani, da izdaja bilten News Bulletin, letno sintezo poročil o delu raznih nacionalnih centrov, vodi razprave na občnih zborih in da organizira posebne mednarodne seminarje, najpogosteje s sodelovanjem kakšnega nacionalnega centra. Takšni centri so zdaj že v Avstraliji, Avstriji, Češkoslovaški, Danski, Finski, Franciji, Madžarski, Nemški demokratični republiki, Indiji, Iranu, Izraelu, Italiji, Nizozemski, Norveški, SSSR, Švedski, Švici, Vel Britaniji in Sev. Irski, ZDA (dva regionalna centra) in v Jugoslaviji. Tudi take dežele, kot so Španija in Romunija v Evropi, Filipini, Nova Zelandija, Mehika, Pakistan in Ciper so pokazale zanimanje, da bi ustanovile nacionalne centre. Članice ICFCYP so tudi številne mednarodne organizacije, ki delujejo v dobro otrok. Cilj — vsaj kar se tiče Unesca, ki je postal osnova za strukturo internacionalnih in nacionalnih centrov — je naslednji: združiti v odgovornem in medsebojno koristnem sodelovanju tiste, ki se poklicno ukvarjajo s proizvodnjo, distribucijo in prikazovanjem filmske zabave za otroke in mladino, in tiste, ki se kot starši, učitelji, mladinski voditelji, psihologi in sociologi zanimajo za delež, ki ga filmi lahko vnesajo v življenje otrok. Drugo temeljno načelo je bilo potreba po pozitivnem pristopu. Filmji za otroke in mladino so kulturno potrebna ugodnost, ki bi jo bilo treba vzpodbujati in podpirati. Otrok ima pravico uživati v filmski umetnosti najboljšo zabavo, ki jo lahko dajemo. Gre

tudi za to, da ima v dobi množičnih sredstev demokracija pravico do filmske vzgoje in do tega, da za svoj lastni razvoj izrabi ustvarjalne možnosti, ki jih daje amatersko snemanje filmov.

Zaradi posebnih težav, na katere je ICFCYP naletel, ko je hotel angažirati za svoje delo velike zvezne države, kot so ZDA, Kanada Avstralija in Indija, so s posebnimi določili dovolili ustanoviti regionalne centre, ki se lahko priključijo ICFCYP na nacionalni ravni. V ZDA je bil tako leta 1966 ustanovljen Severnovzhodni regionalni center s tajništvom v Bostonu in s predsednikom Gasparom Jakom od Mednarodnega bostonskega inštituta. V območju San Francisca je bil ustanovljen Kalifornijski center pod vodstvom umetnostnega zgodovinarja Roberta Ferragalla. Kasneje so ga reorganizirali in zdaj deluje v Los Angelesu s predsednico Rose Forman. Drugi ustanovi, ki sta pokazali precejšnje zanimanje za cilje ICFCYP, sta Sklad za preučevanje množičnih sredstev (The Fund for Mass Media Study) in Otroška kulturna ustanova (The Children's Cultural Foundation). Oba regionalna centra si prizadevata, da bi letos prijavila ameriške študentske filme na mednarodno tekmovanje mladih filmskih ustvarjalcev, ki ga organizira ICFCYP in ki bo imelo oktobra zaključek v Amsterdamu. Ob tej priliki je dobil vabilo za predavanje Rodger Larson, Young Filmmakers' Foundation iz New Yorka.

ICFCYP deluje v vzdušju velikih sprememb in nalog tako na področju množičnih sredstev kot pri otroški vzgoji. Vendar pa so njegovi viri zelo pičli, saj jih tvorijo le skromna letna subvencija Unesca in članarine. Verjetno je tudi ICFCYP pogosto preveč plašen v svoji politiki. Kaže težnjo po le začasnih in delnih rešitvah, ki pa se morajo preživeti, saj razvoj komunikacijskih sredstev korenito postavlja na glavo vse naše predstave o komunikaciji. Ko bo ICFCYP dobil obširnejšo in znatnejšo podporo, mora v svojih prihodnjih zahtevah postati drznejši. Vesoljski sateliti nas bodo povezovali v zemeljsko vas. V razvitih deželah bo imel že vsak otrok 8 in 16 milimetrskih kamere. Dežele v razvoju bodo začele graditi lastne filmske proizvodilne in TV centre, pa tudi vzgojne ustanove, kjer bodo potrebni popolnoma novi pristopi k ustvarjanju in uporabi filmov. Dolžnost ICFCYP je, da v imenu otrok zahteva, naj vlade, poklicni filmski in TV delavci, starši, učitelji in druge zainteresirane skupine resnično izkoristijo možnosti, ki jih daje razvoj sredstev, da bodo lahko otroci in mladina imeli kar največ od šolskih reform, polnejši prosti čas in da bodo rastle v duhu svetovnega državljanstva.

o bistvu filmske vzgoje

a

Na področju filmske vzgoje so danes jasno zaznavne tri smeri. Njih predstavniki so pedagogi, literati, moralisti.

Pedagogi

pojujejo film kot predmet izobrazbe in poučevanja. Pri pouku materinščine ali spoznavanja družbe učenec spozna filmska izrazna sredstva. Preizkušnja znanja je pogovor o filmu.

Takšna filmska vzgoja učence usposobi za samostojno vrednotenje filmske umetnine. Oblikuje pa tudi miselnost posameznika.

Literati

pojujejo film kot pripovedko, pesem, roman. Njihova filmska analiza je omejena na naštevanje dejstev in vrednotenje vsebine. Filmska izrazna sredstva so — žal prepo- gosto — neznanka. Dramaturška ali cineastična analiza sta jim tuji, enako tudi sociološka in psihološka.

Moralisti

govore in pišejo občasno o filmski umetnosti. Vendar je zanje to predvsem filmska tehnika. Namen njihovega dela je zavarovanje dobrih otrok pred nevarnim filmom. Njihovo vodilno geslo je: Film — vzor- nik ali zvodnik.

Mi menimo,

da filmska vzgoja ni niti literarna vzgoja v novi obleki niti pouk moralke. Filmska vzgoja naj pripravi otroka, da bo umel tudi pozneje v življenju film samostojno vrednotiti in doživeti kot umetniško delo.

**hans
chresta,
zürich**

o situaciji filmskega pouka v šolah zvezne republike nemčije

wolfgang zocher

b

Dejstvo je, na žalost, da pravzaprav do današnjega dne filmske vzgoje skoraj ni v naših šolah. Mladina je izročena mediju filma kakor tudi mediju televizije, njen odnos je pretežno potrošnja, se pravi nekritično sprejemanje. Manjka ji predvsem znanja o zakonih filmske govorice, torej npr. manipulacija s pomočjo filmske dramaturgije, ter o možnostih oblikovanja stvarnosti v filmu.

Prosim, premislite torej ali je naloga šole, da pouči učenca o mediju filma in jih usmerja k lastnemu praktičnemu delu.

Filmski pouk v šolskem okviru naj bi nudil naslednje možnosti:

1. Učenci filmskega razreda naj bi se naučili kritično gledati na film in televizijo kot sestavna dela okolja. Samo kritično gledanje je lahko pravično tema medijema, ker je sposobno ceniti specifične kvalitete filma in televizije.

2. S praktičnim delom se naj odprejo nove vizualne in akustične, skratka čutne dimenzije. Film naj služi kot šola gledanja, kot instru-

ment za nastanek zavesti in spoznanja. Tu se kaže ozka povezanost z umetnostjo, glasbo, nemščino in jeziki, skratka s strokami, pri katerih je nujen prenos miselnega procesa. Možno je na nov način pristopiti k ter strokam, ker se jih vključi v filmsko delo. Medij film je zelo atraktiven in učinkovit instrument produktivnega mišljenja.

3. Sodelovanje in skupinski procesi, ki so zelo važni pri filmskem delu, prispevajo svoj delež k razmišljanju o vlogi udeležencev v odnosu do svojega okolja. Tu je nadaljnja točka, ki se nanaša na šolo, katera do zdaj prav malo dela s skupinami; to pa postaja vedno važnejše v naši družbi.

4. Kolektivno delo filmske delovne skupine daljnosežno omejuje princip storilnosti. Na mesto individualističnega in egocentričnega hlaskanja po uspehu stopi kolektivno prizadevanje za dosego skupnega dela.

Iz düsseldorfskega
dijaškega lista
Der Kasten

informacija o temi: film in akcija

c

Nikakršne mistifikacije filma: film ne sme biti končni cilj, temveč sredstvo za dosego cilja. Namen našega delovanja je doseči gibanje in akcijo posameznika:

a) v zvezi z obvladovanjem kulturno-estetskih fenomenov;

b) v razširitvi na družbenopolitične probleme.

Ali danes še lahko interpretiramo filme?

Splošnoveljavni kriteriji vrednotenja morajo razpasti, ker implicira vsak film svoje lastne kriterije.

Od sprejemalca zahtevamo »odprto«
gledanje, to pomeni, da mora film struktuirati s svojimi vsebinami in ne samo dopolnjevati meril avtorja. Obilica filmskih pojavnih oblik naj bi sprejemalca spravila v negotovost.

Pozornost se od interpretacije filmov preusmerja k ustvarjalnim možnostim filma.

Treba je skušati s prestrukturiranjem dojemanja in z navajanjem k skupinskimi procesom aktivirati posameznika in njegove zmožnosti. S tem se sproži vzajemna stimulacija med akcijo in proizvodnjo.

Umetniško upodabljanje pa ni vedno v skladu z družbenopolitičnimi strukturami.

Nove oblike ustvarjanja in oblikovanja svojih lastnih idej povzročajo konflikte z družbenopolitičnimi strukturami.

Peter Müller-Egloff,
Fridhelm Klein,
Erwin Schaar,
Günter Wimmer

mednarodne manifestacije unesco

Mednarodna srečanja v organizaciji ali pod pokroviteljstvom ICFCYP

1958 Belgija. Bruselj. 19.—23. september

Mednarodna projekcija filmskih programov za mladino.

1959 Velika Britanija. London. 29. do 30. oktober

V sodelovanju z IFTC. Mednarodna konferenca na temo Tehnika izdelovanja filmov za otroke.

1960 Indija. New Delhi. 20. dec. 1960 — 4. jan. 1961

V sodelovanju z indijskim nacionalnim centrom. Prikaz nacionalnih programov zabavnih filmov za otroke in simpozij Vloga otroških filmov pri razvoju osebnosti mladine.

1961 Italija. Benetke. 20.—22. julij
S pomočjo 13. Mednarodnega otroškega filmskega festivala. Konferenca za okroglo mizo in Svetovno zborovanje Nacionalnih centrov. (Filmi, ki so jih posneli mladi, mednarodna izmenjava filmov za mladino, študije o filmih za otroke, seminarji s predvajanjem filmov, klasifikacija filmov, ustanovitev specializirane filmske knjižnice, rentabilnost otroških filmov, podpora proizvodnji in distribuciji, konstitucija združenja za otroške filme.)

1962 Italija. Benetke. 8.—10. julij
Srečanje predstavnikov nacionalnih centrov in mednarodnih včlanjenih organizacij. Sestanek Europressjunior, ki mu je sledila konferenca za okroglo mizo o problemih snemanja otroških filmov.

Norveška. Leangokollen. 7.—13. oktober

V sodelovanju z norveškim nacionalnim centrom. Mednarodno srečanje ob seminarjih s predvajanjem filmov in s poukom učiteljev za takšno poučevanje.

1963 Italija. Benetke. 19.—20. julij
S pomočjo Beneškega otroškega filmskega festivala. Generalna skupščina ICFCYP. Konferenca za okroglo mizo (otroške filmske knjižnice, izhodišča producenta, aktivnosti filmskih klubov, ideje za otroške filme, prosta izmenjava otroških filmov). V sodelovanju z italijanskim nacionalnim centrom in Centro Culturale San Fidele. Finale mednarodnega tekmovanja za mlade filmske ustvarjalce (Tenth Muse Contest). Predmet: Moji prijatelji... zakaj?

Italija. Milano. 18.—20. oktober
S pomočjo MIFED. Sestanek komisije ICFCYP, delovni sestanek delegatov nacionalnih centrov in mednarodnih včlanjenih organizacij. Konferenca za okroglo mizo (nadaljevanje sestanka iz Leangkollena, otroške filmske knjižnice, definicija »otroški film«, vplivi prikazovanja otroških filmov na televiziji).

1964 Češkoslovaška. Gottwaldov. April

S pomočjo češkoslovaškega nacionalnega centra. Mednarodni seminar Izrazni filmi pri pouku s filmi (kakšne filme mladina resnično potrebuje? — Umetnikova ideja in učiteljeva ideja — razprava o štirih filmih, ki prikazujejo mlade — filmi, ki so primerni za pripravo učiteljev — televizija kot medij za pouk s filmi).

Italija. Benetke. 16. avgust

S pomočjo Beneškega filmskega festivala. Finale mednarodnega tekmovanja za mlade filmske ustvarjalce (Tenth Muse Contest). Predmet: Pozabljena denarnica je ležala na cesti in...

1965 Nemška demokratična republika. Berlin. 10.—12. november

Organizacija Nacionalni center NDR: Mednarodni kolokvij o problemu enotnosti pri pridobivanju znanja in razvijanju dojemanja s pomočjo poljudno znanstvenih in dokumentarnih filmov za otroke.

Češkoslovaška. Gottwaldov. 21. do 29. april

S pomočjo češkoslovaškega nacionalnega centra: Mednarodni otroški filmski festival, seminar na temo Odnos profesionalcev do snemanja filmov za otroke.

Belgija. Bruselj. 10. september

S pomočjo britanskega nacionalnega centra: Prikaz angleških filmov za otroke.

Italija. Milano. 12.—16. oktober

V sodelovanju z italijanskim nacionalnim centrom in Centro Culturale San Fidele: Finale mednarodnega tekmovanja za mlade filmske ustvarjalce. Predmet: Praznični dan. Mednarodni kolokvij o filmih mladih avtorjev in prikaz filmov, primernih za otroke in mladino.

1966 Avstrija. Dunaj. 20.—21. september

S pomočjo avstrijskega nacionalnega centra. Sestanek komisije ICFCYP in generalna skupščina. Mednarodni simpozij o pouku s filmi.

Italija. Milano. 12.—16. oktober

S pomočjo italijanskega nacionalnega centra, MIFED in Centro Culturale San Fidele: Finale mednarodnega tekmovanja mladih filmskih ustvarjalcev. Predmeta: Zopet zamuda in Težavna odločitev.

1967 Gottwaldov. Maj

S pomočjo češkoslovaškega nacionalnega centra: Mednarodni otroški filmski festival, mednarodni simpozij na temo Junak v filmih, primernih za otroke.

Sovjetska zveza. Moskva. Julij

V organizaciji sovjetskega nacionalnega centra: Mednarodni festival filmov za otroke in mladino. Kot člana žirije sta bila prisotna ga. Marcussen in g. Vernier.

Francija. Pariz. 24.—27. oktober

V sodelovanju s francoskim nacionalnim centrom: Finale mednarodnega tekmovanja mladih filmskih ustvarjalcev. Predmet: To je moja dežela. Delovna seja ob temi Filmi, ki so jih ustvarili mladi in Raziskovanje vplivov filma in televizije na mladino.

Iran. Teheran. November

Organizirano s pomočjo iranskega nacionalnega centra: Mednarodni otroški filmski festival. Kot članica žirije je bila prisotna ga. Marcussen.

Zvezna republika Nemčija. München. 11.—21. oktober.

Po pravilih ICFYP: Mednarodni kolokvij o pouku s filmi v organizaciji Prix Jeunesse.

1968 Italija. Milano. 24.—27. september

S pomočjo italijanskega nacionalnega centra in Centro Culturale San Fidele: finale mednarodnega tekmovanja mladih filmskih ustvarjalcev. Predmet: Drugi in jaz. Konferenca za okroglo mizo: Prednosti in meje Tekmovanja desete muze (Tenth Muse Contest) na področju pouka s filmi.

Francija. Pariz. 27. okt. do 2. nov.

V sodelovanju s francoskim nacionalnim centrom: Sestanek komisije ICFYP in generalna skupščina. Mednarodni kolokvij: Ali je močno razširjenje slikovnih in avdio-vizualnih učnih pripomočkov v zadnjih petnajstih letih povzročilo hitrejši razvoj zanimanja otrok? Če je to res, na katerih področjih: zaznavanje, razumevanje, inteligenca, zrelost?

filmska vzgoja od oktobra 1968 do oktobra 1969

mirjana borčič

OKTOBER 1968

Mannheim — Posvet filmskih pedagogov. Tema Tradicionalni modeli filmske vzgoje in poizkusi neke nove orientacije. V središču razprava o funkciji filmskega vzgojitelja in filmske vzgoje kot sestavnega dela vzgoje nasploh.

Milano — Natečaj X. Musa UNESCO centra Film in mladina, film Ribič je prejel bronzasto medaljo. Film so posneli pionirji iz Izole.

NOVEMBER 1968

Pariz — Simpozij francoskega nacionalnega centra o spremembah, ki so nastale v mladih gledalcih v zadnjem desetletju. M. Tardy predlaga analizo sprememb, ki so nastale v pedagogih, M. Benešova opozori na estetski vpliv videenega pri mladem gledalcu.

DECEMBER 1968

Cannes — Srečanje 1000 ljubiteljev filma, kino-amaterjev ter strokovnjakov s področja filmske vzgoje. Tema srečanja Intergracija posameznika v družbo. 8 dni projekcij, debat, kinoamaterskega tečaja in kolokvija, ki so se ga udeležili poleg strokovnjakov tudi številni francoski študenti psihologije, sociologije in pedagogike.

Ljubljana — Ustanovljeno združenje filmskih pedagogov Slovenije.

JANUAR 1969

Dobrna — Nadaljevalni seminar za prosvetne delavce. Tema Strukturalistični pristop k filmu.

APRIL 1969

Freiburg — Mednarodni kongres filmskih klubov s temo Kino med prilagajanjem in nasprotovanjem ter festival mladinskega amaterskega filma s posebno projekcijo češkoslovaških in jugoslovanskih amaterskih filmov.

Gottwaldov — Letna skupščina UNESCO centra, festival filmov za otroke, seminar za češkoslovaške pedagoge z udeležbo tujih predavateljev (tudi jugoslovanskih).

MAJ 1969

Laško — VI. srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev.

JUNIJ 1969

Skopje — VII. revija jugoslovanskega pionirskega filma.

JULIJ 1969

Koper — Seminarji za filmskovzgojne delavce: začetni, nadaljevalni seminar s temo Ritem — struktura filmskega dela ter tečaj za vodje pionirskih in mladinskih kino krožkov.

OKTOBER 1969

Mannheim — Posvet filmskih pedagogov. Tema Preorientacija filmske vzgoje, oblike in metode. Nakazane še nekatere neizkoriščene možnosti filmske vzgoje — iskanja so dosegla svoj vrh. Do konkretnih predlogov ni prišlo.

Amsterdam — Natečaj X. Musa UNESCO centra Film in mladina. Zlato medaljo so dobili pionirji iz Kranja za film Igra brez konca.

manifest

o delu združenja filmskih pedagogov slovenije

Leta 1968 so absolventi seminarjev za filmsko vzgojo izrazili potrebo, da bi plodnejše sodelovali tudi v neseminarskem obdobju; vzklila je misel, da bi bilo nujno osnovati združenje, ki bi povezovalo filmskovzgojne delavce med seboj in skrbelo za dopolnilno strokovno izobraževanje tudi med šolskim letom. V decembru 1969 je bil ustanovni sestanek združenja, katerega se je udeležilo 93 članov. Izbran je bil odbor in določene so bile naloge združenja.

I. Predlog pravilnika Združenja filmskovzgojnih delavcev Slovenije:

1. Združenje združuje filmske vzgojitelje v šolah, v vzgojnih domovih, klubih, delavskih univerzah in podobnih ustanovah in organizacijah.

2. Združenje deluje v okviru odbora za film in TV pri ZKPOS.

3. Naloge združenja so, da — povezuje člane preko študijskih sestankov, ki so 3—5-krat v šolskem letu,

— skrbi za strokovno izpopolnjevanje članov in v ta namen organizira vsako leto seminarje za vse smeri filmske vzgoje (seminarji so med zimskimi ali letnimi počitnicami),

— ureja Filmske beležke, prilogo Prosvetnega delavca, — pripravlja gradivo za delo v šolah ali klubih in pri tem tesno sodeluje z Zavodom za šolstvo SRS.

Združenje ima svoj sedež pri odboru za film in TV ZKPOS. Združenje vodi odbor, ki ga izvoli članstvo na skupnem sestanku vsako leto pred začetkom šolskega leta. Odbor sestavljajo aktivni člani vseh področij filmske vzgoje. — Odbor se sestaja po potrebi, najmanj pa 5-krat na leto.

Delo Združenja finansira odbor za film in TV ZKPOS po programu, ki ga Združenje vsako leto predloži. Predlog

V okviru vsakoletnega gottwaldovskega festivala razmišljamo o raznih vidikih filmske vzgoje otrok in mladine. Jasna so nam že izhodišča in predpostavke, smeri in cilji ter metode za njihovo realizacijo. Ob tem nam je bilo omogočeno, da smo primerjali svoje pojmovanje filmske vzgoje z inozemskimi koncepcijami in delovnimi metodami. V sedanjem položaju nam manjka samo še eno: preiti od razmišljanja o filmski vzgoji k njeni praktični zagotovitvi in ostvaritvi.

Na letošnjem gottwaldovskem festivalu smo ustanovili delovno skupino, odprto za vsakogar, ki se hoče udeležiti praktičnega dela. Naloga te skupine je izpeljava tistih delov in oblik filmskovzgojne dejavnosti, ki so danes že v zadostni meri zagotovljene. Zato se obračamo na ministrstvo za šolstvo, da bi odobrilo eksperimentalno filmsko vzgojo kot alternativni predmet na nekaterih izbranih srednjih šolah (gimnazijah), ki imajo za ta predmet kvali-

programa se izdela v odboru, potrdi pa ga članstvo na skupnem sestanku.

II. Opravljeno delo:

1. Združenje je organiziralo 5-dnevni seminar za filmske pedagoge v zimskih počitnicah. Seminar je imel 44 udeležencev. Osnovna tema je bila Strukturalni pristop k filmskemu delu, ki jo je predaval Dušan Stojanović, docent na AGRFT v Beogradu. Avstrijska pedagoginja dr. Theresia Weigand pa je z demonstracijo oblik dela dala dragocene praktične napotke za delo v šoli.

2. Združenje je v poletnih mesecih organiziralo tri seminarje

a) začetni

b) nadaljevalni

c) za vodje snemalnih krožkov

3. Seminarjev se je udeležilo 48 pedagogov. Združenje je izdalo 6 številc Filmskih beležek, ki izhajajo kot posebna priloga Prosvetnega delavca.

4. Združenje je začelo akcijo za dosledno podnaslavljanje filmov v slovenščini (distribucije namreč opuščajo to navado).

5. Združenje je priredilo 3 sobotne študijske sestance (teme Bergman, Eisenstein in Bulajić: Bitka na Neretvi).

III. Program dela združenja za šolsko leto 1969/70

1. Izdelati konkretna navodila za izvajanje filmske vzgoje v osnovnih, srednjih in strokovnih šolah. Komisije določi odbor združenja na svoji prvi

2. Nadaljevati boj za dosledno podnaslavljanje filmov v slovenščini.

3. Sodelovati z zavodom Sava film pri pripravi programa za razširitev filmskega fonda in pripravah spremnega besedila.

4. Izdati 6 številc Filmskih beležek priloge Prosvetnega delavca.

a) Mladina in množična občila — Predavatelj dr. Milica Bergant.

b) Kratki film pri pouku — Predavatelj dr. Stjepko Težak.

c) Otroška filmska ustvarjalnost — (s primeri) predavatelj Mirjana Borčič.

6. Organizirati 10 dnevne seminarje za filmskovzgojne delavce

a) začetniški

b) nadaljevalni

c) za vodje snemalnih krožkov

7. Predlagati TIS SRS organizacijo mladinske kinoteke, ki naj bi bila opremljena s posebnim gradivom za pogovore.

8. Novi odbor združenja filmske vzgojnih delavcev se bo sestel 5 krat v sezoni 1969/70.

ficirane učitelje. Podroben predlog te eksperimentalne filmske vzgoje z učnimi osnovami vred smo že izdelali in ga predložili ministrstvu za šolstvo. Priporočamo, da bi bil realiziran v Hlučinu, v Gottwaldovem, lahko tudi drugod, in to v šolskem letu 1969/70.

Hkrati priporočamo, naj se sistem estetske vzgoje na naših šolah stabilizira in naj se v njegovem okviru stabilizirajo tudi učne osnove za filmsko vzgojo. Zdi se nam primerno, da bi te osnove preverjala pedagoška praksa v šolah vsakdanjega tipa v sodelovanju z učitelji in profesorji, ki kažejo za filmsko vzgojo spontan interes in jo tudi že nekaj let izvajajo. Seveda pa je potrebno pedagogom v okviru danih učnih osnov prepustiti pri realizaciji zadostno ustvarjalno svobodo. Menimo, da je potrebno vse, kar je v zvezi z obdelovanjem osnov, z uvrstitvijo filmske vzgoje v sistem poučevanja in

metodiko filmske vzgoje zaupati praškemu raziskovalnemu pedagoškemu inštitutu.

Zahtevamo tudi, da ministrstvo za šolstvo začne konkretno reševati pripravo učiteljev in profesorjev za filmsko vzgojo že v času njihovega visokošolskega študija na filozofskih in pedagoških fakultetah, pa tudi v okviru podiplomskega študija. Priporočamo, da bi bila ustreznim katedram na filozofski fakulteti v Brnu in na pedagoški fakulteti v Pragi (v Českých Budejovicích) omogočeno uresničiti visokošolsko pripravo učiteljev za filmsko vzgojo.

Zavedamo se, da naše zahteve ne morejo izčrpati celotne problematike filmske vzgoje. Zavestno smo se omejili zgolj na to, kar se da uresničiti samo v najkrajšem času. Hkrati pa smo prepričani, da bo realizacija navedenih vprašanj ustvarila ugodne pogoje za konkretno reševanje nadaljnjih vprašanj.

o delu oddelka za filmsko vzgojo pionirskega doma v Ljubljani

Ljubljanski center za estetsko vzgojo se je l. 1963 združil še z nekaterimi ustanovami, katerih skrb je bila kultura najmlajših, v zavod Pionirski dom. Tedaj je bilo ustanovljenih nekaj novih oddelkov. Med njimi tudi oddelk za filmsko vzgojo.

Osnovni nalogi oddelka za filmsko vzgojo sta bili organizacija filmskega življenja mladih v Ljubljani in razvijanje raznih oblik filmskovzgojnega dela, ki bi ga proučevali. Dobljene izkušnje naj bi posredovali preko seminarjev ali direktne povezave z zainteresiranimi pedagogi šolam v Sloveniji.

Da bi izpolnil prvo zahtevo, oddelk pripravi vsako leto 7 abonmajskega ciklusa, ki so namenjeni različnim starostnim stopnjam. Izbor filmov

naj bi zadovoljil interes mladih gledalcev. Filmski listi in uvodi pred filmsko predstavo pa naj bi mladega gledalca pripravili na to, da bi začel sprejemati film kot umetniško delo in ne le kot predmet zabave in razvedrila. Prav tako želimo s predstavami v soboto popoldne doseči, da bi najmlajši gledalci gledali svoji starosti primerne filme. Pri oblikovanju teh predstav, ki so namenjene predvsem razvedrilu, želimo doseči zanimiv in kolikor toliko kvaliteten program, ki bi pritegnil mladega gledalca.

Oddelk za filmsko vzgojo razvija tudi razne oblike klubskega dela, ki so primerne za pionirje in mladino. Dejavnost se razvija v dveh smereh: v debatni in ustvarjalni.

V otroških debatnih klubih se predvsem razvija otrokova filmska občutljivost. Osnova dela je gledanje dobrih filmov. Pogovor o filmu pa skuša razširiti sposobnosti otrokovega dojemanja in poglobiti njegovo filmsko doživetje. Zato tudi vsak pogovor izvira iz doživetega filmskega materiala in reakcij, ki jih povzroča doživetje v stiku z življenjskimi izkušnjami otrok v skupini. Skupine naj ne bi štele več kot 15 članov. Vsi poiz-

kusi z večjimi skupinami niso pokazali zaželenih končnih rezultatov.

Posebni tečaji za srednješolce skušajo podati osnove filmske zgodovine in estetike že v bolj sistematičnem delu. Vendar je še vedno osnovno izhodišče pri oblikovanju metode dela pogovor o filmu.

Tudi v skupinah, ki se odločijo za snemalno delo, je razlika med pionirskimi in mladinskimi skupinami občutna. Če otroku omogočamo, da opazuje, beleži in izraža sama sebe s kamero v rokah spontano, brez zadržkov in omejitev filmske tehnike in filmske slovnice, pa zahtevamo od mladincev že višjo filmsko kulturo, predvsem pa zavestno hotenje, da se oblikuje lasten odnos do filma in išče svoj osebni filmski izraz.

Osebnost oblika dela je klub ljubiteljev filma, kjer se zbirajo člani in absolventi raznih tečajev kot starejši mladinci — ljubitelji filma iz cele Ljubljane. Program je zasnovan predvsem na predvajanju kratkih in amaterskih filmov. V navadi je tudi, da vsako sezono predstavimo opus enega od bolj zanimivih jugoslovanskih avtorjev. Tedensko izhajajo tudi filmske informacije o programu ve-

čera in dogodkih v filmskem svetu. Po zadnjih dogovorih članov pa naj bi prerasle v tribuno mnenj mladih o problemih filma.

Na osnovi stalnega stika z mladimi filmskim potrošnikom se oblikuje tudi splet problemov, ki nastajajo v trikotniku film — mladi gledalec — pedagog. Zapažanja skušamo urediti. Preko tiska, seminarjev in osebnih kontaktov pa se izkušnje posredujejo pedagogom, ki na pritisk učencev vse bolj in bolj pogosto vnašajo filmsko problematiko v svoje delo.

Poizkušamo tudi nuditi sistematično pomoč šolam preko zbornikov in navodil za obravnavo posameznih filmov. Prav tako obstaja dosti tesna povezava s skupinami v Sloveniji, ki snemajo filme. Krog tistih, ki so povezani z oddelkom za filmsko vzgojo, raste. Ta povezava pa je za nadaljnji razvoj dela izredno važna. To je tudi utemeljitev obstoja oddelka, ki le na osnovi registriranih izkušenj lahko oblikuje svoje vsakodnevno delo in ga v ponovno preizkušeni obliki lahko ponovno posreduje širšemu krogu.

M. B.



Zgoraj: NEVIDNI BATALJON. Režija Jane Kavčič (na sliki spodaj). Proizvodnja Viba film, 1968. Na sliki zgoraj igralec Milan Srdoč



jugoslovanski filmi za otroke

ČUDEŽNI MEČ

Avala film 1950
režiser Vojislav Nanović
igrajo Rade Marković, Vera
Ilić-Djukić

KEKEC

Triglav film 1951
režiser Jože Gale
igrajo Matija Barl, Zdenka
Logar

SINJI GALEB

Jadran film 1953
režiser Branko Bauer
igrajo Radovan Vučković,
Suad Rizvanbegović

MILIJONI NA OTOKU

Jadran film 1955
režiser Branko Bauer
igrajo Radovan Vučković, Igor
Rogulja

NE OBRAČAJ SE SINKO

Jadran film 1956
režiser Branko Bauer
igrajo Bert Soltar, Zlatko
Kukman

DOLINA MIRU

Triglav film 1956
režiser France Štiglic
igrajo John Kitzmiller, Evelyn
Wolfelner

ČEVELJČKI NA ASFALTU

Avala film 1956
režiser Boško Vučinić, Zdrav-
ko Randić in Ljubomir Redi-
čević

ČRNI BISERI

Bosna film 1958
režiser Toma Janjić
igrajo Severin Bijelić, Mihajlo
Viktorović

KALA

Viba film 1958
režiser Andrej Hieng in Krešo
Golik
igrajo Lojze Potokar, Helena
Kordeš

TI LOVIŠ

Triglav film 1961
režiser France Kosmač
igrajo Oblak Bard, Miha
Burger

VELIKO SOJENJE

Zora film 1961
režiser Fedor Škubonja
igrajo Pavle Minčić, Toma
Kuruzović

MAČEK POD ŠLEMOM

Bosna film 1962
režiser Žorž Skrgin
igrajo Pavle Vujčić

POKLICAN JE V/C

UFUS 1962
režiser Milenko Štrbac
igrajo Dragoslav Popović, Sima
Ilić, Neda Pataki

SREČNO KEKEC

Viba film 1963
režiser Jože Gale
igrajo Velimir Gjurin, Blanka
Florijanc, Marin Mele

NE JOČI PETER

Viba film 1964
režiser France Štiglic
igrajo Lojze Rozman, Bert
Sotlar, Zlatko Šugman, Majda
Potokar

ORLI ZGODAJ LETE

Avala film 1964
režiser Soja Jovanović
igrajo Miodrag Petrović-Čka-
lja, D. Dobričanin, Ljubiša Sa-
mardžić

VOJAK

Avala film 1964
režiser George P. Breakson
igrajo Frazer Macintosh, Rade
Marković, Olivera Vučo

GLINASTI GOLOB

Bosna film 1964
režiser Toma Janjić
igrajo Zoran Radmilović, Ta-
tjana Salaj, Bata Živojinović

KADAR GOLOBI POLETE

Avala film 1968
režiser Vlasta Radovanović
igrajo Miodrag Petrović-Čka-
lja, Arsen Dedić, Sonja Hlebiš,
Rahela Ferari, Petar Slovenski,
Nikola Milić

NEVIDNI BATALJON

Viba film 1968
režiser Jane Kavčič
igrajo Miha Baloh, Milan Sr-
doč, Lojze Rozman, Janez
Škof

KEKČEVE UKANE

Viba film 1969
režiser Jože Gale
igrajo Zlatko Krasnić, Boris
Ivanovski, Jasna Krofak, Fani
Podobnikar

VIŠNJA NA TAŠMAJDANU

Avala film 1969
režiser Stole Janković
igrajo Neda Arnerić

jugoslovanski filmi za mladinsko tematiko

NESMRTNA MLADOST

Avala film 1948
režiser Vojislav Nanović
igrajo Miloš Branković, Ivan-
ka Veljković

VESNA

Triglav film 1953
režiser František Čap
igrajo Metka Gabrijelčič,
Franc Trefalt, Janez Čuk

V SOBOTO ZVEČER

Avala film 1957
režiser Vladimir Pogačić
igrajo Radmila Radovanović,
Milan Srdoč, Snežana Mihaj-
lović

NE ČAKAJ NA MAJ

Triglav film 1957
režiser František Čap
igrajo Metka Gabrijelčič, Met-
ka Ocvirk, Franc Trefalt,
Janez Čuk

VRATA OSTANEJO ODPRTA

Bosna film 1959

režiser František Čap

igrajo Milena Dravić, Radomir Vergović, Teodora Arsenović

VETER JE POJENJAL PRED ZORO

Avala film 1959

režiser Radoš Novaković

igrajo Radmila Radovanović-Andrić, Stevan Štukelja, Anton Vrdoljak

NADŠTEVILNA

Avala film 1962

režiser Branko Bauer

igrajo Milena Dravić, Ljubiša Samardžić

ČUDNO DEKLE

Avala film 1962

režiser Jovan Živanović

igrajo Špela Rozin, Voja Mirić

SAŠA

Avala film 1962

režiser Radenko Ostojić

igrajo Rade Marković, Dušica Žegarac

MEDALJON S TREMI SRCI

UFUS 1962

režiser Vlada Slijepčević

igrajo Severin Bijelić, Stanislava Pešić, Beba Lončar, Boris Dornik, Viktor Starčić

LITO VALOVITO

Avala film 1964

režiser Obrad Gluščević

igrajo Beba Lončar, Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Boris Dvornik

GRAJSKI BIKI

Viba film 1967

režiser Jože Pogačnik

igrajo Kole Angelovski, Hana Brejchova, Janez Rohaček, Miki Mišović, Miha Baloh, Ali Raner, Branka Petrić

SONČNI KRIK

Viba film 1968

režiser Boštjan Hladnik

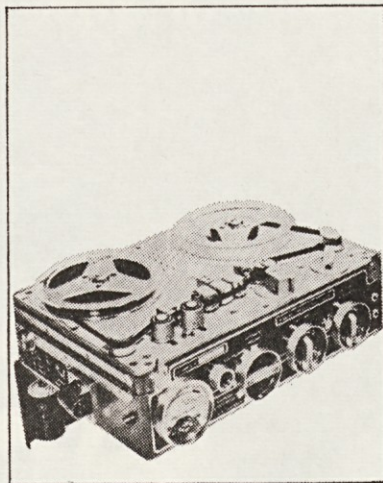
igrajo Bojan Mrk, Angelca Hlebce, Marjana Brecelj, Zvo-
ne Šedlbauer, Vinko Hrastelj

Desno: NEVIDNI BATALJON.
Režija Jane Kavčič. Proizvod-
nja Viba film, 1968. Na sliki
Milan Srdoč



10 ekranovih filmov

**poseben
razgovor z
ustvarjalcem
in filmskim
režiserjem
mičo
popovićem**



Petnajstega januarja je uredništvo EKRANA pripravilo prvo slovesno premiero filma Mića Popovića DE-LIJE (SILAKA). To je bila obenem prva javna projekcija tega filma v Jugoslaviji. Leta 1968 so ga prikazovali v Pulju za tuje distributorje, lani pa je film sodeloval na nekaterih pregledih in tednih našega filma v tujini ter požel izredna priznanja. Da bi se tudi široki krog ljubiteljev domačega filma lahko seznanil z deli Miće Popovića, smo pripravili premiero njegovega filma, po projekciji pa tudi zelo zanimiv razgovor z avtorjem samim, ki se je ljubeznivo odzval povabilu uredništva našega časopisa in prisostvoval premieri filma. Ob tej priložnosti je odgovorni urednik Branko Šömen pripravil za EKRAN z režiserjem krajši razgovor.

**počasi,
zelo
počasi
do
sreče**

EKRAN: Pred nekaj leti ste v nekem razgovoru dejali, da pri nas ni mogoče živeti samo od slikanja in da ste se med drugim prav zaradi tega odločili tudi za filmsko izpovedovanje. Ker so vaši štirje filmi ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA, ROJ, HASANAGICA in SILAKA doživeli precej različne, predvsem odklonilne kritike, nas zanima, kako živite kot filmski ustvarjalec?

MIĆA POPOVIĆ: Ko sem prvič govoril o tem, da pri nas ni mogoče živeti od slikanja in slikarstva, sem mislil predvsem na to, da večina slikarjev pri nas, in mednje štejem tudi sebe, živi od tega svojega profesionalizma bolj na račun tujine kot na račun domačih razmer. Toda to sem izjavil predvsem zaradi tega, ker se mi je zdelo, da bo moj prvi film ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA izzval reakcijo; pa sem hotel na poseben način ublažiti to svoje dejanje s humorjem, za katerega bi lahko rekel, da je črn. Razen slikarstva in filma, čeprav je slikarstvo moj osnovni poklic, se zanimam tudi za druge stvari. Napisal sem več knjig, režiral sem v gledališču, na televiziji ter delal scenografijo za beograjske in druge gledališke hiše.

EKRAN: Mislim, da ste že večkrat poudarili, da se zdijo mnoge javne stvari v modernem svetu še najbolj podobne razstavam. Mar ste hoteli s tem reči, da se človek kot ustvarjalec z vsakim delom razdaja družbi, ki mora presoditi vrednost njegovega miselnega, ustvarjalnega, estetskega in celo umetniškega naprežanja?

POPOVIČ: Reči moram, da mi je vprašanje zelo všeč in zdi se mi, da je že v samem vprašanju zajet tudi odgovor. Vsaka dejavnost, ki je sama po sebi usmerjena v javnost, je obenem tudi nekakšna razstava. Celo politika, šport ali kakšne druge zabave, so v resnici razstave. Slikarska razstava ima prednost pred drugimi razstavami, ker omogoča, da človek ostane za svojimi stvaritvami. Medtem ko film vključuje človeka v neko absolutno identifikacijo njegove fizične osebnosti, njegove fizične družbene navzočnosti in njegovega ustvarjanja. To je obenem tudi zlo in dobro filma, tu so tudi njegove pasti in njegova lepota.

EKRAN: Ustvarjate filme, ki so po svoji tematiki izredno občutljivi, še več: lotevate se filmskega razmišljanja na izredno individualen način, s sposobnostjo odkriti v človeku neodkrita »predele« njegovega intimnega sveta, nekakšno tišino za očmi, nekakšno navidezno mirovanje pred akcijo, izbruhom, samouničenjem. Ali z drugimi besedami, včasih vam gre za neko individualno »državotvornost« predstaviti človeka kot samosvojo celoto, objektivno podobo subjektivnega sveta. Ali bi lahko o vprašanju razmišljali konkretno in tako, da bi odgovor navezali na svoj zadnji film pa tudi na splošno?

POPOVIČ: Prvi del vašega vprašanja se nanaša pravzaprav na podatek, da je to po dveh letih prvič, da se JUNAKA pojavljata pred gledalci. Priznati moram, da sem organizatorjem zelo hvaležen za to projekcijo in da sem posebno zadovoljen, ker se film sploh pojavlja v krogu ljudi, ki gledajo nanj, če lahko tako rečem, s čistim srcem, s čistim razumom, brez kompleksov, brez tistih kompleksov, katere bom omenjal v odgovoru na drugi del vašega vprašanja, na pomembnejši del vašega in mojega posla v tem trenutku. Res je, da nekateri

narodi, da neke družbene enote mnogo lažje žive v okoliščinah, imenoval bom to »v okoliščinah visoke temperature«, kot pa v mirnih okoliščinah. Res je, vsaj kar zadeva mojo najožjo domovino, Srbijo, da ljudje mnogo lažje najdejo človeka v sebi v trenutkih velikih kolizij, kot pa v trenutkih resničnih, bistvenih, mirnih ravnanj, čeprav gre za pogoje v miru. Tako moja najožja domovina, zdi pa se mi, da tudi vsa domovina zelo lahkotno, skorajda čez noč fenomenalno hitro ustvarja heroje vojnih trenutkov, zelo težko in tako rekoč naivno, nedoraslo pa ustvarja heroje v mirnih pogojih. Heroji v mirnih pogojih so ljudje, ki zelo dobro, zelo pametno, zelo pošteno in, kot ste rekli, državotvorno opravljajo svoj posel. Sploh se mi zdi, da je lažje biti pozitiven v trenutkih uničevanja, kot pa biti pozitiven v trenutkih »krpanja« in »ustvarjanja«. Filozofski aspekt — želel bi, da bi se o mojem filmu govorilo samo s tega stališča in nikakor ne z dnevno političnega stališča — je namreč ta tragična ugotovitev o nekaterih naših bistvenih in velikih nemočeh. Oba človeka, ki sta presenetljivo preprosto, skorajda briljanto izvrševala naloge, ki ju je od njiju zahteval trenutek, sta popolnoma brez moči pred nalogami, ki ju je od njiju zahtevalo daljše časovno obdobje, nekakšen intelektualistični smisel bivanja sploh. Ni točno, da je samo demobilizacija iz vojne naša, če hočete celo nacionalna tragedija: pri nas se neprestano, iz dneva v dan dogaja, da se ljudje v sebi demobilizirajo, da se v sebi v izredno kratkem času dezintegrirajo. Ta dva junaka, za katerima sem hotel stati čimbolj človeško in globoko ali v vulgarnem pomenu — ves čas snemanja sem »navijal« za oba silaka, sta človeka, ki sta po svojem mentalnem nesporazumu o smislu življenja že vnaprej obsojena na smrt. Prav zato, ker sem želel, da ta na-

črt izvedem v vsem, kar sem počel, torej tudi v slikarstvu, sem v svojih prejšnjih filmih prestopil čas, za katerega lahko rečemo, da je partizanski, čas, za katerega lahko trdimo, da nas še vedno boli, ker je navzoč prav ta trenutek, pa so bile reakcije kljub temu zame in za moje ustvarjanje bolj ali manj neprijetne. Dejstvo je, da so bili izmed štirih filmov, ki sem jih naredil, kar trije prepovedani: ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA, ROJ, SILAKA. Če bi bil cenen ekshibicionist, bi lahko potegnil iz tega prijeten zaključek o svoji osebnosti ali o svojem značaju, toda zdaj sem že v letih, ko tega ne smem več storiti in se zato neprestano sprašujem: mar ni to moj osebni nesporazum z družbo, v kateri živim in delam in ali ni to najbrž dokaz več o nujnosti tiste zamišljenosti, o kateri sem že govoril?

EKRAN: V Ljubljano ste prispeli na premiero svojega filma iz Rima. Najbrž pripravljate nov filmski načrt. Ali bi nam hoteli povedati kaj več o njem?

POPOVIČ: Da, gre za nov filmski načrt. Prezgodaj je govoriti, ali bo realiziran ali ne. Film je nalezljiva bolezen in če enkrat zbolíš za njo, nikoli več ne ozdraviš. Ker v zadnjih dveh letih ni bilo možnosti, da bi dobil doma od kogarkoli kakšen denar za snemanje filmov, skušam dobiti denar zunaj.

EKRAN: Ali bi nam lahko povedali vsaj naslov filma, pa četudi gre morda samo za delovni naslov?

POPOVIČ: Vedno sem imel delovni naslov in vedno sem ostal pri njem, toda prav zato, ker bom tokrat delal z mnogimi ljudmi in ker je vse skupaj še zelo nejasno in daleč, imam celo vrsto delovnih naslovov, od katerih imam enega posebno rad, vprašanje pa je, če bo sploh prišlo do realizacije filma in če bo ta naslov sploh ostal. Naslov je: POČASI, ZELO POČASI DO SREČE.

silaka in ljubezen do resnice

denis poniž

Risbi iz snemalne knjige Miće Popovića ROJ



Umetnina je plod trajnega prepletanja zavestnih in nagonskih zaznav, proizvod nezavednega, mučnega kopičenja vtisov in asociacij, čustvenih in miselnih doživetij, ki vro v globini človeške duševnosti, se v neprestani napetosti urejajo, se družijo po določenih zakonih v zavestne, žive predstave in v tej končni obliki neustavljivo stremijo za ostvarjenjem v umetniških izraznih sredstvih.

Ivo Brnčić, Umetnost in tendenca

Popovičev film **DELIJE (SILAKA)** sodi med tiste jugoslovanske filme, ki so po krivici razvpiti za »črne«. Pri tem se popolnoma strinjam s tistim Vrdoljakovim stavkom, v katerem pravi: »Žame ni ,črnega' ali ,belega' filma, je samo film o človeških dušah; če so le-te črne, potem je tudi film črn.« Gotovo pa je, da je Popovičev film daleč od tega, da bi hotel biti »črn« v tistem smislu, ki mu ga pripisujejo nekateri kritiki. Je zavest o tem, da je med resničnostjo in filmom o tej resničnosti bistvena razlika: časovna odmaknjenost, ki dovoljuje režiserju (kot vsakemu drugemu umetniku), da gleda na ljudi in dogodke s kritičnim očesom, ki mu uspe odkriti, razkriti, prikazati »belo« ali »črno« v ravnanju ljudi, v njihovih zgodovinskih odločitvah, v njihovih dejanjih ali strasteh, ki jih je določal takšen ali drugačen čas. In svet je bil vedno sestavljen iz ljudi, ki imajo »črne« ali »bele« duše; zato bi bilo smešno in umetniško nepošteno, če bi prikazovali samo dobro ali samo slabo, kajti ni niti absolutnega dobrega niti absolutnega zla. Umetnik lahko izraža in prikazuje samo svojo prizadetost, ta prizadetost pa je rezultat njegovih izkušenj, ne njegove fantazije. Če nekdo napada Popovičev film kot tendenciozno delo, ki krivi prikaz določenega obdobja in ljudi v njem, potem napada Popovičeve izkušnje, ne pa fantazije, umetniške fantazije, ki je realizacija njegovih izkušenj. Fantazija je torej posledica in ne vzrok nečesa.

Popović si je izbral čas tik po osvoboditvi, obdobje, ki ga analizirata Puriša Djordjević (JUTRO) in Živojin Pavlović (ZASEDA). Vsem trem je skupno to, da so skoraj fanatični iskalci resnice, ki želijo predstaviti burni, neustaljeni čas z vso umetniško odgovornostjo, preciznostjo in ne nazadnje tudi z veliko osebno prizadetostjo. Pri tem je jasno, da ne morejo mimo takšnih dogodkov, takšnih dogajanj, ki so bila do nedavna sakralna — likvidacij (upra-

vičenih in neupravičenih), gesel (pametnih in neumnih), ljudi (ki so se znašli ali ne), smrti (s smilom ali brez), rekvizicij (ki so bile koristne ali ne). Če morajo vsi trije sprejemati očitke, da prikazujejo samo t a k e stvari, da jih postavljajo v p r v i p l a n, potem je to samo dokaz umetniške nuje, ki sili režiserje, pesnike, pisatelje in slikarje, da prikazujejo tudi to, česar dolgo časa uradno sploh ni b i l o. In ker je resnica vedno sestavljena iz različnih pogledov na to resnico, iz delčkov, ki niso v skladu s celoto, če jih gledamo posamič, potem je pravica umetnikov, da prikazujejo vse elemente, iz katerih je sestavljena resnica, potrebna in upravičena.

Popović si je izbral za osrednji osebnosti brata Izidorja in Gvozdena, pogumna partizana, ki vesta, kaj je smisel njunega boja, ki v boju nista nikoli omahovala, ki sta bila izbrana tudi za likvidatorja. Njun svet je toliko časa, dokler sta oblečena v uniformi, dokler ima njuno ravnanje smisel neke skupne akcije, dokler nosita orožje, neranljiv, nespremenljiv, ne potrebuje razlage ne razmišljanja. Gvozden in Izidor sta human delček humane akcije, v kateri jima je omogočeno, da polnopravno in polnoveljavno sodelujeta, da akcijo oblikujeta po svojih močeh in zmožnostih. To je najlepše prikazano v prizoru, ki sledi streljanju mladega dekleta, ko dekletova mati »narica«, Gvozden in Izidor pa niti ne treneta, ker sta popolnoma prepričana v pravilnost svojega poslanstva. Omeniti je treba tudi prizor, ko streljata nemškega oficirja. Brezizhodnost smrti je prikazana z odlično izbrano blatno potjo, kjer razen blatne stene, poti in jarka ni ničesar. Ničesar, kar bi naredilo smrt vsaj malo manj kruto. Nobenega drevesa, nobenega melanholičnega grmovja, nobenih širnih ravnin ali meglic iz JUTRA. Vse je smrt, smrt s svojim nesmiselnim smislom.

Toda Gvozden in Izidor sta nekega dne demobilizirana. Njun komandant jima da kot popotnico nekaj vznesenih, vzpodbudnih stavkov o tem, kako se boj nadaljuje na fronti obnove, kako je treba tudi v civilu likvidirati ostanke kontrarevolucije, kako si je treba ustvariti družino. Gvozden in Izidor sta prepričana, da bo vse to mogoče zlahka uresničiti, da bo tudi prihodnje življenje polno smisla, popolnosti in boja. Predvsem boja, kajti Gvozden in Izidor sta se v štirih letih naučila predvsem bojevati se. Česa drugega pravzaprav ne znata, toda njun komandant, ki je bil doslej zanju avtoriteta, ki je reševal probleme, pretežke zanju, ju je prepričal, da bo vse smiselno in brez bistvenih težav.

Gvozden in Izidor se vrneta v svoj rodni kraj. In tedaj se prične zanju in za nas trpljenje, prepad med tem, kar jima je bilo naročeno, v kar sta slepo verjela in kar sta po svoje tudi razumela, ter med resničnostjo, njeno brezobzirnostjo in napadalnostjo. Prikazala se jima je druga podoba istega sveta, podoba, ki je doslej nista poznala, ker so ju pred njo ščitili, ker sta bila iz tiste polovice sveta, ki je po svoji strukturi vedno natančno urejen in utečen. Rodni kraj je samo kup sesutega kamenja, vsi njuni in sovaščani so bili pobiti, ostal je blazni Nemec, vojak, ki se je uprl klanju in je po čudežu ostal živ. Tudi zanj vojna še vedno ni končana, tudi zanj je »bojevati se« najvišje in edino pravilo, tudi on je iz drugega, ne iz tega dela sveta. Potem pride ena ključnih ugotovitev, ko brata spoznata, »da je kamenja še več, kot ga je bilo pred vojno, da je zraslo novo«. Rodni kraj, ki sta si ga zamišljala kot kraj sreče in kraj za uresničitev vseh načrtov, je pust, grozeč in napadalen. Takrat spozna tudi Izidor, ki je po svojem bistvu mehkejši, manj odporen, »da se ne bosta nikoli poročila, nikoli našla ženske«. Tu je prepad med svetom, ki sta ga prej živela, in svetom, ki ga bosta morala živeti, definitivno določen. Temu spoznanju pa se pridruži še spoznanje o tem, da sta pravzaprav pretrgala zadnji ukaz, da sta nepokorna, da postajata upornika.

Problem je v tem, da je razkol med individuumom in množico vedno nakazan v ostri luči: ni mogoče »izumiti« pravil za srečno življenje za vse bivše partizane, ni mogoče obravnavati vseh ljudi kot isto mislečih in isto čustvujočih; to niso več vojaki, ki vse e n a k o ubogajo (vsaj s staljšča tistega, ki poveljuje je tako), temveč posamezniki, izgubljeni v svetu, ki jih ni pričakal z odprtimi rokami, temveč jih je sovražno sprejel.

Vse, kar sta prinesla s seboj, so njune brzostrelke. Njun smisel je v njih in z njima v rokah se počutita varna. Svet lahko spoznavata le izza njunih cevi. Nikogar ni, ki bi jima pomagal, ki bi jima skušal podati roko za prehod na »drugo stran«. Njuni poskusi so jalovi. Gvozden si sicer pripelje v razpadlo hišo žensko, vendar se izkaže, da je to prostitutka, torej človek, ki ima prav tako malo možnosti za življenje kot Izidor in Gvozden.

Njuna igra z brzostrelkami, v katero se vplete nesrečni blazni Nemec, se prične spreminjati v grozljivo resničnost. Gvozden ubije Nemca, ki je metal kamenje, Izidor ga zasleduje in ustrelji, toda na smrt ranjeni Gvozden ima še toliko moči, da tudi on ubije brata. Sveta svetlih načrtov, bodočnosti in sreče ni več. Prevzame nas občutek tesnobe, ker se

cimo beseda o ljubezni četnika-klavca do mlade ilegalke, kar ga na koncu velja glavo — v filmu ROJ pa gre spet za seksualno dejanje s Turčinom-nasilnikom, na to dejanje soproga srbskega hajduka zavestno pristane!). Ko spravlja svoje junake v paradoksalne položaje, v katerih je njih ideološka opredelitev negirana z njihovo stvarno existenco, Popović redno negira tudi kakšen zgodovinski mit, ko posumi v njegovo čistost in načelnost...

Za Mića Popovića je zgodovina nasploh nenehno pomanjkanje resnice: pa če pišejo zgodovino zmagovalci ali premaganci, in ji dodajajo pri tem svoje razlage, preživlja — po Popovićevem mišljenju — v svoji »definitivni« (to je mitični!) obliki vedno grobo preobrazbo in se odtuja od življenjske resnice (ker jo zgodovinarji in razlagalci prilagajajo zahtevam dnevne in potrebam svoje lastne politike!). Zavoljo tega Popović dvomi v zgodovino nasploh, kakor tudi v nekatera verodostojna in faktografska dejstva: vse tisto, kar predstavlja neposredno dogajanje v danem zgodovinskem kontekstu, povzdigne v sfero pesniške nadgradnje in ljudske legende. Tako Popović izenačuje zgodovino z legendo, oziroma se trudi, da bi navidezno stabilne in zanesljive zgodovinske mite, ki so zrasli iz določenih političnih potreb, pretvoril v domiselne folklorne mite, ki so zrasli iz ljudskega izročila in fantazije. Popović trdno verjame, da lahko zgodovina obstoji samo kot legenda in jo zato kot legendo tudi razlaga. Nikdar nima namena, da bi rekonstruiral preteklost, odkrivajoč pri tem njene tradicionalne nauke, ampak poskuša v zameglenih globinah preteklosti najti kakšno zrno pravadne modrosti. Takšna avtorjeva etična opredelitev do preteklosti je narekovala tudi profil njegovih filmov: tako nas dela Miće Popovića nenehno spominjajo na tiste japonske filme, ki prav tako izhajajo iz legend in mitov preteklosti in pri tem dajejo razlagi zgodovine nekakšno univerzalno-pesniško metafizično razsežnost in neki poseben ekspresivno-metaforični izraz.

ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA je predvsem folklorna bajka (to je zgodba iz »temne davnine«, polne hudobnih sil, kjer uklet človek, ki so ga hranili s kozjim mlekom, trmasto išče skrit zaklad — tako je ta film malce podoben tudi Bergmanovim legendam, kakršni sta DEVIŠKI VRELEC in SEMMI PEČATI!). ROJ je brez dvoma neke vrste ljudska pripovedka iz hajduških časov (film je izrazito pripovednega značaja, ker je sestavljen iz ilustriranega rašomonskega nizanja raz-

ličnih pripovedovanj o istem dogodku). Kar pa se HASANAGINICE tiče, je že kot predloga za film vzeta neka znana ljudska pesem (medtem ko se filmska zgodba dogaja v nekem abstraktnem in mitsko intoniranem okolju). Očitno je režiserjevo prizadevanje, da bi se čimbolj oddaljil od današnjega časa, kajti, medtem ko se ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA dogaja v času NOB, se ROJ dogaja v času srbske vstaje zoper Turke, HASANAGINICA pa v neki legendarni in v ljudski pesmi opevani dobi. (V SILA-KIH pa Mića Popović zapušča tavanje »zunaj časa in zunaj prostora« in se vrne v bližnjo preteklost!). Dolgo časa je bil Popović mnenja, da ga beg v mitično preteklost kot režiserja osvobaja, da ga osvobaja »suženjstva« konkretnemu zgodovinskemu trenutku in efemernim ter etičnim normam (nemara ga je šele HASANAGINICA, njegov brez dvoma najslabši film, prepričala o nasprotnem?). Vedno je želel govoriti o tistem, kar je »univerzalno« in »večno« — recimo o večnem zlu, ki je v človeku, ne glede na njegovo trenutno politično opredelitev (prav zavoljo tega mu je bilo popolnoma vseeno, če bo z zgodbo o zakletem klavcu Maksimu iz hrastovega gozda prizadel predstave nekaterih o zgodovinskem obdobju, ki ga v filmu prepoznamo!). Vprašanje je, če je takšna umetnikova čistost sploh možna? Vprašanje je, od kod nespornosti, do katerih je vedno prišlo: ali zaradi defektne strukture Popovićevih filmov, ali zaradi defekta v strukturi naše zavesti, ki nosi pečat političnih in mitoloških predstav? Morda je uspelo natančno definirati bistvo dileme tistemu likovnemu kritiku, ki je za Mića Popovića rekel, da umetnik »ne samo spominja na kakega beograjskega Cocteauja«, ampak pripada tudi »tisti zvrsti izjemno nadarjenih in bistrih ljudi, ki razumejo vse, razen osnovne stvari!« Nemara? Popović ima kot rojen slikar predvsem smisel za likovno-plastične vrednote: z izkušnjo rafiniranega ustvarjalca se z veliko skrbnostjo približuje materialu, iz katerega »kipari« svoje kadre — in kot je bil v ČLOVEKU IZ HRASTOVEGA GOZDA osnovni material za gradnjo prizorov v kadru drevje, panji in veje, ki grozljivo štrle v nebo, tako je bil v HASANAGINICI osnovni material prizora v kadru skalnat pejsaž in razpokani kamniti zidovi, med katerimi se je dogajala ljubezenska drama. Junaki so bili torej vedno postavljeni v priložnostna slikovita okolja (to je še stopnjevalo odgovarjajoče vzdusje, iz danih ekspresivnih pomenov pa je vedno izviral tudi metaforični pomen!). Medtem ko je v ČLOVEKU IZ HRASTOVEGA GOZDA režiser opazoval ambient z očmi slikarja (ki z vizualnimi simboli



ROJ. Režija Mića Popović. Produkcija Filmska radna zajednica, Beograd. 1966. Na slici prizor iz filma

pronica v temne prostore legende), pa je v filmu ROJ snemal junake drame tako, kot da bi slikal kamnite kipe (zapuščajoč za njimi črno ozadje, s čimer je poudaril njihovo reliefnost). V obeh primerih je režiser oblikoval prizor v kadru tako, da se je skliceval na svoje dotedanje likovne izkušnje in z dramaturško gradnjo filma sledil logiki neke folklorne pripovednosti. Neuspeh HASANAGINICE ga je verjetno prisilil, da je ponovno razmislil o materialu, ki sodi v kader, kakor tudi o lastni filmski zgradbi. In film SILAKI je brez dvoma prvi sad tega razmišljanja. Kajti v SILAKI je Mića Popović prišel do povsem novih, svobodnih in metaforično odprtih vizualnih oblik: odvrgetel je literarnolikovni koncept svojih prejšnjih filmov in je prizor v kadru začel oblikovati po takšnih načelih, s pomočjo katerih se ustvarja moderna slika. Material sam je v SILAKI postal osnovna vsebina drame: nenehna napetost tega materiala je postala tista globalna metaforična vsebina, ki izkazuje travmatična stanja junakov tega filma (beseda je o dveh bivših borbah-partizanih, ki jima je vojna spremenila in uničila zavest!).

Rdečkasto kamenje (kot predel mita), prisotnost ognja (ko zažigajo slike in uši), prisotnost vode (ko se brata Izidor in Gvozden poskušata po vsem tem umiti), prerivanje množice na podeželski postaji (ko ljudstvo pleše kolo s parolo Socializem je mladost sveta!), slike Stalina in Marxa, prek katerih se zliiva črna barva ali prehod vlaka čez most (prav v trenutku, ko brata-likvidatorja srečata mater, poblaznelo od bolečine, ker so ji pravkar ustrelili hčer), bobnenje vlaka in pesem Sibir tože ruskajazemlja — vse to deluje prenapeto, ekspresivno in močno, kot pritisk tisočtonskega jekla. Ta pritisk je priča tistega travmatičnega stanja, ki vlada v Izidorjevi zavesti (ta od časa do časa vpraša: »In kdo je ubil Manojla, da bi le vedel?«) in Gvozdena (kateremu bobni v glavi ena in ista misel: »Trije kornerji — penal!«). Vojna torej traja samo še kot travma in kot histerično stanje, globoko v zavesti junakov te zgodbe, ki se obnašata prostodušno in neodgovorno kot otroci, medtem ko kaznujeta in ubijata, medtem ko presojata in medtem ko se igra ta vojno.

V SILAKI nasploh prevladuje nekakšno infantilno pojmovanje vojne, tako kot v filmu BONNY IN CLYDE dominira infantilno pojmovanje gangsterskega življenja: Izidor in Gvozden se vojno igra ta, tako kot sta se Bonny in Clyde igrala ropanje bank (tako prva kakor druga delijo nekakšno svojo pravico, spotoma pa se radi fotografirajo

in radi pozirajo). Čeprav enako pootročena, sta filma SILAKA in BONNY IN CLYDE enako surova filma, čeprav je surovost v filmu Arthurja Penna zrasla iz romantičnega pojmovanja mita, medtem ko je surovost v filmu Mića Popovića zasnovana na drastični in anti-mitski vsebini.

Že na začetku filma, potem ko ju je popeljal skozi ogenj in vodo, pripelje Popović brata-likvidatorja v stik s pravimi otroki, ki so prišli v vojašnico pozdravit borce-osvoboditelje in jim podariti šopke cvetja. Odrasla otroka Gvozden in Izidor ne vesta, kako bi se med pravimi otroki obnašala (nasploh ne vesta, kako bi se obnašala, kajti njuna igra je že končana — prišel je konec vojne!). Otroci pa že vidijo Gvozdena in Izidora kot mit, ki pripada preteklosti. Za otroke je zgodovina že lepa pravljica: o tistem, kar sta Izidor in Gvozden preživela, se bodo malčki učili iz učbenikov (vendar: ali bo to prava resnica o Izidorju in Gvozdenju?). Iz serije izvirnih otroških risb, ki so vnesene v film (med njimi je vsekakor najčistejša in najbolj ganljiva tista risba, kjer so narisani palčki s Sneguljčico in komentarjem: Palčki s Sneguljčico so prišli na grob osvoboditeljev in so se tam obračali, obračali, obračali...«!) vidimo, kako si otroci zamišljajo borce.

Zavoljo tega Gvozden in Izidor pobegneta daleč proč od otrok, ki so prišli, da bi jima podarili cvetje — pobegneta v svojo vas Kozino, v mitični kamniti pejsaž, zavedajoč se, da sta v tem svetu, ki pripada resničnim otrokom, svojo vlogo odigrala do konca (»Izborili smo si življenje drugih ljudi!« reče eden izmed bratov pomirjujoče, medtem ko opazuje vaško pokopališče). V tem kamnitem predelu pa brata srečata drugo stran medalje svoje legende — srečata ponorelega Švaba, ki je vojno preživel, ker je začel streljati po svojih, in razveselita se ga, kot da bi srečala kakšnega bližnjega človeka. Nagovarjata ga, kot bi bil bližnji dragi, kot bi bil vojni tovariš, s katerim sta se pred kratkim skupaj igrala (»ej, Švab, to smo mi — tovariši partizani!«). Kajti Izidor in Gvozden se zavedata, da ne moreta živeti brez Švaba, ker lahko samo ob njem zopet zapojeta: »Dva brata sva, oba se vojskujeva...« (čeprav to ni več prava vojna, se igra v vsakem primeru nadaljuje). In ko po streljanju v rdečem kamnitem pejsažu ubijeta svojega Švaba — se tudi medsebojno iztrebita. To je konec njune igre, konec njune vojske, toda tudi začetek nekega novega zgodovinskega mita, kateremu bodo v bodočnosti bolje služili mrtvi kot živi. Tam, kjer preneha življenje, se začne legenda!

ali postanejo otroci zaradi tv bolj surovi?

iz look, 1969

elliott a. daley

»Kako pa veš, da je tale človek čisto pravi mrtvec, očka?«

Hčerka je strmela v televizor, ko me je to vprašala. Gledala je patrolo mornariškega odreda, kako vleče svojo mlahavo žrtev iz nekega bunkerja v Vietnamu. Rada bi vedela, kako naj kot štiriletno dekletce loči resničnost od navideznosti.

Vprašanje ni bilo neumno. Televizija je za naše otroke zabrisala meje in obzorja časa, resničnosti in razdalj, na katere smo se mi še lahko zanašali, ko smo si krčili pot v zmerom širše in bolj vsestransko soočenje s svetom. Za nas je sicer 2. svetovna vojna nekje divjala, ni pa bila — razen za tiste maloštevilne, ki so že kot otroci brali časopise — naš vsakdanji kruh. Nikoli nismo videli, da bi pred našimi očmi koga ustrelili.

Televizija pa je poskrbela za to, da preplavljajo življenje naših otrok ta hip nesreča in smrt, prihodnji hip pa najbolj banalne vsakdanjosti; in kot cement jih veže 60 sekund manipulacije in materializma. Izkušnje naših otrok so čisto drugačne, kot so bile naše. In njihove tako dovzetne oči se kopljejo v krvi in spoznavajo nasilje, ki smo se ga mi šele pravkar zavedeli. Pisci pred menoj so že bogato dokumentirali našo žalostno statistiko:

- Televizijske postaje enega mesta so v enem tednu prenašale 7887 nasilnih dejanj.
- Ena sama epizoda v westernskem serialu je okrasila božični večer s 13 umori.
- Med 5. in 14. letom vidijo naši otroci, če so poprečni gledalci, uničenje 12 000 človeških bitj.

Posledice tega so že opazne; segajo od tope brezbriznosti ob tedenskem seznamu vietnamskih padlih, pa spopadov s policijo in policijskih izgrediv, do naraščajočega vznemirjenja med fanti, ko gledajo nasilen TV film.

Kako naj se naši otroci v tem znajdejo? Kaj je zanje sploh še resnično?

Televizijski zarod mladine se otepa s pravokotnikom zmede: resnični ljudje delajo vse mogoče stvari, ki niso resnične; ljudje, ki niso resnični, delajo resnične stvari; resnični ljudje delajo stvari, ki so resnične; ljudje, ki niso resnični, delajo stvari, ki tudi niso resnične. Kako torej veš, da je tale človek pravi, resnični mrtvec, očka?

Na žalost starši sami nehoti še podpirajo nesrečne asociacije otrok. Prvič je prišel televizor v hišo po njihovi krivdi, potem prav radi puščajo otroke, da ga gledajo sami, brez nadzorstva odraslih, in tako samotni doživljajo svoje izkušnje. Tisto, kar smo jim sami preskrbeli, po mnenju otrok seveda odobravamo; sem sodi tudi televizija in njen program. Televizor je tako rekoč član družine — kot kuža ali avto ali knjiga ali barvniki ali domači kino. Otroci vidijo, da upoštevamo informacije, ki nam jih daje TV, da gledamo kulturne oddaje in pogosto zelo neduhoviti zabavni spored; čisto jasno je, da soglašajo z verodostojnostjo, ki jo televiziji sami pripisujemo.

Kaj pa otrok v resnici zazna? Poglejmo samo lekcijo o medčloveških odnosih. Z otrokom smo napak ravnali že s tem, ko smo ga navedli h gledanju. Otrok (vsaj majhen otrok, hoče delovati opazovati — to ve pač vsak, ki je bil nedavno tega s kakim otrokom na avtomobilskem izletu. Mi pa ga zapeljemo k popolni negibnosti in ga izpostavimo bombardiranju s stimuli, na katere se ne more odzvati. Na razvoj dogajanja ne more vplivati v nobenem pogledu; to mu prepovedujejo starši (»Ne dotikaj se televizorja!«), brani pa mu tudi nedomiselnost ekrana. Brezbrizni odrasli opravljajo v igrh svoje posle, ne da bi se kakorkoli menili zanj (razen v Misterogersovi soseski, in, deloma, v Kapitanu Kenguruju) — vsaj do trenutka, ko je treba zbuditi njegov apetit za proizvode, ki jih oddaja reklamira.

Tisti hip pa postane njegova majčkena psiha vsega upoštevanja vredna. V komercialnem »trenutku resnice« zaigrajo na vse registre, kar jih pozna otroška psihologija, od zavistnega tekmovanja med brati in sestrami do prikritega strahu pred seksualnostjo; vse to zbude in primerno zdražijo. Minute, posve-

čene reklamami, so daleč najskrbneje izdelane in reklama je pogosto tako spretno vtkana v oddajo, da se ji otroci zaupno in navdušeno popolnoma prepuste, še preden se zavedo, kako in kaj.

Poglavitna izkušnja mladega gledalca TV je izkušnja nevidnega in priložnostnega opazovalca. Izmed oddaj, ki skušajo povezati otroke s tistim, kar se na zaslonu dogaja, je prav gotovo najmanj uspešna ROPOTARNICA. V otroku, ki jo gleda doma, vzbuja občutek, da je čisto sam v spodnjem predelu odra, na nekakšni s steklom obdani oslovski klopi. Kdaj pa kdaj mu vržejo zahtevo, naj posnema druge otroke, ki so vsi zapleteni v resnično dogajanje.

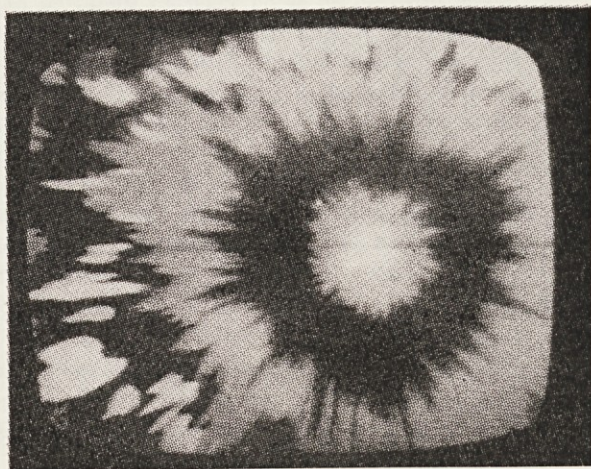
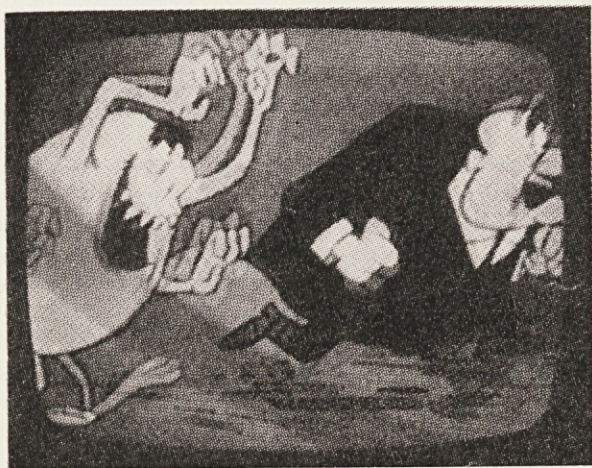
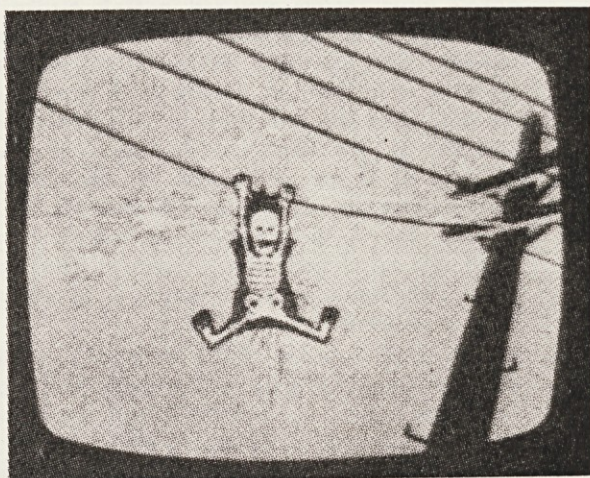
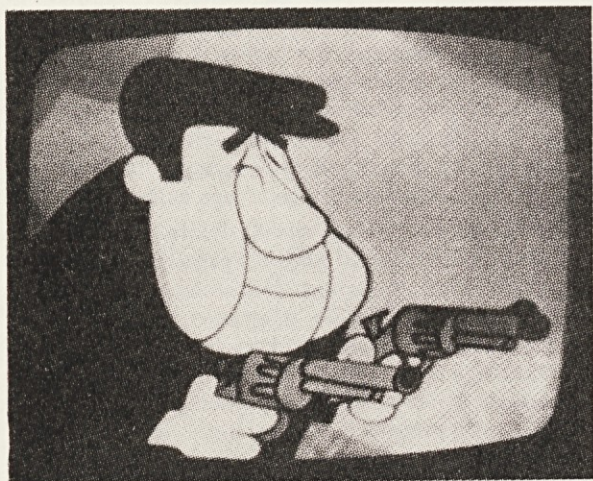
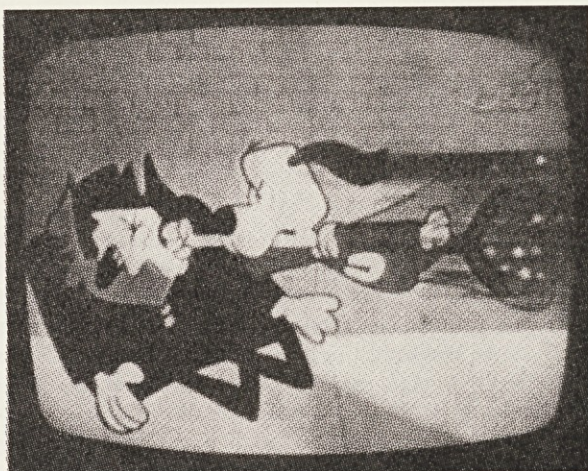
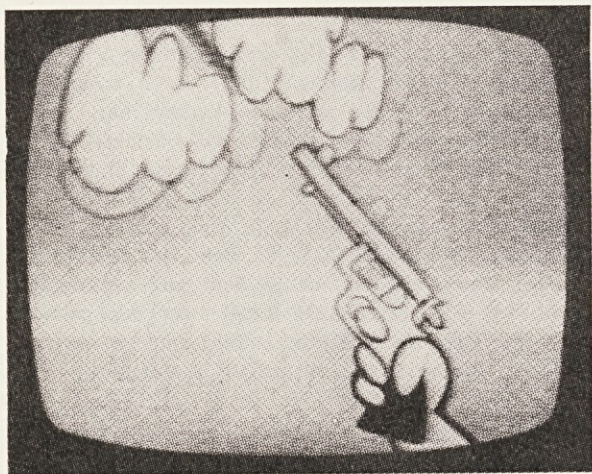
KAPITAN KENGURU se bolj neposredno obrača na gledalce, pa še zmerom kar prevečkrat zapade v namigovanje na »vse vas, milijone fantkov in punčk, zunaj v veliki televizijski deželi.«

(Kapitan Kenguru je v mnogih pogledih odlična oddaja. Nadaljuje pa tradicijo dobrodušnega, pa hitro zbeganega odraslega moškega, čigar nagnjenje zaiti v pravcato točo obmetavajočih ga žogic za ping-pong prekaša samo še njegova zmožnost nastesti zvijačam najbolj nedolžnega zajčka.)

Nesporni mojster za vzpostavljanje stikov z mladimi gledalci je Fred Rogers, Peabodyjev nagrajenec za leto 1969. Njegova osebna srečanja z individualnimi otroki izvajljajo neverjeten odziv pri vseh; moja hčerkica izraža to takole: »V KAPITANU KENGURUJU sem videla pava,« toda »Misterogers mi je pokazal dude.« Rogers zelo skrbno gradi varen okvir za svoj fantazijski laboratorij, v katerem otroci lahko preskušajo svojo sposobnost za polete domišljije, ki jim bodo pozneje, ko bodo odrasli, krepili zmožnost spoznavanja in izpopolnjevanja. MISTEROGERSOVA SOSESKA se odlikuje med vsemi oddajami, ki jih sicer uživajo (ali prenašajo) otroci, po tem, da spodbuja njihovo domišljijo in ji daje krila, ne pa da jo raztresa.

Praktično vse druge oddaje — za odrasle in otroke — pa nič ne prikrivajo, da je dovoljeno druge ljudi obravnavati s prevaro, krivdo, lažnim humorjem in surovo silo, če le s tem dosežeš svoj cilj. Današnja mladina je postala pravi mojster manipulacije — in je v tem daleč prekosila večino odraslih, ki se ukvarjajo z njeno vzgojo.

Osnovna težkoča za mlade gledalce je bržčas v tem, da je večina njim namenjenih oddaj pravzaprav »zabava« za odrasle, povedana v otroškem jeziku. Otroci pa nimajo dovolj izkušenj z resničnim svetom, da bi mogli vplesti nasilje risanih filmov v kontekst, v katerem se mu odrasli lahko smejemo.



Prizori iz nekaterih ameriških risank za TV, kjer ne manjka nasilnih smrti in srhljivosti

Običajno mladi gledalec zaman čaka na kako alternativo, kako drugo možnost, kot je nasilno ukrepanje, sovražnost ali napadalnost. Bržčas niso potrebne, saj je zakladnica voljnih žrtev očitno neizčrpna in je načinov in stopenj nasilja, kolikor le hočeš. Še huje: nasilja nič in nihče ne obsoja, nasprotno, kar se tega tiče, vlada popolna toleranca. Niti en glas ne namigne, da utegneta biti pri medčloveških odnosih uporabnost in primernost nasilja vendarle omejeni.

V očitno splošno sprejetem spektru nasilja imajo nekatere metode »pripovedovanja« več vpliva kot druge — spopad z noži ali pa krutost do živali otroka ponavadi grozno prestraši, medtem ko vzame obračunavanje v slogu slap-sticka precej na lahko. Nikoli in nikjer pa ni uporaba nasilja prikazana kot napačna ali neuspešna za razreševanje konfliktov. In če mi kot starši ne bomo ugovarjali, se ne bo nihče zganil.

Prav verjetno se ne bo zgodilo nič, ker so otroci izpostavljeni križnemu ognju krvi in umorov ravno ob urah, ko si mi najbolj želimo, da bi se jih odkrižali (in vedeli, da so varno spravljani pred televizorjem) in je zato najmanj verjetno, da jim bomo stali ob strani z razlagami (npr. ob času, ko je treba pripraviti večerjo ali pa v soboto zjutraj, ko »nadomestno« spimo). Še zmerom imajo postaje, ki niso vključene v poglavitna TV omrežja, velikansko zalogo zelo kvarnih risanih filmov. In v teh urah se nemoteno nadaljuje pobijanje medčloveških odnosov, četudi so glavna omrežja v zadnjem času nekoliko omejila prikazovanje neprikritega nasilja. Prav malo pa TV prikazuje vrednosti, ki bi jih starši otrokom želeli posredovati.

Čudno je, kako so starši kapitulirali pred televizijo. Ko bi po sosesčini postopal nekoliko omejen pubertetnik, ki ne bi znal praviti nič drugega kot izmišljene štorije o preganjanjih, bi prav malo staršev dovolilo, da prebijejo njihovi otroci z njim 54 ur na teden. Trdili bi, da je njegova družba za otroka nevarna. Kako da smo tako brezbrizni spriči tistega, kar doživi otrok ob gledanju televizije?

Otroci brez škode lahko sprejmejo skoraj vsako percepcijo, če nekdo vodi njihovo razumevanje in odziv. Večina oddaj nudi priložnost, da otroka vsaj pomirimo, če si ob njih že ne širi ravno obzorja. Toda nekdo mora to delo opraviti; in to mora biti pameten, odgovoren odrasel človek — bodisi doma ali v studiu.

Družinski odnosi in družinske vrednote na otroka najprej in najmočnejše vplivajo. Spoznanje, kaj se

zdi tistim, ki so zanj važni, pomembno, lahko mimogrede zavrne ali spremeni veliko vtisov, ki jih je otrok dobil prek razmeroma neizrazitih junakov televizijskih oddaj. Toda »zavrniti« in »spremeniti« ni isto kot »zbrisati«. In otrokovo življenje še zmerom preplavljajo vtisi, ki bodo nujno vplivali nanj, pa naj se zgodi karkoli.

Veliko teh vtisov je zelo dragocenih. Televizija je neizmerno obogatila okolje naših otrok — povedla jih je z astronomi na Luno in z materjo v bolnišnico, k rojstvu novega človeka. Prinesla pa jim je tudi prezgodnjo vednost o resnični hudobiji in zlu. Vpliv oddaj, ki niso v skladu z njihovimi gledanji na medčloveške odnose in vrednosti, starši lahko eliminirajo — tako pač, da obrnejo gumb — ali ga zaobrnejo s tem, da oddajo preinterpretirajo — se pravi, če jo gledajo hkrati z otroki. Podobno lahko s skrbnim izborom ali s skupnim gledanjem okrepe vpliv oddaj, ki podpirajo njihova stališča. Moja žena je napravila učinkovit vodič k oddajam za naše male tako, da je za nepismene uporabila sličice ure, selektorja omrežja in pa v raznih serialih nastopajočih junakov. Tako se ji ni treba odločati nepripravljeni in že ob urah, ko verjetno ne otroci ne ona sama ne bi bili kdove kako izbirčni.

Kar se reklamnih oddaj tiče, jih lahko obravnavаш kot igro ali pa predpišeš zanje nekatera osnovna pravila. Pri nas spodbujamo otroke, naj jih analizirajo: s katerimi prijemi vas skušajo tisti, ki so oddajo plačali, pripraviti do tega, da bi si njihovo robo zaželeli? Prav neverjetno je včasih, kaj vse otroci opazijo. In nemara bo koristno, če vam zapamemo eno izmed naših nepremakljivih pravil: pri nas ne kupimo nobene igrače na sprožilec. Otroci jih ne pogrešajo.

Ni treba, da bi tožili zavoljo tega, kar dela komercialna TV na podlagi ponudbe in povpraševanja. Vztrajati pa moramo pri tem, da mora pri ponudbi čim manj manipulirati z ljudmi. Ni res, da ne bi bilo scenarijev za komercialne, pa vendar konstruktivne otroške oddaje. Starši morejo izvedbo takšnih scenarijev podpirati tako, da se pismeno obračajo na reklamne in avtorske agencije pa na televizijske ljudi. In seveda lahko na vso moč podpro financiranje nekomercialnih oddaj.

Toda kakor koli že: očetje in matere si morajo kratko malo nekako utrgati čas in sesti hkrati z otroki pred televizor, da ugotove vsaj, kaj se dogaja — na ekranu in v otrocih. Samo tako bodo znali odgovoriti, če se bo tudi njim primerilo, da jih bo otrok vprašal: »Kako pa veš, da je tale človek čisto pravi mrtvec, očka?«

ob neki novi besedi

TELESEKS

o nujnosti spolne vzgoje

S spolno vzgojo smo začeli prek televizijskih oddaj. O nujnosti takšne vzgoje sploh ni potrebno razpravljati; popolnoma neprimerno bi bilo poslušati glasove nasprotnikov, pa naj se že sklicujejo na strah, da bi mladoletniki gledali oddaje, vzpodbujeni z »nečisto« radovednostjo in bi tako, nezaščiteni s starimi tabuji, prezgodaj dozorevali, — ali pa kličejo na pomoč dogmatizirano moralno religije oziroma religijske dediščine. V vsakdanjem življenju je škodljivost zablod in neznanja na tem področju še preveč prisotna, da bi se lahko obdržal vsaj en dokaz zoper dvig zavese pred tako važnimi fenomeni življenja, kakršni so spol, maturiranje, progenitacija, kontracepcija ... itd.

Naš teleseks (ta izraz je vse bolj pogost) prihaja z določeno zamudo v primeru s Švedi, vendar — pri-
znajmo naši televiziji — v primeri z drugimi državami pa ne samo ni v zamudi, ampak jih celo prehiteva. Vendar bi mu zameril, sodeč po oddajah, ki smo jih že videli, da ne upošteva različnih starostnih sto-

penj; namenjen je vsem starostnim dobam, poleg tega pa je preveč znanstven, ali bolj točno, preveč je omejen samo na strogo biološke podatke, kar po mojem mišljenju zmanjšuje zanimanje pri tistih gledalcih, katerim je namenjen.

Angleži, ki so v vsem zelo sistematični, še posebej v načinih vzgoje, še niso začeli z oddajami o teleseksu (programirane so za pomlad 1970), vendar pa so dve leti prej raziskovali probleme, preden so se lotili realizacije (le-ta je zdaj v teku). Dva izmed štirih filmov sta že posneta in sta prikazana v pilotskih šolah, avditoriju, ki šteje 12 000 učencev. Učence so nato testirali, da bi ugotovili vpliv prikazanih filmov. Rezultati testa so ohrabrujoči. Izkazalo se je, da so bili mladoletniki najmanj pozorni ob spolnem aktu, najbolj pa ob »skrivnosti« poroda. Nadalje so ugotovili, da so po gledanju filma posvetili več ljubezni svoji materi in tudi več spoštovanja družini in domačemu vzdušju. Zavaljo tako ugodnega vpliva je analiza teh filmov še posebej zanimiva.

branko belan

angleška pripravljalna dela za teleseks

Angleški teleseks pripravljajo štirje mladi ljudje: Margaret Sheffield je pisec scenarijev, Elizabeth Orupo je komentatorica, Sheila Newley daje filmom likovno obliko, Gilbert Biberian pa piše glasbo in igra na kitari. Avtorica scenarijev je angažirana potem, ko je na osnovnih šolah uspešno predavala o progeneritaciji živali. Pravijo, da je v svojih predavanjih pokazala dovolj takta, šarma, humorja in poetičnosti. Likovno oblikovanje je bilo potrebno zavoljo tega, ker si je avtorica zamislila, naj bi bili spolni akt in vse v zvezi z njim prikazani kot risba klasične stilne obdelave. Biberian je bil filmom potreben zato, da bi s svojo glasbo pričaral vzdušje toplote in blagosti. Skupaj s pripravljalnimi deli pedagoške narave, ki so bila zaupana strokovnjakom šolskih programov BBC, izbor realizatorjev kar dovolj upošteva tudi želje gledalcev.

Strokovnjaki so se strinjali s tem, da bi seksa ne mešali s čustvi (ljubezen, libido, zakonske vezi...), ker bi takšno mešanje motilo hladno spoznanje, hkrati pa so se strokovnjaki zavedali, da manjka čustvo. Njihove sugestije so zadovoljili tako, da so bila čustva nadomeščena s posrednim prišepetavanjem vzdušja, ki lahko biološkim dejstvom doda tisto človeško razsežnost, kakršno najdemo v poetizaciji stvarnosti, v etičnih in estetskih komponentah človeških odnosov. Pri izboru avtorske skupine je bilo to dejstvo odločilno.

Načrta (govorimo o načrtu, ker, kot smo že povedali, oddaje še niso bile na programu) pa javnost ne sprejema povsem gladko. Prišlo je do obsežnih javnih razprav tako v

časopisju kakor tudi v radiu. Posebno ostri nasprotniki tako teleseksa kakor tudi seksa nasploh so John Murphy, katoliški nadškof, Mary Whitehouse, sekretarka Združenja uporabnikov radioaparatorov in televizijskih sprejemnikov, in Louise Eickoff, psihiater za otroke. Pravzaprav pa začetek gibanja za počiščenje BBC teče vzporedno s povečevanjem erotike na malem ekranu. Ni še dolgo tega, ko so morali napovedovalci biti obvezno v smokingih, če pa je kdo omenil prešuštvo, je bil to že povod za odpust. Tistikrat je bila to še uradna angleška televizija — »tetka BBC«; danes se je tetka spremenila v mlado zapeljivko. Kenneth Allsop je v oddaji 24 ur prikazal dokumentarni film, posnet na Danskem, kako nastajajo porno-filmi. Allsop je prisostvoval javni prireditvi, kjer je bilo mogoče videti, v kakšnih različnih pozicijah je mogoče opraviti kopulacijo. »Igralci« in »igralke« so iz vrst navadnega sveta: tajnice, gospodinje, študenti... »Predstavlja jo« za denar, vendar v predstavi ni sramežljivosti ali erotike, čeprav ni mogoče zanikati določenega zadovoljstva igralcev.

Tukaj se je začel odpor in se je razlil tudi na seksualno vzgojo.

metodologija spolne vzgoje

Nekateri pedagogi, med katerimi je najpomembnejši Ismond Rosen, avtor Patologije in metodologije spolne vzgoje, imajo pripombe predvsem pri upoštevanju psihologije mladoletnikov, niso pa načelno zoper spolno vzgojo. Rosenove pripombe se nanašajo predvsem na pomanj-

kljivost glede starostnega razlikovanja. Sklicujoč se na Freuda, zahteva Rosen, da se otrokom do desetih let prikazuje biologija in mehanika progeneritacije na kar se da enostaven, hladen in neposreden način; treba je izpustiti podrobnosti znanstvenega značaja, ki niso v območju naravne otrokove radovednosti; v nasprotnem primeru se otroci po nepotrebnem utrujajo. Za to razdobje je dovolj porušiti zmote o škorkljah in domneve o tem, da se otroci rodijo kot posledica poljuba, iz danke, iz popka ali iz materinih prsi, kar tisti otroci, ki niso bili deležni pouka, tudi vselej mislijo. Za mladoletnike od desetih let do maturacije zahteva Rosen poglobitev podatkov in poetično razlaganje karnalne ljubezni, vendar vse v mejah, katere je mogoče določiti s testiranjem naravne radovednosti, ki je vzbujena v tem obdobju. Po njegovem mišljenju mora mladoletnik dozorevati v spoznanju vsega tistega, o čemer ga lahko spolna vzgoja pouči, vključno tudi kontracepcije. Še nekaj: zanj je šolska spolna vzgoja, kakor tudi vzgoja s pomočjo mass-medija samo dopolnitev in nadomestilo za morebitno nesposobnost staršev, da bi svojemu otroku nudili to vzgojo upoštevajoč individualna nagnjenja; le-ta so za Rosena še posebej važna, saj jih ne more predvideti ali upoštevati niti šola še manj pa televizija, ki mora vedno upoštevati poprečje. Bojim se, da se pri nas nismo lotili teleseksa s tolikšno resnostjo. Naše oddaje ne samo da nimajo človeških komponent v etičnem in estetskem smislu, marveč tudi ne upoštevajo razdobja mladoletnikov, oziroma točneje: zdi se, da so namenjene zrelem ljudem, oziroma — staršem. Človek vsaj dobi takšen vtis, kajti povsem jim manjkajo dejstva o otrokovi psihologiji, ta dejstva pa so še kako potrebna, da bi bile oddaje učinkovite.



tv- brez briž nost do znan stvene zgrad be

To je ameriški TV igralec Fred Rogus, ki nastopa v najbolj priljubljeni TV nadaljevalki
SOSEDSTVO MISTRA ROGERSA

Ko smo že prišli, čeprav po stranskih poteh, do teleseksa za roditelje, se mi zdi, da so samo na tej liniji možne vse izravnave, o katerih je bila beseda. Treba bi bilo torej realizirati neke vrste Bukvar za spolno vzgojo, namenjeno spolno nevzgojenim materam in očetom. Bukvar Aleksandra Popovića mi je prišel na misel zavoljo fantazijskosti in šarmantnosti jezika, ki ga je televizija uporabila, ko je učila hkrati nepismene in polpismene. Po zaslugi takšnega jezika so te oddaje gledali tudi pismeni naročniki, in ker pismenost ne izključuje slepote za probleme seksa, bi moral biti teleseks za starše prilagojen najširši skali interesentov, od kmeta, primarno vezanega na tradicionalne oblike vzgoje nasploh, pa do meščana možganskih vijug, prepletenih z lažno sramežljivostjo ali s sholastično zabitostjo.

Menim, da bi se morala takšna oddaja pripravljati in ustvarjati s teamskim delom, ker mora upoštevati dovolj širok spekter obvladanih ved: psihologi, pedagogi, sociologi z ene strani, umetniki različnih strok pa z druge.

Primernejšega medija za takšno nalogo razen televizije ni; televizija hkrati angažira oko, uho in čustva. Težave pa nastanejo, ko bi se morali zavestno ogniti dejstvu, da je zanimanje za oddaje s področja znanosti zelo borbo. Samo 50 % gledalcev v Jugoslaviji spremlja znanstveni televizijski program (upoštevajoč pozornost, ki jo televizijskim oddajam posvečajo gledalci, je znanstveni program na 13. mestu!). Ta podatek nas pripelje do zaključka, da tega programa še nismo preučili, da je slučajnost, improviziran. Znanost na naši zagrebški televiziji nima uredništva niti strokovnih svetov za posamezne zvrsti, čeprav gre za materijo, ki je neizmerno pomembna za človekov obstoj.

TELEOBJEKTIV

filmska kronika

1. 1. 1970

Čas obračuna s samim seboj in z danimi ali »nedanimi« ustvarjalnimi zmožnostmi. Za jugoslovanski film lahko zapišem, da je bil v minulem letu v ustvarjalnem iskanju, bil je hvaljen in kritiziran, kar pomeni, da JE navzoč v naši miselni klimi.

Poljska kinematografija je objavila seznam filmov, ki bodo v 1970. letu doživeli premiero. To so: RDEČA JAZBINA režiserjev Ewe in Czesława Petelskih, film o boju poljskih partizanov v zadnji vojni; film režiserja Jerzyja Ziarnika NOVI s sodobno tematiko; VARŠAV-SKE SKICE režiserja Henryka Klube kaže sodobne portrete prebivalcev poljskega glavnega mesta; DAN OČIŠČEVANJA režiserja Jerzyja Passendorferja o boju sovjetskih vojakov in poljskih partizanov med zadnjo vojno; SOL ČRNE ZEMLJE režiserja Kazimiera Kutza prav tako z vsebino iz zadnje vojne. Vse skupaj nič kaj ohrabrujoče in vredno posebne pozornosti. Poljska filmska šola je postala mit preteklosti.

Zahodnonemška televizija je začela predvajati televizijske filme o Don Kihotu. Nada-ljevanka ima samo štiri dele.

2. 1. 1970

Letno nagrado RTV Beograd za znanstveno delo s področja množičnega komuniciranja je dobil izredni profesor akademije za gledališče, film, radio in TV v Beogradu Vladimir Petrić.

Ameriški distributorji so za najbolj komercialno filmsko zvezdo za 1969. leto razglasili igralko Joanno Woodward. V Parizu pa je žirija Francoske filmske akademije razdelila nagrade za minulo leto. Po njihovem mnenju je najboljši francoski film leta Z v režiji Coste Gavrasa. Najboljša igralka je Francoise Rosay, najboljši igralec pa Jean Pierre Leaud, ki je dobil nagrado za odlično vlogo v Truffautovem filmu UKRADENI POLJUBI.

3. 1. 1970

Jugoslovanski filmski režiserji so prinesli z lanskih mednarodnih filmskih festivalov 23 nagrad, priznanj, diplom. Pravzaprav kar spoštovanja vredna številka.

V Hollywoodu je nastal nov film z naslovom PRIJATELJSKI KLUB CHEYENOV. V njem igrata ameriška igralska veterana James Stewart in Henry Fonda. To ne bi bilo nič nenavadnega, če ne bi režiser filma, Gene Kelly, zahteval od svojih prijateljev, da v filmu tudi pojeta. Ker sta oba »sramežljiva«, sta zapela — v duetu. Tisti, ki so ju slišali, pravijo, da sta čudovita.

Iz Prage se je vrnila v Beograd posebna televizijska ekipa, ki je v glavnem mestu Češko-slovaške snemala film o našem revolucionarju in glasbenem skladatelju Vojislavu Vučkoviću, ki je živel in deloval v Pragi. V filmu bomo lahko videli razgovore z njegovimi prijatelji, ki so ga poznali.

brane šömen

4. 1. 1970

Moskovska Pravda je precej nadrobno in pozitivno ocenila film Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI.

Išla je nova številka filmskega in TV mesečnika EKRAN. Posvečena je desetletnici Jeana Luca Godarda. Številko je uredila Rapa Šuklje.

Režiser Robert Siodmak je začel v Londonu snemati film ATROKS. Dogajanje je preneseno v zadnja leta prejšnjega stoletja. Igrajo James Mason, Raquel Welch, Brigitte Bardot, David Hemmings in Margaret Rutherford.

V moskovskih knjigarnah se je pojavila knjiga o zgodovini sovjetske kinematografije. Prva knjiga zajema čas od 1917 do 1932.

5. 1. 1970

Iz Beograda so začele prihajati vesti o zmanjšanih sredstvih v srbskem filmskem skladu. V Varšavi se je začel festival filmov, posvečenih Varšavi. Pregled filmov je posvečen 25. obletnici osvoboditve Varšave. Na sporedu je štirideset celovečernih filmov, med njimi so samo štirje dokumentarni.

Avstrijska televizija je začela z novo serijo pod naslovom Panorama. Gre za enourno oddajo, koncipirano analitično, kritično in satirično. V oddajo mislijo vključevati tudi posamezne »točke« iz drugih dežel, med njimi tudi iz Jugoslavije.

6. 1. 1970

Režiser Dušan Makavejev je izročil direktorju Svetozarju Udovičkemu idejo za svoj novi film z nenavadnim naslovom WR. Ob tej priložnosti je rekel, da je ideja tako izvirna, da jo za zdaj ne more napisati, ker bi mu jo lahko kdo ukradel ali se drugače okoristil z njo.

V Pragi so končali češkoslovaško-bolgarski koprodukcijski film EZOP. Režiser filma je Rangel Vičanov, med igralci pa je tudi Josef Abram, ki smo ga videli v filmu Jaromila Jireša PRVI KRIK in kasneje še v filmu Miloša Formana ČRNI PETER.

Poljska televizija je objavila, da misli v 1970. letu pripraviti več televizijskih nadaljevanj. Tako bo režiser Janusz Morgenstain začel pripravljati nadaljevanko v šestih delih po odličnem romanu Romana Bratnega Kolumbov letnik 20.

7. 1. 1970

Zagrebski režiser Vatroslav Mamica je sporočil, da namerava posneti film o Matiji Gubcu. Film bi bil gotov za 400-letnico Gubčevega kmečkega upora. Znano je, da je že 1919. leta posnela film o Matiju Gubcu pisateljica Marija Jurič-Zagorka. To je obenem tudi prvi hrvaški igrani film. Asistent režije bo Fedor Hanžeković, ki se je na ta film pripravljaj že več let.

Hemingwayeva žena je ponovno prodala pravice za snemanje filma KOMU ZVONI. Pri tem si je obdržala pravico, da sama izbere glavnega igralca in režiserja. Za igralca je določila Lea Marwina, medtem ko med režiserji ni našla ustreznega interpretatorja tega resnično dobrega pisateljevega besedila.

8. 1. 1970

Branko Vučićević in Bata Čengić sta končala filmski scenarij po romanu Bore Ćosića Vloga moje družine v svetovni revoluciji. Pisatelj je roman izdal v samozaložbi, ker ni mogel dobiti zanj založnika. To bo drugi film Bate Čengića, ki je 1968. leta debitiral s filmom MALI VOJAKI.

Italijanski debitant in režiser Paolo Spinoli je lani posnel film z naslovom NEVIDNA ŽENSKA. Kljub temu da je prejel film na festivalu v Taorminu nagrado kritike, ga še nihče ni videl. Distributorji zahtevajo od režiserja, naj film skrajša za 85 minut in to zaradi erotičnih scen. Režiser je res v izjemnem položaju. Njegov film je namreč dolg 95 minut!

**filmska
kronika**

9. 1. 1970

Zuko Džumhur in Bora Drašković sta napisala nov scenarij za celovečerni film. Kaže, da ju je uspeh filma HOROSKOP ojunačil, kajti tudi tokrat se lotevata problema mladih ljudi. Žal še nimata izbranih igralcev, čeprav nameravata začeti snemanje marca v Dubrovniku.

V Mehiki so začeli snemati mehiško-španski film pod naslovom FANT NA SLIKI. Glavno žensko vlogo igra igralka tridesetih let Dolores del Rio. Senzacija tega filma pa je, da v njem igra tudi režiser Luis Bunuel!

10. 1. 1970

V Ljubljani ugibajo, kakšna bo letošnja bera celovečernih filmov. V montaži je film Jožeta Galeta IZ TAKE SMO SNOVI, ki je nastal po scenariju Mateja Bora. Vsekakor bodo letos snemali: Igor Pretnar ALELUJO, Majtaž Klopčič ODISEJEVE MUKE oziroma OKSIGEN oziroma VSAKA ZELENA DOLINA. Da ne bo pomote: gre za en sam film, le naslov je še delaven. Zato pa ima dva filma v načrtu Boštjan Hladnik, za enega vemo, to je MAŠKARADA, ki je bil sprejet že na eni izmed lanskih sej filmskega sklada.

Angleško združenje filmskih delavcev je objavilo razglas, v katerem naproša vse svoje člane, da do nadaljnjega ne bi hodili v Grčijo snemat filmskih dokumentov za angleško televizijo. Organizatorji želijo, da bi se temu bojkotu pridružili njihovi stanovski kolegi v Franciji in Italiji.

11. 1. 1970

Iz Sarajeva sta prišli filmski novici: scenarist Brana Ščepanović je napisal za Bosna film najnovejši scenarij z naslovom VAMPIR. Film naj bi režiral in do Pulja posnel režiser Milutin Kosovac. V glavnih vlogah bosta nastopila Slobodan Perović in Bata Živojinović. Druga novica je vezana na ime sarajevskega karikaturista Adija Mulabegovića, ki pripravlja z novinarjem Dejanom Lukićem film z naslovom KOMANDOSI o boju palestinskih ljudi za neodvisnost. Film naj bi bil koprodukcija med palestinskimi producenti in Studio filmom iz Sarajeva.

Na naši televiziji se je pojavila nova serija Mira Kovača z naslovom SORODNIKI. V glavni vlogi nastopa Dragutin Dobričanin.

12. 1. 1970

Makedonski filmski režiser Ljubiša Georgijevski je končal za Vardar film film z naslovom CENA MESTA. Scenarij je napisal Simon Drakula, eno glavnih vlog pa igra v filmu Dragomir Felba. Film govori o okupaciji na Ohridu.

V Ljubljani je predaval profesor kalifornijske univerze Walter Kingson o programu ameriške televizije. Bil je gost ljubljanske Akademije za gledališče, film, radio in televizijo.

13. 1. 1970

V Kragujevcu so se začele prve priprave za Mednarodni filmski festival protivojnega filma. Festival bo 1971. leta ob tridesetletnici tragičnega pokola kragujevskih meščanov.

V Parizu je doživel svojo premiero znani novinar časopisa France-Soir, Philippe Labro. Naslov filma je VSE SE LAHKO ZGODI. Tudi filmski junak njegovega filma je novinar, ki potuje po deželi in doživlja najrazličnejša srečanja, vendar pa je film neverjetno napet in poln ameriških zapletov, tako da je postal eden najbolj zanimivih filmov sezone.

V ciklu Velika imena sodobnega filma je ljubljanska televizija predvajala film Ingmarja Bergmana ŽENSKA SANJE.

15. 1. 1970

V Ljubljani je bila slovesna premiera v kino Komuna. Uredništvo EKRAN je predstavilo četrti film beograjskega režiserja in slikarja ter pisca Miće Popovića z naslovom SILAKA

(DELIJE). Dvorana je bila razprodana. Premiere se je udeležil tudi avtor filma, ki je prišel v Ljubljano iz Rima. Po projekciji je bil v Domu sindikatov razgovor z režiserjem, ki je trajal vse do pol enih zjutraj.

Režiser Terence Young je končal snemanje svojega najnovejšega filma o renesančnem zlatarju, o Benvenuto Celliniju. V filmu nastopajo Kim Novak, Raquel Welch, Claudia Cardinale in drugi.

Televizijski novinar Jože Hudeček je v okviru Kulturnih diagonal pripravil razgovor z akademskim kiparjem Janezom Boljko. Kipar je 1966. leta izdelal za EKRAN posebno priznanje, tako imenovani ŽAROMET, ki ga posebna žirija podeljuje vsako leto na festivalih v Beogradu in v Pulju.

16. 1. 1970

V Novem Sadu je končal svoj prvi, debitantski film Branko Milošević. Naslov filma je LEPA PARADA.

V 88. letu starosti je umrla v Parizu znana igralka Sylvie. Prvič se je pojavila na filmu 1912. leta. Igrala pa je v filmih TERESA RAQUIN in NEPRIJETNA GOSPA.

17. 1. 1970

Beograjski režiser Tori Janković je končal film KRVAVA BAJKA. V filmu igrajo Mira Stupica, Mija Aleksić, Ljuba in Rastko Tadić ter Bata Živojinović.

V Parizu so objavili nagrado Georga Sadoula. Dobil jo je režiser amaterskega filma Michael Pollac za film z naslovom EDINEC. Od tujcev sta dobila nagrado ex aequo zahodnonemški režiser Peter Fleischman in Bolivijec Jorge Sanjines.

Režiser filma PRAZNIK Djordje Kadijević je posnel za beograjski studio enourni film z naslovom DARILA MOJE SORODNICE MARIJE. Scenarij je nastal po romanu Momčila Nastasijevića. V filmu igra Neda Spasojević, poleg nje pa še Slobodan Perović.

18. 1. 1970

Poljski filmski tednik EKRAN, ki je naklonjen jugoslovanskim avtorjem in kinematografiji, je objavil v rubriki Rekli so nam krajši razgovor z igralcem Borisom Dvornikom. Igralec se je mudil skupaj z režiserjem Tončijem Vrdoljakom konec decembra v Varšavi, kjer je bila slovesna premiera filma KO SLIŠIŠ ZVONOVE.

Režiser Tony Richardson je prispel v Avstralijo, kjer je začel snemati film z naslovom NED KELLY. Gre za razbojnika iz zadnjih let prejšnjega stoletja. Režiser je imel precej težav pri izbiri igralcev, slednjič se je odločil za Micka Jaeggerja, člana beat ansambla The Rolling Stones. Vlogo njegove sestre je ponudil angleški pevki Mariani Faithfull. Gledalci zahodnonemškega televizijskega sporeda na drugem kanalu so imeli poseben praznik: gledali so lahko 75 minut dolg shaw, v katerem so nastopile zvezde angleške pop glasbe. Naštejmo samo nekaj najbolj zanimivih imen: Beatli, Rolling Stonsi, Tom Jones, Sandie Show, Lulu, Dusty Springfield.

19. 1. 1970

Režiser Branko Pleša — bolj ga poznamo kot gledališkega in filmskega igralca — je končal svoj prvi celovečerni film LILIKA.

Režiser Wladiyslaw Slesicki iz Varšave je sklenil režirati film po Sienkiewiczovem romanu Skozi pustinje in puščave. Kar je v takšnih primerih nenavadno, je to, da je mladi režiser predložil v javno obravnavo eksplikacijo svoje režijske zamisli. Objavil jo je mesečnik Kino v letošnji prvi številki.

Ljubljanski studio je posvetil posebno oddajo decembra umrlemu češkemu lutkarju, režiserju, ilustratorju in umetniku Jiržiju Trnki. Oddajo je profesionalno vodila filmska kritičarka dnevnika Delo Stanka Godnič.

**filmska
kronika**

20. 1. 1970

Zagrebaški režiser Krste Papić je končal svoj drugi celovečerni film z naslovom LISICE. Glavne vloge imajo Fabijan Šovagović, Jagoda Kaloper in Relja Bašić.

Francoski filmski mesečnik Cahiers du Cinema je zašel v resne finančne težave. Daniel Filipacchi, ki ima glavni delež v reviji, se je sprl z uredniki in zahteval spremembo koncepta. Ko sta mu Truffaut in Valcrose to obljubila, je odprl mošnjiček in tako bo revija začela normalno izhajati.

Ljubljanska televizija je v ciklu Velika imena sodobnega filma uvrstila v spored film Alaina Resnaisa HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA.

21. 1. 1970

V Beogradu so izbrali žirijo za letošnji festival dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu. Festival je bil od 2. marca do 9. marca 1970. leta. Od slovenskih predstavnikov je bil izbran Djuro Šmicberger, urednik filmske redakcije na ljubljanski televiziji.

V Varšavi je filmski tednik EKRAN razdelil svoje nagrade, tako imenovane ZLATE RAČKE. Zlato račko za najboljši poljski film v minulem letu je prejel Jerzy Hoffman za film PAN WOŁODYJOWSKI, za najboljši tuji film pa režiser Ingmar Bergman za PERSONO.

22. 1. 1970

Eden izmed veteranov jugoslovanskega dokumentarnega filma iz Sarajeva Žika Ristić bo začel snemati dolgometražni dokumentarni film z naslovom POEMA O SUTJESKI. Scenarij je napisal Riste Tošović.

V Beyrutu je bila posebna konferenca za »okroglo mizo«, ki jo je pripravil UNESCO. Sodelujoči so se pogovarjali o problemih gledališča, književnosti in filma.

23. 1. 1970

KDO NAJ ZDRUŽI VSE CIGANE je naslov kratkega filma, ki ga je v Pančevu posnel režiser Ivan Rakičić. Glavno vlogo v tem na pol igranem na pol dokumentarnem filmu igra cigan Jovi Novakov, ki skuša s harmoniko »združiti vse cigane«. Kaže, da je pri nas »ciganska tema« še vedno privlačna in konjunktura, odkar jo je tako učinkovito izkoristil Aleksander Petrović.

Belgijski kritiki so izbrali film švedskega režiserja Boa Widerberga ADALAIN 312 za najboljši film, ki so ga lahko videli v belgijskih kinematografih.

24. 1. 1970

Charles Chaplin je ozvočil svoj film CIRKUS, ki ga je posnel pred štiridesetimi leti. Prepričan je, da bo dosegel z njim izreden komercialni uspeh.

25. 1. 1970

Komisija za predikatizacijo igranih filmov v SR Hrvatski je ocenila kot najboljši film, izdelan v tej republiki lani, LJUBEZEN IN KAKŠNA PSOVKA režiserja Tončija Vrdoljaka. Za njim so ostali DOGODEK Vatroslava Mimica, LISICE Krste Papića, BABJE LETO Nikole Tanhoferja in DIVJI ANGELI Fadila Hadžića.

Bernardo Bertolucci je začel snemati v Rimu film po romanu Alberta Moravie KONFORMIST. Film je postavljen v čas pred drugo svetovno vojno.

26. 1. 1970

V New Yorku v Lincoln Centru je bila slovesna premiera jugoslovanskega filma Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI. Po Tanjugovi izjavi je premiera uspela in Bulajić ima vse možnosti, da se njegov film uvrsti v ožji izbor za Oskarja.

Danes so začeli v Beogradu predvajati drugi celovečerni film Antuna Vrdoljaka LJUBEZEN IN KAKŠNA PSOVKA.

Zlati globus. Nagrado so podelili drugega februarja.

27. 1. 1970

V Ljubljani je bila seja Sklada SRS za razvoj filmske proizvodnje in za pospeševanje kinematografije. Za 1970. leto so izbrali filme Vojka Duletića NA KLANCU, ALELUJO Igorja Pretnarja, Boštjana Hladnika JAKČEVE DOGODIVŠČINE, medtem ko je Skladu ostalo še na voljo 50 milijonov starih dinarjev. Prav tako so za 1970. leto izbrali petnajst dokumentarnih in kratkih filmov.

Po dveletnem premoru se je začel v francoskem mestu Toursu Mednarodni filmski festival. Slovenska kinematografija sodeluje v Toursu s filmom Maka Sajka PLAMEN V DVO-NOŽCU.

28. 1. 1970

Ljubljansko kinematografsko podjetje je sporočilo, da je film Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI videlo v Ljubljani približno 80.000 gledalcev. Direktor Sutjeska filma Slobodan Jovičić je sporočil, da bo Bora Drašković posnel vrsto filmov o šahistih. Tako naj bi bil prvi film posvečen Bobu Fisherju, drugi pa Mihailu Talju.

29. 1. 1970

V Opatiji je režiser Dejan Djurković posnel svoj najnovejši kratki igrani film z naslovom V SMERI ZAČETKA. Glavni vlogi igrata Branka Zarić in Svetozar Vlajković.

30. 1. 1970

Minilo je deset let, ko so se v Budimpešti zbrali televizijski delavci in ustanovili organizacijo — Intervizijo. Takrat je imela organizacija samo štiri člane — Češkoslovaško, Madžarsko, Poljsko in Vzhodno Nemčijo. Kasneje so v organizacijo pristopile še Sovjetska zveza, Bolgarija, Romunija in Finska. Usluge Intervizije izkoriščata tudi Mongolija in Jugoslavija. V okviru organizacije je 35 milijonov televizijskih sprejemnikov in sto milijonov gledalcev!

**filmska
kronika**

cross country jugoslovanskega filma

mišo fiala

FILM A DOBA, PRAGA, 1969

Dan po svečani razdelitvi nagrad XVI. festivala jugoslovanskega filma v Pulju je izšel v prilogi uradnega partijskega časopisa Borba obsežen članek z naslovom Črni val v našem filmu. Pojavil se je v trenutku, ko se je v Pulju začel mednarodni simpozij o sodobni jugoslovanski kinematografiji in je še sodil v festivalski program. Na osmih straneh — torej v obsegu, ki je za naše razmere nekaj nenavadnega — je izšla uničujoča kritika pomembnega dela jugoslovanske filmske proizvodnje, ki so jo označili s pojmom »črni val«.

Kaj je po mnenju članka značilno za ta »črni val«? Tematska orientiranost na temne strani stvarnosti, motivi socialne bede, nasilja, obupa, razočaranja, apatije, perversnosti, pogled na stvarnost skozi črna očala, ideološko pa »svojevrsten stoicizem in defetistična kultura«, včasih celo mistika. V nasprotju z vsemi rezultati v materialni in duhovni sferi označujejo po mnenju Borbe ta dela v zadnjih dveh letih družbo, ki drsi v krizo. Kolikor gre za perspektivo, je odnos ustvarjalcev do realnosti neobjektiven, junake izbirajo namerno z družbenega dna, kar nujno vodi k deformirani

podobi jugoslovanske stvarnosti. Ti filmi po mnenju članka diskreditirajo Jugoslavijo, predstavljajo nezdrav in škodljiv tok, preplavljajo kinematografe z nasiljem in z grozo ter izganjajo gledalce iz dvoran.

Kot eden izmed argumentov proti tem filmom je naveden intervju z umetniškim šefom Columbia filma, ki hvali vitalnost Jugoslovancev, njihovo odprtost, sposobnost, da se odkrito smejejo itd., in se vprašuje, zakaj so v nasprotju s tem jugoslovanski filmi tako grenki in temačni in kje je torej resnica. Članek omenja tudi »apologetske« filmske kritike in navaja hkrati, v podporo svojega stališča, izseke iz kritik, ki mu omogočajo, da označi »črni val« kot nezdrav ter ideološko in umetniško dvomljiv pojav.

K temu kratkemu poročilu o članku, ki je izšel kot reakcija na letošnji puljski festival, je treba za naše bralce seveda dodati, da to še zdaleč ni prvi članek, ki je v zadnjem času napadel »črni val« v jugoslovanskem filmu. Kritike podobne vrste izhajajo v določenem delu jugoslovanskega tiska že nekaj mesecev. Različna stališča o tem, kakšen je in kakšen naj bi bil jugoslovanski film, se križajo posebno

ob posameznih spornih delih. Tako je bilo na primer s Petrovičevim filmom KMALU BO KONEC SVETA in še bolj izrazito z debutom sedemindvajsetletnega intelektualca, absolventa pravne fakultete Želimira Žilnika ZGODNJA DELA. Zakaj še bolj izrazito? Zato, ker se je ideološki spor ob tem filmu, o katerem bom podrobneje govoril kasneje, prenesel prav v sodno dvorano, kjer je tožilec zahteval prepoved distribucije filma, ker bi po njegovem mnenju močno škodil družbeni in politični morali.

Razložil sem bistvo kritike tako imenovanega »črnega vala«; v interesu objektivnosti pa je, da razložim tudi stališča tistih, ki s to kritiko ne soglašajo. To so predvsem stališča filmskih ustvarjalcev, ki jim je kritika neposredno namenjena, in stališča tistih jugoslovanskih kritikov, ki vidijo v protagonistih in najboljših delih »črnega vala« moč svoje kinematografije.

Estetsko najbolj prodiren in najbolj kvaliteten del jugoslovanske kinematografije ima, kot je to spet potrdil letošnji festival, dejansko izrazito družbeno kritično potezo. Puriša Djordjević, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, Dušan Maka-

vejev, letošnji debutanti Žilnik, Kozomara, Mihić in vrsta drugih neusmiljeno ventilirajo protislovja, ki jih odkrivajo med »sanjami« socialistične družbe in njihovimi »jutri«, to je med družbeno stvarnostjo in prakso. Seveda realizirajo svojo kritiko z različnih individualnih vidikov: od filmov, ki poudarjajo politično-družbene probleme, pa do del, ki konfrontirajo »sanje« in »jutra« posredno, s podobo človeških usod, na videz potekajočih zunaj političnih koordinat, ali s podobo socialne stvarnosti, ki destruiira iluzije o vsestransko napredujoči in popolnoma humani družbi. Avtorji poudarjajo, da to še ne pomeni zanikanja družbenega ideala in da iščejo izhod iz pogosto bolečih sporov v nesocialistični družbi. Prav tako zavračajo trditve, da s svojimi filmi, ki odkrito reagirajo na protislovnost in konfliktnost notranjega razvoja, na »periferiji« socializma, diskreditirajo socializem in svojo domovino. To velja tako za današnjo srednjo generacijo »klasikov« novega filma kot tudi za mlade debutante. Aleksandar Petrović je v svojem razburjenem nastopu na puljskem simpoziju zavrnil očitek, da v filmu KMALU BO KONEC SVETA pači stvarnost vasi, in dokazoval, da je vzel vsa dejstva iz neposredno znane realnosti. Režiser in kritik Djurković je zavrnil kritiko, ki po njegovem mnenju izhaja z zastarelih pozicij pojmovanja umetniškega dela kot pasivne zrcalne podobe. Dokazoval je, da dela, ki kažejo na pojave krize v jugoslovanski revolucionarni družbi, niso »črna«, da tej stvarnosti ne škodijo, ampak jo nasprotno budijo iz njenih iluzij, in da ne morejo znižati mednarodnega prestiža Jugoslavije, temveč ga celo krepijo. Živojin Pavlović, ki se simpozija ni udeležil, mi je na vprašanje o »črnem valu« odgovoril, da ne čuti pripadnosti h kakšni tako obliko-

vani skupini, da je temelj njegove osebne orientacije iskanje resnice, predmet njegovega interesa pa protislovja med idealom in samim življenjem.

Vprašanje stanja današnje jugoslovanske kinematografije, vprašanje načina njene družbene angažiranosti in njenega odnosa do jugoslovanske stvarnosti je tvorilo torej tisto nevrotično, »konfliktno« točko, okrog katere se je odvijal letošnji puljski festival. Poskusil sem poročati o glavnih momentih tega konflikta, in to s kar največjo mero objektivnosti, ne da bi se hotel vmešavati v bistvo spora in ne da bi predstavil lastno stališče. Od splošnih problemov lahko preidem h konkretnim, posameznim umeniškim delom, pa tudi k svojim spoznanjem, saj imam kot kritik dolžnost pa tudi pravico povedati svoje mnenje o tem, kar sem spoznal in videl.

pavlović petrović djordjević

V materialih, razmnoženih za letošnji puljski simpozij, meni znani kritik Slobodan Novaković, da je poslednje desetletje obdobje spremembe jugoslovanske kinematografije. O njem govori kot o desetletju novega jugoslovanskega filma, v katerem so se pojavili novi avtorji, ki so razbili stara pravila ter šablonsko mišljenje. Ta novi tok jugoslovanskega filma se je po njegovem mnenju napajal iz treh virov: iz iskanja in eksperimentatorskega duha amaterskega filma (od tod so prišli k igranemu filmu Makavejev, Pavlović, Lazić, Žilnik itd.), iz kritizma in izraznih sredstev dokumentarnega filma (tu so začeli Petrović, Djordjević, Čengić, Klopčič itd.), in iz formalnega ter intelektualnega vpliva zagrebške šole risane filma (od tod sta prišla k igranemu filmu Vukotić in Mi-

mica). Seveda je imelo pri tem svojo vlogo tudi absorbiranje izkušenj svetovnega filma, raven, do katere se je povzpela moderna filmska kultura, velik vpliv pa so imeli tudi ugodni pogoji za nastanek resnično avtorskih del. O njih piše Novaković: »Vsi ti vplivi so se prepletali med seboj in nastala je resnično ustvarjalna atmosfera. Dodati je treba še, da se je filmska proizvodnja hkrati tudi debirokratizirala. Namesto velikih, okornih podjetij so začele snemati filme majhne, učinkovite producentske skupine. Sredstva za realizacijo so dobivali iz odprtih konkurzov za najboljše projekte. Avtorji so začeli misliti s svojo glavo, odklanjali so kompromise ter se ustvrjalno vzajemno spodbujali.«

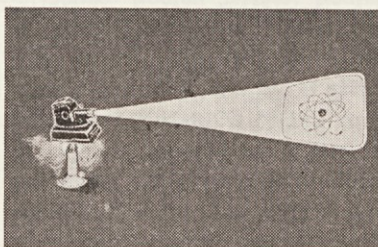
Novaković in drugi tolmači novega filma v Jugoslaviji označujejo nastalo spremembo kot kompleksni premik, ki ne zadeva samo spremembe filmske oblike, prehoda od tradicionalnega filmskega jezika k modernejšim, bolj zapletenim oblikovnim strukturam, ampak vsebuje tudi vse prvine resnično filmskega mišljenja. To spremembo označuje hkrati tudi nova filmska senzibilnost in nov odnos do stvarnosti, nov odnos do etičnih vrednot, ki jih je kultiviralo prejšnje desetletje. Po avtorjevem mnenju so bili najboljši ustvarjalci v obdobju nadvlade klasičnega filmskega izraza (Hanžeković, Štiglic, Pogačič itd.) nosilci patriarhalne moralnosti: njihovi avtorski svetovi so bili prežeti s trdnimi moralnimi vrednotami, meje med »dobrim« in »zlom« so bile ostro začrtane. Režiserji tega obdobja so se identificirali z junaki svojih filmov in vplivali na gledalce tako, da bi ravnali enako. Novi film ne pomeni samo zanikanja in preseganja tradicionalnih oblik, ampak tudi »patriarhalne« trdnosti vrednot. Ta film prihaja z bolj zapleteno notranjo analizo človekove

usode v človeški družbi. Kritično raziskuje ustaljeno pojmovanje vrednot, dvomi vanje, da bi izrazil svoj občutek sveta, v katerem so stvari mnogo manj »jasne«, meja med dobrim in zlim pa je mnogo bolj subtilna. Odpoveduje se istovetenju s pozitivnim junakom, ki je bil prej osnovni nosilec avtorjevih pozitivnih vrednot; hoče, da se gledalec identificira s filmom in ne z junakom, to pomeni, da se mora identificirati s svetom, o katerem poroča avtor. Notranji tok spremembe v jugoslovanski filmski proizvodnji tvorijo: kritični duh, ki se kaže v samostojnem mišljenju posameznih ustvarjalcev, zamenjava sistema vrednot, ki je prežemal vso prejšnjo kinematografijo, individualno iskanje vrednot in nevrednot v spektru in v poetičnem planu avtorskih osebnosti, prehod od apologije in uveljavljanja navidežno nedotakljivih in »svetih« vrednot k njihovemu preverjanju z realnostjo, k individualnemu spoznavanju in pojmovanju bolj zapletenih življenjskih procesov, ki postajajo v tej luči dvomljivi. Na tej poti so se izostrile tudi najbolj izrazite osebnosti novih umetnikov. Njihov nastop v šestdesetih letih je prinesel tudi vzpon mednarodnega ugleda jugoslovanske kinematografije.

Ta nastop je seveda kinematografijo zelo zdiferenciral in danes predstavlja zelo mnogolično celoto. V njej živi poleg močne plasti nove filmske kulture tudi zelo debela plast tradicionalnih norm in tradicionalnega odnosa do vrednot. Prav v konfrontaciji znotraj samega jugoslovanskega filma, kjer sta letos na primer stala drug ob drugem Pavlovičev film ZASEDA in njegovo diametralno nasprotje, teatralna, ilustrativno popisna in patetična podoba makedonske vstaje proti Turkom, REPUBLIKA V PLAMENIH, se človek zave notranje problema-

tike kinematografije, ki je po eni plati segla v zadnjem času prav v vrh svetovne filmske kulture, po drugi pa še vedno kultivira komercialni in ilustrativno pripovedni film, ki je pogosto na nizki profesionalni ravni. Tri ustvarjalce, ki sem jih navedel v naslovu tega poglavja, štejem za najodličnejše predstavnike prav tistega novega filma, katerega nastopa se nismo pravočasno zavedali, vendar pa poznamo njegove najboljše rezultate. Vsi trije so imeli letos v Pulju nove filme. Ne mislim, da bi bili z njimi presegli svoje dosedanje viške, ki jih vidim pri Pavloviču v filmu KO BOM MRTEV IN BEL, pri Djordjeviču v njegovi trilogiji o vojni in prehodu v mir — DEKLE, SEN IN JUTRO, ter pri Petroviču v ZBIRALCIH PERJA. Toda prav gotovo so z njimi potrdili visoko filmsko kulturo in izredno avtorsko osebnost, zanimivo prav zaradi svoje vizije sveta, zaradi lastne poetike. Pavlovič se je s svojim filmom ZASEDA vrnil v povojno obdobje, v čas svojega otroštva, njegovih upov in travm, v dobo, ko se je revolucija vojaško uveljavila in se je začela njena oblast konsolidirati. Mladi junak živi v času, ko je bil bog revolucije Stalin. Živi ga z gorečnim navdušenjem za njegove ideale, z občutljivostjo, kakršno ima človek samo v času dozorevanja, v času, ko se zna z vsem svojim bitjem predati navdušenju in ko hkrati posebno občutljivo dojema vse, kar izkrivlja njegov ideal. Kot vedno pri tem ustvarjalcu, je njegov film poln natančnih opazo-

vanj življenjskih detajlov, s polnokrvnim, dokumentarno izrisanim okoljem, ki je obarvano z atmosfero dobe, mestoma sicer z nadihom ironije, toda hkrati z zvestobo historične resnice podobe in duha tistih dni. A prav skupek tako gledane stvarnosti z junakovo usodo vred je os, ob kateri doživi junak svoje veliko razočaranje. Od posameznih žarišč, s katerimi se spopada in ki jih skuša premagati, na primer tam, ko se srečuje z nasilnim rekviriranjem živil pri kmetih, pa na sodišču ob sojenju očeta deklice, ki jo ima rad, ko ta človek, o čigar krivdi ni nobenih dejanskih dokazov, pravzaprav nima nobene možnosti za obrambo, pri spoznavanju fanatizma in sektaštva nekaterih revolucionarjev, ki odvečno množijo »ponižane in razžaljene«, namesto da bi jih pridobivali, — pa do tiste velike travme ob spoznanju, da nekateri ljudje mažejo sveto stvar revolucije s pridobitniškim karierizmom, s katerim si utirajo pot k lastnemu deležu pri oblasti. Končna epizoda filma je zares sugestivna: junak, ki za ceno lastnega življenja iztrebi bandite, je mrtev. Poveljnik, ki je v celotni akciji najmanj tvegaj, prestrelil truplo ubitega voditelja banditov in se pusti slaviti kot človek, ki je tvegaj življenje, da bi zmagal in osvobodil rojstno vas. Tretji udeleženec akcije, naš mladenič, priča in živ spomin, lahko samo obupno kliče po resnici, ki je poveljnik ne dopušča, lahko samo spominja ljudi na mrtvega, ki je za poveljnika samo očitak in izpodkopavanje legende in mora biti zato pozabljen. In tako, v travmi ob strašnem spoznanju, Pavlovičev junak zbeži iz vasi. Ob slučajnem srečanju z vaško milico ga ta nesmiselno likvidira. Ta smrt, ki je morda za koga odveč, natanko sovпада z umetniško in miselno koncepcijo dela, kot



tragični klicaj, kot poudarjanje doživetja, ki smo mu bili priče. To doživetje učinkuje pretresljivo zaradi načina, s kakršnim Pavlović dosega mnogostransko gledanje na ta veliki družbeni prelom. Kot vedno pri filmih tega režiserja je tudi tu razvidna odlična režija, premišljena struktura epizod in kadrov, izreden posluš za ritem in glasbo, smisel za paradoks v sliki in strukturi. Če ta podoba, ki kliče ali poziva k počlovečenju revolucije, kljub vsemu ne dosega ravni prejšnjega dela, je to morda zato, ker se je avtor trudil, da bi čim bolj na široko upodobil atmosfero dobe. Zato je bila struktura filma grajena na epizodah in ne tako notranje celovita kot v njegovem prejšnjem filmu.

V enem izmed svojih zadnjih intervjujev je Pavlović priznal, kaj je njegova literarna ljubezen. Reporter ga je namreč spomnil na besede nenavadnega »znanega filozofa-humanista«, da slikajo številni jugoslovanski filmi, kakršne snemajo Pavlović in njegovi kolegi, domovino kot »eno samo veliko stranišče«, ter navedel proti njim kompleksen pogled na življenje pri Tolstoj. V odgovoru je dejal, da danes beremo Tolstoja kot nekaj muzejskega, medtem ko beremo drugega Rusa, Fjodora, s strastjo. To strast do Dostojevskega očitno deli — v popolnoma drugačni osebnosti poeziji — tudi drugi avtor te trojice, Aleksandar Petrović, ki jo priznava kot inspiracijo že v motu svojega novega filma *KMALU BO KONEC SVETA*. V njem poetično izhaja iz načel, ki so privedla do svetovnega uspeha njegove *ZBIRALCE PERJA*. Tudi tu najdemo polnokrven kolorit vaškega okolja, spet igra pomembno vlogo ljudska glasba — pesem ciganske kapele s tekstom *Kmalu bo konec sveta*, ki prepleta film, tvori estetski temelj in svojevrsten avtorski komentar.

Viden je močan naboj vizualne poezije. Toda v nasprotju s prejšnjim delom vidimo v njem novo prvino, izrazitejšo avtorsko stilizacijo, v kateri se združuje groba slika vasi z namenoma poenostavljeno zgodbo, ki je nekako podobna platnom naivnih slikarjev. Petrović ne oblikuje svojih postav v zapletenem psihološkem razvoju tako kot Pavlović, ampak daje samo eno osnovno barvo, in to je barva človeške krutosti v mnogih podobah: od tiste, ki privede svinjskega pastirja v pijanosti do poroke s slaboumno vaščanko pa do tiste, zaradi katere ga na kraju linčajo. Zgodba je preprosta: gre za pastirja, ki vzplamti v ljubezni do privlačne učiteljice; ta gre iz muhavosti z njim spat, nato pa ga takoj zavrže, ko tako rekoč z neba prileti možat pilot. Nahujskan od svojih tovarišev ubije svojo ženo, ker misli, da ga je učiteljica zapustila zaradi nje — vse to je metafora o ljudeh in besih v njih. Je pa še nekaj več — ima tudi svojo konkretno družbeno in časovno pogojenost, je pričevanje o mentaliteti in primitivizmu ljudi, o mehanizmu gesel in realnosti, je jedka slika zaostalosti in cinizma, ki so ga Petrovićevi kritiki »črnega vala« avtorju tako ostro očitali. Uporaba osnovne metode iz filma *ZBIRALCI PERJA* kljub novim poetičnim vrlinam nima več takšne odkriteljske moči in notranje harmonije. Vendar pa je izmed filmov sodobne proizvodnje gotovo eden najbolj zanimivih in najbolj jedkih, je odkrit prikaz gorja ljudi in sveta, v katerem živijo.

Najbolj tvegane, najbolj metaforične in najbolj stilizirane filmske oblike se je lotil tretji izmed njih, Puriša Djordjević. Tudi v njegovem filmu *CROSS COUNTRY*, v katerem se križata poezija in ironija, je zgodba poenostavljena, junaki pa so namerno antipodi psihološkega filma. Skratka, gre za zgodbo de-

kleta, ki ji hoče oče-pop izbiti sanje o moških tako, da jo sili trenirati tek čez drn in strn. Dekle je nadarjeno, rada teče, vendar se kljub temu izmuzne z začrtane poti — narave ni mogoče zatajiti. Žrtev postane reven kmet, h kateremu dekle zbeži prav z velikega tekmovanja, kjer je z velikim naskokom vodila. V zgodbo se zaplete tudi mestna dama, kmetova sestra, in njen mož črnc, ki dela v ionescovskem krematoriju, katerega tehnika ga je uročila. Žal mu je, da ni dovolj mrtvih, ki bi jih lahko sežigal, in ker njegov interes za tekačico vzbudi kmetovo ljubosumnost, dobi zaradi kmetovega maščevanja sam možnost spoznati, kako deluje krematorij. Kmeta seveda obsodijo, kar pa dekleta ne prizadene posebno; čeprav je bila »edina luč v njegovem kmečkem življenju«, si hitro najde nadomestilo.

Takšen razplet zgodbo seveda zelo shematizira: Djordjević pripoveduje zgodbo, v kateri dela z liki kot takšnimi, z veliko stilizacijo slike, misli in jezika, z igrivostjo, ki skuša biti tudi za gledalca odkrita igra, s svojevrstno kombinacijo naivnosti in simbolizma absurdne groteske modernega gledališča. To pa ima tudi svojo slabo stran: ob gejziru domislic je avtor očitno nekoliko pretiraval s šifriranjem sterilnih motivov, tako da je delo za gledalca-ugankarja v marsičem premalo povedno in v osnovni metafori težko določljivo. Toda tudi tako odkrijemo očitno družbeno ironijo, ki jo kaže ta groteskna slika. Režiserjeva filmska nadarjenost dominira v nekaj imenitnih scenah in tipih: ves nastop, posebno pa sekvence treninga glavne junakinje (tukaj sem se vprašal, le katera izmed naših igralk bi lahko dosegla tako stoprocentno športno zmogljivost poleg velikega igralskega dosežka kot Dravićeva) sta izredni filmski dragocenosti, ki ju lahko

ustvari samo Djordjevićev talent. Vendar pa verjetno ni pravilno ocenil možnosti ponavljanja — zato na kraju učinkuje film neizenačeno in scene, ki se ponavljajo, mnogo-krat zavlečejo tempo in zmanjšujejo intenzivnost gledalčeve pozornosti. Iz celotnega filma pa je očitno, da išče Djordjević, ki je s filmom POLDAN končal svojo tetralogijo, nove možnosti in nove poti, s katerimi bi lahko izrazil svojo nadarjenost z drugega zornega kota na enak sintetični način kot v svojem odličnem JUTRU.

prodor mladih

Novi jugoslovanski film ima vsaj eno močno stran: poleg navedenih »klasikov«, ki so seveda daleč od klasične starosti in predvsem od klasičnega akademizma in okorelosti, prihajajo leto za letom novi debutanti, ki imajo vse predpostavke, da iz njih nastanejo enako zanimive osebnosti. Letos jih je bilo v Pulju več kot deset, kar je za festival z enaintridesetimi filmi neverjetno veliko. Seveda pa niso vsi debuti enako mladi in prodorni — tudi že omenjeni film REPUBLIKA V PLAMENIH je debut, ki pa je po vseh plateh brezupno zastarel. Toda med to deseterico debutantov so obeti, s katerimi jugoslovanski film lahko računa. Izredno sta me prevzela dva: Mihićev in Kozomarov debut s filmom VRANE in Žilnikova ZGODNJA DELA.

VRANE so tematsko film iz Pavlovićeve šole: to je zgodba o ljudeh na dnu, o deklasirancih in parazitih, ki jih njihov svojevrstni boj za existenco vodi prav do umorov. Zgodba o zastarelem boksarju, ki se slučajno sreča z družbo dveh nezaposlenih baletk in baletnika, ki vsi skupaj hkrati z boksarjevo noro materjo drse čedalje hitreje navzdol, ima čudovit paradoks. Boksar se zavzame za skupino, ki je videti često brez zaščite in skoraj

nedolžna, zdrsrne pa prav z njimi tja, kamor noče. Kot mlinski kamen se mu obesijo za vrat in z razposajeno samoumevnostjo vlečejo njegov življenjski voz v močvirje, iz katerega ni vrnitve. Slabotni in nezaščiteni, za katere se je zavzel kot močan in izkušen človek, izvedejo dokončno destrukcijo njegove usode, enako kot junakinje MARJETIC destrukcijo pripravljene pojedin. In ko že misli, da je vse končano, pride trojica k njemu domov in ga pozdravi s smehom, z razposajenim izzivajočim smehom, ki mu pove, da jim ne more več ubežati. MARJETIC nisem omenil slučajno. Če je življenjska faktografija oblikovana v VRANAH s pavlovićevsko doslednostjo in polnostjo, s poudarkom na verodostojnosti detajlov, potem je v primerjavi s Pavlovićem v strukturi filma mnogo več filmske igrivosti, za radi katere je ta film — poetično seveda drugačen — soroden grotesknosti filma Chytilove. Igriva destruktivnost junakov in igriva ironija ustvarjalcev daje tej uničujoči sliki z dna poseben umetniški nadih, pri čemer oba avtorja presenečata s filmsko zrelostjo in gotovostjo, s katero znata spreminjati svoj avtorski svet v zanimivo filmsko gledališče. To je črni film z grotesknim nadihom, ki je bil eno najmočnejših festivalskih doživetij. Od teh vitalnih filmarjev se razlikuje drugi tip — Želimir Žilnik. Če prvi tip sledi zgodbi svojih junakov in riše njihove težave z breughelskim okusom, je Žilnik njihov antipod. Njegova ZGODNJA DELA so produkt racionalnega filmanja, kjer so junaki depersonificirani in je v ospredju konfrontacija misli, verbalnih načel revolucije z realnostjo, s katero se srečujejo. Trije fantje in dekle, ki se pustijo vzpodbuditi za realizacijo teh načel, so glasniki radikalno revolucionarnih tez, so protestanti, ki hočejo premakniti realnost. Z estet-

skega vidika so bolj govorniki misli kot pa živi liki. Gre torej za intelektualno konstrukcijo, ki raziskuje v posameznih epizodah odnos med načeli in realnostjo. Zato ima film podobo političnega šoka ali, če hočete, političnega pamfleta. V njem čutimo jasen odmev lanskoletnih študentskih uporov. Avtor bolj postavlja vprašanja, kot pa skuša odgovarjati nanja, bolj provocira, kot pa prispeva k možnim izhodom. Sam stoji nad liki, njegov odnos do njih je notranje ironičen. Čeprav se očitno strinja z mnogimi izmed njihovih misli, se zaveda tudi njihove iluzornosti in jalovosti mnogih plati tega avantgardizma, ki ne upošteva dane realnosti. Gre za film, ki je odkrito in napadalno političen ter namenoma provokativen. Zato tudi ni čudno, da je vzbudil največ ogorčenja. V izbrani »godardovski« formi je Žilnik pokazal velik talent in velik intelekt. Odkrita racionalna konstruiranost je hkrati atraktivna in slaba plat filma. Žilnik se je tega zavedal, saj je sam dejal, da je ta film »brez mesa in krvi«, kar je rezultat depersonifikacije junakov. Vsekakor pa se nam je z njim predstavil nov ustvarjalec, ki je soroden svetu provokativnega kolažista Makavejeva in lahko obogati jugoslovansko kinematografijo z zelo svojevrstnim osebnim prispevkom. Nadarjenih debutov je bilo seveda več. Na primer HOROSKOP režiserja Bora Draškovića: sugestivna podoba malega, odmaknjenega kolodvora, kjer ubija svoj čas v brezdelju družba petih mladeničev. Iz izvrstne risbe okolja in značajev se postopno kažejo obrisi pereče notranje teme o smislu življenja in eksistenci, ki mora imeti neko perspektivo in cilj, da ne bi končala tam, kjer končajo junaki filma — v nasilju, v lastnem notranjem razkroju. Drašković je izdelan filmar, ki izvrstno ustvarja ritem in atmosfero, ob tem pa zna upodobiti polnokrvne človeške usode.

Nadaljnji debutant, absolvent FAMU Zafranović je skušal v filmu NEDELJA pričarati zelo sugestivno okolje, v katerem živi fantovska družba. Tokrat je to podoba enega samega njihovega dne, nedelje v Splitu. Zdi pa se mi, da trpi v primerjavi z Draškovićevim filmom, kjer ima vse svoje natančno določeno mesto in namen, njegov film zaradi epizodnosti in vztrajanja na opisu barvito odigranih scen; njegova slabost so torej efekti. Kljub očitni nadarjenosti in kljub jedki izpovedi pa kamenčki njegovega filma (morda tudi zaradi pomanjkanja discipline, kolikor gre za filmski čas) v končnem mozaiku ne ustvarijo dovolj razvidne in intenzivne celovite podobe. Simpatičen je bil tudi Peterličev debut v filmu SLUČAJNO ŽIVLJENJE, ki je skromna, vendar notranje globoka študija mentalitete dveh moških na pragu tridesetih let, dveh športnikov, katerih življenjska perspektiva v uradu z vedno istim mehanizmom je žalosten predznak njune prihodnosti. Prav tako me je prevzel debut Ivanova — Gapa ČAS BREZ VOJNE, ki so ga očitno navdihnili trpki junaki obeh prejšnjih filmov Žike Pavlovića — seveda v makedonskem okolju. Film je poln družbene kritike, ki je odkrito dokumentirana z življenjskimi dejstvi. V teh debutih vidim največjo nado z bere letošnjega puljskega festivala. Če k njim prištejemo še debutante prejšnjih let, vidimo, da ima jugoslovanski film zares veliko zalogo.

v zrcalu porote

so se seveda odnosi med vrednotami, ki so bile prikazane na puljskem festivalu, premaknili. Med nagrajenci se je znašel izmed estetsko najbolj prodornih filmov, ki so sicer tudi v mnogočem problematični in sporni, samo eden: Petro-

vičev KMALU BO KONEC SVETA in to na tretjem mestu. Petrovič je to dejstvo ob svojem nastopu na simpoziju komentiral, kot da gre za poroto, ki je pod vplivom predsodkov. Ob tej obtožbi seveda ne morem izreči svojega mnenja in jo citiram samo kot mnenje enega izmed ocenjenih avtorjev. Toda nesporno dejstvo je, da so bili na festivalu predvajani močnejši filmi, kot je bil zmagoviti Škubonjev film S TOKOM SONCA in Mimičev DOGODEK, ki sta zasedla prvi dve mesti. Ne trdim, da sta bila to slaba filma. Prav narobe, bila sta poštena in dobro posneta. Toda v primerjavi s takšnimi filmi, kot so bili ZASEDA, VRANE, KMALU BO KONEC SVETA ob zanimivih debutih Žilnika in Draškovića, se mi zdita manj izrazita in celo malce akademska. V Škubonjevem filmu S TOKOM SONCA zelo spoštujem — pri sicer precej tradicionalnem, a vendarle privlačnem filmskem pripovedovanju — pogum, s katerim je izpovedal avtor ob prikazovanju spopada v odmaknjeni gorski vasi pretresljiva socialna dejstva, z njimi je protestiral proti formalnemu uveljavljanju zakonov tam, kjer se zakon razhaja z življenjem. Način, kako je prikazal kršitev zakona v primeru, kjer ta ni bil pogodu vaškemu predsedniku in scena, ko milica prikriva njegovo zasliševanje zapornika, ki si ga je od njih »sposodil«, je sploh ena izmed najbolj ostrih kritik družbe na letošnjem festivalu. Vatroslava Mimica ni potrebno predstavljati. Spoznali smo ga kot enega izmed glavnih ustvarjalcev zagrebške šole animiranega filma. Izmed njegovih igranih filmov pa zelo cenim film PROMETEJ Z OTOKA VIŠEVICE, vendar pa se zdi, da njegov razvoj v igrani kinematografiji — za razliko od njegove smotrne poti v animiranem filmu — nima takšne notranje logike, ki bi govorila o eminentni osebnosti.

Letos se mi je na primer zdel njegov film DOGODEK — baladno uglasena zgodba o potovanju dedka in vnuka na trg, ki se konča z napadom in dedkovo smrtjo, pa tudi s kaznijo, pri čemer se razbojniki, ki so odločeni ubiti tudi otroka, vzajemno pobijejo — bolj kot Bergmanov odmev kakor pa originalno avtorjevo odkritje, ki bi prineslo kaj novega in svojega. Ne morem pa mu odreči kulture in dobre, čeprav nekoliko konvencionalne režije in odlične fotografije. Druge festivalske prispevke, ki jih velja omeniti, naj navedem samo na kratko. Zanimivo, čeprav nekoliko à la thèse napisano študijo o odnosu med kaznjencem in kaznilniškim paznikom, ki je pravzaprav tudi kaznenec, je ustvaril Kokan Rakonjac v filmu ZAZIDANA. Nekoliko me je razočaral po sicer dobrih odmevih iz Moskve znani Vrdoljakov film KO SLIŠIŠ ZVONOVE: téma treh vasic z različno veroizpovedjo in resničnim »čapajevskim« problemom spremembe kmečkih upornikov v resnično armado je sicer posneta spretno, ima tudi zanimiv humor, vendarle pa je to zelo tradicionalna stvaritev. Tematsko zanimivo in po nekaterih plateh zelo močno je delo Vlatka Filipovića MOJA STRAN SVETA, ki skuša izraziti življenjski krog ljudi iz Bosne, katerih usodo je pisala beda, emigracija in vojne. Ponesrečeni pa so trik-kadri pa tudi nemoderna simbolika. Privlačne poteze ima tudi tragikomedija VELIKI DAN Dragoslava Ilića. Ta upodablja človeka, ki vse življenje živi ponižno, ko pa zadene na loteriji — in ta dobiček se na koncu izkaže za pomoto — se vzravna ter pove ljudem vse, kar si misli o njih. Končno naj samo zaradi zanimivosti omenim še en film in sicer Hadžičev SARAJEVSKI ATENTAT, v katerem je končno oživela téma, o kateri se je že toliko pisalo in smo se zanj

zanimali tudi mi. Film ni nobeno vedel. Okvir druge svetovne vojne je precej formalen, toda sama zgodba atentata je prikazana vsaj z okusom in smislom za mero.

S tem bi lahko poročilo o letošnjem puljskem festivalu in zadevah okrog njega zaključili. Mislim pa, da je potreben še pripis. Da namreč ne bi bilo odvečnih iluzij, moram reči, da ta producerski sistem, ki je omogočil oblikovanje novega filma, omogoča hkrati tudi obstoj sila starega filma. Če lahko v Jugoslaviji nastajajo prodorna in pogumna dela, nastajajo hkrati tudi filmi, ki bi jih pri nas verjetno ne mogli več posneti, ker ne bi šli skozi sito nobene ustvarjalne skupine. Dvolomnost jugoslovanske filmske proizvodnje naravnost bñje v oči, prav tako pa tudi dejstvo, ki sta ga poudarila dva nedavna absolverta, filmska režiserja »in spe«, da

zaradi tega stanja ni selekcije, to je takšnega pritiska znotraj produkcijskih skupin, ki bi prisilil nadarjene, da bi po nekaj dokazih odstopili svoja režiserska mesta bolj nadarjenim. Tu ima svojo vlogo prav razdelitev filmske proizvodnje na vrsto proizvodnih družb, ki imajo vrhu vsega še nacionalen značaj v tej mnogonarodni državi z različno stopnjo razvoja posameznih republik. Menim, da je očitna slabost majhna kontinuiteta tvornosti. Že lani in predlani smo videli vrsto nadarjenih debutov, toda ti debutanti so se samo izjemno pojavili z drugim filmom v času, ki je potreben, da bi se obrusili, da bi mogli s sistematičnim delom premagati naravne začetniške napake in se izoblikovati v osebnosti, ki bi prepričevale gledalce s serijo filmov, o svojem poetičnem svetu. To so samo nekateri

izmed očitnih problemov, ki jih mora premagovati jugoslovanska kinematografija pri svojem »cross countryju« proti cilju, tj. dvigniti celoto filmske proizvodnje bliže ravni vrhunskih stvaritev.

Seveda ima ta »tek čez drn in strn« jugoslovanskega filma tudi še druge probleme, ki jih bo moral rešiti, če naj bi se boril za visoke cilje v daljšem razdobju. O njih sem poročal na začetku, ko sem govoril o nazorskem sporu okrog današnjega stanja kinematografije in o polemiki o osnovnem pojmovanju vloge filma v socialistični državi. Mi, inozemci, jim v tej smeri ne moremo svetovati. Vendar pa mislim, da lahko prav izredno občutljivo tehtanje uspehov in vzrokov, ki so vodili k njim, vodi ob zelo kritični analizi rezultatov k pospešitvi razvoja te nadarjene mlade kinematografije.

amaterski festival slovenije



**projekt
št. 123, 67**



igor more

Ta kratek zapis, ali bolje prerez nekaterih misli, ki se pojavljajo ob in po VII. festivalu amaterskega filma Slovenije, je zavestno in nujno subjektiven, kljub težnji po čim večji objektivnosti, ter enkrat in zdajšen.

Nedvomno je bil na letošnjem festivalu najbolj enovito opazen Naško Križnar, čeprav ne gre zapostavljati nekaterih drugih prijetnih presenečenj ter malo manj prijetnih osvežitvev.

S svojimi projekti 1, 2, 3, 6 in 7 Križnar ne le enotno, temveč tudi na samosvoj način izraža sebe in svoj pogled na svet. Njegove projekte je treba gledati take, kot so. Sam pravi: »Novi film lahko sam sebi zadošča, ali če hočete, sploh več ne komunicira, ampak enostav-

no JE,« in dalje »deklariranje tega ‚JE‘ je njegova edina komunikacija in sporočilo. **Film je pomen tega sveta.**«

In ravno v njegovem Projektu št. 1, kjer se eno minuto kaže na platnu napis Prižgite luči, kar bi se lahko kazalo tudi 15 ali pa 60 minut, vidim eno izmed skrajnih redukcij življenja ter sveta. Ob Projektu št. 6, kjer se skupina sprehajajočih po mestnih ulicah na žvižg enega od njih ustavi in obstane v pozi, ko je zaznala žvižg, se z očmi, ki iščejo vedno nekaj več, spomnim izjave Sreča Dragana: »Srečo Dragan sedi na postelji poleg svoje žene Nuše, pije kavo, kadi in govori: Vsi avtomobili, motorji, **pešci**, kolesa — srečni ste, ker oblikujete mobilno raznolikost programiranega prometa po ulicah Ljubljane.«

Eden izmed manj zapaženih je film avtorice Slavke Hribar Daj nam danes. »Posvečen delu mojih staršev«, kot piše v podnaslovu, je izredno topel in preprost, morda premalo izdelan ter čist. Toda hlebec kruha ter polič vina na belem prtu učinkujeta vizualno izredno čisto in sugestivno. Montaža vsakodnevne dela na polju ter oddaljeni mimohodi motornega ter parnega vlaka, ustvarja razpoloženje vredno omembe.

Vatroslav Mimica je v nekem intervjuju izjavil: »Kratek risani film je bolj stvar lirskega doživetja, trdne prodorne ideje, ki jo je treba sočno in jedrnato izraziti.«

Prav to prodorno idejo, ki bi bila sočno in jedrnato izpeta, so v marsikaterem filmu zameglila iskanja ter tehnične pomanjkljivosti. Toda, to je vendar amaterski film in tudi tu ima tehnična izvedba svoje meje in kriterije. Tega se je žirija tudi ob tako prodornih idejah, kot sta Jovanovićev Love ter Mayerjeva Anatema premalo zavedala. Žal smo na festivalu videli le 28 od skupno 64 prijavljenih filmov, tako da ta oce-

na ni kompletna. Neodpušljivo je, da se je žirija ustavila pred Križnarjevimi Projekti. Ali jih ni šele posebna nagrada revije Ekran uvrstila v festivalski spored? In če je to res, potem to dejstvo postavlja celoten festival v precej žalostno luč.

Festivalska žirija, ki je poslovala v skladu s statuti Ljudske tehnike in Kino zveze Jugoslavije ter po pravih Kino zveze o delu žirije na festivalih amaterskega filma, je ocenjevala filme s kriterijev tehnične in idejne novosti.

Ne dvomim v potrebnost takih in sploh kriterijev, menim pa, da žirija ni povsod zapazila novih teženj, katere pa zaradi svoje tehnične nekorektnosti ali pa eksperimenta ne zaslužijo, da se jim izognemo, ali pa jih celo opredelimo za »štos«, kot je nekomu izmed tehničnega vodstva hote »ušlo«.

Če povzamem: Premalo posluha za eksperimentalni film in bojim se, da tudi nerazumevanje, ter s tem nepravilen odnos, ne le do eksperimenta, temveč tudi do nadaljnega razvoja slovenskega amaterskega filma.

PRIŽGITE LUČI!

še festival amaterskega filma slovenije

boštjan vrhovec

7. festival amaterskega filma Slovenije je za nami. To pa še ne sme pomeniti, da je s tem tudi konec govora o filmih, ki so bili poslani na festival in bili (nekateri) tam

prikazani. Za tiste, ki se ukvarjajo s to zvrstjo filma, je festival edini način, da lahko prikažejo svoje filme publiki. Že to dejstvo samo po sebi je dovolj žalostno in nezavidanja vredno, a o tem tu ne bo govora, čeravno bi to vprašanje zahtevalo svojo razrešitev, kajti filmi dobe svoj smisel edinole in samo tedaj, ko pridejo v stik s publiko. Treba je govoriti o filmih, ki so bili prikazani na tem festivalu pod okriljem Foto-kino zveze in Ljudske tehnike Slovenije. Ti dve organizaciji sta tudi imenovali žirijo. Prvo presenečenje vseh, ki so slišali za to žirijo, je bilo to, da je štela samo tri člane. Lanska žirija je štela na primer šest članov. Kaj je narekovalo organizatorjem tak letošnji ukrep, ni znano in tudi ni bilo pojasnjeno, čeravno je bilo to vprašanje postavljeno na pogovoru, ki je sledil projekciji na festivalu. Če pogledamo sestav žirije, vidimo, da sta bila v njej dva profesionalna filmska delavca (De Gleria in Leh-pamer) in en filmski publicist (Gjud). To pojasnjuje, zakaj je bilo že od vsega začetka jasno, v kakšne vode bo zaplavala žirija glede kriterija, po katerem bo ocenjevala prispele filme. Postavila se je na stališče: tehnika je prva (in edina). Je začetek in je konec filma. Vmes mora biti pravilno osvetljeno, točna nastavitve metrov, itd... Njihovo stališče sicer dopušča tudi idejo, seveda mora biti ta jasna in glasno izražena in to najmanj trikrat, da si jo bo gledalec pridobil in dojel celoten film. Seveda je razumljivo, da ima vsak svoj subjektiven pogled na film. (To v opravičilo vsem, ki dajejo svoje glasove za ali proti.) Stvar žirije je, da izbere filme, naša stvar pa je, da nato te filme na neki način sprejemamo. Meni se zdi, da je ideja filma, misel celotnega dela, daleč pred tehniko, da je tehnika le obleka, v kateri se nam prikaže ideja in je treba gledalca prisiliti, da sam misli in se

priklaplje do te ideje ali tudi neideje, kakršen je pač cilj filma. Nekaterih filmov ni moč spraviti v okvir in o njih misliti samo s tehnično-oblikovne strani. Marsikateri film je treba enostavno samo čutiti. Film se dela zato, da nam nekaj pove, in ne zato, da prikažemo svoje tehnične bravure. Seveda je potreben neki tehnični minimum, da se film sploh lahko prikaže. Mislim pa, da so to osnovno selekcijo ŽE opravili posamezni klubi in da zaradi tehničnih napak noben film ne bi mogel biti prikrajan za projekcijo. Seveda je tu drugo vprašanje, vprašanje montaže, kar je žirija uvrstila pod tehnično znanje. Toda montaža je že ustvarjalni del filmskega procesa. Tu se kaže avtorjev odnos do nje in ne njegovo »tehnično znanje«. Kar se pa tiče tehnične absolutne perfekcije, se mi zdi, da je ta nujno potrebna za profesionalni film, medtem ko za amaterskega to ni nujno. Sploh je čutiti, da se je ves festival odvijal pod mottom: povzdignimo naš slovenski amaterski film na tehnično raven profesionalnega filma. Seveda je imel organizator tega festivala tudi opravičilo za svoje početje. Naš slovenski amaterski film bi rad spravil na tehnične bravure zato, da bi se lahko udeleževali tujih festivalov zunaj meja naše domovine. Znano pa je, da uspeh kjerkoli (izjema je slovenski festival AF) ne pride zaradi tehnične perfektnosti filma, ampak zaradi sporočila, ki ga film prinaša, ali pa že s samo svojo pojavitvijo. Nekateri filmi, ki so bili poslani na festival, so ŽE BILI prikazani v tujini in nihče ni na njih našel tehnične nedovršenosti, pomanjkanja tehničnega znanja in podobnih očitkov. Bili so lepo sprejeti in vzrok za razpravljanje o načinu filmskega dela. Konkretno sta bila to filma Leminiskata (Tedaj Horvat) in Zastava (Marko Jovanović). Ta dva

filma se sploh nista uvrstila v uradno projekcijo.

Beseda o projekciji, ki smo ji bili priča. Pod oznako FILM bi lahko uvrstili le nekaj od prikazanih: Praška pomlad, Človek in ženska, Daj nam danes, Love, Ubijalec iz Wannseeja. O in ob teh filmih se da razpravljati tako o njihovi vsebinski kot o tehnični plati. Ampak to sedaj ni moj namen. Ustavil bi se ob drugih filmih, ki nas tudi spravljajo v razmišljanja, toda v drugo smer. Film, proglašen za najboljšega, je Večerja v nedeljo (Vilko Filač). Žirija je to utemeljila s tem, da je film izredno dobro dramaturško grajen. Meni se zdi izredno naiven in nedomiseln. Pač različni okusi. Toda priznati je treba — film je zelo lepo narejeno obrtniško delo. Lepe sličice se vrste druga za drugo in filmu s te plati ne moremo nič očitati, zelo zadovoljni smo z njim. Toda ostane vprašanje sporočila, ki nam ga je posredoval. Meni od filma ni ostalo nič. To je bil samo primer. Ob tem bi rad povedal nekaj važnejšega. Kaže, da se zopet vračamo v dobo lepih družinskih filmov, ob katerih se zbere vse sorodstvo in se prijetno zabava. Podobna filma sta bila, samo malo bolj pretirana v tem pogledu, V domovini kornatskih ribičev (Šime Letinič) in Natura viva (Ernest Verdnik). Filma sta bila izredno slikovita, lepo, pravilno posneta, delana z izredno potrpežljivostjo, toda bilo je preveč materiala, premalo montaža in kar je najvažnejše, ni se dalo čutiti, da bi bil to sploh FILM. Če se bo to nadaljevalo, bomo zopet prišli v obdobje, ko se bodo delali filmi o tem, kako lep je Bled, o Postojnski jami, o naši prelepi naravi, itd. Amaterskemu filmu naj ostane funkcija, ki si jo je tako težko priboril. Naj prese- neča in naj mu bo dovoljeno vse.

Na festivalu ni bilo videti sledu o kakšnem eksperimentu. Izjema je

film Križnarja Projekt št. 1 (PRI-ŽGITE LUČI). Sicer pa je to bolj domislica kot eksperiment, drži pa, da je posledica eksperimentiranja. Nemogućnost, da bi prišli v ta izbor eksperimentalni filmi, nam spričuje besede tov. Skoka: »Ja, saj za take hece je GEFF, ki je tudi hec.« Pozneje se je popravil, da ni mislil takega »heca«. (Morda citat ni čisto točen, smisel pa je zagotovo isti.) Ampak GEFF in eksperiment ni »heca«. Zato se mi zdi nujno, da se v Sloveniji deli naš slovenski AF festival na dva dela. Na »ta zahe- ne« filme in leposličičaste filme za »starejše može in žene«. Potem pa naj vsak hodi gledat tiste filme, ki so mu všeč in pusti živeti tudi drugim, ki zanj sploh NISO FILMI. Ta sestavek je pisan z željo po polemiki in zato je pogled na vse te stvari tako zelo subjektiven. Upam, da se bo našel kakšen odgovor, da bomo videli, kaj kdo misli in kaj je komu všeč. Mislim, da je čas, da vidimo, kaj film JE in kaj je njegov namen, in kar je najvažnejše, kakšen je in kakšen mora biti.

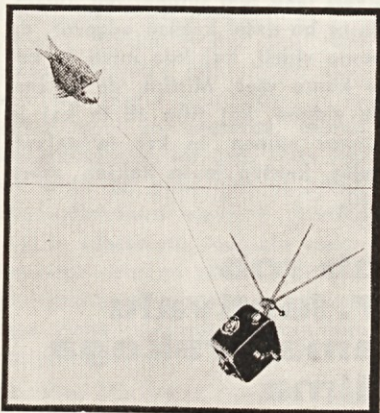
ob rob 7. festivalu amaterskega filma

dubravka sambolec

Po dneh čakanja je napočil dan odločitve, ki je bila vsekakor presenetljiva. Pričakovanja so se razblinila in ob gledanju najboljših filmov mi je postalo jasno, da je žirija ocenjevala filme po dokaj plitkem in ne nazadnje ustaljenem ter šolskem kriteriju.

Amaterski film je ena izmed tistih panog ustvarjanja, ki daje široke možnosti eksperimentiranja in odpiranju novih miselnih prijemov ter izraznosti. Med predvajanimi filmi

je bilo nekaj filmov, ki so skušali biti hollywoodski, drugi pa so zgolj bili ali pa skušali biti. Resda je tehnika eden izmed važnih faktorjev pri odločanju kvalitete filma, toda vsekakor ne eden izmed najvažnejših, kar pa se je izkazalo kot glavni kriterij pri izbiri. Nismo pionirji tehnike, temveč pionirji misli, svetlobe in sence ter oblike. Zdi pa se, da tega možje, ki jim je dana moč, da izrečejo DA ali NE, ne vedo in da so jim pri srcu enostavne in lepe sličice. Upam pa, da njih moč odločanja ne bo odločilnega pomena pri usmerjanju nadaljnega razvoja amaterskega filma in da se bo nehalo obdobje filmov za »stare tete« ter začelo novo, v katerem bodo dane možnosti resničnega ustvarjanja in teženj po novih odkritjih ter pristopih k filmu.



Dokaj čudna se mi je zdela odločitev žirije, da ne podeli nobene prve nagrade, pri skupini dokumentarnih filmov pa ne celo prve ne tretje. Omembe vredna sta bila dva filma, in sicer drugo nagrajeni dokumentarni Praška pomlad in tretje nagrajeni igrani Človek in ženska. Ob tem polemiziranju se sprašujem, kje so možnosti za spremembe, koliko lahko storimo in koliko smemo storiti. Zgolj upati je premalo. Mogoče bi tu dobili odgovor na vprašanje: zakaj kriza slovenskega filma?

16 sličic je 0,6 sekunde

zdenko lapajne

Zdaj veste. Lahko nadaljujemo.

1

Od 27. decembra do 8. januarja je bilo v kraju Kleine Wannsee v Zahodnem Berlinu filmsko delovno mesto. Vsega skupaj je bilo v idiličnem gradiču ob zamrzlem jezeru 64 filmskih amaterjev in pedagogov, od tega 13 Jugoslovanov.

2

Nihče ni pričakoval, da bomo ustvarili filme trajne umetniške vrednosti, ampak le, da se bomo seznanili na eni strani s televizijsko tehniko in njenimi možnostmi, na drugi strani pa razvili nove oblike sporočanja v narodnostno in ideološko mešanih skupinah.

3

S tehničnega stališča smo imeli v Berlinu možnost, da se srečamo z nekaterimi sredstvi množičnega obveščanja: s televizijo, radiom in filmom. Pri filmu so bile v načrtu tri skupine: za igrani, dokumentarni in animirani film. Dela skupin, pri katerih nisem neposredno sodeloval, ne bom ocenjeval. Najbolje bo, če se omejim na naslove dokončanih filmov. Dokumentaristi so izkoristili dejstvo, da je tačas gostovalo v Berlinu londonsko gledališče Living Theatre. Govorili so o nastanku, vlogi in prijemih tega gledališča ter posneli predstavo Paradise Now. Nastali so trije igrani filmi: Circulus, Der Killer in Der Killer von Wannsee.

Na področju animiranega filma smo spoznavali številne tehnike:

praskali smo filmski trak

barvali smo spraskan filmski trak

delali smo risanko Das ist die Liebe (Človekovo življenje)

animirali smo časopisne izrezke
izkoristili smo razstavo stripov
Nemce je predvsem zanimala serija, v kateri nastopa
Superman in so zlepili film Superman für 1 DM.
grebli smo po cigaretnem pepelu in temu rekli
Aschefilm
oživljali smo najrazličnejše predmete na mizi.
Naslovov je bilo več: Breakfast — Zajtrk; Tisch-
lein deck sich — Mizica, pogrni se
bilo je zelo lepo

4

Da bomo lažje nadaljevali, poskusimo ločiti realiza-
cijo filma, to je obdelavo neosvetljenega filmskega
materiala, od prikazovanja filma občinstvu. Kakor
se zdi delitev naravna in logična, je med samim
nastajanjem filma težko ugotoviti, kaj je nastaja-
joči film in kaj je ozadje, zakulisje, videz; to vse
je za nastanek filma verjetno potrebno, tega filmski
gledalec ne pozna in bo zato film drugače videl kot
skupina, ki je pri nastanku neposredno sodelovala.
Z drugimi besedami: filmski delavci se lahko na
snemanju imenitno zabavajo, s tem pa ni rečeno, da
zabavajo tudi gledalce filma.

5

Gre torej za prehod od ljubiteljskega, familiarnega,
klubaškega, grupaškega, diletantskega amaterizma v
neko višjo obliko, ki z ekonomskega stališča še ni
profesionalni film, se pa po načinu dela bistveno
razlikuje od prejšnjega. Ta prehod je za ljudi, ki
so se v amateristično delovanje vživel in ga spre-
jeli za svoj privajeni način dela, nujno boleč.

6

Precej pomemben problem pri delu je bilo sporo-
čanje znotraj skupine. Nemški amaterji, ki so očitno
dejavni tudi v političnem življenju, so privajeni na
diskusijski, debatni način skupinskega dela. Vse
tehnične, estetske in idejne probleme v skupini ho-
čejo razčistiti pred snemanjem. Njihov pristop k
realizaciji filma je izrazito beseden. Nekateri so
celo menili, da postanejo pomen, vsebina in oblika
filmskega detajla jasni tudi gledalcu v trenutku, ko
vsak član proizvodne skupine interpretira obravna-
vani detajl podobno kot njegovi sodelavci.

7

V takšno foteljsko pojmovanje realizacije filma smo
Jugoslovani že na začetku podvomili iz dveh raz-
logov:

ker je le majhno število Jugoslovanov obvladalo
nemški jezik in

ker je pristop k realizaciji eksperimentalnega filma
v Jugoslaviji bistveno drugačen. Pri nas je ekspe-
rimentalni film v večini primerov avtorski, rezultat
posameznikovega umetnostnega prizadevanja. Krog
sodelavcev se lahko razširi iz tehničnih razlogov še
na igralce in tehnične sodelavce, vendar to ne po-
meni, da je posneti film rezultat skupinskega dela.
Skupina le realizira avtorjevo idealno zamisel filma.

8

Danes nima smisla razpravljati o tem, kateri način
je boljši. Dejstvo je, da so nekateri nemški ama-
terji, s katerimi smo se spoznali, nezadovoljni z
individualističnim filmskim eksperimentiranjem.
Film in televizija jim nista le sredstvi za umetniško
izražanje, ampak se zavedajo tudi njunih političnih,
agitatorskih, poučnih, poneumljajočih razsežnosti.
V svetu, v kakršnem živijo, hočejo biti nasprotje
obstoječim komercialnim in konvencionalnim sred-
stvom množičnega obveščanja. Nočejo delati za ne-
kakšno anonimno občinstvo (festivalsko), ampak
za povsem določene gledalce določenih klubov, or-
ganizacij in šol. Njihovi filmi nočejo biti apolitični.
To se jim tudi maščuje. Gledali smo tri filme štu-
dentov berlinske filmske akademije, ki so jih ob
lanskoletnih nemirih izključili. V svojih filmih so
se dotaknili politično in moralno najbolj vročih točk
družbe: vojaške industrije, Sprangerjevega časopis-
ja in Kube.

9

Ich persönlich beverzuge die totale Gruppenarbeit.
Hans Marquardt

10

Teh 16 dni smo torej v Wannseeju film in televizijo
jemali prekleto zares. Običajni meščanov pasivni
odnos do sredstev množičnega obveščanja se je raz-
bil. Mi smo lahko **delali** s sredstvi množičnega ob-
veščanja.

V dobrih dveh tednih, ko so bili hkrati novoletni in božični prazniki, smo morali prilagoditi svoje življenje delu, ki smo ga lahko po mili volji prilagajali življenju. Vsaka skupina je bila omejena prostorsko le na sobo in tehniko, s katero je delala; časovno pa na redne obroke hrane. Nujno je bilo razbiti naivno delitev dnevnega časa 3×8 (8 ur dela, 8 ur prostega časa, 8 ur spanja) in združiti vse, kar je bilo mogoče početi v kolikor toliko prebavljiv dnevni in tedenski ritem. Vsaka skupina si je lahko načrtovala delovni čas po svoji potrebi in volji. V resnici pa to planiranje ni bilo ali je bilo le malokdaj skupinsko. Posledica je bila, da je vsakdo skušal živeti po svoje. Individualistični koncept »svobodnega« življenja je razbijal proklamirano zamisel skupinskega dela. Takšno razbijanje konvencionalnega dnevnega reda je zanimivo le do trenutka, ko se človeku upre organizem.

11

Jugoslovani smo skušali združiti delo s turistično radovednostjo, vendar nikakor nismo hoteli skupinsko posneti turističnega filma Nemčija, zimska pravljičica.

12

Takole mednarodno življenje ni kar tako. Zgodi se, da potrebuješ lepilnico. Pred nekaj minutami se jih je po mizah valjal cel kup. Pa ne veš, kako se (slika) **lepilnici**

reče po kitajsko. Pokažeš, mahaš z rokami in vzbujaš pozornost. Čez čas se stik sklene in sogovornikom se posveti. Prinesejo ti **tlačilko za krompir** (slika).

Lahko se smeješ, lahko pa tudi ne.

Nauk: Nemci so konkretno misleči ljudje.

13

Včasih je težko delati v okolju, kjer vsaka bedarija dobiva nekakšen prizvok. Ampak ideja je lepa. Reče se ji koprodukcija. Skupaj nekaj narediti. Recimo film. Realizacija filma zahteva razdelitev vlog. Vloge so prilepljene na igralce zato, da jih igrajo. Če je igralec dovolj motiviran, lahko igra dialog, lahko tudi dvoboj ali balkonski prizor iz Romea in Julije. Lahko pa se začne igrati z vlogami. Igra z vlogami je čisto lepa le, če se tudi protiigralec igra z vlo-

gami. Če pa naredi igralec iz svoje vloge masko, spremeni čisto igro v navidezno. In navidezna igra velikega števila mask je vojna.

Imamo dve možnosti:

1. ali delajmo slabe koprodukcije,
2. ali pa odvrzimo prilepljene vloge.

14

Delal sem v skupini, ki je animirala film z mnogo naslovi.

Začetna zamisel je bila moja: nekakšen ritmičen ples jedilnega pribora na pogrneni mizi. Po načinu dela je bilo delo naše skupine poučen primer tega, čemur v Nemčiji pravijo balkanizacija.

Snemalne knjige ni bilo.

Realizacija animiranega filma se je sprevrgla v hapening.

Po razvijanju je stvar postala resnejša.

Na vsak način smo hoteli posneti material zmontirati v zaresen film. Še vedno smo imeli obilico možnosti:

lahko bi montirali negativ in pozitiv,

lahko bi montirali večkratne kopije ene sličice v celoto.

Naredili so nam nekaj takih kopij, pa še kopijo od konca proti začetku. Ne vem, kako so jo naredili.

Tedaj smo začeli govoriti o barvah.

Čas je mineval in čisto zares bi bilo dobro začeti z montažo vsaj tedaj, ko so drugi imeli že glasbo. Naredili smo še glasbo:

bobni in besede z odmevom.

Odšli smo domov.

Zelo me zanima, kaj bo prišlo iz laboratorija.

15

Zdaj, s časovne perspektive, lahko rečem samo, da ljubim animirani film. Ne zato, ker Vrbinc pod geslom **animacija** ponuja takšne razlage:

animácija-e (lat. animatio iz anima — duša) oživljanje, spodbujanje; navdušenje; živahnost

Zato, ker animirani film ne ponuja gledalcu videza resnice. Ni in ne more biti cinema verite. Je le trik. Že od vsega začetka gledalcu zavestno laže. Dela vtis, da se gibljejo stvari, ki se navadno ne gibljejo, saj jih imamo za mrtve. Morda v procesu, ko se na platnu odvija projekcija filmskega traku in pred platnom sedi človek, nastane resnica, resničnejša od tiste, ki jo ponuja dokumentarni, anketni ali igrani film.

16

tedna jugoslo vanskega filma v madridu in new yorku

spoznali najnovejše filme jugoslovan-
skih režiserjev. Pred tem so namreč
videli Španci v svojih kinematografih
le nekaj naših koprodukcij, med njimi
POSLEDNJI MOST, NEVIHTO in CAR-
SKEGA SLA, v posebnih dvoranah »za
esej in umetnost« pa so se predstavili
Zvonimir Berković s filmom RONDO,
Dušan Makavejev s filmom ČLOVEK
NI PTICA ter Aleksandar Petrović z
ZBIRALCI PERJA. Tokrat so se v tednu
našega filma zvrstili: VRANE Gordana
Mihlića in Ljubiše Kozomare, DOGODEK
Vatroslava Mimica, MOJA STRAN SVE-
TA Vlatka Filipovića, KO BOM MRTEV
IN BEL Živojina Pavlovića in KMALU
BO KONEC SVETA Aleksandra Petro-
vića. Poleg celovečernih filmov so v
Madridu zavrteli še pet risanih in šest
dokumentarnih in kratkih filmov. Ve-
čina kritikov daje prednost filmom
Aleksandra Petrovića in živojina Pavlo-
vića. Kritik Alfonso Sanchez, ki piše
za tednik HOJA DEL LUNES zelo na-
tatančno poroča o naši kinematografiji
in o filmih in kritično osvetljuje težnjo
nekaterih zahodnoevropskih kritikov,
ki hočejo videti v naših filmih samo
politiko in celo napad na naš družbeni
sistem.

Isti kritik zelo natančno analizira posa-
mezne filme in bistro osvetljuje nji-
hove ustvarjalne vrednosti. Zanimiva je
njegova ugotovitev, da ima jugoslovan-
ska kinematografija poleg filmov, ki
jih pošilja na festivale, še tako ime-
novano »srednjo« proizvodnjo, name-
njeno »notranji potrošnji«. Pri nas gle-
damo pač vse filme, žal pa »festivalski
filmi« res ponavadi nimajo največ gle-
dalcev, temveč se zrinejo na prva me-
sta poprečni filmi z manjšimi ambici-
jami.

Alfonso Sanches odkriva v naših filmih
tudi vpliv ruskih mojstrov, italijanske-
ga neorealizma, predvsem pa franco-
skega novega vala. Pri »novem valu«
so se naši avtorji naučili predvsem, ka-
ko posnameš film z minimalnimi sred-
stvi.

V biltenu so objavljene kritike dva-
najstih španskih recenzentov. Ideja si-

stematično poročati o tem, kaj drugi
mislijo in pišejo o naši kinematografiji,
je nedvomno spodbudna in dobrodo-
šla.

Novembra lani se je »novi« jugoslo-
vanski film predstavil tudi v Ameriki,
v newyorškem Muzeju za moderno
umetnost. V dvanajstih dneh so pred-
vajali dvanajst celovečernih igranih fil-
mov, pobudnik prireditve pa je bil
direktor oddelka za film, Willard Van
Dyke. »Novi jugoslovanski film spra-
šuje, dvomi, skrivnosten je in včasih
globoko kritično ocenjuje okolje, iz
katerega prihaja. Njegovi junaki so po-
raženi, osupli in nezadovoljni divji
mladi ljudje,« je izjavil Van Dyke na
vnaprejšnji tiskovni konferenci. Za nas
je zanimivejše, kako in kaj so videli
ameriški kritiki v naših filmih. Mimo-
grede: vsi filmi so bili za ameriško
predstavitev podnaslovljeni.

»GRAVITACIJA pripoveduje o mladem
fantu, ki se vrne od vojakov čisto zgub-
ljen, pasiven in nikamor usmerjen;
življenje se mu zgubi v praznini po
kratkem sanjah o upor,« zagotavlja
ameriški dopisnik.

»Junaki ZGODNJIH DEL, nagrajenih s
Srebrnim medvedom v Berlinu — mi-
mogrede, to je pomota; kot vemo, nam
je prinesel Žilnik iz Berlina zlatega —
so prav tisti otroci »Marxa in Coca-
cole«, kot jih uporablja Godard v svo-
jih protestnih filmih. Na ven prezirajo
družbo, do katere nimajo odnosa in
izdajajo odtujenost do nje,« trdi ame-
riško mišljenje.

»HOROSKOP, film, ki je zbudil v Ev-
ropi pozornost, prikazuje nekaj vaških
postopačev, ki se obešajo okoli želez-
niške postaje v upanju, da se bo kaj
zgodilo. Nazadnje sami sprožijo doga-
janje, ki se prevrže v divjo tragedijo,
čeprav so v začetku upali samo ujeti
poblisk velikega sveta, strmeč v tu-
riste, ki romajo skoz njihovo živ-
ljenje. Tipi v HOROSKOPU spominjajo
na dezorientirane italijanske fante v
petdesetih letih, kot jih je prikazal
Fellini v filmu I VITTELONI.« In do-
pisnik lista Variety dostavlja: ... »film
ima žlahten, eliptičen, razkrivajoč stil,

Festival jugoslovanskega filma v Beo-
gradu je izdal te dni poseben bilten,
v katerem je zbral prispevke španskega
tiska ob tednu jugoslovanskega filma.
Ta je bil od 17. do 22. novembra lani
v Madridu.

Španski filmski kritiki so s posebno
pozornostjo in odličnimi kritikami
sprejeli pregled naših filmov v madrid-
skem kino klubu Atenea. To pot so
tamkajšnji gledalci prvič lahko približe

intenzivno široko igro in skrbno režijo, ki nam je posebno ljuba pri prvencu.« »Novi režiserji se spoprijemajo s konflikti med umetnostjo in sociološko-politično potrebo opravičiti svojo družbo,« trdi Van Dyke. »Včasih jih obtožujejo, da prikazujejo stvari bolj črne, kot so v resnici, filmski delavci pa to zanikajo in odgovarjajo, da samo iščejo umetniško gradivo v resničnosti; zakaj samokritika je zdrava stvar. Novi jugoslovanski film se je oddaljil od nekdanje zaprtosti v vojno z Nemci in notranje etnične konflikte; zdaj imajo filmi splošnejši odmev. Primer tega je film Vatroslava Mimica UBIL TE BOM, KAJA, delo, ki je imelo na lanskem londonskem festivalu tolikšen uspeh. Zgodba sloni na resničnem dogodku, je pa simbolična v svojem preiskovanju človeške nečlovečnosti.«

Razen filma UBIL TE BOM, KAJA je prispel v New York tudi zadnji Mimičev film, DOGODEK. »DOGODEK ima zelo opazne kvalitete,« piše kritik Variety. »Sloni na noveli Antona Čehova in je oblikovan tako, da se godi danes v Jugoslaviji. Je ostra obtožba zla, ko pripoveduje zgodbo, kot jo vidi deček, ki opazuje človeško hudobijo.«

Živojin Pavlovič se je predstavil v New Yorku z dvema filmoma, ZASEDO in KO BOM MRTEV IN BEL. Dušan Makavejev je prinesel NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE; filma KO BOM MRTEV in pa NEDOLŽNOST so Američani odkupili za prikazovanje po dvoranah. Razen tega so se v New Yorku zvrstili še MALI VOJAKI Bate Čengića, POTOVANJE Djordja Kadijevića, IMAM DVA OČETA IN DVE MAMI Kreša Golika, VRANE Mihića in Kozomare.

»Na vprašanje, kako da so filmi tako različni,« nadaljuje newyorški zapis, »je Van Dyke opozoril na razlike v veri in jeziku, ki ločijo jugoslovanskih šest republik... Vendar razcveta jugoslovanskega filma ne moremo pripisati samo talentu in vitalnosti te dežele, temveč tudi širokemu odmevu, ki ga tamkaj zbuja film.«

Tako lepo mislijo o nas Američani.

vodnik po revijah

KINO

številke 1, 2, 3, 1970. Filmski tednik. Praga 2, Vnohradská 46. Glavni urednik dr. František Goldschneider. Češkoslovaška.

Praški filmski tednik KINO je zelo priljubljen časopis, po ukinitvi Filmskega časopisa pa edini, ki iz tedna v teden spremlja življenje domačih in tujih filmskih delavcev. Tiskan na neuglednem papirju prinaša predvsem več tujih novic kot domačih. V prvi številki je opazen predvsem sestavek o novi poljski kinematografiji, ki ga je posebej za KINO napisal Jerzy Plažewski. V drugi številki urednik časopisa dokaj obsežno in predvsem informativno piše o svetovni premieri jugoslovanskega filma BITKA NA NERETVI. Članek je tudi slikovno zelo bogato opremljen. V tej številki je zanimiv še razgovor s francosko filmsko igralko Jeanne Moreau, ki je lani igrala v Pragi. V tretji številki tednika KINO piše Miloš Fiala, izreden poznavalec našega filma, o PREBUJANJU PODGAN Živojina Pavlovića, pri tem je v nadrobni in pozitivni analizi filma poudaril predvsem odlično igro Slobodana Petrovića.

IMAGE ET SON

številki 1, 2, 1970. Filmski mesečnik, Pariz, 28, rue des Petites Ecuries. Glavni urednik François Chevassu. Francija.

Prva številka novega letnika pariškega filmskega mesečnika IMAGE ET SON prinaša vpogled v sedanji položaj ameriškega filma. Kar šest sestavkov na to temo je napisal Rene Predal; največ pozornosti je posvetil razvoju filmskih žanrov v ameriški kinematografiji, vzponu in padcu

tamkajšnjega podzemnega filma ter možnosti za razvoj tako imenovanega socialnega filma. Številka prinaša še štiri razgovore s filmskimi režiserji o njihovih najnovejših načrtih. Objavljeni so razgovori z Jeanom Pierrom Mockyjem, z Ericom Rohmerjem, z Jeanom Yannom in z Carmelom Benom. Med filmskimi kritikami je tudi ocena filma Živojina Pavlovića KO BOM MRTEV IN BEL. Kritik A. Ch. je dokaj dobro ocenil film, čeprav predvsem pripoveduje vsebino filma, namesto da bi iskal vzroke za konkretno režiserjevo občutenje našega sveta. Druga številka je posvečena švedski kinematografiji. Maurice Edström piše o klasičnih uspehih švedskega filma, medtem ko je Philippe Esnault predstavil švedsko kinematografijo s številkami, ki najbolj nazorno pripovedujejo, kako si je švedski film utrl doma in na tujem pot do gledalcev. Isti avtor piše v naslednjem sestavku o zgodovini švedskega filma od njegovih začetkov, od 1896 pa do leta 1940. Rune Waldekrantz piše o švedski kinematografiji v letih 1940 do 1960, o mladi švedski kinematografiji pa Andre Cornand. Poudarjena je predvsem politična plat filmov, katerim so se pridružili erotični filmi, posebno poglavje je posvečeno interpretaciji ženske v filmu, razmišljanja pa zaključuje majhen leksikon novega švedskega filma. V rubriki RAZGOVORI sta objavljena zanimiva intervjuja z Boom Widerbergom in z Glauberjem Rochaom.

FILM A DIVADLO

številki 1, 2. Filmski štirnajstdnevnik. Bratislava, Vologradská 8. Glavni urednik Ljubomir Smrčok. Češkoslovaška.

Slovaški filmski štirinajst-dnevnik **FILM A DIVADLO**. (Film in gledališče) je komercialen časopis, poln informativnega gradiva in razgovorov s filmskimi in gledališkimi igralniki ter nekakšen »domači gost« za široko publiko. V prvi številki je zanimiva vest o prvem slovaškem risanem filmu PESEM. Film je delo Kamila Lhotaka ter v njem pojeta znana Alena Vondračkova in Waldemar Matuška. V drugi številki je zanimiv razgovor s scenaristom in satirikom dr. J. A. Tallom, ki je napisal scenarij za zgodovinsko pravljico z naslovom VITEZI, HUDIČI, LJUDJE. Gre za pravljico, vezano na starodavno goro Sitno, kjer že stoletja spi armada vitezov in čaka. Ko bo Slovakom najslabše, jim bodo prihiteli na pomoč. Podobno zgodovinsko pravljico imajo tudi Čehi (hrib Blaník), Angleži poznajo hrib Gral, kamor se je zahteval kralj Arthur, in končno imamo tudi Slovenci Peco in svojega zaspanega kralja Matjaža. Zanimivo je, da je tudi Dušan Jovanović napisal film o kralju Matjažu, vendar za zdaj scenarij ni dobil ustreznega števila glasov za realizacijo. Slovaški film režira v bratislavski Kolibi režiser Jozef Zachar.

KINOIZKUSTVO

Številka 1. Filmski mesečnik. Sofija, plac Slavejkov, 11/3. Glavni urednik Emil Petrov. Bolgarija.

Bolgarski filmski mesečnik KINOIZKUSTVO izhaja že petindvajset let, torej ima za seboj veliko tradicijo. V jubilejnem letu je prva številka posvečena stoletnici Leninovega rojstva. Na temo Lenin — naš sodobnik je mesečnik objavil razgovore s sovjetskimi filmskimi delavci, Rommom, Jutkevičem in Karasikom. Hristo Kirkov paše o jutrišnjem filmskem junaku, kakršen naj bi se kazal v okviru marksizma in teženj komunistično usmerjene družbe. Nedelčo Millev razmišlja o očesu našega časa, o tem, kako je sovjetska kinematografija v pretek-

losti videvala zgodovinske dogodke okrog sebe in kako je beležila revolucijo in njene uspehe. Grigor Černevič piše o problemih bolgarskega filma, ki se posebej ukvarja s sodobnim življenjem na vasi. Nekaj prigradnih člankov govori o sedanjih filmskih načrtih gruzijske kinematografije, o desetletnici bolgarske nacionalne filmoteke, sledi poročilo z Mednarodnega filmskega festivala v Leipzigu, na koncu pa je objavljen še filmski scenarij Atanasa Nakovskega ILEGALNOST. Čutiti je, da mesečnik pravzaprav nima poročati o ničemer pomembnejšem, toda to še ne pomeni, da ne bodo druge številke tehtnejše in zanimivejše.

KINO

Številka 1, 1970. Filmski mesečnik. Varšava, Ulica Pulawska 61. Glavni urednik Ryszard Konieczek. Poljska.

V štirih letih izhajanja si je poljski mesečnik KINO pridobil poseben, intelektualističen krog bralcev, saj postaja iz številke v številko zanimivejši in pestrejši. V prvi številki novega letnika piše Božena Janicka o novem filmu režiserjev Ewe in Czesława Petelskih in pri tem izkorišča priložnost, da razmišlja o vojni in o stereotipih. Mladi poljski režiser Władysław Ślesicki, ki je znan predvsem po svojih odličnih dokumentarnih filmih, je objavil eksplikacijo svojega novega filma po romanu Henryka Sienkiewicza V PUSTINJI IN PUŠČAVI. Posebno zanimiv je sestavek Bolesława Michalka pod naslovom UMETNOST NA POVABLO, v katerem analizira probleme producenta v sodobni džungli filmske proizvodnje, kakor tudi o nekaterih estetskih načelih kako s filmom prodreti do gledalcev. Prva številka prinaša še portret angleškega režiserja Tonyja Richardsona. Razmišljanje o njem je napisal Wojciech Wierzewski. V rubriki FILMI, KI SMO JIH VIDELE, ocenjuje Jerzy Plaźewski film Aleksandra Petroviča KMALU BO KONEC SVETA.

bitka na neretvi

namesto
kritike

miha brun

— Zakaj se toliko obotavljate in že enkrat ne napišete kritike Bitke na Neretvi?

Hudi časi so. Po Katulu bi povzel, da so nespametni in brez okusa. Obotavljam se pač zategadelj, ker hočem posnemati Oblomova, a mi ne uspe, kakor letos jugoslovanskim filmarjem v Pulju ni šlo kot po loju, ko so hoteli narediti na filmu to, kar naše, mislim slovenske filmske gracije, žele.

— Le zakaj takšno dolgočezje? Odgovorite že enkrat!

Kritiko Bitke na Neretvi, pravite. Verjetno je to pomota. Kritiko. Ja, nekaj nemogočega zahtevate. Bolje bi bilo, če bi rekli mislenje, ampak, da ne bo kak jezikovni purist popravil v mišljenje. Tega ne pustim. Zadelj več kot načelnosti.

— No, v naši družbi, ki je več kot demokratična in ki se ne ozira za raznimi zastrupljenimi puščicami, je dopuščenega zelo veliko. Zato vsekakor ni bojazni, da bi anatemizirali vašo osebo, ko boste mislili Bitko na Neretvi. Kar brez skrbi. Za svobodo se kajpak ne bojim. Končno se moram ukloniti.

— Vendarle ste spoznali našo dobronamernost.

Naravno. — Bitka na Neretvi ni film. Film kot pomeneče seveda je, toda ni kot film, ki je videz. — Bodite, lepo prosim, bolj razumljivi!

Kot pomeneče je Bitka na Neretvi res film. Dolg skoro sto tisoč metrov. In to naše vrle kritike tako zelo vznemirja in skeli, da se sprašujejo, kaj neki je Veljko Bulajić spustil. Videli pa smo le za tri ure traku. Nezaslišno, kajne?

— Ne soglašam z vami. Kako si kaj takega drznete?

Kar tako za informacijo.

— Dovolj informacij! Kaj konstruktivnega hočem od vas, razumeli? Konstruktivno je to, da je Bitka na Neretvi zanič film, ne-film, če dovolite osebno terminologijo. Česa drugega pa res ne vem povedati.

— Ali ni v tem grandioznem, famoznem in lepem filmu naša NOB prikazana v vsej popolnosti?

Zgodovina je vedno nekaj za...

— Ne filozofičite po nepotrebnem. Dobro. Poslušal bom vaš svet. Zgodovina? Res, kako bi tretirali zgodovino. Verjetno je po resnici. Vsaj tam, kjer Lojze Rozman izroča Sylvi Koscini prstanček. Glede pirotehnik pa sem tako zelo prepričan, da je bilo tako, kot je prikazano v filmu. To je posredno potrdil tovariš Šetinc, v trenutku ko je objavil v rubriki Pogovor z bralci prispevek devetnajstletnega študenta psihologije. Kajti v njem se nadobudni »zgodovinar« znanstveno prepričljivo izrazi: »Nekateri filmu očitajo obilje pirotehnik. A kako naj se režiser izogne temu, ko je bilo eksplozij in požarov v bitki na Neretvi zares veliko?«

— Ne vmešavajte drugih v kritiko, hočem reči misljenje.

Saj bi človek govoril po svoje, pa ne more.

— Ali vas nič ne pretrese?

Nič. Film ne gledam kot čutenje, temveč ga podrejam in manipuliram

ž njim po mili volji. Seveda pa mora film biti.

Mar ga tokrat ni?

Seveda ga ni. Je že tako. Tudi svetniki ne morejo pomagati.

— Pa mi povejte, kaj je s tem, da je Bitka na Neretvi veličastna freska?

Freska? Kakšna? Ali fresco secco ali al fresco?

— Fresco secco

Ta freska je slaba. Toda ne bom besedoval o freskah ali freskantih.

— Svedranje v vas je naporen posel. Čez zgodovino ste že udrihali. Ja, ampak čez filmsko zgodovino.

— Množičnost, vas ni nič pretresla?

Saj sem vam že povedal. Množičnost je slepilo za množice in javno mnenje. Ljubim komornost, tako kot v ljubezni. Če se že zatekam k ukanam, naj še povem, da mi je film Žorža Skrigina Koraki skozi meglo vseč prav zaradi množičnosti, ki je v tem, da nastopajo štirje partizani in en Nemec (če se izražamo nedoločljivo in neprecizno, kajti Skrigin nam tu pa tam postreže še s pravo množico).

— Kakšen film pa je Neretva?

Po ideji ni film o vojni. To povzemam po tujih virih, sam pa sem indifirenten. Bulajić sporoča, da Bitka ni vojni film, temveč je sodoben film, film o sodobnih problemih.

— Krivdo prevračate na druge.

Saj sem prisiljen. Zakaj nimam nikake zavesti o filmu. Karkoli spodbudnega bi izrekel na njegov račun, bi bilo čisto jaljenje. Le tolažba, da berem sporočila, finančna namreč, v časopisju, ki mi veliko pomenijo. Zvedel sem, da je videlo Bitko toliko in toliko Japoncev. Nekam hudo čudno in simptomatično pa je, da ni veliko besed zapisanih o obisku v Italiji.

— Italija je daleč, veste.

Seveda vem. Globoko v moji zavesti tli želja, da bi jo obiskal.

— Vseskoz ste govorili okrog filma Bitka na Neretvi.

Sem. To priznavam. Veste, v to sem prisiljen. Zakaj ne poznam črnih in belih izjav.

— Kakšne pa so te izjave?

Uradne in neuradne. Nekdo je po službeni dolžnosti prisiljen zadržano pisati o filmu, kot privatnik pa nastopa z izjavami, da je film sranje.

— S tako prakso moramo za vselej prekiniti.

Razumljivo, posebno še po tem, ko nam je tovariš Avdo Humo laskal in nas označil, da moramo biti svobodne in neodvisne osebnosti. Oh, polomil sem ga; saj sploh nisem kritik. Pa je bolje, da nisem...

— Poglejte, jugoslovanski gledalci so kar fanatično nori na film... Mislite po številnem obisku?

— Umljivo. Že nekaj stotisoč obiskovalcev — to je pa že nekaj. Nekaj. Sploh je javno mnenje takšno, da je Bitka na Neretvi dober film.

Pustite javno mnenje in vprašajte svojo zavest o tem filmu. Če jo sploh imate!

— Lahko bi bili vedeli, da je zavest vedno zavest o nečem, da ni praznih, nepopisanih listov.

Saj to vem.

— Potem vas pa sploh ne razumem.

V redu.

ob rob bitke na neretvi

igor more

improvizacija in bitka na neretvi

denis poniž

Ob gledanju filma Bitka na Neretvi sem se prepustil občutkom, brez kakršnihkoli intencij za podrobnejšo razčlemba, pa naj bo to dramska, literarna ali vizualna oziroma »filmska«.

Sedim precej dolgo časa; vse beži mimo mene; — (vse to »nerealno«) — rušenje, dim, ljudje, avioni, pa zopet ljudje — kriki — človeški.

Ne poznam spektaklov, ne poznam vojne, zato sem hladen — pa ne samo zato, kajti, kjer čutim človeka, tam sem; — poln bolečine, srda in veselja.

Ko pa se na koncu ne vsega, le vprašam, kaj mi je film dal, četudi ne novega, si jasno in negotovo odgovorjam — ničesar. Kljub želji, da bi ne bil z ničimer »obložen«, ko

sem šel v kino, sem neprestano gledal za »tistimi« milijardami (videl nisem vseh) in tudi film me ni prevzel.

Po kratkem prepričevanju sem se prenehal spraševati »kaj« — pojavil se je »kako«, na kakšen način — pa tudi tu sem bil razočaran.

Primerjanje mi je neizogibno. V Bitki na Neretvi dà tehnika več, kot dà kamera slutiti.

Kje je epopeja ljudstva? Nikjer ne vidim boja za ranjence — (na momente začutim človeka, misličega in čutečega, bolj drugo kot prvo) — tu vidim le taktiko »stroj« bitke, vojne, ki ne dà človeku, da bi izpel svojo bolečino, da bi zadihal v globino svojih bolečin, trpljenja in zatrtih radosti; če gledam Veljka Bulajića — daleč od Kozare.

Kadarkoli razmišljam o umetniški stvaritvi, katere osnovna zgodba je neko točno določeno in znano zgodovinsko dejanje, se nam samo od sebe vsiljuje vprašanje o tem, kako je zgodovina v umetniškem dejanju interpretirana in pojasnjena. Skušamo ugotoviti, kakšno je razmerje med zgodovino in njeno upodobitvijo in če umetniška upodobitev še ustreza tistim normam, ki jih je zgodovinske spoznalo za pravilne in veljavne.

Če torej govorimo o Bitki na Neretvi kot o zgodovinskem filmu, potem je naše razmišljanje posvečeno predvsem pojmom »zgodovina« in »prenos zgodovine na platno«. Razumeti ju moramo kot dvoje neodvisnih, toda povezanih realnih dejstev. »Zgodovina« je v našem kontekstu določena vojaško-strateška akcija partizanov proti Nemcem, Italijanom in njihovim kvizlingom v Bosni leta 1943, imenovana tudi »bitka za ranjence«. »Prenos zgodovine na platno« pa je triurni film Veljka Bulajića Bitka na Neretvi, posnet v posebni barvni tehniki, z množico statistik in domačih ter tujih filmskih zvezd.

Režiser Bulajić je imel nedvomno vse možnosti, tako personalne kot tudi materialne, da je lahko »zgodovina«, ki je osnova njegovega filma, analiziral podrobno in od vseh strani. Pri tem so mu bili na voljo vsi zgodovinski materiali, pričevanja udeležencev bitke, pa tudi vse zgodovinske razprave, ki so jih napisali zgodovinske pisce o tej partizanski akciji. Bulajiću zgodovine ni bilo treba rekonstruirati niti sintetizirati, temveč jo je moral samo predstaviti. Filmske zgodbe nikakor ni kreiral, temveč jo je samo interpretiral. Na podlagi povedanega pa lahko sklepamo, da je režiser odgovoren za vse zgodovinske netočnosti ali spreminjanja dejstev, ki bi se pojavila v filmski zgodbi.

Kako je Bulajić predstavil v svojem filmu zgodovinsko dejanje, »bitko za ranjence«? Izbral je tisto možnost, ki je bila (po njegovem mnenju) najprimernejša za filmsko predstavitev: med monumentalne, dinamične prizore bojujočih se množic partizanov in njihovih sovražnikov je vstavil epizodne scene posameznih, naključno izbranih likov, ki v svoji avtonomni metaforiki in intimizmu predstavljajo nasprotni pol epski krutosti bojujočih se množic. Zaradi tega so prizori bojujočih se množic vedno pretrgani, niso postavljeni kompleksno, temveč so vedno vezani na neko določeno posamezno osebo, ta pa je s svojim ravnanjem (pozitivnim ali negativnim) motiv, ki vodi množico v naslednjem prizoru. Vendar pa lahko kaj kmalu opazimo, da ta navidezni umetniški red, ki smo ga zaslutili na začetku, ni izpeljan v vseh prizorih dosledno in enakomerno, temveč le fragmentarno. Razmerje množica-posameznik ali posameznik-množica je pretrgano, zabrisano, vodilni motiv, ki naj bi bil hkrati tudi višja upravičenost, ideja celotnega dogajanja (in s tem zgodovine), ki mu sledimo, se včasih popolnoma izgubi. Na koncu ostane boj samo še boj — kruto in nesmiselno klanje, ki mu ne vidimo ne vzroka ne upravičenosti. Skladnost, ki jo je izpovedala zgodovina, je dokončno porušena in nič več je ne more rešiti. Nekajkrat še lahko zaslutimo, če smo pozorni in sledimo dogajanju z maksimalnim naporom, kaj se pravzaprav dogaja, potem pa je naše videnje (in z njim vedenje) dokončno zabrisano. Zgodovina je bila v svojem trajanju logična: šlo je za rešitev več tisoč ranjencev, tifusarjev in civilistov, ki bi jih v sovražnikovem obroču doletela smrt. Partizanski boj je imel poleg etike odpora še drugo, prav tako pomembno etiko — etiko humanosti. Zato rešitev ranjencev

in civilnega prebivalstva ni bila zgolj slučajna, temveč vodilo vsakega posameznika, vsakega borca, ki se je združil v ideji odpora z desetinami ranjencev in civilistov. Zato napor partizanov, njihove žrtve in genialna akcija porušenja mosta, s katero so preslepili sovražnika. Vse to je bilo Bulajiću znano, evidentno do poslednjih podrobnosti. Toda v filmu tega ni mogoče zaslediti. Bulajić je torej zavestno premaknil težišče filmske zgodbe od reševanja ranjencev in bolnikov na akcijsko dogajanje, v neprestano menjavanje situacij, v peklensko kaotičnost pirotehnike in umetne krvi. Ljudje pa so se umaknili, njihov pomen je zmanjšan na minimum, njihovo poslanstvo je zabrisano, njihova ideja je meglena. Film o zgodovini se je spremenil v film o dinamičnem in junaškem partizanskem boju.

Svojega osnovnega pomena Bitka na Neretvi tako ni izpolnila. Zgodovina se je, medtem ko so jo prenašali na platno, bistveno modificirala. Iz konteksta filmske zgodbe (ne da bi poznali zgodovino iz drugih pričevanj ali poročil) nikakor ne moremo razbrati mnogih dogodkov. Npr. zakaj so partizani porušili most in potem pod ognjem letalskih bomb zgradili pontonskega? Zakaj so partizani vodili s seboj civilno prebivalstvo? Vse to bo ostalo tujemu gledalcu nepojasnjeno, nerazumljivo. Bulajić je zgodovino simplificiral, njegova interpretacija je ne popolna in nedomišljena.

Ta ugotovitev pa odpira vrsto novih vprašanj. Predvsem tista v zvezi s stroški za snemanje filma. Verjetno se bodo res poplašali. Toda za manj denarja bi se dalo posneti prav tako dober film, ki bi lahko prinesel toliko denarja, kot ga bo Bitka na Neretvi. Dobiček bi bil v tem primeru večji.

Pri tem pa nas ne more zadovoljiti niti sama spektakularnost, ki je v

filmu ne manjka. Množični prizori, rušenja in bombardiranja nas lahko zanimajo le toliko časa (če smo normalni), dokler ne ugotovimo, da za pašo za oči ni nikakršne globlje povezave, nikakršne simbolike ali upravičenosti. Uspešnemu prehodu preko Neretve je časovno in idejno posvečeno manj filma kot npr. uničevanju partizanske težke opreme po prehodu preko Neretve. Podoben je prizor na začetku filma, ko Nemci bombardirajo partizane. Pekel bobnenja, rušenja in krikov traja celih sedem minut, pa čeprav bi bil učinkovitejši, če bi trajal samo minuto ali dve. Zdi se, kot da je hotel Bulajić dokazati, da zna do konca porabiti denar, ki ga je dobil za svoj film. Če bi mu bil filmski trak strogo odmerjen in če bi bila njegova finančna sredstva do dinarja določena, si gotovo ne bi privoščil takšnega razmetavanja.

To je pravzaprav druga misel o filmu Bitka na Neretvi. Ne le, da je Bulajić po svoje interpretiral zgodovino, tudi senzacionalnost in spektakularnost sta kaj neobgljeni, če ju analiziramo podrobneje. Kljub velikanskim možnostim mu ni nikjer uspelo prikazati strahovite okupatorjeve premoči in hrabrosti ter žilavosti lačnih in slabo opremljenih partizanov na drugi strani. Nikjer ni prikazal idejnega spopada med okupatorji in partizani, nikjer partizanske taktike in neupogljivosti v boju za ranjence in tifusarje.

Film ostaja tako v vseh bistvenih pogledih nedokončan in nepopoln. Upamo lahko, da bo Bulajić te napake odpravil vsaj do takrat, ko bo pričel snemati svoj drugi »velefilm«, Sutjesko, ki ga že ima v načrtu.

še bitka na neretvi

boštjan vrhovec

Naš največji jugoslovanski film. Naša narodna epopeja. V stik s filmom smo prišli že mnogo prej, preden smo stopili v kino dvorano. Ogromna publiciteta, ki jo je bil film deležen, je že vnaprej določila mesto, katero bo le-ta moral imeti v naši kinematografiji. To je za samo delo slabo, in to mu lahko tudi očitamo. Film sam kot tak, dober, slab ali odličen, naj nastane pri konkretnem stiku z gledalcem. Tako pa gremo gledat film z že vnaprejšnjimi občutki dobrega ali slabega. Za oboje potem iščemo samo potrditve in filma samega ne gledamo, ali vsaj ne vidimo. Kljub vsemu temu s trudom zavzamemo objektivno stališče.

Film nas preseneti. Bitko na Neretvi poznamo kot bitko za ranjence. Tega se žal v Bulajičevem filmu ne opazi. Vse izgine v dimu bomb in granat, prevrnjenih gorečih tankov in avtomobilov, rušečih se hiš, množice napadov in streljanja. Ni trpljenja, tistega pravega trpljenja, ko čutimo, da človek na platnu res trpi, da se poganja naprej s poslednjim atomom moči, zato da bi rešil sebe, tovariša, in ne zato, da bi slavnostno prikorakal v svobodo.

Pogrešam smrt, ki hodi z ranjenci in jih sili k življenju. V filmu res ogromno ljudi pade, umre. Bombe in vsa druga sredstva za množično pobijanje krepko opravljajo svoje delo. Toda to nas ne prepriča. Pusti nas hladne in neme kljub litrom prelite krvi. Ravno v teh prizorih bi moral Bulajič doseči v človeku hotenje, da vstane, stopi pred platno in zakriči NE! DOVOLJ JE TEGA! Ne pobijajte ljudi, za božjo voljo, saj so ljudje, saj žive in hočejo živeti! Tega Bulajič ni dosegel in mislim, da je s tem napravil neodpušljivo napako. Spustil se je na raven kavbojke, sicer pa je to stvar njegovega umetniškega okusa. Na drugi strani pa imamo nekaj smrti posameznikov, pri katerih nam je žal, da le-ti umrejo, kajti vsi ti so lepi in dobri. Na eni strani množica »nepomembnih« mrličev, ki niso ljudje, na drugi strani trije, štirje, ki odtehtajo vse ostale. Prave smrti ni. Ni umiranja ljudi, pač pa umirajo posamezniki, na katere se med filmom čustveno navežemo. Res da se s tem doseže večji učinek pri ljudeh, a to je ceneno igranje na njihove strune sočustvovanja in humanosti.

Prav tako je problematičen vrh tega filma. To naj bi bilo porušenje mostu, izgradnja novega in prehod ranjencev preko tega novozgrajenega mostu. Viden bi moral biti tudi strateški pomen te akcije. V filmu gre to mimo nas skoro neopazno.

Film doseže vrh, ko Nemci obstreljujejo cerkvico, v kateri so ranjenci in ti s pesmijo premagajo svojo paniko. To pesem slišijo tako partizani kot Nemci na svojih položajih. Partizani z odločilnim naskokom poženejo Nemce z njihovimi tanki vred nazaj proti severu, tam se le-ti ukopljejo in v strahu pričakujejo v obrambnem položaju napad partizanov. V resnici pa je bil ta napad samo fingiran in so partizani v tem času pospešeno gradili novi most in prenašali ranjence preko njega na drugi breg, kjer je bil pravi cilj njihove poti. To v filmu ni jasno. Film v celoti ni prepričljiv. Stalno se ponavlja zaporedje bitka-pohod-lirični vložek-pohod-bitka. Bulajič še ni dorasel množici ljudi, ki jih ima naenkrat na platnu, če naj bi bili res pravi ljudje. Vsi ti so prazni, so zgolj figure, ki se premikajo sem ter tja in ne ostvarjajo odnosov med seboj. Dober je v prizorih, ko izpregovori človek kot posameznik, ko napolni platno res s človekom in ne le z glavo, trupom, rokami in nogami. Žal je takih prizorov zelo malo. V spominu sta mi ostala samo dva. Ko Novak začne naricati ob mrtvem bratu in ko se stari ded, smrtno ranjen, plazi proti vnučkomu, šepetajoč: »Ostanita skrita, ostanita tam, kjer sta.« Vse ostalo je narejeno v stilu velike predstave, spektakla. Vsi vemo, da so spektakli že od nekdaj dobro prodajno blago, v glavnem zaradi svoje zanimivosti in akcije, in ne zaradi kakršnekoli umetniške vrednosti.

Težko je, da gledamo ta film kot Jugoslovani in da smo z njim in z dogodki, ki jih prikazuje, zelo tesno povezani. To že vnaprej daje filmu ceno in vrednost. Zavedati se moramo, da je film eno, resnični dogodki pa drugo. Zato bi morale biti odprte vse možnosti sprejemanja in ne bi smeli smatrati, da kdor je proti filmu, ni za našo zgodovino.

bitka na neretvi

henryk zielinski

EKRAN, VARŠAVA, 1970

V prejšnji številki smo poročali, da je bila na dan jugoslovanskega državnega praznika svetovna premiera novega jugoslovanskega filma BITKA NA NERETVI v režiji Veljka Bulajića. Spodaj tiskamo recenzijo tega filma.

Bitka na Neretvi je najdražji film, kar so jih kdajkoli izdelali v Evropi. Tako reklamirajo ta film. V filmu nastopajo svetovno znani tuji igralci z vzhoda in zahoda. Organizirana je bila mednarodna premiera, ki se je je udeležilo več sto tujih gostov. Da bi pripeljali goste v Sarajevo, so organizatorji zagotovili posebne letalske čarterske polete iz Pariza, Londona, Rima, Münchna in Dunaja. Ali je ta film vreden stroškov in obsega, ki so mu ga dali? Bitka na Neretvi je nedvomno najvidnejši dosežek povojne jugoslovanske proizvodnje. Od vojnih filmov s partizansko tematiko je z ozirom na problematiko in realizacijo verjetno najbolj zanimiv.

Režiser Veljko Bulajić ter scenaristi R. Durović, S. Bulajić (režiserjev brat) in U. Pirro so za eno od največjih partizanskih bitk, ki so se odigrale v Jugoslaviji v zadnji vojni, zbrali dokumentarni material z vsi pieteto: bitko, kjer je bilo treba rešiti štiri tisoč petsto ranjencev in bolnih partizanov iz obroča. Avtorji filma so se odločili za film-spomenik, posvečen vsem tistim, ki so se te žlahtne bitke udeležili. Nekatere prizore so rekonstruirali na osnovi ohranjenih fotografij iz časa bitke. Jugoslovani so storili vse, da bi film ustrezal visokemu umetniškemu rangi in realistični podobi, kajti za njih tema filma ni bila lokalna, neznatna in nezanimiva stvar, pač pa epizoda iz zgodovine Jugoslavije, za katero mora vedeti ves svet.

Danes dobro vemo, da hodi najširša publika v kino gledat filme z reklamo, filme, ki slovijo, filme, kjer nastopajo najvidnejši igralci, filme, ki so moderno realizirani in ustrezajo zahtevam sodobnega kina. Bitka na Neretvi ustreza vsem tem zahtevam. V njej nastopa dvanajst slovečih igralcev, naj omenim samo Yula Brynnerja, Sergeja Bondarčuka, Orsona Wellesa, Sylvo Koscina, Curda Jürgensa, Anthonya Dawsona, Olega Vidova. Najbrž v marsikateri deželi gledalec ne bo gledal tega filma zato, da bi zvedel karkoli o bitki na Neretvi, da bi spoznal najnovejšo zgodovino Jugoslavije. Prišel bo v kino z željo, da bi videl znane in priljubljene igralce. Verjetno se bo šele v kinu prvič srečal z veliko dramo jugoslovanskega naroda, začel bo spoznavati zgodovino te dežele.

Večkrat opažamo, da gledalec ne mara vojne tematike, iskanj sodobnega filma, psihološke drame. V primeru Bitke na Neretvi smo lahko prepričani, da si bo film pridobil publiko že zato, ker je dobro zgrajen spektakel in je njegova akcija kompaktna in prozorna.

Bulajić se trudi biti zvest zgodovini, rekonstruirati skuša dejstva, vendar z določenega aspekta. Težo drame premakne na stran borečih se partizanov. Prepletajo se komorni, poetski prizori, ki prikazujejo usode posameznih junakov, s prizori bitk, polnimi trde resnice in realnih dogodkov s prizorišča bitke. Prizori med ranjenci in bolniki v času sovražnih bombnih napadov so izdelani z velikim poznavanjem gledalčeve psihologije. Nastajajoče situacije se zdijo v teh prizorih ganljive in realne. Prikazujejo nemške in italijanske oddelke. Režiser dopušča, da ljudje, ki so na nasprotni strani, tudi mislijo, doživljajo, čutijo. Ustvarja prizore, kjer italijanski in nemški oficirji začenjajo razmišljati o smislu vojne, katere se udeležujejo, ne kot strategji, pač pa kot normalni ljudje. Bulajić ne pozna kompromisa v odnosu do rojakov-fašistov, izdajalcev svoje domovine, hrvatskih ustašev in srbskih četnikov. Prikazuje njihov moralni propad in popolno poživljenost. Ozadje političnega delovanja kolaboracionistov. Že dejstvo, da Orson Welles igra četniškega komandanta, izpričuje, da je Bulajić ta problem obravnaval resno.

Na splošno je režiser dobro uporabil inozemske igralce. Vsi so dobili vloge z bogatim materialom, ki nudi velike igralske možnosti. Zelo izrazit in dober je Yul Brynner v vlogi partizanskega inženirca-saperja, isto lahko rečemo o obeh nemških oficirjih, ki ju igra Curd Jürgens in Hardy Krüger. Sylva Koscina je ustvarila izvrstno mlado partizanko — ganljivo Danico. Mogoče bi zamerili režiserju to, da ni znal izkoristiti Bondarčuka, katerega igralske sposobnosti poznamo iz Človekove usode ali Vojne in miru. V Bitki na Neretvi igra dobro, vendar pod svojimi možnostmi. Zelo sugestivno in dobro so igrali jugoslovanski igralci, ki so se — v primerjavi z inozemskimi — izvrstno

izkazali. Predvsem naj tukaj omenim Mileno Dravič, Ljubišo Samaržića, Bato Živojinovića in Ložeta Rozmana. Vse figure, ki so jih ustvarili ti igralci, zaslužijo posebno pozornost.

Vendar moramo ob teh zvezdah poudariti avtorjev koncept v množičnih prizorih, in to ne samo v prizorih bitk polnih notranje dinamike, pač pa tudi v prizorih, ki prikazujejo begunce, ranjence, bolnike, otroke, ženske. To so mirni, resni, skoraj veličastni prizori. V njih sodeluje več tisoč statistov, videti pa ni niti nereda niti hrupa, kakor se to pogosto dogaja v podobnih prizorih iz drugih filmov. Spominjajo na grške kore v antičnih dramah, imajo določen značaj in mesto. To ni neumna množica, ki panično beži pred smrtjo.

Film je realiziral opazovalec, ki je navzoč in angažiran v dogajanju. Zato najdemo v njem precej idejno-moralnega pogleda na junake. Idejno-moralna plast filma je bogata. Junaki doživljajo dvome in krize, v katere gledalec verjame. Motivi, ki junake vodijo, so prepričljivi.

Snemalec Pinter, ki je izkušen predvsem v črno-belih filmih, je prvič realiziral tako velik film v barvah. Svojo nalogo je opravil dobro, nekateri posnetki, zlasti bitke, so zelo efektni. Nedvomno je film pod znakom pirotehnike. Pirotehnični efekti, ki so jih ustvarili, pomenijo verjetno najvišji dosežek na tem področju, vendar jih je preveč. Ta pirotehnična ekshibicija gotovo ne bo všeč vsem.

Za vse ljudi, ki se vojne spominjajo, bo film Bitka na Neretvi dokument časa. V njem bodo našli vzdušje in grozo vojne, ki so jo doživeli. Za tiste pa, ki vojno poznajo iz šolskih priročnikov in pripovedovanja, bo to ganljiva slika ne tako davne zgodovine.

orson welles: falstaff

georg aleksander

(Film — februar 1969)

Verjetno vsakdo, ki spremlja projekcijo tega filma, takoj ve, da gre za Orsona Wellesa. Kljub temu gledalec na koncu čaka še na njegov glas, ki bi prvo zapažanje potrdil, seveda manj zaradi pomanjkanja informacij, kot pa zaradi preprostega dejstva, da na konec take stvaritve sodi oseben »podpis« v smislu ustvarjalčeve samopotrditve. Potem pa se pojavijo nesorazmerno velike črke naslovne vloge. — Treba je pripomniti, da je FALSTAFFA porodila nečimrnost. Vse skupaj je močno podobno velikopoteznemu samozadoščenju igralca ter interpretu Shakespeara in filmskega umetnika Orsona Wellesa. Film učinkuje, kot ne bi mogla nobena gledališka izvedba. Stalne menjave zornega kota ustrezno akcentuirajo dejanje in osebe na način, ki je mnogo subtilnejši od zaporedja »totalov«, kot jih določa gledališki oder. Nekaj posebnega je v filmu tudi dekor oziroma scena, ki je istovčasno pristnejša in bolj bombastična od tiste na odru. Poleg tega jo je mogoče prilagajati z menjavo objektivov in poljubnimi pozicijami kamere.

Prednost takšnega filmskega načrta — verjetno ni nikogar, ki bi v estetskem smislu bolj izkoristil te prednosti, kot jih je Orson Welles — prednost je v tem, da je v njem mogoče združiti abstraktno, eksperimentalno kvaliteto gledališča s čutno konkretnostjo filmskega medija. Najočitneje velja ta misel za veliko, sedaj že gotovo znamenito sceno bitke, ki je v nekem smislu film zase. Filmski in gledališki prijem se usklajeno dopolnjujeta na izredno fascinanten način. Jorge Herrero je tisti, ki mu je Welles kot pomožnemu režiserju dolžan največ hvale, saj mu je omogočil organizacijo veličastne vizije, kar je Welles obdelal in uresničil na brezprimerno dovršen način.

Wellesova umetnina korenini prav v tistih treh temeljih, ki jih je kulturna revolucija razkrinkala kot bistvo meščanske estetike, in sicer v originalnosti, spontanosti in virtuoznosti. Rezultat vsega tega je tisto, kar je nekoč Dürrenmatt dejal za film, in sicer z negativnim prizvokom: da ni film nič drugega kot demokratična oblika dvornega gledališča.

kaj kdo snema

Costa Gavras: Priznanje, Yves Montand, Simone Signoret
Jacques Deray: Borsalino, Jean-Paul Belmondo, Alain Delon
José Giovanni: Zadnje znano domovilišče, Lino Ventura, Marlène Jobert
Larry Pearce: Športni klub, Robert S. Fields
Arthur Penn: Mali veliki človek, Faye Dunaway, Dustin Hoffman
John Frankenheimer: Hodim po črti, Gregory Peck
Richard Quine: Mesečinina vojna, Richard Widmark
Tom Gries: Havaščani, Charlton Heston, Geraldine Chaplin
Gordon Douglas: Pravijo mi gospod Tibbs, Sidney Poitier
Carol Reed: Nihče me ne ljubi (prhutajoč orel), Anthony Quinn, Shirley Winters
Ralph Nelson: Osamljeni vojak, Candice Berger, Donald Pleasance

Burt Kennedy: S. D., John Huston, Richard Crenna
Lawrence Olivier: Tri sestre, Alan Bates
Francesco Rossi: Pred mnogi mi leti, Gian Maria Volonte
Bernardo Bertolucci: Konformist (Moravia), Jean-Louis Trintignant
Mauro Bolognini: Metello, Lucia Bose
Billy Wilder: Zasebno življenje Sherlocka Holmesa, Christopher Lee
Luigi Zampa: Splošna ugotovitev, Alberto Sordi, Vittorio Gassman
David Lean: Reganova hči, Robert Mitchum, Trevor Howard
Andrzej Wajda: Pokrajina po vojni
Janus Majewski: Lokis (po Prosperu Mériméju)
Sergej Bondarčuk: Waterloo

Iz Cinéma 70

lestvica najboljših filmov

Revija Sight and Sound je objavila lestvice najboljših filmov leta 1969 svojih najpomembnejših kritikov.

Jan Dawson je uvrstil mednje Makavejeva

1. Umetniki na najvišjem vrhu (Alexander Kluge)
2. Izgubljeni
3. Ukradeni poljubi (François Truffaut)
4. Zbiralka
5. Dnevnik Davida Holzmana
6. Nezvesta žena
7. Nesmrtna zgodba
8. Nedolžnost brez zaščite
9. Spomini na zaostalost
10. Sram
11. Divja skupnost

Na 13. londonskem festivalu so izbrali za prikazovanje v Filmski akademiji naslednje filme:

Miklos Jancso
Spopad
Robert Bresson
Nežen stvar
Nagisa Ošima
Deček in smrt z obešenjem
Ermanno Olmi
Nekega lepega dne
Judith Elek
Gospa iz Konstantinopla

Iz Sight and Sound

anketa

Na EKRANOVO anketo PET NAJBOLJŠIH DOMAČIH IN DESET NAJBOLJŠIH TUJIH FILMOV se je ob koncu leta 1969 odzvalo 16 jugoslovanskih filmskih kritikov.

Pripomnimo naj, da so nekateri anketiranci v svojih odgovorih navajali filme, ki (še) niso bili predvajani v jugoslovanskih kinematografih, prenekateri filmski kritiki pa si niso utegnili ogledati celotnega filmskega repertoarja; zgodilo se je celo marsikdaj, da so zamudili filme, ki vsekakor sodijo v kvalitetnejši del lanskega filmskega programa. In še, v času anketiranja večina anketirancev še ni videla BITKE NA NERETVI.

Jugoslovanski kritiki, navajamo jih po abecednem redu, so takole ocenili domače in tuje filme.

DRAGOSLAV ADAMOVIĆ, Beograd
Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. KMALU BO KONEC SVETA, 3. SEDMINA, 4. NAVZDOL ZA SONCEM, 5. DOGODEK in BITKA NA NERETVI.

Tuji filmi:

1. PERSONA, 2. ČLOVEK IZ ZASTAVLJALNICE, 3. NESREČA, 4. LEPTICA DNEVA, 5. ZANKA ZA NEDOLŽNOST, 6. HEPPENING, 7. JOY, 8. UBOGO DEKLE, 9. VELIKA LJUBEZEN ELVIRE MADIGAN, 10. UPOR, 10. BOBNI VZDOLŽ MUHAWKA.

MIHA BRUN, Ljubljana

Domači filmi:

1. HOROSKOP, 2. ZASEDA, 3. DOGODEK, 4. ZGODNJA DELA, 5. CROSS COUNTRY.

Tuji filmi:

1. JOANNA, 2. ROSEMARYJIN OTROK, 3. PERSONA, 4. GOSPODIČNA, 5. LEPOITICA DNEVA, 6. MOLK, 7. MOUCHETTE, 8. MUHAŠTO POLETJE, 9. KRALJ PODGAN, 10. MLADI TÖRLESS.

MILUTIN ČOLIĆ, Beograd

Domači filmi:

1. NAVZDOL ZA SONCEM, 2. KMALU BO KONEC SVETA, 3. BITKA NA NERETVI, 4. DOGODEK in HOROSKOP, 5. SEDMINA in KO SLIŠIŠ ZVONOVE.

Tuji filmi:

1. VELIKA LJUBEZEN ELVIRE MADIGAN, 2. MOUCHETTE, 3. ČISTINA, 4. MOLK, 5. V ŽARU NOČI, 6. NESREČA, 7. ZVEZDE NA ČEPICAH, 8. KDO SE BOJI WIRGINIJE WOOLF in TO JE TVOJE ŽIVLJENJE, 9. SLEPA ULICA in GANGSTERJI V MILANU, 10. ROSEMARYJIN OTROK in NOČI IGUANE.

BOGDAN GJUD, Ljubljana

Domači filmi:

1. DOGODEK, 2. HOROSKOP, 3. CROSS COUNTRY, 4. ZGODNJA DELA, 5. ZASEDA.

Tuji filmi:

1. PERSONA, 2. ROSEMARYJIN OTROK, 3. MUHAŠTO POLETJE, 4. MOLK, 5. NESREČA, 6. TETA ZITA, 7. LEPOITICA DNEVA, 8. DEKLE GEORGI, 9. CAMELOT, 10. STEZE SLAVE.

MIŠA GRČAR, Ljubljana

Domači filmi (brez vrstnega reda): DOGODEK, PRED RESNICO, SEDMINA, ZGODNJA DELA.

Tuji filmi (brez vrstnega reda)

PERSONA, ROSEMARYJIN OTROK, ALŽIRSKA BITKA, MUHAŠTO POLETJE, LEPOITICA DNEVA, STAREC IN OTROK, OČE, DVA NA CESTI.

BOGDAN KALAFATOVIĆ, Beograd

Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. DOGODEK, 3. HOROSKOP, 4. SEDMINA, 5. VRANE.

Tuji filmi (po abecednem redu)

ČISTINA, LEPOITICA DNEVA, MARJETICE, PERSONA, PLAYTIME, POLJUBI ME, NORČEK, ROSEMARYJIN OTROK, SLEPA ULICA, V ŽARU NOČI, UMIRANJE DOLGEGA DNE.

VESNA MARINČIČ, Ljubljana

Domači filmi:

1. VRANE, 2. ZASEDA, 3. KO SLIŠIŠ ZVONOVE, 4. DOGODEK, 5. CROSS COUNTRY.

Tuji filmi:

1. MOŠKI IN ŽENSKA, 2. PERSONA, 3. KRALJI PODGAN, 4. VELIKA LJUBEZEN ELVIRE MADIGAN, 5. JOY, UBOGO DEKLE.

DENIS PONIŽ, Ljubljana

Domači filmi:

1. HOROSKOP, 2. ZASEDA, 3. KMALU BO KONEC SVETA, 4. ZGODNJA DELA, 5. VRANE.

Tuji filmi:

1. PERSONA, 2. KRALJ EDIP, 3. ROSEMARYJIN OTROK, 4. MOLK, 5. LEPOITICA DNEVA, 6. VOJNA IN MIR, 7. NESREČA, 8. MLADI TÖRLESS, 9. LAWRENCE ARABSKI, 10. UKRADENI ZRAKOPLOV.

MARJAN ROŽANC, Ljubljana

Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. KMALU BO KONEC SVETA, 3. KO SLIŠIŠ ZVONOVE.

Tuji filmi:

1. ROSEMARYJIN OTROK, 2. MOLK, 3. MOŠKI IN ŽENSKA, 4. LEPOITICA DNEVA.

DUŠAN STOJANOVIĆ, Beograd

Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. DOGODEK, 3. KMALU BO KONEC SVETA, 4. ZGODNJA DELA.

BRANE ŠÖMEN, Ljubljana

Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. ZGODNJA DELA, 3. VRANE, 4. CROSS COUNTRY, 5. HOROSKOP.

Tuji filmi:

1. ŠALA, 2. ROSEMARYJIN OTROK,

3. VSI DOBRI VOJAKI, 4. UKRADENI POLJUBI, 5. V ŽARU NOČI, 6. SLEPA ULICA, 7. ZVEZDE NA ČEPICAH, 8. LEPOITICA DNEVA, 9. MUHAŠTO POLETJE.

RAPA ŠUKLJE, Ljubljana

Domači filmi:

1. ZGODNJA DELA, 2. DOGODEK, 3. ZASEDA, 4. SEDMINA, 5. VRANE in KMALU BO KONEC SVETA.

Tuji filmi:

1. RIMSKA CESTA, 2. MLADI TÖRLESS, 3. ROSEMARYJIN OTROK, 4. MOLK, 5. MUHAŠTO POLETJE, 6. LUTKA in VELIKA LJUBEZEN ELVIRE MADIGAN, 7. VOJNA IN MIR, 8. DNEVNA SOBA, 9. PLAYTIME, 10. SATYRICON.

BOGDAN TIRNANIĆ, Beograd

Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. VRANE, 3. ZGODNJA DELA, 4. SEDMINA, 5. HOROSKOP.

Tuji filmi:

1. MOUCHETTE, 2. ROSEMARYJIN OTROK, 3. LEPOITICA DNEVA, 4. SUHO ŽIVLJENJE, 5. SLEPA ULICA, 6. ŠOK KORIDOR, 7. ZVEZDE NA ČEPICAH, 8. KOŠUTE, 9. NESREČA, 10. BLEDOLIČNI UBIJALEC.

TONI TRŠAR, Ljubljana

Domači filmi:

1. DOGODEK, 2. ZGODNJA DELA, 3. VRANE, 4. ZASEDA, 5. SEDMINA.

Tuji filmi:

1. ROSEMARYJIN OTROK, 2. LEPOITICA DNEVA, 3. SLEPA ULICA, 4. MOŠKI IN ŽENSKA, 5. NESREČA, 6. ČISTINA, 7. BLEDOLIČNI UBIJALEC, 8. UPOR, 9. CAMELOT.

MATJAŽ ZAJEC, Ljubljana

Domači filmi (brez vrstnega reda): ZGODNJA DELA, ZASEDA, CROSS COUNTRY, SEDMINA, ČAS BREZ VOJNE.

Tuji filmi (brez vrstnega reda): LEPOITICA DNEVA, ROSEMARYJIN OTROK, MOLK, PERSONA, MLADI TÖRLESS, KRALJ EDIP, ČUDNE

REČI SO SE PRIPETILE NA POTI ZA FORUM, VELIKA LJUBEZEN ELVIRE MADIGAN, NESREČA.

SLAVKO ŽIŽEK, Ljubljana

Domači filmi:

1. ZASEDA, 2. VRANE, 3. ZGODNJA DELA, 4. DOGODEK, 5. KMALU BO KONEC SVETA.

Tuji filmi:

1. DOBRI, ZLOBNI IN GRDI, 2. MLADI TÖRLESS, 3. PREPOVEDANE STOPNICE, 4. ČISTINA, 5. GOSPODU Z LJUBEZNIJO, 6. KRALJ PODGAN, 7. ROSEMARYJIN OTROK, 8. MOLK, 9. PERSONA, 10. INTERLUDIJ.

Domači filmi:

1. mesto ZASEDA
Živojina Pavlovića 57 točk
2. mesto DOGODEK
Vatroslava Mimice 37 točk
3. mesto ZGODNJA DELA
Želimira Žilnika 27 točk
4. mesto VRANE
Mihica in Kozomare 22 točk
5. mesto HOROSKOP
Bore Draškovića 21 točk
6. KMALU B OKONEC SVETA
(A. Petrović) 20 točk
- 7.—8. SEDMINA (M. Klopčič)
in KO SLIŠIŠ ZVONOVE
(A. Vrdoljak) 10 točk
9. CROSS COUNTRY
(P. Djordjević) 9 točk
10. NAVZDOL ZA SONCEM
(F. Škubonja) 7 točk
- 11.—12. BITKA NA NERETVI
(V. Bulajić) in
- 11.—12. PRED RESNICO
(K. Rakonjac) 4 točke
13. ČAS BREZ VOJNE
(B. Gapo) 1 točka

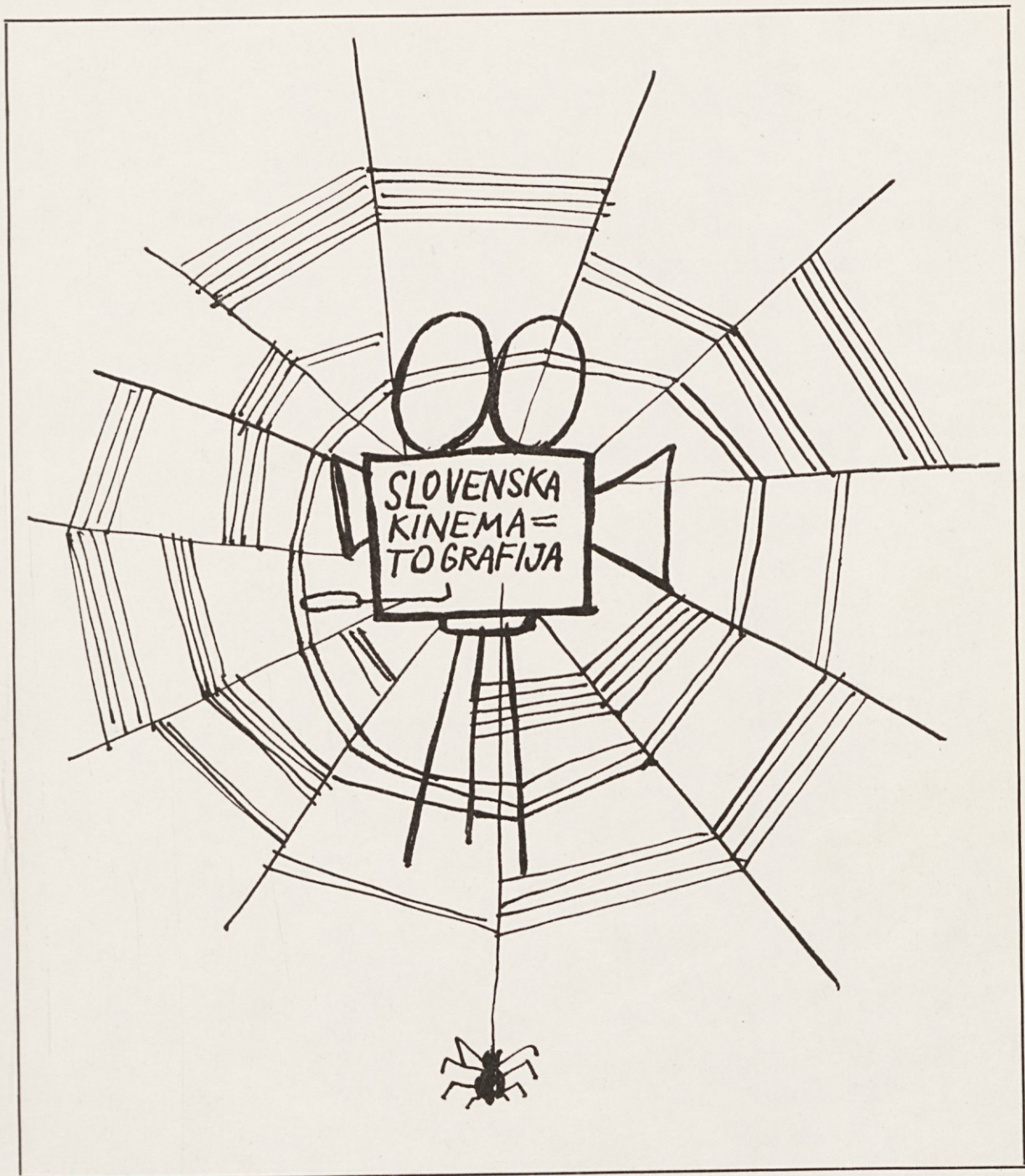
Tuji filmi:

1. ROSEMARYJIN OTROK
(R. Polanski) 96 točk
2. LEPOTICA DNEVA
(L. Bunuel) 81 točk
3. PERSONA
(I. Bergman) 71 točk
4. MOLK (I. Bergman) 53 točk

5. NESREČA
(J. Losey) 37 točk
6. MOUCHETTE
(R. Bresson) 32 točk
7. SLEPA ULICA
(R. Polanski) 30 točk
- 8.—9. MLADI TÖRLESS
(V. Schöndorff) in
VELIKA LJUBEZEN
ELVIRE MADIGAN
(B. Wideberg) 25 točk
- 10.—11. MOŠKI IN ŽENSKA
(C. Lelouch) 25 točk
in ČISTINA
(J. Boorman) 25 točk
12. V ŽARU NOČI
(N. Jewison) 17 točk
13. MUHASTO POLETJE
(J. Menzel) 16 točk
14. KRALJ PODGAN
(D. Forbes) 15 točk
15. KRALJ EDIP
(P. P. Pasolini) 14 točk
16. ZVEZDE NA ČEPICAH
(M. Jancso) 13 točk
- 17.—21. JOY UBOGO DEKLE
(Wach) 10 točk
JOANNA (M. Sarne) 10 točk
ŠALA (J. Jireš) 10 točk
RIMSKA CESTA
(L. Bunuel) 10 točk
DOBRI, ZLOBNI IN GRDI
10 točk
- 22.—23. ČLOVEK IZ
ZASTAVLJALNICE
(S. Lumet) 9 točk
VOJNA IN MIR
(S. Bondarčuk) 9 točk
- 24.—25. VSI DOBRI VOJAKI
(V. Jasny) 8 točk
PREPOVEDANE STOPNICE
- 26.—29. PLAYTIME
(J. Tati) 7 točk
SUHO ŽIVLJENJE
(N. P. dos Santos) 7 točk
UKRADENI POLJUBI
(J. Truffaut) 7 točk
GOSPODIČNA
(T. Richardson) 7 točk
- 30.—31. ZANKA ZA
NEDOLŽNOST
(W. Wellman) 6 točk

GOSPODU Z LJUBEZNIJO

- 32.—45. TETA ZITA 5 točk
(R. Enrico) 5 točk
ALŽIRSKA BITKA
(Pontecorvo) 5 točk
MARJETICE
(V. Chitylova) 5 točk
OČE (Kovacs) 5 točk
HEPPENING
(E. Silverstein) 5 točk
STAREC IN OTROK
(Claude Berri) 5 točk
POLJUBI ME, NORČEK
(B. Wilder) 5 točk
UMIRANJE DOLGEGA DNE
(P. Collinson) 5 točk
LUTKA 5 točk
ŠOK KORIDOR
(S. Fuller) 5 točk
BLEDOLIČNI UBIJALEC
(J. P. Merville) 5 točk
DVA NA CESTI 5 točk
ČUDNE REČI SO SE
PRIPETILE NA POTI
ZA FORUM
(R. Lester) 5 točk
46. CAMELOT (J. Logan) 4 točke
- 47.—50. KOŠUTE
(Chabrol) 3 točke
KDO SE BOJI
V. WOOLF 3 točke
DEKLE GEORGI
(Silvio Narizzano) 3 točke
DNEVNA SOBA
(Laster) 3 točke
- 51.—52. GANGSTERJI V MILANU
(C. Lizzani) 2 točki
LAWRENCE ARABSKI
(D. Lean) 2 točki
- 53.—59. BOBNI VZDOLŽ
MOHAWKA (J. Ford) 1 točka
NOČI IGUAENE
(J. Huston) 1 točka
STEZE SLAVE
S. Kubrick) 1 točka
UKRADENI ZRAKOPLOV
(J. Zeman) 1 točka
SATYRICON
(F. Fellini) 1 točka
INTERLUDIJ 1 točka
NUNA (G. Rivette) 1 točka



BREZ BESED. Karikatura Andrej Novak

E K R A N

71-72

POLJSKA FILMSKA IGRALKA MALGORZATSKA BRAUNEK IGRA V NOVEM FILMU MATJAŽA
KLOPČICA OXIGEN

