

Prostor svobode

Goran
Schmidt



Slovenski filmi za otroke ...

Vztrajnost, s katero je slovenska filmska produkcija nizala slabe celovečerne filme, namenjene otrokom, je izjemen primer vere v preskok kvantitete v kvaliteto, čeprav je situacija na prvi pogled bolj podnebna prispodobi o zrnju in slepi kuri. Karkoli že — različnost novega slovenskega filma za otroke **SREČA NA VRVICI** od njegovih predhodnikov je razveseljiva; še toliko bolj, saj je to letos že drugič, ko nam ob vprašanju, kakšen pa je kaj novi slovenski film, ni nerodno.

Odkar smo pred šestindvajsetimi leti dobili prvi film za otroke, pa do danes, se je filmskim kritikom ob njihovih priložnostnih zapisih vedno pridružil tudi glas pedagogov in še vseh tistih, ki jim je bila vzgoja del njihove poklicne usmeritve ali pa jim je to področje zgolj bilo pri srcu iz takega ali drugečnega razloga. Ne nazadnje tudi zato, ker je bil **KEKEC** naš drugi celovečerni film sploh in je s tem pokazal, da njegov nastanek ni naključen, ampak načrten in da bodo torej filmi za otroke tudi v prihodnje redna repertoarna postavka, s tem pa je seveda zbudil vsestransko, ne samo umetnostno, kritično refleksijo. Filmi za otroke so — podobno kot filmi s tematiko iz narodnoosvobodilnega boja ali pa sodobnega političnega življenja, pri katerih se ne preverja samo umetniška vrednost, ampak tudi dokumentarna in idejna — spodbudili tudi ocenjevanje zunajumetniških in zunajestetskih elementov, se pravi, spraševali so se tudi o vzgojni primernosti teh filmov in o njihovih vzgojnih učinkih. Seveda se je kaj kmalu pokazala naključnost, poljubnost in nestrokovnost takšnih recenzij, kjer je bil v glavnem edini pozitivni element dober namen, srčna zavzetost in pedagoški eros, saj se v njih ni nikdar izoblikovalo temeljno izhodišče kakršnekoli vzgoje — namreč vzgojni smotri. Implicitno se je nekako izcimilo, da si vsi želijo dobre, plemenite otroke, ki so sposobni intuitivno zaslutiti zlo in ga prebrisano premagati. Razširjeno je bilo tudi prepričanje, da je forma pravljice, pravljicična oblika, otrokom »najbližja«, za otroke najbolj primerna, da jo najbolj dojemajo in da se z junaki iz pravljic najlažje identificirajo — identifikacija pa naj bi bila kriterij za intenziteto doživljanja in konec koncev tudi doživetja. Tako je obveljalo, da si otroci najbolj želijo biti pastirčki (**KEKEC**, **SREČNO**, **KEKEC**, **BEDANČEVA PAST**, **PASTIRCI**), zelo blizu jim je vojna (**DOLINA MIRU**, **NE JOČI**, **PETER**, **NEVIDNI BATALJON**), za tiste z najbolj razvitim predembrionalnim spominom smo posneli film iz časov pred vojno (**DOBRO MORJE**), kot očitno čisti eksperiment pa je nastal tudi film za otroke, postavljen v naš čas (**TI LOVIŠ**). Pri tem zadnjem velja poudariti, da formulacija »postavljen v naš čas« nima nobene zveze s sodobno tematiko. Kakor bomo videli, imajo vsi našeti filmi zelo sorodna mentalna, nedozorela, predvsem pa nekritična izhodišča. Ob začetni pripombi, da se letos že drugič lahko relativno veselimo domačega filma, lahko omenimo tudi

eno njuno skupno značilnost: oba scenarista sta se prvič pojavila v slovenskem filmu in oba pripadata mladi generaciji. Tako kot enega od možnih vzrokov za monotonijo prej naštetih filmov ne kaže prezreti dejstva, da je scenarije za teh devet (9) filmov napisalo pet (5) scenaristov, med katerimi so trije zastopani s po častnim enim, eden z dvema, eden pa kar s štirimi! Tudi režiserjem je bilo delo podobno razdeljeno: trije so se spoprijeli s po enim scenarijem, dva režiserja pa sta suvereno posnela vsak po tri.

Prejudiciranje poante pri filmih za otroke v smislu vzgojnih smotrov določene družbe je za to zvrst očitno zelo pomembno. Tako lahko v neki tuji študiji zasledimo trditev, da v sovjetskih filmih nastopajo odrasli v vlogi staršev, učiteljev, otroških svetovalcev in varuhov, otroke imajo zelo radi in njihovo delovanje venomer usmerjajo, v angleških filmih da si otroci vedno pomagajo sami, brez pomoči staršev, francoski so vedri, vse se odvija v okolju otroškega sveta in končujejo se optimistično, medtem ko poljski (študija je poljska) združujejo dva vzgojna smotra: poudarjajo samostojnost otrok, hkrati pa kažejo velik vpliv odraslih na življenje otroka. Ali je takšno »programiranje« smiselno in ali so takšnim programerjem otroci hvaležni, koliko to omejuje umetniške ambicije, kako film sploh vpliva na otroka — vse to ostajajo verjetno še zmeraj, kljub številnim znanstvenim in neznantvenim prizadevanjem, odprta vprašanja. Zato ostaja za nas zanimiva temeljna mentalna naravnost avtorjev in njihova moč umetniške izpovedi, ali, v jeziku zaskrbljenih vzgojiteljev: če ugotavljamo v slovenskih filmih za otroke odsotnost vzgojnih smotrov, gre to verjetno pripisati premajhni prisotnosti pedagoške teorije v praksi, kar pa jo je bilo (vzgajanje otroka kakor samostojni, *kritični* družbeni subjekt), so jo ustvarjalci prezrli in se zanesli na svoj prirojeni čut. Da pa takšen čut nikakor ni prirojen, ampak privzgojen, nam nakaže analiza tistih šestih slovenskih celovečernih filmov, ki so bili namenjeni izključno otrokom in v katerih se seveda ne razkrivajo kakšni — če že — socialistični vzgojni smotri, ampak vzgojenost samih ustvarjalcev.

... kot prostor iluzije ...

DOLINA MIRU, DOBRO MORJE in NE JOČI, PETER sicer veljajo kot filmi za otroke, čeprav jih je smiselneje uvrščati v skupino tistih vprašljivih poizkusov, da bi ustvarili film, ki bi zaradi svojih glavnih protagonistov — otrok — bil sprejemljiv za otroke, po svoji sporočilni plati pa naj bi presegal otroški nivo in zadovoljil tudi odraslega gledalca. Pri tem ni povsem jasno, kaj naj bi bilo na otroškem nivoju tako preprostega in nezanimivega, da ne bi moglo pritegniti tudi odraslega. Verjetno lahko to kvaziteoretično izhodišče označimo kot navidežno, porojeno iz precenjevanja svoje odraslosti in podcenjevanja otroške miselnosti.

Kakor je kvantitativno levji delež preostalih filmov zaobjet v pastoralno bukolinem šopku prizorov iz pastirskega življenja, tako se v njih pokaže tudi široka paleta teoretičnih problemov, ki gravitirajo iz sfere otroškega (čeprav so delani za otroke) in iz sfere umetniškega (čeprav so to filmi), so značilni tudi za preostala dva in se v primeru priredbe literarne predloge otepajo z istimi nedopustnostmi, ki jih tudi sicer opažamo pri nekritično in nerazumljeno pofilmani literaturi.

Pravljčni ambient je v omenjenih štirih filmih o pastircih obveljal kot tisti prostor, v katerega se naj bi otrok najbolje in najlažje vživel in ga tudi v celoti dojel, še celo več — pravljični prostor naj bi mu omogočal širše in kompletnejše doživetje kot realističen ambient. Seveda bi bilo treba za to vložiti tudi več ustvarjalnega truda. Tako naj bi pravljični ambient postavljali kot prostor ustvarjalne svobode, in to tako za ustvarjalca kot za mladega gledalca.

Kakšne posledice ima tak prestop v prostor iluzije? Da to pomeni izstop iz življenske realitete, je seveda jasno na prvi pogled, druga značilnost pa je ta, da so v takšnem svetu dogodki in osebe razrešene vseh konkretnih, zunanjih in notranjih determinant v njihovem dialektičnem prepletu, stopnjevanju, razvoju in preraščanju. Oseba v pravljici stopi v zgodbo že zgrajena in takšna tudi do konca ostane, je tipizirana, karakterizirajo jo lahko le najbolj splošne, najbolj obče kategorije oziroma dramske in karakterne onredelitve, ki se podrejajo vnaprej določeni fabulativni in poantni funkciji osebe. Če pa se med dogajanjem oseba zlomi, je ta sprememba — na primer iz zlobnega v dobrega, da vzamemo najbolj polarno in preprosto primer — prav tako tipična in prav tako v sferi najsplošnejših moralnih ali pa kakih drugih kategorij. Takim osebam, pa tudi situacijam, je torej že a priori *odvzeta* vsaka *posebnost*, *individualnost*. In že smo pri prvem paradoksu: pravljica, ki naj bi zagotavljala prostor za razmah fantazije in identifikacije, si ga s svojimi tipiziranimi, neindividualiziranimi junaki zapira in oži. Otrok se lahko identificira pravzaprav le s klišeem. V drugi paradoks pa so ti filmi zašli, ko se je pokazalo, da ta tipizacija pušča toliko nedorečenega, da te abstraktne in večne vrednote in nevrednote, kot so dobro, zlo, plemenito, strahopetno itd., vendarle ne morejo figurirati kar same zase in same po sebi, ampak da potrebujejo nekakšno oporo. In namesto da bi posegli po elementih, ki bi tip očlovečili (to seveda ne pomeni klicanja realizma in »naše stvarnosti«!), individualizirali, so se ti tipizirani junaki utemeliili na ideološkem in ideinem stereotipu ali pa so postali personifikacije določenega aspekta zgodovinskega trenutka. S tem seveda niso oživeli, niso postali meso in kri, ampak so se le dvakrat zaprli in dokončno zacementirali v svoji apriornosti, abstraktnosti in neumetniškosti. Prostor iluzije, ki naj bi omogočal svobodo, se je sprevrgel v svoje nasprotje — pokazal je iluzornost svobode, neizkoriščeno možnost. Svet, ki naj bi zagotavljal avtentiko, se pokaže kot povsem neavtentičen.

Tako v KEKCU Kekec na ideinem nivoju simbolizira vse tisto, »kar čuti slovenski narod«: tujca na svojih tleh je treba izgnati, s puško in renčnim psom, kar pa se seveda biše s folklorno idiliko, v katero se povrne vas po Bedančevem odhodu. Tisti, ki so vztrajali pri vzgojni poanti, so videli abstraktno-etični boj med dobrim in zlim in zmago dobrega, čeprav niso znali povedati, kaj je na Bedancu tako zlega; tisti pa, ki so si upali film razlagati na psihološkem nivoju, so zašli v največje težave: mali junak iz prve verzije, kjer je prevladovala le klepčevska vsegazmožnost, zvitost in samozavest, se v svoji drugi različici razvije v brezobzirnega malega prakticista, v tretji pa avtoepigonsko te svoje temeljne značilnosti ni bistveno spremenil. V taki naravnosti so mu sledili tudi mladi protagonisti filma TI LOVIŠ, ki kot se Kekci ne sprašujejo o pravi, individualni identiteti Bedancev in Peht, ampak jih imajo že kar od vsega začetka za zlobne, ker je tako pač javno

mnenje, z isto mentaliteto lovijo kriminalca kot lovec žival. Da je bila tipizacija zaželená in da je do vsakršne individualizacije bilo čutiti pravi odpor in averzijo, pokaže (poleg Bedancev in Pehte) tudi detalj v TI LOVIŠ, ko otroci razglase za kriminalca nedolžnega in nič hudega slutečega potapljača, ki je bil pač po naravi svojega športa videti malo drugačen. Njegova edina krivda je v tem, da počne nekaj, kar drugi ne, kot tudi Kekci preženejo vse, kar odstopa od alpsko-folklornega povprečja. Značilno je tudi, da te klene fantiče oblegajo mile, nebojlene deklice, potrebne zaščite in pomoči, po možnosti še celo slepe — prava parafraza preganjane nedolžnosti meščanske patriarhalnosti.

V Kekcih liki Bedancev in Pehte ponazarjajo aktivno protiigro otrokom (fantom!), v TI LOVIŠ je to kriminalec, v NEVIDNEM BATALJONU pa okupatorji, prikazani prav tako shematsko. V vseh teh filmih pa imajo otroci še eno protiigro, le da je ta dosledno pasivna: to so odrasli — vaščani v Kekcih, (vaščani se zadržujejo le po svojih hišah (!) — iz previdnosti, nezainteresiranosti, nesposobnosti, strahopetnosti), starši in miličniki v TI LOVIŠ, ko niso sposobni ujeti kriminalca, in končno tudi meščani v NEVIDNEM BATALJONU, ki jim ne pride na misel, da bi se uprli okupatorju. Poleg tega se oba zadnja navedena filma prav tako odvijata v prostoru iluzije: otroci v TI LOVIŠ niso v svojem realnem prostoru, pač pa ob morju, kar predstavlja neko eksotiko, same počitnice pa dopuščajo življenje v tujem prostoru, amorfen čas in nenavadne akterje — nekaj, kar je drugačno od njihove siceršnje dejanske realitete; NEVIDNI BATALJON pa je vojno idiliziral in jo prikazal kot možnost razburljive igre.

Vse te značilnosti vodijo v najbolj osnovno, pa tudi najbolj žalostno karakteristiko teh slovenskih filmov za otroke. Pred nami je v vseh primerih namreč tale model: svet je načelno urejen, dober, torej ni razloga, da bi ga spreminjali. Torej je statičen in prav je, da je, saj je dober. Ker je dober, ni konfliktov, torej ni razvoja. In zakaj bi se spreminjal, če že vse je, kot mora biti. Potem pa vanj vdre nekaj, kar je drugačno — Bedanec, Pehta, kriminalec, okupator, nekaj, kar sicer ni sestavni del tega sveta. Pokaže se, da so v tem dobrem svetu še edino otroci ohranili neko vitaliteto in sposobnost akcije, odrasli tega niso sposobni, na mlade se jim je posrečilo prenesti le nezaupanje do vsega novega, tako pozitivnega kot negativnega. Zato so tudi otroci edini, ki vzamejo stvari v svoje roke, polovijo ali preženejo tujke in *vzpostavijo stari red*, podedovan od staršev. Tako se od odraslih ločijo le po vitalnosti, sicer pa so prav tako konservativni, predvsem pa ne kažejo in izpričujejo nobene *kreativnosti*; namreč v smislu resnične ustvarjalnosti kot neke nove vizije. Ustvarjalnost se razvija le v okvirih tehnične iznajdljivosti pri premagovanju različnih ovir. To pa verjetno ni karakteristika otrok nasploh, niti kakšne posebne vrste otrok, ampak je to lahko kvečjemu želja odraslih, in to posebne vrste: meščanov kot zgodovinsko pogojenega družbenega razreda. To nikakor ne pomeni, da je taka naravnost zavestna, nasprotno:

... v njem umetniški način,

kakor so se vsi ti filmi spustili v prostor iluzije, misleč, da se spuščajo v prostor svobode, kjer se bodo lahko svobodno razmahnili tako oni sami kot tudi njihovi junaki in gledalci, in so se spustili vanj od glave do pete, tako da

do njega samega niso imeli nobene distance več in ni več mogel funkcionirati kot nekaj posebnega (kar bi imelo posebno vrednost prav zato, ker je drugačno), ampak kot nekaj v sebi zaključnega, avtonomnega, brez dejansko realnega sveta, ki bi se mu lahko upiralo in se tako utemeljevalo in dokazovalo kot posebna vrednota (Kekci so cukreni prav zato, ker jih doživljamo kot realnost, ne pa kot pravljico), in kakor so spoznali, da je abstraktna poljubnost dobrega in zlega preprazna, pa so jo zato napolnili z ideološkimi, političnimi, pedagoškimi, moralističnimi itd. nivoji, ki so jih kritiki in recenzenti vse prepoznali in se spraševali, ali so primerni, zadostni, ustrezni, moralni, vzgojni, ali pa to niso, jih je preveč ali premalo, tehtali razmerja med enimi in drugimi in predvsem bili v skrbeh za mlade gledalce, njihov psihični razvoj, nacionalno zavest in socialni čut, tako se je iz teh filmov neopazno, in ne da bi to kdo hotel, izvila njihova edina avtentika — umetniški nivo. Izvili so se ustvarjalci sami — kljub svojemu zavestno-racionalnem trudu in kljub svoji dobronamernosti je zaradi naravnega načina nastajanja umetniškega dela vendarle v osnovi prišla do veljave avtentika njihove mentalitete, balast danes preživetega sveta, ki pa je bil takrat, ko jih je oblikoval, zanje prav taka realiteta in prav tako pomemben, kot je za danes razvijajoče se umetnike pomemben in usoden današnji čas, ki si ga bomo lahko ogledali v umetniški obliki morda šele čez desetletja; tako se je ideal meščanske družbe, subsumiran v meščanskih vzgojnih smotrih, nezavedno pokazal v prostoru iluzije slovenskega filma za otroke.

avtentika,

Kdor to razume kot nekaj negativnega, je razumel narobe: od vseh zahtev, ki so ravno v tej zvrsti pritiskale na ustvarjalce, zahtev, ki so bile v glavnem nejasne in tudi kontradiktorne, je preživela le naravna zahteva in zakonitost umetniškega ustvarjanja: umetnik, tudi če hoče, ne more povsem pobegniti iz svoje avtentičnosti — vedno bo ustvarjal umetniško: iz tistega, kar je v njem, kar lahko racionalno in z voljo dopolnjuje in prekriva, vendar nikoli docela. Brez pravih opor, izkušenj in teoretičnega znanja so se ustvarjalci zanesli nase — na svojo umetniško potenco in takó — čeprav obloženo in zamegljeno — ustvarili lastno avtentičnost na umetniški način. Seveda zato rezultati še niso umetnost — ta zahteva le nekaj več zavestne participacije in prirojenega daru — zanimivo pa je, da so intuitivni, podzavestni elementi umetniškega ustvarjanja najbolj prišli na površje v trenutkih takih ustvarjalnih stisk (čeprav so jih ustvarjalci lahko občutili tudi kot olajšanje), kjer si ni bilo mogoče pomagati z nasilnimi racionalnimi dramaturškimi konstrukcijami, saj so bili v čistem, abstraktnem svetu pravljice.

neuspela revolucija in neuspeh pobeg . . .

PASTIRCI, ne da bi to hoteli, predstavljajo v razvoju slovenskega filma za otroke nekakšnega arheopteriksa, vmesni člen, ki je rezultat pravega dialektičnega spopada znotraj samega filma. Da je do takega spopada lahko prišlo, so se seveda morali pojaviti novi elementi in morala se je izraziteje formirati sama dramaturška postulatigra igre in protiigre. Ker pa ima film naslov Bevkove povesti, pogledajmo najprej metamorfozo le-te.

Scenarist je iz Bevkove povesti vzel le osnovno dogajanje in delno število oseb. Spremenil pa je vzroke in značaj dogajanja, dodal nove osebe, spremenil karakter nastopajočih in dodal moralistično poanto. Sporočilo Bevkove povesti, če ga že hočemo poiskati, je kritika tedanjih socialnih razmer, svet, ki ga prikazuje, je v bistvu negativen. Scenarij se je povsem odrekel tistim elementom, ki so Bevku pomagali opisati to zgodovinsko družbeno situacijo, in je zgodbo postavil kot abstraktno, večno veljavno pripoved. Pri Bevku se na primer Ferjanč potem, ko ga je gospodar pošteno pretepel, ker je neupravičeno osramotil svojega tovariša, vrne na delo, saj ga je mati prisiljena, zaradi pomanjkanja kruha, vrniti gospodarju, ki ga vsaj hrani in oblači. V scenariju gospodar Ferjanča pretepe, ker je izgubil ovco (prej kazen zaradi netovarištva, zdaj kazen zaradi izgubljene lastnine!), Ferjanč se noče vrniti, ampak hoče pobegniti s cigani. Ti cigani so koscenaristov prispevek: porojeni iz njemu lastnega sveta so tako edini *zavestni* utrip umetniškega v tem filmu, sami za sebe zanimivo eksotični, v kontekstu filma pa seveda prav zaradi te svoje karakteristike neadekvatni. Vendar je njihova funkcija pomembna: ob podedovanih stereotipih prejšnjih filmov te zvrsti (čas, pastirski ambient, junaški dečki in plahe deklice), pa prav spremenjen odnos otrok do ciganov, ki so s svojo eksotiko in nenavadnostjo različica prav tako že opisanega stereotipa Bedancev, Pehte ali potapljača, bistveno spremeni polarizacija igre in protiigre. Cigani postanejo pasivna protiigra, ki le vabijo, obljublja otrokom nekakšno nenavadno svobodo. Odrasli, ki prevzamejo vlogo aktivne protiigre, zvesto stereotipu to cigansko eksotično zalego preženejo, v svoji novi vlogi represivcev v odnosu do otrok pa Ferjanča, kot že rečeno, pošteno premlaujo. Otroci niso več čuvarji reda, dobrega sveta — nasprotno: temu svetu se upirajo, kazni zaradi uničene lastnine občutijo kot krivico, občudujejo svobodne cigane. Vendar je revolucija v kali zatrta: cigani so pregnani, zato pobeg z njimi ne uspe, upornik Ferjanč pa mora pretepen poslušati tele modre besede odraslih: »Če boš trden, boš vzdržal...«. Globoko spoznanje mu ožari obraz in iskreno prepričan v modrost teh besed se vrne na pašo. Razlike med vzrokom za to vrnitev pri Bevku in v scenariju ni potrebno posebej analizirati. No, naš namen ni ocena adaptacije; primerjave je le toliko, da ne bi kdo po nepotrebnem in zaman iskal pri Bevku teh usedlin krščanske moralistike, pa tudi zato, ker je bila vsa ta zapletena perturbacija in inovacija potrebna za izhodišče mata v dveh potezah: odbiti zgodovinsko-socialni okvir in si tako zagotoviti neobremenjen manevrski prostor ter ponuditi slutnjo svobode kot provokacijo: otroci so za, odrasli reagirajo in eksplicirane tendence potolčejo. Niso tu otroci tisti, ki vračajo svet v stare, preizkušene kolesnice, pri čemer so odrasli pasivni (saj so tudi lahko bili, ker so bili z otroki v bistvu na isti fronti): v PASTIRCIH so otroci tisto novo in kot novo so grobi, nasilni, tudi sami med sabo, kar je izraz entropije, pravzaprav bi ta svet radi preprosto zapustili. Odrasli so staro in za staro in odgovorijo represivno. Konec, ki naj bi bil vzgojen, ko je Ferjanč po božajočih besedah prepričan, da je prav, da ostane hlapec in da ga tepejo, saj je to v njegovo dobro (to ga jekleni, očitno), vse to je le izraz praznega upa določene svetovnonazorske mentalitete po poslednji trenutni zmagi. (Prav enak prijem, ko je z odpravo zgodovinsko-socialnega okvira bila ukinjena tudi revolucionarnost literarne predloge, moralnost pa spremenjena v amorálnost in moralizem, smo že opazili pri filmu POVEST O DOBRIH LJUDEH istega režiserja, kaznovanje in bolečino kot očiščenje

in poanto pa prav tako že v filmu RDEČE KLASJE, posnetega po romanu scenarista PASTIRCEV). Zopet je pravljica kot prostor iluzije sprovcirala posredno avtentičnost v intuitivnem umetniškem ustvarjanju.

... ter končno: prostor realizirane svobode

SREČA NA VRVICI predstavlja s tega vidika teoretično logično nadaljevanje takšnega razvoja, čeprav verjetno naključnega. Po eni strani še vedno opazimo nekaj stereotipov, kot je na primer likovna podoba matere, nekatere tipizirane osebe in pa dejstvo, da dogajanje poteka v počitnicah, kot da drugače ne bi bilo mogoče ustvariti prostora za otroško igro, ki naj bi predstavljala njihovo pristnost. Po drugi strani pa je v filmu tudi dosti posameznih razveseljivih novosti, ki imajo večjo vrednost in zaslužijo več pozornosti, kot jim jo je posvečeno v tem zapisu. Tako naj omenim samo humor, ki je ves čas navzoča, dosledno izpeljana jezikovna pestrost, ki je karakterno, vsebinsko in dramaturško osmišljena in tako tudi učinkovita; funkcionalna glasba, ki dogajanje včasih neposredno komentira in ki se je izognila razvadi, da s šlagerji ustvarja atmosfero, kadar se je ne zna ustvariti drugače — razvada, ki se je pri nas iz filmov za otroke prenesla tudi v druge zvrsti in področja; formalno-dramaturško so zanimive tudi učinkovite vizualizacije otroških predstav, za katere bi starejši teoretiki verjetno menili, da so za to zvrst preveč zahtevne. In sploh ne nazadnje seveda to, da je celotno dogajanje postavljeno v sodobnost, kar glede na tradicijo nikakor ni samo po sebi umevno — predvsem pa še dejstvo, da ta sodobnost pomeni tudi dejansko sodobno problematiko in sodoben pristop. In prav v zvezi s tem nas zanima miselno in umetniško videnje tega sveta.

Ko smo rekli, da SREČA NA VRVICI predstavlja logično stopnjo v razvoju dejanskih zgodovinskih dilem in mentalitet, da je nekatere stereotipe nekritično prevzela, analizirajmo zdaj tiste stereotipe in tudi tista nova izhodišča — in ti elementi so v večini — do katerih se film kritično opredeljuje in jih suvereno razvija.

Predvsem sta to dva parafrazirana stereotipa, dva koščka sveta iluzij: prvi je film v filmu, snemanje prav takšnega filma, kakršnega smo prikazali kot povsem neadekvatnega. Seveda je tu odprta pot različnim asociacijam, čeprav se zdi — vsaj v tem kontekstu — še najbolj vidna prav kritična naravnost do prejšnjih filmov svoje zvrsti. Rekli bi lahko, da SREČA NA VRVICI na svojem začetku najprej opravi s svojo zgodovino kot z nečim preseženim. Drugi kosček sveta iluzij so indijanci — ta otroška igra je v ambientu, v katerega so postavljeni, videti prav anahronistična in arhaična — kot taka pa se v nadaljevanju tudi izkaže, saj se otroci namesto s privzeto eksotiko in izmišljeno konfliktnostjo začno ukvarjati z resničnimi problemi svoje identitete in vizije z rekvizitarijem sodobne elektronike. Tako v samem filmu po logiki dogajanja samo od sebe razpade druga stereotipna iluzija kot nekaj neizvirnega in tudi nefunkcionalnega v fabulativnem in vsebinskem smislu.

Seveda pa s tem še nismo pri bistveni vsebinski postavki filma. Ta se razkriva v realnem, dejanskem svetu, ki zajema vse, od ambienta, odraslih in otrok, in ki ves funkcionira kot protiigra. Mogoče je videti na prvi pogled nelogično, da so otroci uvrščeni v svet protiigre, vendar se prav v tem kaže prava dialektična enotnost: otroci so del sveta protiigre, ker so integral-

ni del družbe in betonske brezdušnosti, kam drugam tudi iti ne morejo. Vendar pa znotraj tega s svojo vizijo, hotenjem in akcijo v okvirih svoje realitete, iz katere tudi edino je mogoče izhajati, skušajo ustvariti nekaj bistveno drugačnega — prostor za svojo dejansko in naravno človečno avtentičnost. Stvarnost je s stališča otrok prikazana zaostreno, pod vprašaj so postavljene objektivne vrednote, ki jih tudi sami živijo, sporen postane ves dejanski, sodobni način življenja. (Seveda ta ostrina v filmu ni tako ostra kot v tem zapisu, ki je razmejitve vendarle prisiljen gledati shematizirano zaradi načina pristopa.) Spomnimo se NEVIDNEGA BATALJONA, ki je stvarnost, ravno obratno, idiliziral. Preprosto povedano: otroci so v svojem boju za človečnost v konfliktu s svetom in tudi s sabo, takšnimi, kakršni so zdaj. Tako se nam konflikt med človečnostjo in nekim konkretnim svetom v filmu za otroke pokaže kot radikalnejši v primeri s filmi, ki skušajo to, kar je tu le prisposoda, prikazati realistično. S tem pa je film stopil v prostor dejanske ustvarjalne svobode, ne, ker bi pri tem obšel dialektiko sveta in človeka kot realitete, ampak prav zato, ker je ni obšel.

Z zadnjo sekvenco v SREČI NA VRVICI, s to tretjo iluzijo, je prostor iluzije tudi prvič smiselno uporabljen v vsebinsko-dramaturškem smislu. Otroci, z njimi pa tudi poanta, pobegnejo tja, kamor Ferjanču ni uspelo. Vendar: ko do iluzije ohranja distanco s tem, da jo postavi zunaj realnega dogajanja, ni opredeljena samo edina možna rešitev otroške vizije in otroških želja, ampak film s tem pokaže tudi sebi primeren, umetniški teren razreševanja konfliktov in poante, ki je umetniški morda prav zato, ker po logiki dramaturške zgradbe in mesta te iluzije v strukturi dela pove, da dejansko ne razrešuje ničesar, prihaja in ostaja pa s tem v sferi umetniškega.

Družbenogospodarski vidiki narodnostnih manjšin

(Nadaljevanje in konec)



Aleš
Lokar

4. Razvoj Slovencev v Italiji in tako imenovana »slovenska nevarnost«

Migracija Slovencev v srednjo Evropo je dokaj staro zgodovinsko dejstvo, ki ga zgodovinarji postavljajo nekako na začetek srednjega veka. V prvem naselitvenem valu so se Slovenci naselili na precej obširnejšem ozemlju od tistega, ki jim pripada danes. Proti zahodu in severu so segali do področja ob izviru Drave na Toblaškem polju, na današnjem Južnem Tirolskem ter do osrednje alpske razvodnice na visokih in nizkih Turah. Na današnjem avstrijskem Koroškem so ustanovili kneževino Karantanijo, ki pa ni doživela posebno dolge zgodovine. Germanizatorični val v prvem srednjem veku, ki je bil vojaške in gospodarske ter kulturne narave in je prihajal najprej z Bavarske, nato pa iz cerkveno posvetnih središč frankovske države, Innsbrucka in Salzburga, je kmalu omajal slovenske pozicije v osrednjih Alpah in začel potiskati njih narodnostno mejo proti jugovzhodu.