

revija za film in televizijo

ekran

186642 +

186642

vol. 6
številk 1 in 2/1981
(letnik XVIII)
cena 80 din

12



filmska vzgoja
fotografija



ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik)
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačič, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec (glavni urednik)

stalni sodelavci
Bojan Kavčič
Bogdan Lešnik
Milenko Vakanjac
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)

Majda Širca (sekretar uredništva)

priprava stavka
Partizanska knjiga, Ljubljana

tisk
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 11. do 12. ure

cena posameznega izvoda
(3 tiskarske pole) 50 din
cena posameznega izvoda
(dvojna številka) 80 din
(za tujino dvojna cena)
letna naročnina 420 din
za dijake in študente 350 din

žiro račun:
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročnih rokopisov
ne vračamo

opročeno prometnega davka
po pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost
štev. 4210-58/81, z dne 9. 2. 1981.

1	filmska vzgoja	
2	Res del narodove kulture?	Matjaž Zajec
3	Izbir umetniških del z ekrana	Miroslav Vrabec
7	Ex traditio	Bogdan Lešnik
10	organizacija filmske vzgoje	
	Hoteli smo več /razgovor z Miljenkom Karanovičem pripravila	Mirjana Borčič
12	Oris filmskovzgojnih prizadevanj na Slovenskem	Mirjana Borčič
18	Demokratizacija, popularizacija, prevrednotenje	P. M. J.
20	Za organizirano in načrtno filmsko vzgojo	Tone Rački
21	film v pouku	
	Film je postal predmet družbeno organizirane vzgoje	Vedran Gligo
22	Metodika filmskega pouka	Stjepko Težak
24	Organizacija filmske vzgoje	Nuša Dragan
27	Izvajanje programa filmske vzgoje na osnovnih šolah	Nuša Dragan
29	Uresničevanje filmske vzgoje v slovenskih šolah	Marica Nakrst
31	Umetnostna vzgoja, tudi filmska / razgovor z Jožetom Humrom	
34	Jesenska uvertura za filmsko vzgojo	Igor Gedrih
35	Učni načrt za osnove filmske umetnosti	
36	Film v osnovnem in usmerjenem izobraževanju v SR Hrvaški	Stjepko Težak
37	Vzorec priprave učne ure za filmsko vzgojo	Marica Nakrst
38	otroška filmska ustvarjalnost / Otrok — filmski ustvarjalec ali amater	Tone Rački
40	Kako naprej?	Mato Kukuljica
43	izobraževanje filmskovzgojnih delavcev	
	Študij filma na visokih šolah v SR Hrvaški	Ante Peterlić
44	O poučevanju filma na pedagoških akademijah v SR Hrvaški	Vedran Gligo
46	Pouk filmske in RTV kulture na pedagoških akademijah v SR Bosni in Hercegovini	Miroslav Vrabec
47	Najstarejša filmska šola za učitelje v Jugoslaviji	Miroslav Vrabec
47	Poletna filmska šola	Dragan Svaco
48	Filmska in televizijska šola pri DDU Univerzum v Ljubljani	Vida Varga
49	O osrednjih seminarjih ZKOS	J. M. P.
51	Prizadevanja za filmskovzgojno izobraževanje učiteljev v novogoriški občini	Marica Nakrst
52	filmska vzgoja	Stanko Šimenc
57	film — erotika, pornografija	
	Zapis telesa	Bogdan Lešnik
58	Seks "od blizu"	Zdenko Vrdlovec
61	Kronologija Eros-filma	Roberto Nepoti
62	kritika	Jože Dolmark
64	Fantom svobode	Zdenko Vrdlovec
65	Idealen par	Bojan Kavčič
66	televizija	Bojan Kavčič
68	Ko poje čuk	Sašo Schrott
69	fotografija	Ješa Denegri
	Uporaba fotografskega medija v novi umetniški praksi	
71	Osební pogledi 1860—1977	Brane Kovič
73	zapisovanje	
	Mednarodni festival etnološkega in sociološkega filma/Niško Križnar ● Ameriška avantgarda v Kinoteki/Slobodni Valentinčič ● Teden filmov Wernerja Herzoga v ŠKUC/Bojan Žorga ● XXIV. festival amaterskega filma Jugosla- Mirjana Borčič ● Ob nastopu jugoslovanskih umetnikov na mednarodni umetniški manifestaciji v Milanu/Ješa negri ● 18. newyorški filmski festival/Brane Kovič ● Slovenski filmi na mednarodnih festivalih in manifestacijah letu 1980/in ● Vabilo za udeležbo slovenskih filmov na festivalih v letu 1981/in ● Bibliografija 1980/in ● Festival letu 1981/nr ● Film na univerzi v Pragi/Olga Meglič ● ŠKUC-ova vitrina/Zorko Škvor ● Lokomotiva Berta/zv ● žanka" — film, ki ga je Chaplin skrival/bk ● Cahiers du cinéma o "Okupaciji" in "Človeku, ki ga je treba ubiti" Je film, naročen za novoletne praznike, lahko avtorska stvaritev?/bk ● Komik, ki meče torte v nezavedno/mš ● realizirani zgodbi M. Antonionija/mš ● Filmografija Johna Lennona/sv ● Kritika slovarja "kritike"/Jože Dolmark	
86	in memoriam	Raoul Walsh
88		Dragan Janković
		Jože Dolmark
		Jane Kavčič

filmska vzgoja



Čisto potihoma je šla mimo nas 25-letnica začetka organiziranega prizadevanja za širjenje filmske kulture v Jugoslaviji.

Številka Ekrana, ki je pred vami, nima namena ocenjevati, kako se je v teh letih filmska vzgoja v Jugoslaviji vključevala v splošna družbena dogajanja, predvsem pa v vzgojo in izobraževanje, in kakšen je njen delež pri oblikovanju mladega človeka, ki naj bi bil sposoben samostojno in kritično sprejemati in vrednotiti pojave v življenju ter se tvorno vključevati v oblikovanje odnosov v tem življenju. To prepuščamo proučevanju in raziskovanju tistih, ki so za to poklicani.

Želeli smo le pokazati, do kod smo prišli in kaj smo od začetnih želja tudi uresničili.

Ni malo, ni pa tudi veliko. So pa med republikami razlike v hotenjih, v načrtih, v programih.

Problematico proizvodnje filmov za otroke in mladino ter organizacije filmskih gledališč bomo obširneje obravnavali v naslednjih številkah.

V tej velja vsa naša pozornost oblikam filmske vzgoje v šoli, izobraževanju filmskovzgojnih delavcev in organizaciji filmske vzgoje.

Mirjana Borčič



Res del narodove kulture?

Matjaž Zajec

Naj se sliši še tako absurdno, vendar je res, da je dandanes eno prvih otrokovih doživetij migotanje slike na televizijskem ekranu, glbajoče se slike, ki je v Sloveniji postala nepogrešljiv del vsakega doma, vsakega gospodinjstva. Ta, na poseben način živ svet je med prvimi izkušnjami otrokovega doživetja in sprejemanja zunanjega sveta. Živa, gibajoča se slika tako postaja vse bolj enakovredna govornemu besedi, oboje pa posreduje otroku prva znanja in spoznanja mnogo pred pisano besedo, pred črko, ki v besednih in stavčnih povezavah zahteva drugačen način mišljenja in razmišljanja. Naj se torej tradicionalisti slepijo, kolikor hočejo, pisana beseda vstopa v otrokov izkustveni svet kasneje kot pa živa, gibljiva slika. Vizualne komunikacije (film, televizija, strip, slikarstvo in kiparstvo, design in ne nazadnje propaganda) s svojo agresivnostjo pritegujejo pretežni del človekove pozornosti in mu posredujejo večino informativnih, umetniških in drugih sporočil. To pa postopoma spreminja človekovo sprejemanje sporočil, njegove procese čustvenega in razumskega reagiranja, spreminja celo njegov način pomnjenja.

Zaradi atraktivnosti, podobnosti življenju, so vizualne komunikacije neverjetno agresivne. Malokoga premami na mizi razgrnjen časopis, če v kotu sobe vabi prižgana televizija. Ljudje si letno v poprečju ogledajo več filmov, kot pa preberejo knjig. Uspešne propagandne akcije si ni moč zamisliti brez uporabe audiovizualnih medijev. Tudi v Sloveniji je že veliko šol, ki imajo zaprte televizijske sisteme, skoraj vse pa vsaj televizor. Tako vizualne komunikacije vstopajo

tudi v izobraževalni proces kot izredno učinkovito dopolnilo, ki ima še ogromne možnosti za razvoj zaradi nazornosti in vsestranske uporabnosti.

V primerjavi s tako silovitim prodorom avdiovizualnih komunikacij pa so naše praktične izkušnje in teoretično znanje skromni. Vtem ko nas načrtno preplavljajo, jih stihijsko sprejemamo in jemljemo kot nekaj danega, kot realnost, ki ji še ne poznamo prave uporabnosti niti morebitnih škodljivosti. Ob učinkovitem sistemu izobraževanja o sprejemanju in izražanju s pisano besedo, ki se je razvijal stoletja in stoletja, nismo uspeli v teh dobrih sto letih razviti sistema izobraževanja za slikovno komuniciranje, če izvezemo likovno izobraževanje, ki pa še vedno pretežno vztraja pri spodbujanju kreativnosti in ne pri načinu likovnega, slikovnega mišljenja, komuniciranja. In čeprav se teh pomanjkljivosti zavedamo, iz leta v leto prelagamo sistematično delo na tem področju in se še do danes nismo pravzaprav odločili, kdo bi moral biti osnovni nosilec teoretičnega dela, razvoja sistema izobraževanja, avdiovizualne vzgoje sploh in filmske vzgoje, kot vzgoje umetnosti, posebej.

Dovolj značilen je podatek, da je neke vrste filmska vzgoja v šolskih programih že več kot dve desetletji, vendar bomo pričakali prvi učbenik predmeta šele v prihodnosti.

Vsi ti podatki govorijo o razpršenosti filmskovzgojnega dela (če se kot filmska revija omejimo le na to področje audiovizualne vzgoje), govorijo o velikem entuziazmu filmskovzgojnih delavcev —

pedagogov, ki so navezani na izredno koristne seminarje in na lastno iznajdljivost za izobraževanje ob delu za delo. Še več, njihovo število se iz leta v leto povečuje, raste tudi njihova strokovna usposobljenost. V minulih letih so bili na tem področju storjeni pionirski koraki, ki so, velja predvsem za Slovenijo, postavili temelje filmskovzgojne pedagogike, predvsem v praksi in precej manj v lastni teoriji.

Revija Ekran se je v okviru določene delitve dela med mediji, ki se bolj ali manj poglobljeno ukvarjajo s filmom, vključevala v filmsko vzgojo. Lahko zapišemo, da so vse številke, od začetkov Ekрана, s celotno vsebino prinašale v slovenski prostor takšne vrste pisanje o filmu in precej manj o televiziji. To je na takšen ali drugačen način koristilo tudi filmskovzgojnemu delu. Ker so bila vsa uredništva do današnjega prepričana, da je dobro kakovostno pisanje o filmu, da so dobra kritika, poskusi domače teorije in esejistike, prevodni teksti jugoslovanskih in tujih avtorjev, da je vse to v pomoč in korist tudi filmske vzgoje, se Ekran s filmsko vzgojo velikokrat ni ukvarjal v posebnih rubrikah. Posebni sklopi filmskovzgojne vsebine so bili namenjeni novostim v naši teoriji in v naši praksi, ob zavedanju, da Ekran pač ne more biti neposredni učni pripomoček ali učbenik za filmsko vzgojo in film v celoti.

In če je res, da so pionirski koraki v filmski vzgoji napravljeni, da sta na tem področju veliko storila Univerzum in ZKOS, če je res, da število vse bolj usposobljenih filmskovzgojnih delavcev narašča, potem ima usmeritev prve letošnje številke, ko smo se odločili, da odmerimo pretežni, večinski del

Film kot najsugestivnejša, najmočnejše učinkujoča, posameznika najbolj "vsrkujoča" umetnost verjetno lahko prevzame nadvse pomembno funkcijo: dvigniti množice s stopnje golega razvedrila in jih vzgojiti do razmišljajoče, probleme in sebe samega išče stopnje umetniškega užitka; to je eden osnovnih problemov, ker je ohranitev naše civilizacije odvisna predvsem od uresničevanja in samopotrditve množic

Peter Josza

filmska vzgoja

Izbor umetniških del z ekrana

Miroslav Vrabec

vsebine filmski vzgoji, vso potrebno argumentacijo. Zdelo se nam je namreč potrebno sintetizirati vse, kar je najbolj pomembnega na tem področju v zadnjem času domišljenega, in izbrano ponuditi v pomoč entuziazmu filmskovzgojnih delavcev. Kot povratno informacijo pa pričakujemo prispevke iz filmskovzgojne prakse, sinteze izkušenj naših filmskih pedagogov, ki naj tudi na straneh Ekra na poskušajo pognati kolesja filmskovzgojnih prizadevanj hitreje naprej. Ta številka Ekra na naj bo v pomoč in v spodbudo.

Pa vendar se nam zastavlja vprašanje iz naslova *Res del narodove kulture*. Domača filmska ustvarjalnost se namreč še vedno bori za priznanje, za enakovreden status s snovanji na drugih področjih umetniškega dela. Bori se, da bi formalno (praktično pač že je) tudi filmska ustvarjalnost postala ustrezen cenjen del narodove kulture, da bi umetniško doživetje ob gledanju domačega in tujega filma postalo formalno enakovredno umetniškimi doživetjem ob branju knjige, ob ogledu gledališke predstave, slikarske razstave ali poslušanju dobre glasbe. Zavedati se namreč moramo, da kljub naši AGRFT film še ni dobil ustreznega mesta na naši univerzi, na raziskovalnih inštitucijah, pa tudi v pisanju v množičnih občilih ne. Verjetno se tudi tu pričenja problematika filmske vzgoje, ki je za sedaj še vedno v domeni entuziazma.

Celo Kant si ni pomišljal, da ne bi na predavanjih iz pedagogike dejal študentom, da ljudje pripadajo tisti vrsti živih bitij, katerih podmladek ne more obstati in rasti brez pomoči odraslih. Kajti to dejstvo, na prvi pogled banalna resnica, v nadaljnjih konsekvencah doseže pomembnost, primerno diskurzu, o najpomembnejših problemih našega življenja. Raznovrstno in dolgoletno pomoč starejših namreč imenujemo vzgoja. Druga stran vzgoje, in hkrati mera njene uspešnosti, pa je postopno ukinjanje pomoči odraslih ali postopna osamosvojitve tistega, ki ga vzgajamo, osvobajamo fizičnega in duhovnega skrbništva, pred *tujimi* izbiri ...

Novorojenček nima izbire, odrasel človek pa izbira, seveda znotraj koordinat družbenih danosti. Izbira bivanje, delo, vsebine svobodnega časa, osebe, s katerimi je prijatelj, knjige, ki jih bere, filme, ki jih gleda. Izbira predvsem na osnovi izbire, v kateri je bil vzgojen.

Njegovo mišljenje, svetovni nazor in okus so se najbolj oblikovali v dejavnostih, ki jih določajo to mišljenje, svetovni nazor ali okus. Človek je takšna umetniška osebnost, kakor je dejavno umetniško živel. In filmska oziroma televizijska osebnost je po vzoru svojega filmskega ali televizijskega življenja, predvsem po filmih in televizijskih delih, ki jih je leta in leta gledal, podaljšal v svoji domišljiji, o katerih je razmišljal, katera poslušal, o katerih se pogovarjal, katera bere.

V času otroštva in mladosti obstajata dve izbiri umetniških filmov in televizijskih oddaj: za prosti čas in za organizirano, splošno in filmsko-televizijsko vzgojo.

Obstajajo številni razlogi, zakaj se razmišljanje o stiku otrok s filmom že iz prvih let tega stoletja odvijata predvsem znotraj kategorije negativne selekcije. Vprašanje se je vedno glasilo, česa otroci ne smejo gledati, ne pa, kaj bi bilo dobro, da gledajo v kinu. Film je tako zlovesče zapletel pedagoško in družbeno javno mnenje,

da so se pri iskanju odgovora angažirali celo najvišji državni organi in administracije. Od leta 1909 so evropske države ena za drugo izdajale odredbe, v katerih je bilo mlajšim od 15 ali 16 let prepovedano gledati določene filmske predstave, za katere so menili, da so vzgojno pogubne.

Še danes obstajajo v večini razvitih dežel, bodisi buržoazne ali socialistične ureditve, različni vidiki restriktivne zaščite najmlajših ljubiteljev gibljivih slik na velikem zaslonu. Ob že omenjenem institutu "prepovedano mlajšim od 16 let" prihaja do omejevanj, tako imenovane cenzure uvoženih filmov in cenzure filmov, proizvedenih v nacionalni kinematografiji. Prav tako obstajajo opozorila šol ali drugih institucij ali organizacij, da je posamezen film vzgojno škodljiv, telop — opozorila na malem zaslonu, naj otroci raje ne gledajo filma, ki bo predvajal, in podobno.

V svetu je bolj razširjena negativna selekcija, ki je tudi bolj učinkovita od pozitivne. Medtem ko ima negativna selekcija pogosto moč prepovedi, pa pozitivna nima moči prisile, temveč le priporočila. Priporočila, dajejo državni organi, laične in cerkvene organizacije, specializirane ustanove in časopisi za otroke ali starše. Svojevrstna in najbolj uspešna oblika pozitivne selekcije se realizira v programih otroških kinematografov in v okviru filmskih programov za otroke na televiziji.

Pozitivna selekcija se je v svetu pojavila po drugi svetovni vojni, ko se je radikalno spremenil odnos institucionalizirane vzgoje, prosvetnih delavcev in vladajočih pedagoških teorij do filma: namesto nekdanje nepreklicne obsodbe so filmsko umetnost sprejeli kot pomemben faktor vzgojnega usmerjanja mlade generacije.

Proti kakršnimkoli omejitvam v stikih otrok s filmom in televizijo se brez zadržkov opredeljujejo liberalni starši, pa tudi nekateri pedagogi, psihologi in drugi strokovnjaki, ki so prepričani,



PO 2582/83

da film deklet in fantov ne napravi niti boljših niti slabših, da mladi gledalci ostajajo takšni, kakršni so se oblikovali glede na podedovano, se pravi skozi družinsko in šolsko vzgojo ter skozi vzgojo v ožjem družbenem okolju. Sodobna pedagogika a priori ne klasificira vzgojnih faktorjev na vplivne, manj vplivne in nevpilivne. Vsi faktorji so vplivni, stopnja učinkovitosti posameznega faktorja pa je odvisna od tega, kako močno vpliva, kako pogosto in dolgo vpliva in kakšna je skladnost med njegovo naravo in naravo tistega, ki ga vzgajamo, med tistim, ki ga vzgajamo in njegovim prejšnjim izkustvom, interesom, emocionalnim odnosom, pa tudi trenutnim razpoloženjem. Sodobna pedagogika poudarja, da filma in televizijske oddaje ne gleda vzgojen otrok, temveč se vzgaja, ko gleda film in televizijske oddaje. Torej niti naravni niti profesionalni vzgojitelji ne morejo biti nezainteresirani za tisto, kar otroci gledajo na velikem in malem zaslonu.

Nekateri pedagogi so se uprli instituciji "prepovedano mladini, mlajši od 16 let". Razlogi so različni: nekateri menijo, da ta prepoved otroke frustrira, drugi pa so prepričani, da prepovedano bolj privlači kot tisto, kar je dovoljeno, zato dvorane polnijo tisti, ki so malo starejši od 16 let. Tretji menijo, da je ta prepoved neučinkovita, ker je kinematografi ne spuščejo ali pa jo komercialno zlorabljajo. Osebo sem proti tej prepovedi predvsem zato, ker sem prepričan, da gre pri tem dejansko za samoprevaro, češ da je dovolj že prepoved, pa zato ni potrebno, da bi se vzgojitelji in družba angažirali pri organiziranju aktivne filmske vzgoje osnovnošolskih otrok.

Televizija za razliko od filma ni doživljala toliko neprijetnosti. Novi medij je po drugi svetovni vojni zagospodaril nad dobrim delom prostega časa odraslih in otrok. Občutno je oslabil etični konservativizem v pedagoškem svetu, ko je film že privadil vzgojne institucije in vzgojitelje, da so postali do ekrana bolj popustljivi. Tako velja imeti pred očmi, da je televizija družinski medij in so programski selektorji zato pri izbiri naklonjeni strožjim kriterijem. Televizijski programi za otroke so narejeni po kriterijih, za katere so redakcije prepričane, da so pedagoško pozitivni. Toda televizija nudi tudi vsakodnevne programe, ki niso pripravljeni zgolj za otroke. Toda otroci jih gledajo. Zato tudi mali zaslon vstopa v pedagoško razpravo o pozitivni in negativni selekciji umetniških del.

Kot v preteklosti, smo tudi danes bolj pripravljeni raziskovati problematiko negativne kot pa pozitivne filmske in televizijske selekcije. Neprimerljivo večje je število raziskovanj o škodljivem, kot pa o koristnem vplivu filma in televizije na mlado generacijo.

Problemski povzetek sodobnih

pregledov o tem, kaj naj otroci ne gledajo v kinu ali na televiziji, se glasi:

a) *Ali naj otroci gledajo samo tisto, kar razumejo, ali lahko gledajo tudi tisto, česar še ne razumejo?*

Otroci osvajajo svet zaslona postopoma. Prvo stopnico predstavlja identificiranje predmetov in dela. Ko otrok gleda film ali televizijsko oddajo, po predhodni izkušnji prepoznava predmete in postopke, ali pa celo pridobi izkušnjo o prej nepoznatih predmetih in postopkih. Usluge zaslona te vrste ni treba podcenjevati. Seveda pa ni namen umetniškega dela na zaslonu, da elementarno poučuje. Poleg tega pa pretirano zadrževanje pred zaslonom pripomore, da otrok, ki šele odkriva predmete in dela, dobi zmedeno sliko sveta. Televizija doseže ta nezaželeni učinek z zasičenim in močno svetlobno ter zvočno emanacijo, z veliko dinamiko prizorov, prekinjanjem časovne in prostorske kontinuitete, dvodimenzionalnostjo svojih znakov in umetnim koloritom. V tem se svet na zaslonu razlikuje od realnega okolja, v katerega se otrok od rojstva integrira s percipiranjem, gibanjem in akcijo.

Predpogoj za doživljanje filmskega in televizijskega umetniškega dela je takšna stopnja razumevanja, ki se kaže v povezovanju kadrov ali scen po spominu, identificiranju kraja, časa, predmetov in likov, odkrivanju zvez med predmeti, deli in liki, spremljanju zaporedja dogajanja ali dramskega dela, spoznavanju odnosov med liki in motivov njihovega vedenja. Če otrok lahko samostojno ali s pomočjo vzgojitelja odgovori na vprašanja v zvezi z zaporedjem dogodkov ali dramaturgijo: kje, kdaj, kdo, kaj, kako in zakaj, je razumel filmsko ali televizijsko umetnino. Ta stopnja razumevanja je predpogoj za umetniško doživljanje dela. (Otrok že lahko zajoka, če v filmu vidi in "razume" samo sceno, kako človek tepe simpatičnega psa. Ta jok je adekvatna emocionalna reakcija, ni pa umetniško doživetje.) Če otrok z delom na zaslonu ne more vzpostaviti stika na opisani ravni razumevanja sam ali s pomočjo vzgojitelja, je oropan tiste "koristi", v imenu katere občuje z umetnostjo zaslona. V tem primeru je ta čas če že ne škodljiv, pa vsaj nesmiselno porabljen. Otrok pa ne sme zaman tratiti časa.

Višja stopnja razumevanja umetnine na zaslonu se nadgrajuje z razumevanjem idej in artističnih postopkov, ki podajajo ideje in specifično umetniško vznemirjenje, kot tudi z analizo doživljanja dela in odnosa do percipiranega in doživetega. Do takšne stopnje razumevanja napreduje gledalec postopno s pomočjo splošnega izobraževanja in izobraževanja v filmski in televizijski umetnosti.

V filmskem in televizijskem življenju otrok se v zvezi z razumevanjem

srečujemo z dvema specifičnima pojavoma.

Otroci ne berejo leposlovnih del, ki jih ne razumejo. Nepoznani del leksike, večpomenskost besed, smisel konteksta, figurativno izražanje in podobno zadostno opominjajo neodraslega bralca. V nasprotju s tem pa otroci gledajo filme in televizijske oddaje, ki jih objektivno ne razumejo. Z zadovoljstvom vztrajajo pred zaslonom, v iluziji, da se med njimi in platnenim ali steklenim četverkotnikom ni zgodilo nič nerazumljivega. Otroci med petim in desetim letom prepoznajo predmete, bitja in dela. Če otrok ne razume dejanskih zvez med temi vidnimi elementi, s fantazijo vzpostavlja svoje lastne zveze. Vzpostavlja jih po življenjski izkušnji, po analogiji z drugimi zgodbami, po nagibih mehanizmov projekcije in želja nasploh. Poznano postaja zanj spoznano, zato gleda eno — a največkrat vidi drugo.

Starejši osnovnošolci imajo radi otroške filme in televizijske oddaje, vendar imajo raje filme in oddaje, namenjene odraslim. V njih se srečujejo z akcijami in značaji likov, motivi njihovega vedenja, odnosi med njimi, življenjskimi situacijami in socialnimi problemi, ki presegajo raven njihovega pojmovanja. Pri tem je treba upoštevati, da na otroke bolj vpliva tisto, kar imajo radi, kot pa tisto, kar imajo manj radi ali česar ne marajo. Radi imajo filme in televizijske oddaje za odrasle ali jim celo dajejo prednost. To pomeni, da imajo ti filmi in oddaje glede na vpliv posebno prednost pred filmi in oddajami, ki so posneti za otroke.

b) *Ali naj otroci gledajo filme in televizijske oddaje, v katerih so scene nasilja in agresije — mučenje, pohabljanje, usmrčevanje ljudi ali žaljenje osebnosti, rušenje reda, poškodovanje in uničevanje materialnih dobrin?*

Tisti psihologi, ki verjamejo, da je psihološka teorija abreakiranja splošno veljavna in splošno sprejemljiva, bodo odgovorili pritrdilno. Pod abreakcijo razumemo, da je človek obremenjen z agresivnim nagonom, oziroma zaradi določenega konflikta ali represije čuti agresivni pritisk, živi v emocionalni napetosti ali z določenim kompleksom. Z izživljanjem, tj. ponovnim doživljanjem v fantaziji, občutkih ali akciji tiste situacije, ki je prvotno povzročila konflikt, je dosežena oslabeitev ali eliminacija tega stanja. Dela na zaslonu s scenami nasilja omogočajo gledalcem, da dožive konfliktno situacijo in jih rešujejo z agresijo. Doživijo jih zelo intenzivno zaradi močnih dražljajev, zaradi vživljanja v dramatično obdelavo (participacija), identificiranja z liki in ideomotorične reakcije (akomodiranje telesa, naprežanje mišic, stiskanje pesti, mahanje rok ipd.). Privrženci te teorije trdijo, da so vsi otroci podložni



vedenju, ki je pogojeno z agresivnim nagonom in emocionalnimi napetostmi. Zato je vzgojno smotrno, da gledajo filme s tematiko nasilja in agresije.

Pedagogi ne sprejemamo predstavljene teze. Provocirano abreagiranje je sprejemljivo kot terapijski postopek za problematičnega otroka, ni pa postopek za standardno vzgajanje otroške populacije. Moč argumenta vsebuje dejstvo, da do sedaj pri vzgajanju in socializiranju otrok, ki je v tem stoletju obeleženo s konceptijskim pluralizmom in številnimi eksperimentalnimi preverjanji, nikjer niso poizkušali realizirati koncepcije abreagiranja, čeprav je ta psihološka teorija poznana že šestdeset let.

Prav tako so številna empirična raziskovanja v petdesetih letih iskala odgovor na vprašanje, ali lahko nasilje na zaslonu spodbuja mlade gledalce k agresivnemu vedenju. Večje število raziskav odgovarja pritrdilno in le manjše brani nasilniško vedenje. Empirične raziskave torej ne dajejo enotnega odgovora.

Vzgojna praksa s svojim zgodovinskim obstojem dokazuje delovanje zunanjih vplivov na vzgojance. Tudi ekran nesporno prištevamo k zunanjim faktorjem, ki vzgojance spreminjajo, vplivajo na njegova stališča in vedenje. Kateri razlog bi lahko obrnil tezo, da je iz kompleksa vplivov, ki jih ima zaslon, mogoče izvzeti vpliv na vedenje, prilagojeno ali agresivno?

Pedagogika (vsaj za zdaj) meni, da agresivno oziroma prilagojeno obnašanje ni prirojeno, čeprav tudi ne zanikuje pomembne vloge prirojenih dispozicij. (Pedagogika se ne more odreči temu mnenju, niti če sprejme teorijo o prirojenem destruktivnem bistvu človeka, saj celotna zgodovina in zgodovina vzgoje dokazujeta, da se človek socializira.) Cilj empiričnih raziskav naj bi ne bil ugotavljati, ali dela zaslona, ki govore o nasilju, vplivajo na agresivno obnašanje mladih, temveč so bolj primerne raziskave, ki (izhajajoč iz teze, da zaslon lahko vpliva na vedenje) iščejo odgovore na določena specifična vprašanja: v katerem primeru ta dela vplivajo na agresivno vedenje, kako so posnete scene, ki negativno vplivajo, kako pa tiste, ki vplivajo pozitivno, kdaj prizori nasilja slabijo odpor do lastnega agresivnega vedenja, kdaj spodbujajo oponašanje, kdaj tvorna dela prispevajo k razumevanju raznolikosti človekove usode in vedenja, kdaj pa k sprejemanju črno-bele etične sheme presojanja človeškega vedenja, kdaj kaznovanje negativnega lika krepi stališča o potrebi družbene pravice, kdaj pa spodbuja, da je treba vzeti pravico maščevalno v svoje roke ...

Tista dela, ki vsebujejo prepričljivo in naturalistično posnete scene nasilja, pedagoško niso priporočljiva. Prav tako niso priporočljiva dela, v katerih nasilno dejanje ostaja na denotativni pomenski ravni, to je, ne simbolizira zgodovinsko ali etično upravičenih postopkov, ker se ne osmislijo.

Presenetljivo veliko število dejanj, nasilja v TV programih in v

kinematografskih filmih ni proporcionalno kvantumu nasilja v življenju, toda kaže na nagnjenja množičnega gledalca. Veliko število in širok repertoar nasilja na zaslonu pedagoško opominja, kajti zakon kvantitete deluje tudi v vzgoji.

c) Ali naj otroci gledajo filme in TV-dela groze in strahu?

Kadar vrtijo tovrstne filme, starejši osnovnošolci polnijo dvorane. Razlage so različne: mladi gledalci težijo k situacijam, ki korespondirajo z njihovim prirojenim strahom ali trajnim stanjem anksioznosti. Ta izvira iz akta rojstva ali iz prvega leta življenja. Mladi gledalci podzavestno iščejo rešitve, ko se v kinematografu z abreagiranjem osvobajajo latentnega strahu in stanja anksioznosti. Želijo afirmirati svojo osebnost, zato prihajajo na predstave, spodbujeni s skupinsko okužbo, in na njih tudi ostajajo, da bi sebi in drugim dokazali svojo neobčutljivost in neustrašnost ...

Vzgoja ima vselej nalogo, da mlado osebnost osamosvoji, da jo naredi močno in hrabro, da bi se lahko izognila bolečini, uprla grožnjam, nevarnostim in težavam. Mlada osebnost naj bi prerasla strah kot astenično občutje.

Zapažanja pedagogov, psihologov, zdravnikov in drugih opazovalcev otrok opozarjajo, da namenoma povzročena shriljiva in grozljiva doživetja pri njih povečujejo strah pred tovrstnimi grožnjami. Vzgoja ni

nikoli uporabljala organiziranega stimuliranja groze z namenom, da bi se vzgajani rešili asteničnega strahu. Ta zgodovinska pedagoška izkušnja opozarja, da tudi gledanje filmov strahu in groze ni najbolj primerno vzgojno sredstvo. Doslej opravljene empirične raziskave ne zanikajo te ugotovitve. Organizirano spodbujanje abreagiranj je postopek, s katerim se na ravni simbolov reaktivira izvir strahu in anksioznosti in tako terapevtično obravnava problematičnega otroka. Ta psihiatrični postopek ne spada v sistem postopkov standardne vzgoje vse mlade generacije.

Da bi se otroci vedli hrabro, da bi znali varovati sebe in druge, pri njihovi vzgoji uporabljajo metode poučevanja, to je racionalizirajo vzroke in posledice bolečine, nevarne situacije in dajejo napotke o možnostih, kako bi se uprli nevarnostim. Pri metodi navajanja organizirajo grozeče situacije, v katerih lahko otrok premaga strah. Tudi v življenju se, poleg namernih vplivov, otrokom ponujajo situacije, ko na enak način vadijo premagovanje bolečin ali se izognejo in premagajo nevarnost. Takšne spontane situacije so vzgojno koristne, če stimulusi ne presegajo vzgojevančeve možnosti obvladovanja. V tem pedagoškem kontekstu lahko ocenjujemo kot vzgojno smotrno le tiste filmske in televizijske scene grožnje in nevarnosti, katerih mera dražljajev upošteva jakost doživljajskega obvladovanja.

d) Opozorila, da je potrebna pedagoška previdnost, ko gre za dela s tragično ali zelo dramatično tematiko, so upravičena.

Da bi si otrok zagotovil boljšo prihodnost, in da bi aktivno sodeloval pri ustvarjanju jutrišnjega sveta, mora spoznati resnični svet sedanjosti in preteklosti, njegove svetle in temne strani. V tem pedagoškem kontekstu je tudi vzgojna funkcija umetnosti. Zato je umetniška resnica, ki prispeva k ustvarjanju objektivne slike o svetu, eno od načel pedagoške selekcije filmskih, televizijskih in drugih umetniških del.

To splošno stališče je treba uskladiti z dvema zahtevama, ki izhajata iz narave vzgajanca. Otrok je bolj občutljiv od odraslega človeka in manj odporen do groženj ali do njihove uresničitve, ki jih razume in doživlja kot realne. Zato ga je treba postopoma in obzirno seznanjati s to stranjo življenja, sestavljeno iz nepravilnih in nehumanih dejanj, človeških težav in nesreč. Otrok je bitje, ki je obrnjeno v prihodnost, ki teži k boljšemu in lepšemu, zato je optimizem splošnoveljavni vzgojni princip.

Težke socialne drame, skupinske ali individualne tragedije, posebej tiste, ki sevajo brezizhodnost in so prikazane z realističnim filmskim ali

televizijskim jezikom, otroku jemljejo pogum, zmanjšujejo njegove ambicije, vsiljujejo strah pred prihodnostjo in ustvarjajo fatalističen odnos do življenja.

e) Filmi z ljubezenskimi in erotičnimi scenami še vedno najbolj vznemirjajo pedagoško javnost in starševsko ter cenzorsko zavest.

Otrok od 10. do 12. leta ljubezenske scene na zaslonu ne zanimajo in jih pogosto ocenjujejo kot dolgočasne. V tem pogledu so torej sami selektorji.

V puberteti in predpuberteti pa močno narašča zanimanje za nasprotni spol, za ljubezen in telesno intimnost. Fantje in dekleta se v stvarnem življenju po pravilu bolj oddaljujejo, kot pa pristno zblizujejo. Zato toliko bolj vneto iščejo priložnost, da bi indirektno zadovoljili svojo radovednost. Čitajo ljubezenske in erotične tekste, gledajo erotične in ljubezenske slike in filme. Z vzgojo formirana zavest, dnevni režim in žepnina mlajšim adolescentom ne dovoljujejo, da bi tovrstne filmske predstave obiskovali tolikokrat kot si želijo.

Včasih je prevladovalo bolj strogo javno mnenje o intimnem življenju. Bilo je manj javnih informacij o ljubezni in o spolnosti kot danes. Zato je tovrsten film zbudil zanimanje, obisk je bil važen dogodek, doživetje pa intenzivno. Danes je morala intimnega življenja bolj humana, slikovne informacije o intimnem, ljubezenskem in erotičnem življenju zapolnjujejo okolje. Otroci se bolj zgodaj, postopno in bolj izčrpno seznanjajo s t.i. skrivnostmi najbližnjega odnosa med spoloma. Zato tudi bolj svoboden film v mestu ni več doživetje.

Vzgojitelj pa se v imenu dobre moralne in estetske vzgoje bori proti filmski pornografiji, ki je prodrla tudi v našo filmsko distribucijo. Upirajo se z metodami poučevanja, prepričevanja, usmerjanja in preprečevanja.

V zvezi z našim vprašanjem problem ni več celotna otroška populacija, temveč je problem tisti otrok, ki se obnaša erotomansko. Analiza mora ugotoviti simptome in vzroke za takšno obnašanje. Potem je treba med vzgojno-korektivne ukrepe uvrstiti tudi preprečevanje stika z erotičnim filmom.

V institucionalizirani vzgoji s pomočjo umetniškega filma in televizije obstaja tudi *pozitivna selekcija*. Prikazuje se (filmska projekcija, skop-emitiranje, neposredni televizijski prenosi) oziroma se za gledanje v kinu ali doma na televiziji priporoča tisto, kar je za vzgojo smotrno.

Za vzgojno-izobraževalne potrebe pri pouku književnosti, glasbe in drugih predmetov se izbirajo umetnine z velikega in malega zaslona, ki po tematiki pripadajo gradivu iz teh

predmetov. V tem primeru umetnina ni cilj, temveč je sredstvo, je v instruktivni funkciji. Zato njena obdelava ni samostojen metodični sistem, temveč je del metodičnega sistema predmetnega gradiva.

V učnem predmetu ali na področju filmsko-televizijske vzgoje je umetniško delo z zaslonu cilj sam po sebi in sredstvo pri doseganju filmsko-televizijske kulture. Ta koncept je osnovni kriterij izbire filmov in televizijskih del.

Ta koncept se upira dvema ekstremnim konceptoma. Po prvem je filmska vzgoja izključno umetnostna. Njen cilj je umetnina z zaslonu kot specifična struktura. Po drugem pa je predvsem družbena vzgoja, vzgoja za življenje. (Zanimivo je, da se pri nas aktualizira prvi koncept, in to pod vplivom opredelitev nekaterih književnikov in uglednih metodikov pouka književnosti, druga pa v zahodnoevropskih državah, pod vplivom koncepta vzgoje za množične medije in s pomočjo množičnih medijev.) Vsak od teh konceptov sugerira ustrezen izbor del zaslona. Prvi tista, ki afirmirajo artizem, drugi tista, ki so primerna za širši vpliv na vzgojenega.

Umetniško delo z zaslonu je izraz, struktura, artizem, je tudi ustvarjen svet s sporočilom, celota vrednot, ki jih lahko imenujemo estetske, etične, filozofske in podobno. Zato je filmsko-televizijska vzgoja estetska vzgoja, ki se v predšolski dobi komajda, potem pa vse bolj diferencira glede na ostale komponente vzgoje. Dela, ki se izbirajo za obdelavo, so umetniška, hkrati pa tudi didaktična, t.j. prirejena apercpcijskim močem vzgajanca in primerna za humanistično usmerjeno vzgojo. Pri tem je treba upoštevati, da je umetniška vrednost spremenljiva kategorija, da so otroci bitja z moderno senzibilnostjo, in da je ponudba filmov za otroke neprimerno manjša kot pa ponudba književnosti za otroke. Zato kriteriji pri izbiri v teh dveh vzgojah niso na isti kvalitetni ravni.

Izbor del za filmsko-televizijsko vzgojo teži k celovitosti (delitev dela na žanre, evolutivna obdobja, svetovno ter našo proizvodnjo in podobno), toda eksemplaričnost je treba predpostaviti enciklopedičnosti.

Film in televizija sta moderna umetnost. Živita predvsem v kinematografskem programu in vsak dan na malem zaslonu, zato so dela za filmsko-televizijski pouk in filmsko-televizijske proste aktivnosti novejši proizvodnje, mnogo bolj kot pri pouku književnosti.

V izbor pridejo tudi nekatera neuspešna dela, da bi lahko na osnovi analize nazorno demonstrirali kriterije za vrednotenje. Kasnejši, samostojni izbor del, ki jih bomo gledali, je preverjanje izborov del zaslona za filmsko-televizijsko vzgojo in vzgojo v celoti.

Ex traditio

Bogdan Lešnik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

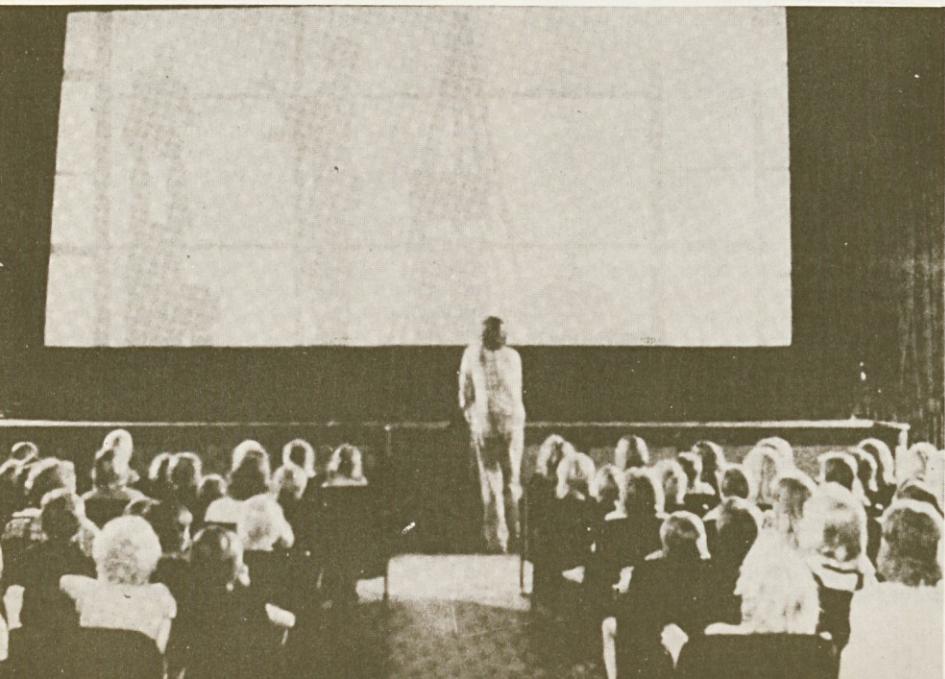
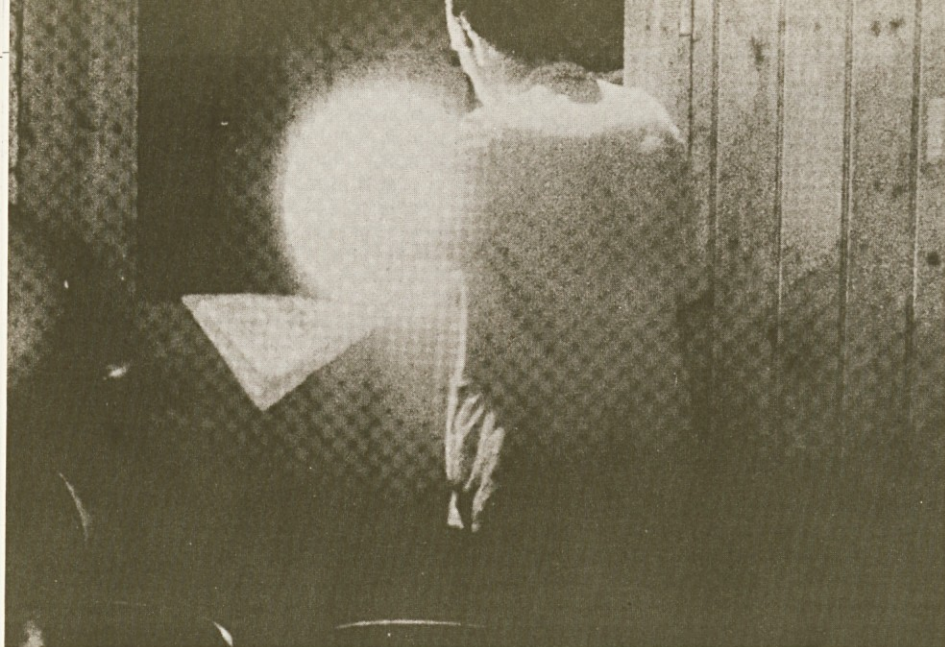
Kaj pa je v tem srečanju navsezadnje *zamujeno* in zahteva pojasnilo? Kaže se v samem izkustvu smisla: *hkrati* kot *manko* smisla in kot *presežek* smisla; nekaj, česar film *ne daje* in nekaj, kar gledalcu *uide*. Imenujmo to *zamujeno* na kratko kot *realno*: film realnega očitno ne daje, hkrati pa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

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

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

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

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



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

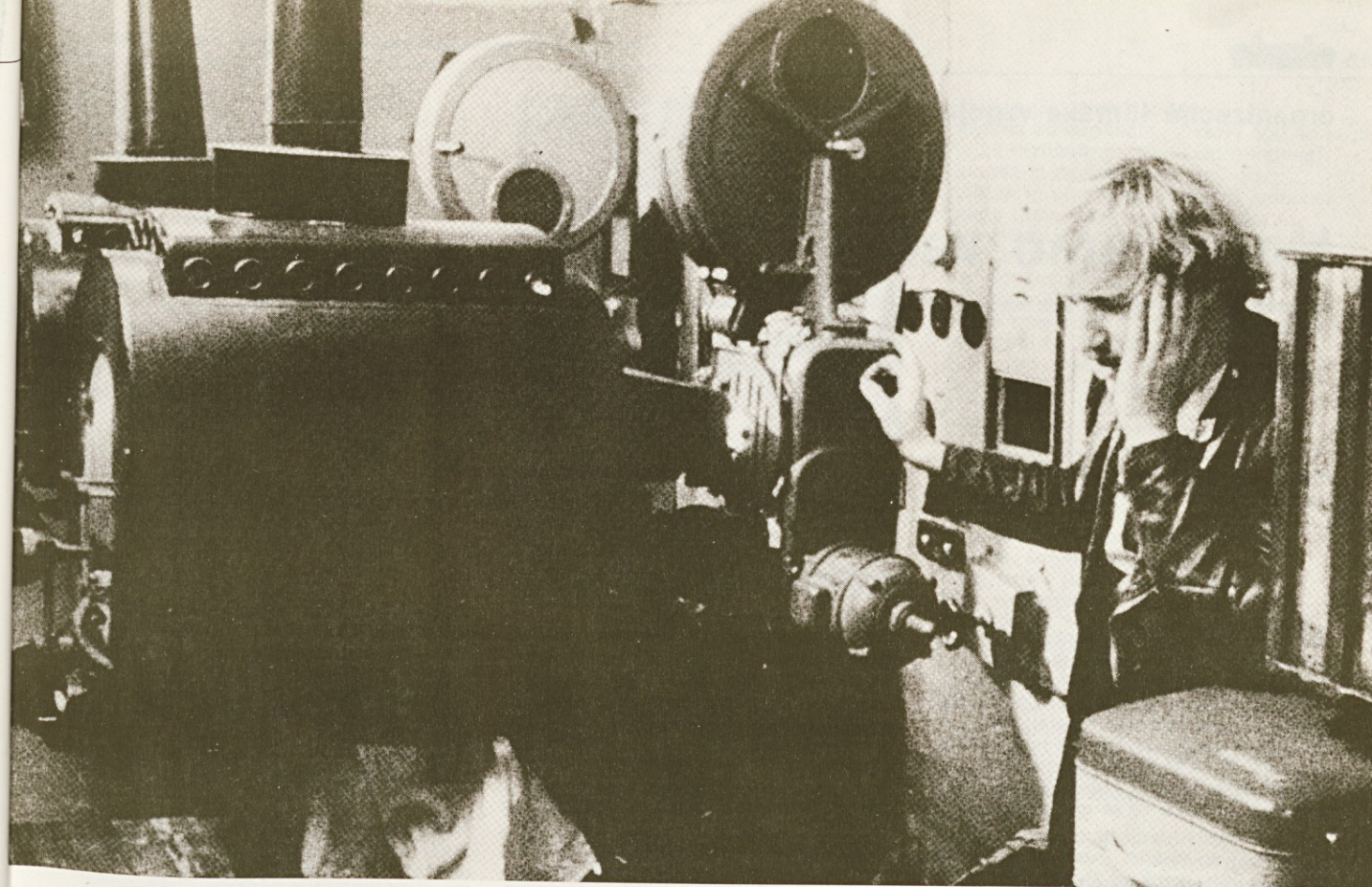
Če rečemo, da je želja filmu in gledalcu zunanja, s tem ne mislimo, da to ni že gledalčeva želja, ki ga prav konstituira kot gledalca, temveč dejstvo, da želja pre-eksistira gledalcu, da je ni mogoče umestiti v posameznika kot njen vir (razen na način specifične artikulacije, s katero naj se ukvarja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

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

Wim Wenders, V teku časa

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

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



Organizacija filmske vzgoje



Hoteli smo več

razgovor s prvim sekretarjem komisije FILM i DETE Miljenkom Karanovićem — 25 let po njeni ustanovitvi

Ekran:

Letos je minilo 25 let od prvih začetkov organiziranega gibanja za širjenje filmske kulture v Jugoslaviji. Vi, tovariš Karanović, ste bili polovico tega časa kot sekretar komisije Film i dete duša tega gibanja. Ali nam lahko poveste, kako je prišlo do njene ustanovitve, kakšen je bil njen program in kako se je uresničil?

Karanović:

Ko sem zapustil Jugoslovansko kinoteko, ki sem jo osnoval in katere direktor sem bil pet let, me je Branka Savić, takratna predsednica Sveta za vzgojo otrok in mladine Jugoslavije, povabila k sodelovanju. V svetu so namreč snovali razne komisije, ki naj bi usmerjale delo z mladimi. Potrebno se jim je zdelo osnovati tudi komisijo, ki bi se ukvarjala z vlogo filma v življenju mladih. Do takrat je bil ta problem popolnoma zapostavljen. Prav nihče ni vedel, kakšen je pravzaprav jugoslovanski mladi filmski gledalec in kakšen je vpliv filma na mlade, ki so tudi takrat tvorili večino filmske publike. Raziskav o tem ni bilo. Zato je dal svet spodbudo za družbeno akcijo, ki naj bi načrtno in strokovno raziskala odnose mladi — film. Koordinator naj bi bila komisija Film i dete, ki jo je leta 1955 osnoval svet za vzgojo otrok in mladine. Predsednik je bil akademik Ivan Tabaković, sekretar pa jaz. V delo komisije so se vključevali družbeni delavci, pedagogi, psihologi, filmski ljudje iz vseh republik in avtonomnih pokrajin. Skratka, zbrali so se znani javni delavci, ki so se na različne načine zanimali za film.

Vemo, da sta bila program in akcijski načrt komisije Film i dete družbeno verificirana leta 1956 na posvetu v Novem Sadu. Ko gledamo v preteklost filmskovzgojnega gibanja, nas predvsem zanima, kako je novosadsko posvetovanje uspelo mobilizirati precejšnje število organizacij in posameznikov v Jugoslaviji.

Ta posvet je bil prva pripravljena akcija komisije, ki je bila izpeljana pol leta po njeni ustanovitvi. Povabljen je bilo 300 udeležencev in pripravljeno 17 referatov, ki so bili zasnovani na

rezultatih ankete v več kot 50 jugoslovanskih krajih. V anketo so bili vključeni učenci od 10. do 14. leta in posebej učenci od 14. do 18. leta. Menili smo, da je to tista filmska publika, ki največ hodi v kino in tako film nanjo najbolj vpliva. Anketirance so spraševali o tem, kolikokrat gredo v kino, kakšne filme izbirajo, kateri film jim je najbolj ugajal, kaj vedo o nastajanju filma itd. Anketo je s sodelovanjem mnogih strokovnjakov (med njimi je bil zelo aktiven Dušan Makavejev, takrat absolvent psihologije) obdelal dr. Jovan Djordjević. Rezultati dela, ki je potekalo po skupinah, so bili predstavljeni v Novem Sadu. Na posvetu se je izoblikovalo strokovno mnenje, da film a priori nima slabega vpliva na mladega gledalca, da pa mladi človek, ki nima v sebi izoblikovanega kritičnega odnosa do okolja in posredno tudi do filma, lahko sprejme določene ponujene modele obnašanja. Menili smo, da se je mogoče proti temu pojavu boriti le z aktivizacijo učenca v vzgojnem in izobraževalnem procesu.

Že takrat smo mislili, da bi bilo najbolj učinkovito, če bi filmska vzgoja dobila svoje mesto v šoli. Predlogov je bilo več — od tega, da bi film postal samostojen učni predmet, do vključevanja v že obstoječe predmete n.p.r. pouk materinščine ali umetnosti. Vendar smo takrat v novosadski resoluciji le predlagali, naj se glede na situacijo najprej ustanovijo debatni filmski krožki oziroma klubi v vseh šolah, pionirskih domovih, mladinskih in kulturnih organizacijah. Apel je uspel in zabeležili smo prvi razmah dejavnosti.

Ali se je dejavnost razvijala po zamišljenih smernicah ali je čas prinesel nepredvidene obrate? Katere so bile najbolj tipične težave, ki so se pojavljale v tem obdobju?

Mislili smo, da je razgovor o filmu pravi način za širjenje filmske kulture. Naše mnenje so potrjevale tudi izkušnje v tujini. Debatni klubi so res začeli kmalu rasti kot gobe po dežju. Vzdržali pa so le redki. V nekaterih so

prenehali delati, v drugih pa so začeli snemati filme. Kot da bi dobesedno prevzeli naše geslo: Boljše je, da se otroci igrajo s filmom, kot pa da bi se film igral z otroki. Ta nepredvideni obrat pa je s seboj prinesel tudi mnoge probleme. V ospredju je bila vloga voditelja krožka, takoj za njo pa iskanje idej za filme.

Naše ankete so pokazale, da učitelji malo vedo o filmu, — celo manj kot učenci. Prav zaradi tega so se izogibali razgovorov o filmu. Pojavil se je tudi odpor do filmskovzgojnega dela. Takrat, na začetku, to delo še ni bilo priznано kot družbeno delo in učitelji so ga opravljali prostovoljno v svojem prostem času. Čeprav se je vsako leto ob začetku šolskega leta veliko učiteljev priglasilo za to delo, je bil realen priliv neznaten. Obstali so le tisti, ki so imeli radi film in mlade, navdušenci, katerim ni bilo škoda časa. Za primer vzemimo Beograd, v katerem je bilo v začetku osnovano 17 klubov, kjer so mladi od 10. leta dalje snemali filme. Po dveh letih je ostal en sam. Ta dejavnost je kot cvetje, ki ovane, če ga pozabimo zaliti. O tem smo premalo razmišljali, čeprav so republiški in medrepubliški pregledi veliko prispevali k razvoju otroške in mladinske filmske ustvarjalnosti in ustanavljanju klubov.

Mnogi klubi so bili (in so še) preveč zaprti sami vase, premalo dopolnjujejo svoje delo z izkušnjami drugih.

Za uspešno delo debatnih filmskih krožkov in klubov je bil potreben poseben filmski repertoar. Ali je obstajal? Kaj ste lahko storili, da bi učiteljem olajšali delo?

Takoj na začetku je komisija izdala katalog zabavno vzgojnih filmov, ki jih je priporočala šolam, pionirskim organizacijam in filmskim klubom. Ta katalog z naslovom 500 filmov za otroke in mladino je izšel v 12.000 izvodih in bil takoj razprodan. Zato smo leta 1963 izdali novo publikacijo Evo filmova za decu, kjer so bili zbrani vsi kratki in celovečerni filmi v komercialni in prosvetni mreži.

Zdelo se nam je, da je razvijanje proizvodnje filmov za otroke v naši deželi pomembna naloga. Naleteli pa smo na mišljenje, da je snemanje teh filmov opravilo zadnje vrste. To delo so največkrat zaupali slabim kadrom in zanj je bilo odšteto le malo denarja. O tem, kakšne so vsebinske in oblikovne pvine filma za otroke, niso razmišljali. Kljub temu da je v tistem času nastal film izgubljeni svinčnik, ki je doživel izreden uspeh, in se je film za otroke potrdil tudi komercialno, se ta proizvodnja ni razvila. Glede na število gledalcev v otroški in mladostniški dobi pa bi bilo treba letno zagotoviti vsaj nekaj filmov zanje. Načrtno so se tega lotili le v Sloveniji, ki se je vsaj nekoliko približala politiki manjših razvitih dežel (Švedska, Danska, Norveška, Holandija), ki najmlajšemu gledalcu zagotavljajo filmski program v materinščini tudi do polovice državnega filmskega predračuna.

Filmskovzgojni delavci so bili v začetnih prizadevanjih komisije Film i dete motivirani pri pripravi učnih načrtov za filmsko vzgojo. Kakšni so vaši spomini na oranje ledine na tem potrebnem, a vendar specifičnem področju vzgoje in izobraževanja?

To je bilo mučno delo. Skoraj v vseh republikah so se uprle vse institucije, ki naj bi reagirale na to zahtevo. Tokrat so pripravljali spremembo učnega načrta, ki je zmanjševal celotno število ur tako, da je bilo nekaterim predmetom odvzeto nekaj ur ali pa so nekatere predmete celo ukinili. Zat so menili, da so zahteve po posebnem predmetu filmska umetnost prezahtevne in neumestne. Predlog je bil zavrnjen z realno utemeljitvijo, da bi bilo za uvedbo takšnega predmeta najprej potrebno opredeliti status predmeta v predmetniku, zagotoviti sredstva za izvajanje pouka ter ustrezne kadre.

Vendar to odklanjanje institucij ni zavrlo simpatije posameznikov za predlagano novost v pouku. Tako so dr. Miroslav Vrabec v SR BiH, dr. Stjepko Težak v SR Hrvaški, dr. Jovan Djorđević v SR Srbiji ter Jovita Podgornik v SR Sloveniji našli rešitev v tem, da učenci v dopolnjenem učnem načrtu za materinski jezik dobe osnovno znanje o filmski umetnosti. Tako je bila filmska vzgoja v prvem obdobju integrirana v že obstoječi predmetnik. Za izvedbo pa je bilo predvideno 6 do 10 šolskih ur na leto. Vendar to ni bilo tisto, kar smo želeli. Predvideni učni načrt takrat ni obvezoval učiteljev. Izvajal ga je le tisti, ki je to želel. Takrat, pa tudi še danes, je bilo vse najprej odvisno od odnosa pristojnih v posamezni republici do filmske vzgoje, pa tudi od želje in razumevanj posameznih šol za to potrebo sodobnega mladega človeka.

Kako gledate danes na to, da je filmska vzgoja prisotna v učnih načrtih le v nekaterih republikah? Danes je filmska vzgoja vključena v učne načrte Hrvatske, Bosne in Hercegovine, Slovenije, Vojvodine. O



nujnem uvajanju se pogovarjajo v Srbiji in Makedoniji, ne vemo pa dosti o prizadevanjih v Črni gori ter na Kosovu. Kako je bilo takrat na začetku? Ali komisija Film i dete tu ni imela svojih oporišč?

Imela. Vendar ponavljam: vse je bilo in je odvisno od posameznikov — navdušencev. V komisiji smo imeli predstavnike vseh republik in avtonomnih pokrajin. Iz Srbije (sedež komisije je bil v Beogradu) pa celo nekaj več. Menim, da zato, ker so se v teh republikah tisti, ki organizirajo šolstvo, tej novosti bolj upirali. Dejstvo pa je, da je v tistih republikah, ki so uspele, bilo več ljudi, ki so zdržali v boju. Boj pa se še ni končal. Nikakor ne sme prenehati. Če preneha le za leto, dve, lahko gibanje popolnoma ugasne. Menim, da je vanj vključeno premalo ljudi.

Vsaka umetnost je človekov poseben odnos do sveta, je lastna duševna razsežnost

Film je nova umetnost. Po svojem bistvu je novo razodetje človeka

Kdor gleda film, tudi dela film. Med gledanjem in delanjem filma ni v bistvu nobene razlike. Film postaja "movie" šele v gledalčevi glavi, ki ga ustvarja. Kakršna je gledalčeva kultura in kaj sam hoče, tak je potem tudi film, ki ga gleda

Tomislav Gotovac

Realizacija učnih načrtov pa je odvisna od okoliščin. V vsaki šoli so ljudje različnih profilov. Od njihovega odnosa in osebnih nagnjenj do kulture in umetnosti nasploh, posebej pa do filma, je odvisna kvaliteta in kvantiteta filmske vzgoje. Če je odnos odklonilen, ostane vsaj generacija, če ne več, prepuščena sama sebi pri oblikovanju filmske kulture. To smo hoteli preprečiti. Učitelje je bilo treba navdušiti in jim ponuditi pomoč. Širom po Jugoslaviji smo organizirali seminarje, nastajale so poletne in zimske šole. Šestdeseta leta pa pomenijo tudi organizirano pospeševanje filmskega založništva v Jugoslaviji. Samo komisija Film i dete je izdala v tem obdobju okoli 10 knjig.

Delo komisije Film i dete je rodilo sadove. Organizirali smo se, dogajanje v jugoslovanskem filmskovzgojnem gibanju pa so bila v obdobju od 1960. do 1970. leta v ospredju pozornosti svetovnega zanimanja. V teh letih smo imeli tudi svojega predstavnika — Dušana Makavejeva — v sekretariatu mednarodnega centra Film in mladi pri UNESCO. Bil je izredno gibčen posrednik naših izkušenj ter živ tvorec oblik in metod filmskovzgojnega dela v Jugoslaviji. Sedaj je tega medrepubliškega povezovanja manj, slabše so tudi naše vezi z mednarodnim centrom Film in mladi.

Ne vem natanko, kako je zdaj. Obdobje, ki ga omenjate, pa je bilo prav gotovo zlato obdobje našega gibanja. Vem, da smo takrat množično sodelovali na mednarodnih zborovanjih. Naše nastope so povsod odobraval. Tuji strokovnjaki so občudovali naše lotevanje enega najresnejših problemov sodobne vzgoje. V tem obdobju je naše delo doseglo kulminacijo skupnega prizadevanja, ki se je kazalo v mnogih republiških posvetovanjih, in tudi v organizaciji mednarodnih posvetov v Ljubljani in Sarajevu.

Ko sem leta 1967 zapustil mesto sekretarja komisije Film i dete, se je začelo delo komisije zoževati. Njena koordinacijska vloga se je zmanjšala, ukvarjala se je le s filmskovzgojnimi problemi otrok. Za filmsko dejavnost je bilo tudi vse manj sredstev. Poleg tega je novo obdobje našega družbenega razvoja (decentralizacija) zahtevalo nove oblike sodelovanja. Teh nismo našli in prekinili smo z ustaljenim sistemom izmenjave izkušenj in združevanja na strokovnem področju.

Žal mi je, da so to skupno delo, dogovori in združevanja razpršeni po različnih organizacijah. 12 let sem vztrajal kot tajnik komisije, ker sem menil, da opravljam koristno delo za skupnost. Čas je pokazal, da je bilo delo potrebno in pokazali so se tudi rezultati tega dela. Vendar to ni tisto, kar smo hoteli. Hoteli smo še več ...

razgovor vodila in zabeležila
Mirjana Borčić

Oris filmskovzgojnih prizadevanj na Slovenskem

Mirjana Borčič

Zanimanje za odnos mladih do filma je bilo v tej ali oni obliki v javnosti prisotno že pred novosadskim posvetom v decembru 1956, ki velja za prvo organizirano jugoslovansko akcijo v prizadevanjih za dvig filmske kulture mladih. Organizirala ga je komisija *Film i dete* pri Svetu za varstvo otrok in mladine Jugoslavije. Z dobro pripravljenimi referati (nekateri so se opirali na obširno raziskavo o mladem gledalcu, ki jo je v letih 1955–56 izpeljala prav ta komisija) se je strokovno poseglo v problem, ki je takrat vznemirjal pedagoško javnost. Dilema prepovedati ali ne prepovedati ogled nekaterih filmov je postala v tem času tehten vzgojni problem, ki se je pojavil ob liberalizaciji uvoza filmov in zahteval posebno obravnavo.

Na osnovi strokovnih poročil, ki so se izoblikovala ob rezultatih raziskav, je na posvetu prevladovalo mnenje, da je večina mladih že sposobna kritične presoje, da jih s prepovedjo ni potrebno ščititi, da pa je nujno treba začeti sistematično razvijati razne oblike filmske vzgoje, ki bi zagotavljala filmsko kulturo mladih. Že takrat je bilo načelno sklenjeno, da naj se začne uvajati filmska vzgoja v šole in izobraževati učitelje na višjih in visokih šolah.

Nastop slovenskih referentov na novosadskem zborovanju je odražal določena znanstvena in kulturno-politična hotenja, ki so bila v republiki takrat prisotna. Ob poročanjih o rezultatih raziskav o tem, kako otrok in mladostnik reagirata na film (dr. Mihailo Rostohar) in o tem, kakšne filme ima rada nedelikventna in delikventna mladina (asistent Levin Šebek) je profesor Brenk opozarjal na potrebo upoštevanja tujih izkušenj v metodi raziskovanja vpliva filma na mladega gledalca, ki je posebno zahtevno zaradi tega, ker se doživlja, porojeno ob gledanju filma, seli v podzavest mladega človeka. Henrik Zdešar, takratni direktor Zavoda za šolstvo, se je v svojem referatu zavedal pomena filma v prostem času učenca in v svojem poročanju posvetil precejšnjo pozornost odnosu pedagogov do filma. Ker njegovega

pozitivnega vpliva na mladega človeka niso bili sposobni dojeti, so ga zelo težko sprejemali kot vzgojno sredstvo. V pionirskih in mladinskih debatnih klubih je videl veliko možnost prebijanje tega obroča odpora, v razgovorih pedagogov z učenci o filmskem programu pa utiranje poti do predmetnika in spreminjanja odnosa učiteljev do filma. Marjan Maher je poročal o izkušnjah in problemih vsebinske in organizacijske naravi prvega mladinskega kina, ki je deloval v Ljubljani od leta 1955.

Organizacija širjenja filmske kulture na Slovenskem

Od takrat pa do 19. septembra 1961, ko je začel razpredati svojo organizacijsko mrežo sosvet za filmsko vzgojo pri Zvezi Svobod in prosvetnih društev Slovenije, je bilo v Sloveniji veliko pobud za razvijanje filmske kulture, v katero so se vključili občinski in okrajni forumi različnih družbenih in kulturnih organizacij.

V organizaciji Zveze mladine Slovenije, Zveze prijateljev mladine Slovenije, Zveze Svobod in prosvetnih društev ter Ljudskih univerz so leta 1959 delovali filmski krožki in klubi, filmska gledališča in potujoči kinematografi. Samo na področju takratnega ljubljanskega okraja je delovalo 14 filmskih klubov, 10 filmskih gledališč, 14 potujočih kinematografov, ki sta jih s 16-mm filmi oskrbovali distribuciji Sava film in Vesna film. Vsi razpoložljivi filmi so bili tudi podnaslovljeni v slovenščini.

Vsa ta, takrat razdrobljena prizadevanja je bilo potrebno povezati. Inicijativa za organizirano filmsko vzgojo na Slovenskem se je porodila pri Zvezi prijateljev mladine Slovenije, kjer je bila leta 1958 ustanovljena komisija za filmsko vzgojo. Kmalu pa prevzame skrb za organizacijsko povezavo in strokovnost dela Zveza Svobod in prosvetnih društev. 1. IX. 1959 skliče okrajni svet Svobod in prosvetnih društev devetčlansko komisijo, v kateri so bili poleg vidnejših filmskovzgojnih delavcev s

terena tudi filmski delavci in publicisti. Največja pozornost je bila posvečena raznim oblikam strokovne pomoči: pripravi filmskih listov ter sporeda za filmska gledališča in potujoče kinematografe. Začne se povezovanje posameznih aktivnih filmskovzgojnih delavcev in njihovo strokovno izpopolnjevanje (filmske predstave z z razgovorom za vodje klubov, posvetovanje vodij potujočih kinematografov o oblikovanju programa, dvodnevni seminar za vodje klubov, predavatelje in tehnične organizatorje filmske vzgoje itd.).

Ljubljanska izkušnja, ki je bila pravzaprav zarodek organiziranega posega v takratno kulturno-prosvetno življenje z novimi oblikami dela, je dala pobudo za načrtno organizacijo filmsko-izobraževalnega dela v okviru Svobod in prosvetnih društev v Sloveniji.

Občinske filmske komisije, ustanovljene pri svetih organizacije, so bile dolžne nuditi pomoč filmskovzgojnim delavcem na svojem področju, usklajevati delo klubov, filmskih gledališč in potujočih kinematografov ter vplivati na čim večje vključevanje mladih v filmsko vzgojo. Te komisije naj bi bile tudi pobudnik za formiranje občinskega programskega sveta, ki naj bi vodil načrtno repertoarno politiko vseh stalnih, občasnih in potujočih kinematografov.

Delo okrajnih filmskih komisij se je osredotočilo na organizacijsko in strokovno pomoč občinskim komisijam. Okrajne komisije so bile tudi organizator študijskih sestankov, regijskih posvetov in seminarjev.

Naloga filmskega sosveta pri republiškem svetu Svobod in prosvetnih društev, ki ga je 19. IX. 1961 imenoval republiški svet organizacije iz vrst predstavnikov posameznih okrajnih komisij, filmskih strokovnjakov, javnih in kulturnih delavcev, je bila usmerjanje organizacijskih oblik in vsebine dela, izobraževanje filmskovzgojnih delavcev (posveti, študijski sestanki, seminarji) in izdajanje potrebne

Film je visoka umetnost, ki hipnotizira in je zelo učinkovita za prepričevanje. To je strašno orožje, prav zares magijsko, saj lahko izvaja prisilo in hipnotizira. Film ima svoj ritem in dokaj lahko se mu prilagodi utrip srca, dihanje. Tako film spreminja ritme domišljije in čustvovanja. Na ta način postane instrument strašne sugestivne moči, ta instrument pa se lahko uporablja pozitivno ali negativno

Federico Fellini

filmske literature. Operativno telo filmskega sosveta je bila študijska komisija, ki jo je imenoval republiški svet organizacije. Njena naloga je bila študij vseh oblik filmskoizobraževalnega in vzgojnega dela doma in v svetu ter posredovanje izkušenj klubom, filmskim gledališčem in šolam. Pripravljala je predloge za potrebno filmsko literaturo, nabavo učnih pripomočkov in filmov.

V desetletju 1960—70 opazamo v Sloveniji močan razmah filmske vzgoje v občinah, filmska vzgoja dobi svoje mesto v učnem programu osnovnih in srednjih šol, načrtno začnejo izhajati Ekran in ostale filmske publikacije, proučujejo se metode filmske vzgoje, opazni so premiki v filmskem amaterizmu.

Leta 1963 je bil v Pionirskem domu v Ljubljani ustanovljen oddelek za filmsko vzgojo. Pobudo zanj sta dala sosvet za film pri Zvezi Svobod in prosvetnih društev Slovenije in Zveza prijateljev mladine Slovenije. Oddelek je v svojem začetnem obdobju funkcioniral kot republiško središče za organizacijo raznih oblik filmske vzgoje, proučevanje oblik dela in izobraževanje filmskovzgojnih delavcev. Sestavni del oddelka je postal tudi Mladinski kino, ki je prirejal filmske predstave za vsa starostna obdobja — od vzgojnovarstvenih zavodov do visokih šol.

Slovenski filmskovzgojni delavci so se leta 1968 združili v Združenju filmskovzgojnih delavcev Slovenije, izdajali so svoje informativne zapise kot posebno prilogo Prosvetnemu delavcu, organizirali študijske sestanke in se intenzivno vključevali v filmskovzgojno življenje doma in v svetu.

V kratkem času je dejavnost prerasla v gibanje. Izredno razvejana dejavnost, ki je potekala na različnih tirih, pa je z nepremišljeno potezo, ukinitvijo delovnega mesta tajnika sosveta v času ekonomske reforme, izgubila dragocenega koordinatorskega Torieta Slugo, mnogi filmskovzgojni

delavci—začetniki, pa poklicnega svetovaleca. Tajniško mesto je bilo prazno do leta 1977, ko se honorarni sodelavec s skrajšanim delovnim časom začasno angažira. Od leta 1979 pa je pri Zvezi kulturnih organizacij Slovenije stalni strokovni sodelavec za film. Ponovni razcvet filmskih gledališč in večja prisotnost filmskovzgojne problematike v javnosti sta prav gotovo plod ponovne intenzivnejše koordinacije filmskovzgojnega dela v različnih središčih in na različnih nivojih.

Organizirane filmske predstave

Prve filmske predstave, ki so gledalca na ta ali oni način vzgajale, so bile v Sloveniji organizirane že leta 1951. Začelo se je z zaključenimi filmskimi predstavami za posamezne šole. Zatem je zavod za poučni film začel prirejati zaključene predstave za posamezne razrede, po katerih se je razvil razgovor. Leta 1955 pa je bil v Ljubljani v kinu Ljudske milice ustanovljen Mladinski kino, ki se je pozneje preselil v kino Soča.

Leta 1957 pride do pravega razmaha v prirejanju organiziranih filmskih predstav, ki so postavile temelje filmski vzgoji na Slovenskem. V tem letu je v Ljubljani prirejal Klub mladih v ljubljanskem kinu Vič nedeljske matineeje z obvezno uvodno besedo, v kinu Soča pa organizira Ljudska univerza okraja Ljubljana filmsko gledališče. Za vsako predstavo v njem je izšel tudi poseben filmski list (redakcija Vitko Musek, Marijan Maher).

Mreža filmskih gledališč se je v ljubljanskem okraju hitro razpredala. Leta 1959 jih imamo v Ljubljani (poleg tistega v kinu Soča tudi v Domu JLA), Trbovljah, Hrastniku, Zagorju, Kamniku, Kočevju, Šentvidu, Ivančni gorici, Duplici pri Kamniku in Grosupljem. Okrajni svet Svobod in prosvetnih društev Ljubljana izdaja zanje filmske liste, po programu, ki ga je priporočila posebna komisija. V tem času se pojavijo tudi prvi filmski abonmaji, ki tvorijo tematsko zaključene enote, ki so omogočale že študijsko sistematični vpogled v posamezna poglavja filmske estetike in zgodovine.

Manj načrtno, a vendar zelo koristno delo so v času, ko še ni kraljevala televizija, opravljali potujoči kinematografi. Njihova mreža je bila najbolj razvita v ljubljanskem okraju (Polhovgradec, Vevče, Logatec, Stari trg ob Kolpi, Videm—Dobropolje, Rovte, Izlake, Medvode, Zagradec, Litija, Kamnik, Domžale, Vrhnika, Kočevje). Sezname primernih filmov na 16-mm filmskem traku, ki so bili izdelani v okrajni filmski komisiji, so omogočali primerno kulturno raven filmskih predstav. Jeseni leta 1959 je bilo v ljubljanskem okraju tudi prvo dvodnevno posvetovanje o načinu oblikovanja repertoarja potujočih kinematografov.

Posebna oblika filmskih gledališč je nastajala v dijaških domovih. Najbolj učinkoviti sta bili gledališči KUD Samorastniki (Domova I. Cankarja in A. Černejeve) ter v Domu TSS, ki ga še danes vodi Jože Hribar. Prav slednje se je sčasoma razvilo in z nabavo 35-mm projektorja preraslo v pravo filmsko gledališče, ki ga ne omejuje več tehnika in ozek izbor filmov.

Izdajanje filmskih listov za filmska gledališča je leta 1962 prevzel Prosvetni servis. Tako centralizirano izdajanje filmskih listov za najpomembnejše filme repertoarja jugoslovanskih distributerjev je jamčilo dokaj visoko kvaliteto informacij, ki so jih potrebovali tisti, ki so predstavili film ali vodili razgovor po filmu.

Ker pa je bila večina filmskih gledališč namenjena odraslemu gledalcu, je oddelek za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani ob svoji ustanovitvi dobil nalogo, da za slovenski prostor organizira sistem filmskih abonmajev, ki bi v obliki razvedrila v prostem času razvijali filmsko kulturo mladih. V ta namen so se v republiki razpisali abonmajski cikli, ki so upoštevali starost gledalca (od otroških varstvenih ustanov do zaključnih razredov srednjih šol). Za razpisane abonmaje so bile na razpolago vstopnice—filmski listi, ki so bili opremljeni z motivi iz filma in osnovnimi podatki o filmu na eni strani, po drugi pa je starosti primerno bilo podanih nekaj misli o filmu, ki so vzpodbujale gledalčev aktivni odnos do filma. Predvajanje filma naj bi omogočalo tudi določene oblike filmske vzgoje v šolah. V ta namen so prejeli pedagogi za vsak cikel poseben priročnik, v katerem so našli dovolj možnosti, da pripravijo razgovor o filmu v okviru učne ure ali v katerikoli drugi izvenšolski obliki dela z mladimi. Akcija, ki jo je sofinanciral Sklad za kinematografijo, je propadla zaradi slabe povezave šol in kinematografov ter določenega odpora upravnikov kinematografov do dela, ki do tedaj ni bilo v navadi.

Na ta sistem so se pozneje še navezovala razna filmska gledališča (Kranj, Novo mesto, Celje) in sčasoma izoblikovala svoje sisteme. Neodvisno od šol pa so začela nastajati tudi mnoga filmska gledališča, ki so postala središče filmskega življenja v določenem kraju. Zadnja leta ponovno opazamo nagel količinski in kakovostni vzpon filmskih gledališč. Brez njih ni skoraj nobeno večje središče. V Sloveniji jih posluje okoli 45. Nekatera od njih imajo obliko mladinskih abonmajev, druga pa posegajo v kulturno življenje kraja kot samostojni dejavniki, ki jih priznavajo in podpirajo občinske kulturne skupnosti.

Filmski klubi

Ko so med leti 1950 in 1960 v Jugoslaviji bolj na široko odprli vrata tujim filmskim dosežkom in ko je prevladalo mnenje, da se ogleda

filmov mladim ne bo omejevalo, je bilo potrebno organizirati razprave o filmih in o filmski umetnosti nasploh. Tako so se ustanovili debatni filmski klubi v Ivančni gorici, Kočevski Reki, Zagorju, Dobropolju, Ščavnici, Postojni, Trbovljah, Zagradcu, Celju, Mariboru in Ljubljani. Vodili so jih Vitko Musek, Jovita Podgornik, Milan Vidic, Avgust Vižintin, Bela Križanič, Boža Brečelj, Marija Lešnik, Milica Dimitrijevič, Maja Smolej, Jože Hribar, Mirjana Borčič ...

Od leta 1959, ko se začno intenzivno razvijati filmski klubi, uvajamo v Sloveniji različne načine informiranja članov, posebno pa vodij klubov. Poleg rednega izhajanja filmske revije Film so jim potrebne informacije nudili tudi dnevnik, tednik in kulturne revije. Ogledi filmov in seminarji so širili njihovo filmsko obzorje. Prosветni servis je za nje pripravil majhno kinoteko, diapozitive za posebne cikle predavanj, napotke in gradivo za klubske večere.

Posebno učinkovito pomoč je filmskovzgojnim delavcem nudil Klub 61, ki je bil ustanovljen v Ljubljani leta 1961 in je združeval filmske delavce, filmske publiciste in filmskovzgojne delavce na študijskih projekcijah in sestankih. Delo je bilo zelo razgibano, informiranje pa zelo ažurno. Njegov predsednik je bil Jože Pogačnik. Žal klub tretje obletnice ustanovitve ni dočakal.

Posebno vlogo v kulturnem življenju Ljubljane je odigral Klub ljubiteljev filma, ki ga je za starejšo srednješolsko in študentsko mladino organiziral oddelek za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani. V času svojega obstoja od leta 1965 do leta 1972 mu je uspelo povečati število obiskovalcev do povprečja 72. Mnogi aktivni člani kluba so se pozneje uveljavili kot filmski ustvarjalci, publicisti, pedagogi. Klubiški program so izpopolnjevali filmi iz fonda, ki ga je na osnovi mednarodnih izmenjav posredovala takratna jugoslovanska federacija filmskih klubov s sedežem v Zagrebu in predsednikom Želimirom Matkom, jugoslovanski filmi profesionalne in neprofesionalne proizvodnje, ki so prinašali novosti v načinu izražanja ter filmski portreti vidnejših jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev. Klub je deloval v mali dvorani kina Union, ki pa je po preureditvi postala neuporabna za takšno obliko dela. To in pa spremenjen način financiranja dejavnosti Pionirskega doma sta delo v klubu popolnoma zavrla.

Zadnja leta nastajajo debatni filmski klubi oziroma krožki najpogosteje na osnovnih in srednjih šolah. Mladinski klubi v delovnih organizacijah in krajevnih skupnostih film redko vključujejo v svoje klubske življenje. Vzrok za takšno stanje je treba iskati v škandaloznem stanju sposojevalnice Sava film, ki naj bi bila centralna distribucija 16-mm filma v Sloveniji. Nekateri si iz zagate pomagajo tako, da si izposojajo filme pri Filmoteki 16 v Zagrebu, ki pa ima na voljo le filme s srbohrvaškimi podnapisi.

Film v obveznih programih vzgoje in izobraževanja

Prvič zasledimo poizkus filmske vzgoje v pouku slovenščine v šolskem letu 1951/52. Takrat se je namreč Jovita Podgornik, ki je poučevala na gimnaziji v Šentvidu pri Ljubljani, odzvala interesu mladih in svoje delo popestrila z razgovori o filmu. Kmalu so se ji pridružili srednješolski učitelji France Pibernik in Stanko Šimenc v Kranju, Boža Brečelj v Postojni, Ivo Arhar v Ptuj, Ante Novak v Murski Soboti ter njihovi kolegi na osnovnih šolah Maja Smolej v Ljubljani, Bela Križanič in Stični na Dolenjskem, Marija Lešnik v Mariboru. Vsi in še mnogi neimenovani so "kradli" ure pouka, predvidenega za slovenski jezik in filmsko vzgojo pripeljali v šolo skoraj skozi stranski vhod.

Na osnovi pridobljenih izkušenj tega pionirskega dela je leta 1962 posebna komisija pedagogov v sodelovanju s Francetom Brenkom in Vitkom Muskom izdelala prve osnutke učnega načrta za filmsko vzgojo v osnovni in srednji šoli. Izvajanje učnega načrta, ki je bil objavljen v programih in učnih načrtih slovenske osnovne in srednje šole, ni bilo obvezno. Učni načrt je takrat predvidel možnost, da poleg učiteljev slovenščine v pouk svojega predmeta lahko vključujejo film tudi učitelji sociologije, zgodovine, umetnosti.

Okoli leta 1963 nastopi zlato obdobje filmske vzgoje v slovenskih šolah. V tem času je bila iniciativa Zavoda za vključevanje filma v vzgojni in izobraževalni proces zelo opazna. Veliko je k temu prispevala tudi Jovita Podgornik, takratna svetovalka za slovenski jezik. Učiteljem, ki so to želeli, je dajala konkretne nasvete. Marsikatero pobudo za organizacijo posvetov in seminarjev so realizirali z njeno pomočjo. V Mariboru je tedaj deloval tudi prvi aktiv filmskih vzgojiteljev v Sloveniji, ki je združeval prizadevanja Zavoda za prosvetno-pedagoško službo in kulturno-prosvetnih služb. Vodja tega aktivna je bila Marija Lešnik.

Čeprav je bila družbena pomembnost in koristnost filmske vzgoje priznana, potreba po njej jasno opredeljena, je začetni pogon kmalu zamrl. Zaradi personalnih sprememb na Zavodu SRS za šolstvo je kljub naporom svetovalcev Janeza Sivca, Iva Zrimška in Petre Dobrile intenzivnost uvajanja filmske vzgoje v pouk oslabela. Filmsko vzgojo v pouku so na stranski tir postavili objektivni razlogi: pomanjkanje pripomočkov (filmov, diapozitivov), učiteljeve priročne literature, pomanjkljiva predizobrazba učiteljev ter odpor šolskih vodstev do izvajanja filmske vzgoje, ki je izhajal iz preslabe informiranosti, pa tudi iz bojazni, da bi nova oblika dela v šoli dodatno obremenila že tako šibko finančno stanje šol.

Po letu 1970 cpažamo tišja, a kljub temu uspešna prizadevanja za filmsko vzgojo. V dogovoru z odborom za film in televizijo pri Zvezi kulturno-

prosvetnih organizacij Slovenije, Zvezo prijateljev mladine Slovenije in zavodom SRS za šolstvo začne oddelek za filmsko vzgojo triletno proučevanje oblik in metod filmske vzgoje v osnovni šoli. Oddelek je v tečajih in občasnih urah, ki jih je organiziral v letih 1963—1969 v okviru rednega pouka na prošnjo posameznih šol, dobil pregled potreb in približnega stanja filmske kulture osnovnošolskih otrok. Svoje izkušnje je vzporejal z učnimi načrti SR Hrvaške, SR Bosne in Hercegovine, SR Srbije, ČSSR, Francije, Madžarske, Anglije, Švedske in Finske. Izoblikoval je dokaj skromen, vendar za naše razmere realen predlog osnutka učnega načrta za filmsko vzgojo v osnovni šoli, ki je obsegal 6 ur letno. Preko združenja filmskovzgojnih delavcev Slovenije je osnutek posredoval Zavodu SRS za šolstvo. V šolskih letih 1970/71, 1971/72 in 1972/73 sta Nuša Dragan in Mirjana Borčič predloženi osnutek preizkušali na ljubljanskih mestnih in primestnih šolah. V ta program dela oddelka za filmsko vzgojo pri Pionirskem domu je bilo vključenih 5 šol (140 oddelkov) in izpeljanih 645 učnih enot filmske vzgoje od 1. do 8. razreda. Na osnovi opazovanj in pripomb je bil pripravljen učni načrt za letno 6 ur pouka o filmu v osnovni šoli. Smoter je bil usposabljanje mladega človeka za doživetje in razumevanje filma ter oblikovanje stališč do ponujenih sporočil. Postavljene so osnove filmske vzgoje, ki se izogiba pouku o filmu in se nagiba k vzgoji za film, ki naj mlademu človeku omogoči bogatejšo komunikacijo z življenjem. Tako zasnovana filmska vzgoja vključuje enakovredne estetske, etične, moralne in družbene vidike vzgoje. Osnutek je bil sprejet in objavljen v učnem načrtu za osnovno šolo v letu 1972. Nekaj manjših popravkov je bilo objavljenih v februarški številki letnika 1978/79 revije Vzgoja in izobraževanje ter v biltenu šolske televizije (štev. 1-2, 1979/80). Spremembe so se nanašale predvsem na seznam filmov, ki naj bi jih uporabljali pri pouku. Za pouk jih je delno že pripravila DDU Univerzum. Reducirani so na S-8 filmski trak in opremljeni z obširnimi napotki, ki tudi manj izkušenemu učitelju omogočajo uspešno izvajanje filmske vzgoje.

Filmska vzgoja v osnovni šoli je zaenkrat obvezna še vedno le v predmetniku za slovenski jezik od 1. do 8. razreda, za njeno izvajanje je predvidenih 6 ur letno.

Pomanjkljivost tega učnega načrta je v preskopo opredeljeni snovi za nižje razrede osnovne šole. Odpraviti jo bo mogoče z upoštevanjem osnutka za izvajanje estetske vzgoje v 1. razredu celodnevne osnovne šole, ki ga je pripravil pedagoški inštitut. Vanj je vključena tudi filmska vzgoja. Dodeljeno ji je 10 učnih ur. Predvideni osnutek in napotke za delo je pripravila Mirjana Borčič in je del okvirnega načrta filmske vzgoje od 1. do 4. razreda osnovne šole, ki je bil zasnovan na izkušnjah oddelka za filmsko vzgojo Pionirskega doma.

Učenca naj bi navajal na odkrivanje vidnih in zvočnih znakov filmske govornice, izločanje za zgodbo filma oz. televizijske oddaje bistvenih elementov in povezovanje ugotovljenega v miselno celoto. Filmska vzgoja na tej stopnji naj bi bila sestavni del govornih in pismenih vaj, likovnega pouka in vizualnih iger.

Oddelek za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani je paralelno s preizkušnjo predloga učnega načrta začel s proučevanjem novih oblik filmske vzgoje v rednem pouku, s poudarkom na ustvarjalnosti. Čeprav je na začetku dela leta 1964 kazalo, da se za snemanje filmov navdušujejo predvsem 13–14 letni učenci, se je izkazalo, da je širjenje televizije in ostalih avdiovizualnih medijev pospešilo razvoj sposobnosti otroka, da se vizualno izraža. Zato je oddelek že v letu 1971 začel s proučevanjem metode filmske vzgoje v vzgojnovarstvenih zavodih, ki naj bi predšolskemu otroku ponudila možnost, da ob gledanju in snemanju filmov razvija svojo osebnost kot to počne ob likovni in ritmični vzgoji. Prve izkušnje Nuše Dragan, ki je to delo tudi vodila, so pokazale presenetljive rezultate, niso pa bile dovolj izkoriščene v širši vzgojni praksi vzgojnovarstvenih zavodov.

Na osnovi rezultatov dela v posebnih tečajih, v katere so se od leta 1972 do leta 1974 vključevali slušno prizadeti in družinsko moteni otroci, so sodelavci oddelka (Tone Rački, Meta Šubic, Mirjana Borčič) opozorili šolska vodstva na neizkoriščene možnosti filma, ki s svojim posebnim mikom in delovanjem olajša prizadevanja za vključevanje prizadetih otrok v okolje. Posebno delo, vendar nekoliko drugačno, je na posebni šoli Janeza Levca razvijal Borko Radešček. Njegov model filmske vzgoje je uspešno prenešen na posebno šolo v Homcu, kjer ga izvaja Bojana Zadel.

Proučevanja v oddelku za filmsko vzgojo Pionirskega doma so tudi pokazala, da interes osnovnošolskega otroka ni vezan le na film, temveč na vse medije množične kulture, ki v celoti učinkujejo na oblikovanje odnosa mladega človeka do okolja. Zato so bila proučevanja med letom 1970 in 1975, ki jih je zastavljal in vodil Tone Rački, usmerjena v povezovanje fotografije, stripa, in filma v sklop, ki naj bi celovito obravnaval sodobne vizualne medije. Sodelavci oddelka so menili, da je predlagana preobrazba pot do novega pristopa k vzgoji, ki sicer korigira izhodišča in načela filmske vzgoje iz leta 1956 (Novi Sad), vendar je prav tako revolucionaren odgovor na zahtevo časa kot je bila takrat zahteva po uvajanju filmske vzgoje v vse oblike vzgoje in izobraževanja mladih.

V usmerjenem izobraževanju je film vključen v umetnostno vzgojo. Program in načrt je izdelala skupina sodelavcev zavoda SRS za šolstvo, kulturno-političnih delavcev in predavateljev Akademije za gledališče,

radio, film in televizijo. Filmski umetnosti je namenjeno 10 učnih ur v dveh letnem programu Splošne vzgojne izobraževalne osnove. Filmsko izobraževanje na tej stopnji je poglobljanje že pridobljenih sposobnosti komuniciranja s filmskim delom ter pridobivanje vedenja o filmu, ki je potrebno za vrednotenje filmskega dela. Na tej stopnji je poudarek predvsem na usposabljanju učencev za samostojno vrednotenje filma. Pri tem naj bi se učenci navajali, da sodbe o estetski vrednosti in družbeni pomembnosti filma izrekajo le na osnovi analize, ki temelji na individualnem doživetju in znanju o filmu. Takšna zahteva narekuje maksimalno aktivizacijo učencev pri individualnem delu, ki naj se kaže v seminarskih vajah. Za svoje delo bodo imeli učenci na razpolago priročnik, katerega snov bodo po želji lahko razširili še z uporabo dodatne filmske literature v slovenskem in srbohrvaškem jeziku.

Izdelan pa je tudi fakultativni program filmske vzgoje v okviru predmeta umetnostna vzgoja v usmerjenem izobraževanju, ki obsega 70 ur. V okviru teh ur lahko učenci, če so na šoli možnosti za to, pridobljena spoznanja dopolnijo s praktičnimi poizkusi — snemanjem filmov.

Otroška in mladinska filmska ustvarjalnost

V Sloveniji so bili prvi filmi otrok posneti v Mariboru, Murski Soboti, Laškem. Med krožki oziroma klubi ni bilo povezave, skupine so bile prepuščene same sebi in svoji iznajdlivosti. Zato je Zveza prijateljev mladine Slovenije predlagala oddelku za filmsko vzgojo Pionirskega doma ob njegovi ustanovitvi, da začne razvijati to dejavnost na Slovenskem. Pri delu sta mu bila v veliko strokovno oporo komisija za film pri Zvezi prijateljev mladine Slovenije in svet za film pri Zvezi kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije. Foto-kino zveza Slovenije je skrb za razvijanje otroške filmske ustvarjalnosti prepustila Pionirskemu domu, nudila pa je pomoč pri organizaciji seminarjev in srečanj.

Leta 1964 je Zveza prijateljev mladine organizirala prvi seminar za mentorje pionirskih ustvarjalnih skupin, ki ga je izvedel oddelek za filmsko vzgojo. Tudi pozneje ta organizacija preko svojih društev popularizira otroško filmsko ustvarjalnost in v svojem glasilu načrtno in kontinuirano seznanja vzgojitelje s tehničnimi, vsebinskimi in metodičnimi zahtevami tega dela.

Prvo tovariško srečanje mentorjev te dejavnosti (Janez Hrovat, Branko Piščanc, Koni Štajnbaher, Stane Kužnik) je bilo v Ljubljani leta 1965. Mentorji so predvajali filme, ki so nastali v njihovih krožkih in razpravljali o problemih, ki so se pojavili ob delu. Na tem sestanku so mentorji sklenili, da se bodo srečevali enkrat mesečno in izmenjevali izkušnje, ki so bile res pionirske.

Leto pozneje je bilo na Jesenicah organizirano prvo srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev, ki se ga je udeležilo 6 skupin in 1 posameznik. (Alojz Kerštajn) Ob pripravi na to srečanje se je pokazalo, da je potrebno ob pionirjih v to dejavnost vključevati tudi mladince do 18. leta. Izkazalo se je, da so mladi v tem obdobju najbolj potrebni nasvetov, povezovanja in da se težko vključujejo v kino klube, kjer imajo svoj ustvarjalni prostor (pa tudi materialne pogoje) odrasli kinoamaterji. Do leta 1971 beležimo številčno rast klubov. Vendar število klubov in posameznikov ni nikoli preraslo števila 25, število narejenih filmov pa 125. Čas pa je pokazal, da je odnos pionirjev do filma drugačen kot odnos mladincev in da je zelo težko združevati interese enih in drugih na istem srečanju. Zaradi tega je prišlo do ločenih srečanj, ki pa sta se v zadnjih letih zopet združili.

Srečanja najmlajših filmskih ustvarjalcev so bila delovna ne pa tekmovalna srečanja, na katerih naj bi avtorji in njihovi mentorji spoznavali filmska dela, ki so glede na starost ustvarjalca odražala posebnosti pristopa k temi, k sporočilu in obliki. Zelo hitro se je izoblikovalo mnenje, da je potrebno na izkušnjah, ki nam jih je ponujala sodobna likovna vzgoja, osvoboditi mladega človeka stereotipov in klišejev profesionalne kinematografije ter otroka popeljati v ustvarjalno opazovanje in tolmačenje okolja in dogajanj v njem na način, ki odgovarja stopnji njegovega psihofizičnega razvoja. Srečanja so se selila iz kraja v kraj, sedaj pa so postala sestavni (uvodni) del tedna domačega filma v Celju.

Filmi slovenskih pionirjev in mladincev iz Kopra, Izole, Kranja, Ljubljane, Nove Gorice so prejeli tudi visoka priznanja na mednarodnem natečaju *Deseta muza*, ki ga vsako leto organizira Mednarodni center Film in mladina pri UNESCO.

V zadnjih letih je na republiškem festivalu amaterskega filma v organizaciji kino-zveze Slovenije vpeljana tudi pionirska sekcija. Prav tako imajo pionirji in mladinci možnost predvajanja svojih filmov v okviru nekaterih drugih filmskih prireditev v Sloveniji in Jugoslaviji.

Skrb za razvoj in organizacijo filmskega amaterizma odraslih v Sloveniji je prevzela Foto-kino zveza Slovenije, ki je delovala v organizaciji Ljudske tehnike Slovenije. Bila je koordinator kino klubov, ki so nastajali v organizaciji Ljudske tehnike in organizator festivalov amaterskega filma v Sloveniji. Poleg rednega pregleda kinoamaterske dejavnosti na letnem republiškem festivalu, smo v Sloveniji dobili tudi druge prireditve: Medklubske festival jugoslovanskega amaterskega filma v Ljutomeru, ki ga organizira Kino klub dr. Karel Grossman, Jugoslovanski festival dokumentarnega amaterskega filma, ki ga organizira Kino klub Maribor, Medklubske festival amaterskega

filma, ki ga organizira Kino klub Vuzenica (udeležba jugoslovanska) ter mednarodni festival amaterskega filma na Jesenicah, ki ga organizira filmska skupina Odeon.

V debatnih filmskih krožkih, ki so bili organizacijsko in delovno vključeni v kulturno delo Zveze kulturnih organizacij Slovenije, pa so mladi, ki so pridobili že dovolj znanja o filmu, pogosto začeli snemati filme. Sosvet za film je na to stanje reagiral in začel prirejati seminarje za kinoamaterje in mentorje filmskih ustvarjalnih skupin na šolah. Zelo pogosto so se tudi člani nekaterih kinoklubov v organizaciji Foto-kino zveze Slovenije vključevali v debatne klube in filmska gledališča. Mnogi med njimi (KK Ljubljana, KK Janez Puhar v Kranju, Filmska skupina Odeon na Jesenicah) so čutili potrebo po združenem delu in so se v letih 1965—1970 delovno vključevali v akcije sosveta. Značilno za obdobje 1960—1970 je bilo tesno sodelovanje obeh organizacij v občinah in konkretnih akcijah, zelo slabo pa na republiški ravni. Sosvet je sicer vabil predstavnika Foto-kino zveze na svoje sestanke, vendar je bila udeležba občasna in netvorna. Skupne akcije so bile zelo redke.

S pasivizacijo dejavnosti odbora za film (sosveta) pri ZKPOS pa je neusklajenost dela postala še bolj očitna. Danes je verjetno najbolj akuten problem v filmskovzgojnem gibanju prav preslabo vsebinsko in organizacijsko povezovanje obeh organizacij. Stanje zahteva dogovore, ki naj bi končno združili vse dejavnike, ki razvijajo filmsko kulturo Slovencev, v skupno, za vse koristno akcijo, ki ne bo ogrožala identitete nobenega udeleženca.

Izobraževanje filmskovzgojnih delavcev

Že ob prvih filmskovzgojnih prizadevanjih se je pokazala potreba po izobraževanju učiteljev. Glede na to, da šola leta 1956 kot celota ni opazala pozitivnega vpliva filma na mladega človeka in da je večina pedagogov nasprotovala mnenju, da je film sodobno vzgojno sredstvo (H. Zdešar v Novem Sadu), je bilo najpomembnejše tiste voljne podpreti v njihovem prizadevanju in jim ponuditi razne občasne oblike filmskega izobraževanja.

Prvi seminar za filmsko vzgojo je leta 1958 v Ljubljani organizirala Zveza prijateljev mladine. Leto zatem organizira prvi enotedenski seminar v Kopru Okrajni svet Svobod in prosvetnih društev Ljubljana. V letu 1960 pa postane 12-dnevni koprski seminar redna vsakoletna oblika izobraževanja republiškega pomena. Od takrat pa do danes prireja ta organizacija svoje poletne seminarje (Koper, Radovljica, Ljubljana), ki trajajo od enega do dveh tednov. V letih 1975—78 je prišlo do preinitve. Seminar je bil sprva namenjen vsem filmskovzgojnim delavcem skupaj in je imel en sam program. Vendar se začne že leta 1962 pojavljati tendenca

po večsmernem poteku seminarja: pedagoški začetni, pedagoški nadaljevalni, za upravni kinematograf, za člane mladinskih klubov in za kinoamaterje. Za vse seminariste pa so bile skupne projekcije filmov, nekatera splošna predavanja ter razprave, kjer so posamezne 8-članske skupine poročale o obravnavah gledanih filmov v skupini. Predavateljski kader je bil sestavljen iz slovenskih filmskih delavcev, publicistov in pedagogov (Musek, Okorn, Duletič, Stiglic, Koch itd.) jugoslovanskih filmskih strokovnjakov (Dr. Stojanović, dr. Petrič, dr. Belan, dr. Dimitrijevič, Žika Bogdanović, Ranko Munitić ...) in tujih gostov (Jerzy Plažewski in Danuta Palczewska iz Poljske, dr. Heinz Wissner, dr. Therese Weinand in dr. Alfons Kozeluh iz Avstrije, Jonas Biltling iz Švedske, Jan Pondeliček iz ČSSR, Antonio Solitto iz Italije). Na vsakem seminarju pa so imeli udeleženci tudi možnost srečanja z domačim avtorjem in njegovim delom.

Na zahtevo članov združenja filmskovzgojnih delavcev je bil organiziran tudi petdnevni seminar v zimskih počitnicah (Dobrna 1969, Ljubljana 1970).

Razen republiških so bili pripravljani tudi posveti in seminarji na občinski, sektorski in okrajni ravni. Posebno aktivni so bili v Celju, Novem mestu, Murski Soboti, Mariboru, Kopru, Jesenicah. Seminarje so skupaj organizirali Zavod za šolstvo, Zveza mladine Slovenije, Zveza prijateljev mladine in Zveza kulturno-prosvetnih organizacij.

V letih med 1964 in 1974 se razvija večplastno izobraževanje filmskovzgojnih delavcev v oddelku za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani. Razvijale so se tudi razne oblike študijskih sestankov, kjer so udeleženci razen tekočih informacij o filmskem programu in filmskih dogajanjih pridobivali tudi osnovno znanje za delo v šoli, debatnem ali snemalnem klubu. Predavatelji so bili poleg slovenskih filmskih strokovnjakov tudi jugoslovanski in tuji strokovnjaki (Dr. Stojanović, dr. Ubac, dr. Ivančević, Žika Bogdanović, Branko Belan, Heinz Wissner, Aleksander Rechberger.)

Oddelke je v organizaciji Zavoda SRS za šolstvo pripravil poseben seminarski sklop, ki je obsegal 6 ur dela. Na seminarju so poleg osnovnih napotkov za izvajanje filmske vzgoje v osnovni šoli obravnavali tudi metodo vodenja razgovora o filmu. Najpomembnejši del seminarja je bila demonstracija 45-minutne učne ure z analizo postopkov učitelja in reakcij učencev znotraj prikazane ure. Na ta način so skušali učitelje seznaniti s specifičnostmi filmske vzgoje v pouku. Enote Zavoda SRS za šolstvo v Ljubljani, Kopru, Novem mestu in Mariboru so organizirale 32 takšnih enodnevni seminarjev za 580 učiteljev.

Oddelke za filmsko vzgojo je tesno sodeloval z zavodom za šolstvo tudi pri seznanjanju učiteljev z novimi možnostmi vzgoje za vizualno komunikacijo v okviru likovnega pouka. Na osnovi lastnih izkušenj, preverjenih v delu krožkov, je bil izdelan predlog razporeditve snovi, ki je bil potem posredovan na seminarju. Zavod SRS za šolstvo je v šolskem letu 1971/72 povabil na prvi tovrstni seminar 40 pedagogov, ki so leto pozneje na tridnevnem seminarju razstavljali in ocenjevali dela, ki so jih učenci izdelali po predloženem učnem načrtu. Seminarji za likovne pedagoge so bili zasnovani na praktičnem delu (delavnica) in učitelji so na njih spoznali tehniko filmskega snemanja s posebnim poudarkom na filmski animaciji. Isti učitelji so se v obdobju med obema seminarjema sestajali na delovnih sestankih, kjer so izmenjevali svoje delovne izkušnje.

Leta 1976 začne delovati pri DDU Univerzumi dveletna dopisna filmska šola, ki že zahteva preverjanje znanja v obliki testov in diplomsko delo, v katerem naj bodo filmskovzgojni delavec dokazal, da je snov šole tudi obdelal. V oddelku v Ljubljani se poleg mladih ljudi, ki so željni filmske izobrazbe, vpisujejo tudi že znani pedagogi. Enoti Zavoda za šolstvo v Kopru in Celju pa sta organizirali za svoje učitelje posebne oddelke šole.

Posamezne enote Zavoda SRS za šolstvo so in še organizirajo delovne sestanke, ki so posvečeni filmski vzgoji. Najbolj so svojo dejavnost razpredli v Novi Gorici, kjer diplomantka metodičarka dopisne šole Marica Nakrst sistematično seznanja pedagoški kader tega področja z metodami filmske vzgoje.

Svoj delež izobraževanju mentorjev ustvarjalnih skupin prispeva tudi Foto-kino zveza, ki vsako leto organizira seminar za kinoamaterje.

Na Pedagoški akademiji v Ljubljani je bila filmska vzgoja vključena le v oddelku posebne pedagogike in delno v šolskih letih 1977/78 in 1978/79 kot fakultativni predmet (6x3 ure dela brez izpita ali kolokvija) v okviru programa, ki naj bi pripravil študente za izvajanje svobodnih dejavnosti v osnovni šoli. Na Filozofski fakulteti študentje o filmski vzgoji in filmski umetnosti ne izvedo ničesar. Akademija za gledališče, film, radio in televizijo pa vzgaja zgolj umetniški kader. Tako je prav izobraževanje učiteljev za izvajanje filmske vzgoje še vedno izven izobraževalnih organizacij, ki naj bi bile pokiicane, da pripravijo bodoče učitelje za nalogo, ki jih čaka.

Publicistični prispevek k filmski vzgoji

Prvi odmevi na zahtevo po organiziranem pristopu k širjenju filmske kulture so se pojavili v slovenskem dnevnem in tedenskem tisku. V letih 1957—59 imamo v Delu (gl. urednik Sergej Vošnjak) enkrat tedensko filmsko stran, ki je skušala nuditi kvalitetno informacijo o filmih

in filmskem dogajanju. Kmalu zatem vpeljejo filmsko rubriko Ljubljanski dnevnik, Tedenska tribuna, Mladina, Pionirski list. Ocene filmov in razmišljanja o filmu so bila v tem času prisotna tudi v revijalnem tisku (Novi svet, Naša sodobnost, Beseda, Revija 57, Sodobna pota, Sodobnost, Perspektive, Problemi, Naša žena, Otrok in družina, Pionir. Od leta 1951 do 1961 izhaja tudi revija Film (mesečnik, urednik Mija Štefe). Leta 1956 začne Sosvet za film za potrebe filmske vzgoje izdajati 6x letno bilten Filmski razgledi (uredništvo Vitko Musek, Boris Kuhar, Stane Šuštar, Božidar Okorn, Levin Šebek, Igor Pretnar in tajnica Romana Gajger). Filmski razgledi so izhajali v skromni ciklostirani obliki in so pravzaprav predhodnik revije Ekran, ki začne izhajati leta 1962 in je namenjena vsem, ki se zanimajo za film. Do številke 50 obstaja v Ekranu posebna stalna rubrika Film—šola—klubi, ki je poleg dajanja metodoloških in organizacijskih napotkov informirala bralce tudi o dogajanjih na filmskovzgojnih področjih doma in v svetu. Tematska številka 71—72 je bila posvečena filmski vzgoji in je poizkušala dati vpogled v takratna stališča do filmske vzgoje. Čeprav se ves čas pojavljajo v Ekranu prispevki, ki posredno ali neposredno obravnavajo filmsko vzgojo, pa zadnja leta ne moremo govoriti o sistematičnem pristopu revije k osvetljevanju filmskovzgojne problematike.

Prosvetni servis je v letih 1963 do 1971 izdal bilten Novi filmi, ki je vse, ki so kakorkoli pripravljali filmski program, obširno obveščal o jugoslovanskem repertoarju. Letno je izšlo 10 števil. Nasploh je slovenska publicistika oživela leta 1959. Od vojne pa do tega leta smo na Slovenskem izdali le 6 scenarijev in Zapiske o filmu Franceta Brenka. V naslednjih desetih letih pa izide 69 naslovov filmskih knjig in filmskih listov (10 knjig o filmu, 15 priročnikov za izvajanje filmske vzgoje, 31 filmskih listov na cca 16-ih straneh, 15 knjižic o za razvoj filmske umetnosti pomembnih filmih, kot priloga kinotečnemu programu na 16-mm, ki ga je pripravilo Kulturno-prosvetno veče Jugoslavije, 1 scenarij in 7 monografij). Po tem plodnem obdobju pride na področju filmskega izdajateljstva do "sedmih suhih let". V teh letih (1969—76) je ljubljanska podružnica Jugoslovanske kinoteke dopolnila svojo zbirko s sedmimi zvezki, Scena je izdala leta 1971 Pregled filmskih zvrsti in žanrov Vladimira Petriča in založba Tehnična knjiga leta 1973 Maka Sajka Pogled skozi majhno filmsko kamero.

Leta 1976 se poveča interes založb za filmsko izdajateljstvo. Od takrat pa do leta 1980 izide na Slovenskem 14 knjig o filmu, 6 priročnikov za filmsko vzgojo, 2 monografiji in zbirka scenarijev. Delež slovenskih avtorjev postaja večji.

Najbolj so bile aktivne založbe, ki so se specializirale za vzgojno

Film je odvisen od nivoja zavesti, tako avtorja kot gledalca

Branko Karabatič

Za razvoj filmske umetnosti so odgovorni tudi gledalci

Béla Balázs

izobraževalno delo (Prosvetni servis, pozneje Scena — 40 naslovov, Jugoslovanska kinoteka v Ljubljani — 16 naslovov, DDU Univerzum — 13 naslovov). Naše velike založniške hiše knjig s filmskega področja niso načrtno vnašale v svoje programe. Najbolj plodna je bila Mladinska knjiga (7), Cankarjeva založba, Založba Obzorja in Partizanska knjiga pa so izdale 3 do 4 knjige. Sem ter tja pa so se pojavile knjige s filmsko tematiko tudi v nekaterih drugih založbah.

Prvi poizkus zgodovine filma, ki ga je pripravil Vitko Musek, je na primer izšel pri Zvezi prijateljev mladine Slovenije, priročniki za filmsko vzgojo so izhajali pri okrajnem svetu Svoboda in kulturno umetniških društev, prvi poizkus učbenika za srednjo šolo je izšel v obliki skript leta 1963 pri Zavodu za prosvetno-pedagoško službo Kranj. Pripravila sta ga France Pibernik in Stanko Šimenc. Zavod za prosvetno-pedagoško službo na Jesenicah pa je v redakciji Janeza Svoljška v šolskem letu 1964/65 pripravil pregled člankov in recenzij, objavljenih v slovenskih revijah od leta 1948 do 1963. Dragocen pripomoček je bil tudi vezani ciklostirani seznam vseh filmov na 16-mm traku v Jugoslaviji, ki ga je v letu 1962 pripravil okrajni svet Svoboda in kulturno-prosvetnih društev Ljubljana.

Izmenjava izkušenj

Prizadevanja za širjenje filmske kulture na Slovenskem niso bila izoliran pojav. Utirala so si svoja lastna pota, ki so se preverjala ob jugoslovanskih in tujih izkušnjah.

V začetku so bila medrepubliška srečanja zelo pogosta oblika izmenjave izkušenj in koordinacije dela. Za to je skrbela predvsem Komisija Film i dete in delno tudi Kulturno-prosvetno veče Jugoslavije. Na iniciativo Komisije so bili organizirani posveti v Novem Sadu., Beogradu, na Avali, v Banja Luki in mednarodna posveta v Ljubljani (1964 v organizaciji Pionirskega doma) in Sarajevu (1966 v organizaciji Prosvjeta filma), ki sta omogočila širšemu krogu jugoslovanskih filmskovzgojnih delavcev neposreden vpogled v takratni trenutek filmskovzgojnih prizadevanj v svetu.

Najintenzivnejše medrepubliško sodelovanje pa se je razvijalo ob filmski ustvarjalnosti najmlajših. To

so bile tekmovalne revije, tovariška srečanja in posveti mentorjev. Ob organizaciji srečanj najmlajših filmskih ustvarjalcev v Sloveniji je bilo v navadi, da se predstavijo dosežki drugih republik in posameznih klubov. Na ta način se je skušalo ustvarjalce in mentorje popeljati v širše spoznavanje možnosti otroškega in mladinskega filmskega ustvarjanja. Na zvezni reviji, ki jo je leta 1967 organizirala Slovenija, so bili v informativne namene predvajani tudi filmi čeških in švedskih mladincev.

Ko smo leta 1967 na skupnem posvetu avstrijskih in slovenskih filmskih pedagogov v Slovenj Gradcu soočili stališča in rezultate dela, smo že vedeli, da so naša prizadevanja ubrala pravo pot.

Naši filmskovzgojni delavci (Jovita Podgornik, Igor Gedrih, Majda Lenič, Janez Sivc, Zdenko Medveš, Boris Ivezic, Mirjana Borčič in drugi) so se tvorno vključevali z referati in razpravami v delo mannheimskega srečanja filmskih pedagogov, seminarjev na Poljskem in posvetov v Gottwaldovem in Moskvi. Predstavniki Slovenije je bil vključen tudi v komisijo za načrtovanje oblik in vsebine filmske vzgoje pri mednarodnem centru Film in mladina.

Združenje filmskovzgojnih delavcev je organiziralo tudi skupinski obisk dunajskih filmskih pedagogov in udeležbo osmih članov na posvetu o mladem filmskem gledalcu, ki ga je leta 1971 organiziral mednarodni center Film in mladina v okviru festivala filmov za otroke v Benetkah.

V letih 1967 do 1973 je potekala intenzivna izmenjava mladincev med Slovenijo ter ZR Nemčijo in Belgijo. Skupine 5 do 12 mladincev so se pod vodstvom pedagogov (Rački, Gedrih, Konjar, Borčič) udeležile mednarodnih shodov v Freiburgu, Kasslu, Kronenburgu, Vlothu, Volkensu, Bad Godesbergu, Berlinu, St. Ghislainu in St. Martinu, kjer so v stiku z evropsko mladino spoznavali manj znane kinematografije sveta. V zameno pa so nemški in belgijski mladinci prihajali v Pulo, kjer so se seznanjali s specifičnostmi jugoslovanske kinematografije z avtorji, publicisti, profesorji akademij ter znanimi kulturnimi in političnimi delavci.

V Sloveniji smo organizirali tudi nekaj posebnih filmskih prireditev za otroke. Žal pa sta bili reviji sovjetskega (1967) in češkega (1968) filma za otroke, ki sta se ju udeležila sovjetski režiser Ilja Frez in mojster češkega lutkovnega filma Hermína Tyrlova, tudi edini. Na osnovi mednarodne izmenjave je Pionirski dom leta 1967 priredil dragoceno likovno razstavo na temo westerna, ki so jo pripravili otroci iz Cannes. Posebnost izdelkov je bila v vsestranskem osvetljevanju žanra s pomočjo vizualnih informacij otroške risbe.

Demokratizacija, popularizacija, prevrednotenje

Zveza kulturnih organizacij Slovenije v slovenskem filmskem prostoru

Ko poskušamo predstaviti delo in cilje ZKOS, njenega Odbora za film in TV in Združenje filmsko-vzgojnih delavcev Slovenije v okvirih slovenskega filmskega prostora, moramo upoštevati celoto tega, kar naj predstavlja slovensko nacionalno filmsko sceno; ne gre torej le za zanimanje znotraj neprofesionalne sfere, ampak gre v isti meri tudi za profesionalni film, profesionalno distribucijo, TV produkcijo in emisijo in tako naprej. Ne gre pa samo za produkcijo, ampak tudi za distribucijo, sprejemanje, razumevanje, večjo kritičnost pri sprejemanju ipd., kar kaže na željo po dvigu splošne kulturne percepcije slovenskega gledalca filmov in njegovo (filmsko) kulturno podobo.

Če želimo, kajpada shematično, predstaviti interese ZKOS znotraj slovenske filmske scene, lahko rečemo, da se zavzema za:

- *intenziviranje dela in možnosti, uvajanje novih metod in soočanj z novimi temami v filmski vzgoji, za njeno razširjenost, večjo strokovno kompetenco, živo odzivanje na aktualnosti ipd.*
- *povezovanje, sodelovanje, strokovno izpopolnjevanje in izobraževanje neprofesionalnih filmarjev, za prodor in afirmacijo neprofesionalnega filma izven ozkega kroga ljubiteljev*
- *ustvarjanje možnosti za sodelovanje neprofesionalcev s profesionalno filmsko sceno na Slovenskem, utemeljevanje alternativne filmske produkcije (in iskanje možnosti za takšno distribucijo)*
- *dajanje poudarka video sceni eksperimentu, uporabi za popularizacijske in izobraževalne namene v neprofesionalnih kulturnih produkcijah ipd.*
- *preobrazbo odnosa kinematograf-gledalec, ki mora sčasoma prerasti v eno izmed možnih organizacijskih in vsebinskih oblik filmsko-gledališke predstave in usmerjenega*

(in)formiranja kinematografskega gledalca

- *pripravljanje in zasnavljanje ustrezne strokovne literature o filmu, filmski (pedagoški) praksi, teoretskih vprašanjih filma, metodologiji filmske vzgoje ipd., filmskih publikacijah, ki bi zapolnjevale informativno plat filmskega gledanja in doživanja ipd.*
- *napore v revitalizaciji 16-mm distribucije in primeren fond kopiranih (in ustvarjenih!!) filmov za demokratizacijo filmske ponudbe na Slovenskem za Slovence v tujini ipd.*

Kajpada je to le nekaj glavnih smeri interesa ZKOS na filmskem področju in razume se, da je vsaka razčlenjena na dovolj učinkovite akcije, ki imajo namen ustvariti omrežje elementov. Ti se bodo povezovali z enotnim namenom, dvigniti, demokratizirati, popularizirati filmsko vzgojo, filmsko ustvarjanje in kinematografski avditorij, prevrednotiti potrošnjo filmske zabave in tako naprej.

Ni naš namen na tem mestu odpirati problematiko filmskega (kulturnega) življenja na Slovenskem, vprašanja (filmske) kulturne in informacijske diskriminacije ipd., ki je sicer prisotna z vso ostrino in bi jo bilo treba nujno razrešiti. Vendar je vseeno treba reči, da napor, uveljaviti živo filmsko gledališko, klubsko, vzgojno življenje ipd. pomeni v skrajni konsekvenci demokratizacijo filmske kulture, ki se v tem trenutku dogaja le v močnejših kulturnih središčih. Pomeni ukinjanje kulturne in informacijske razlike med središčem kulturnega življenja (mestom) in periferijo, kar ima za posledico popolno odsotnost vsakršne prave filmske kulture na podeželju, polkulturno konzumiranje vsake vrste kiča in plaže kot zabave na eni in pravo "svetovljansko" filmsko snobovstvo na drugi strani ... Gre torej za ukinjanje tiste usodne razlike, ki prinaša v končni posledici film kot najbolj bizarno zabavo, primerno le za "pokvarjeno" mladino, vojake in lumpenproletariat.

Šele usmerjena (in)formacija, pretehtan izbor filmov, določeni (filmsko)vzgojni premiki lahko to stanje spremenijo ali vsaj do določene mere omilijo. Zategadelj se zdi, da je treba stvari resnično zastaviti široko in temeljito, da se bo stanje začelo spreminjati od šole (filmskovzgojni delavci, mentorji), mladinskih klubov (ZSMS, mentorji mladinskih klubov), delovne organizacije (organizatorji kulturnega življenja) do družbenopolitičnih organizacij in samoupravnih interesnih skupnosti ipd. To pa hkrati pomeni, da bo treba vse te faktorje strokovno usmerjati in pripraviti, jim dati na voljo ustrezne informacije, kadre, literaturo ipd. In na tem področju se bo morala in se že v določeni meri kaže prisotnost ZKOS.

Podobno velja za produkcijo filmov; tu se, kajpada, omejujemo zgolj na neprofesionalno produkcijo, ki pa ni samo v smislu "other cinema" (drugačen film). Gre namreč za to, da je le-ta še vedno v zelo obrobem položaju znotraj slovenske filmske kulture. Rečemo lahko, da je v veliki meri prepuščena sama sebi in svoji lastni oceni, tako rekoč brez širše publike in splošne kulturne porabe. V veliki meri gre to na račun ozkosti samih neprofesionalnih producentov, zaprtih v klube in regijske meje, ni pa tudi primerne mreže, ki bi lahko to vrsto filmov in kulture sploh javno in na široko distribuiral in eksploatiral. Da bi ta "vzporedna" filmska produkcija lahko resnično začela dobivati bolj pomembno mesto znotraj filmske scene na Slovenskem, je nujno potrebno avtorjem in mentorjem nuditi več strokovne pomoči, možnosti izobraževanja in uveljavljanja novih oblik dela, hkrati pa tudi novih oblik komuniciranja med neprofesionalnim filmom in filmskim občinstvom. Z večjo strokovnostjo, inventivnostjo in iskanjem novih izraznih možnosti bi neprofesionalna scena lahko v marsičem kontaminirala slovenski profesionalni film, kajpada ob možnostih komuniciranja z njo, lastno organizacijsko zrelostjo ipd. Vse to je v tem trenutku resnično samo želja, ki pa lahko postane stvarnost s

povezovanjem vseh dejavnikov neprofesionalne scene v ali preko ZKOS, ki si zamišlja takšno ureditev stanja na neprofesionalnem produkcijskem področju kot edino možno in učinkovito. Vsi dosedanja seminarji, oblike delovnih kolonij ipd. se usmerjajo v to, da bi slovenski neprofesionalni film resnično dobil svojo polnovredno realizacijo.

Vse, kar je bilo doslej povedanega, kaže na izjemno obsežen prostor delovanja, kar v skrajni posledici pomeni, da bo morala biti ZKOS prisotna tako rekoč v vsakem slovenskem kinematografu, filmskem klubu, krožku, mladinskem klubu, neodvisni filmski skupini, eksperimentatorjih, obeh slovenskih TV hišah, distribucijskih podjetjih, slovenskem filmskem podjetju in tako naprej, skratka, povsod tam, kjer se dogaja v takšni ali drugačni obliki proces vizualne komunikacije, (in)formacije, izobraževanja ali pa tudi samo gole potrošnje filmske zabave.

Kajpada pri tem ne gre za neposredno prisotnost organizacije, ampak za vse posredne oblike vplivanja in izobraževanja, svetovanja in strokovnega vodenja, pripravljanja vseh primernih vrst strokovnega izpopolnjevanja in spoznavanja z novimi metodami delovanja, gledanja in ustvarjanja. Vse to pa nosi pečat neke določene težnje po kvaliteti, spoznanju, selektivnem sprejemanju, kritičnosti, komunikativnosti, vrednotenju ipd. Reči je mogoče, da so vsi ti cilji uresničljivi in možni le v tako množični in razširjeni organizaciji kot je ZKOS, z vsemi svojimi občinskimi zvezami, kulturnimi društvi, krožki, klubi, odbori in množičnim članstvom, ki lahko ob primerni politiki in delu postanejo nosilci takšnih namenov na Slovenskem, med Slovenci za mejo in v tujini ...

Vendar je hkrati treba poudariti, da pri tej dolgoročni preobrazbi ne gre za uveljavljanje kakršnegakoli uniformiranja, predpisovanja vrednosti, nacionalne vizije filmske kulture ali česa podobnega, ampak da je namen ZKOS predvsem spodbujati in omogočati, intenzivirati in iskati nove poti, dajati spodbude, strokovno pomoč in strokovnost, možnost za dopolnjevanje in izobraževanje, uvajati nekonvencionalne poti za delo in ustvarjanje ipd. Skratka, ZKOS na ta način demokratično ustvarja pogoje za preraščanje v slovenskem filmskem prostoru, za premike v našem, slovenskem odnosu do filma, filmske percepcije, razumevanja, do novega vrednotenja filma na Slovenskem.

To je, kajpada, dovolj abstraktno povedano, vendar je to pot in cilj današnjega in tudi prihodnjega delovanja ZKOS na filmskem področju, z vsemi mnogoterimi oblikami dela, iskanja novih poti in percepcije.

P.M.J.

Charles Chaplin, Pobič

Za organizirano in načrtno filmsko vzgojo

Tone Rački

Že dvanajst let deluje Združenje filmskovzgojnih delavcev Slovenije. V začetku naj bi predvsem skrbelo za izobraževanje pedagogov — družbenih in kulturnih delavcev, ki so se želeli ukvarjati s filmsko vzgojo. To delo je potekalo v različnih oblikah od prirejanja seminarjev do izdajanja ustrezne literature in neposredne strokovne pomoči posameznikom. V prvem obdobju je bilo združenje zelo aktivno in je svoje delo razširilo tudi v akcijo za vključitev filmske vzgoje v redni pouk v osnovni in srednji šoli.

Ta akcija je bila v nekaj letih uspešno zaključena tako, da je bilo določeno število ur, namenjenih filmski vzgoji, vključenih v učni načrt. Žal pa je ravno v tem času začela aktivnost združenja upadati zaradi slabosti in nepravilnosti v vodenju. Akcija za splošno filmsko vzgojo tako ni bila izpeljana do konca, saj ni bilo strokovno usposobljenih dovolj učiteljev, da bi filmska vzgoja zaživela na vseh šolah. Tako imamo danes (kljub uzakonjenju) filmsko vzgojo le na tistih šolah, kjer imajo za to delo ustrezno usposobljenega pedagoga.

V zadnjih nekaj letih je delo združenja skoraj povsem zamrlo. Danes pa je zopet čutiti močnejšo potrebo po filmski vzgoji, še posebno zato, ker je filmska vzgoja dobila ustrezno mesto v usmerjenem izobraževanju. Hkrati se je porodila potreba po oživitvi dela združenja. V teku so priprave za ponovno pritegnitev starih članov združenja k organiziranemu delu in pridobivanje novih. V ospredju so predvsem potrebe usmerjenega izobraževanja, saj bo v najkrajšem času treba usposobiti večje število predavateljev, ki bodo sposobni izvajati program umetnostne vzgoje, ki je namenjen filmu. Zavod za šolstvo teh kadrov sam ne more zagotoviti, v prvem obdobju pa tega ne moremo pričakovati od ustreznih kadrovskih šol, zato je to nalogo sprejela ZKOS, v okviru katere deluje združenje, ki že ima tovrstne izkušnje.

Osrednji odbor združenja pravkar pripravlja načrt dela in organizacijske oblike, ki bi ustrezale novim

potrebam. Predvsem bo treba zagotoviti, da bo dejavnost združenja izhajala iz konkretnih potreb članov. Zato bo osnovna aktivnost potekala v področnih aktivih, ki bodo delovali po organizacijskih enotah Zavoda za šolstvo, saj je ta oblika pedagogom najbližja, ker so je že vajeni. Vsak aktiv bo organiziral in izvajal delo po svojih potrebah. Osrednji odbor pa bo zagotavljal strokovno pomoč, organiziral skupne seminarje in koordiniral delo.

V začetku bo treba dejavnost usmeriti predvsem v to, da bo s seminarji usposobljenih dovolj predavateljev in vsaj v tolikšni meri, da bodo v naslednjem šolskem letu lahko začeli izvajati program filmske vzgoje v usmerjenem izobraževanju. Nato pa bo treba skrbeti za strokovno izpopolnjevanje. Zaradi aktualnosti usmerjenega izobraževanja pa ne bodo smeli biti zapostavljeni filmski pedagogi, ki delujejo in so potrebni na osnovnih šolah in v dejavnosti prostega časa.

Ker se filmska vzgoja odvija v različnih oblikah, bo temu prilagojen tudi program dela združenja. V prvi vrsti bo skrbelo za izvajanje rednega programa filmske vzgoje, ne bodo pa zanemarjene možnosti fakultativnih oblik. Na šolah so namreč možnosti za organiziranje dela v krožkih, ki so lahko poglobljeno nadaljevanje rednih oblik ali pa omogočajo učencem filmsko ustvarjalnost. Predvsem za mentorje v ustvarjalnih krožkih so predvideni specializirani seminarji.

Delo ponovno aktiviranega združenja je zastavljeno tako, da bo predvsem aktualno in kontinuirano. Člani bodo morali delati z občutkom, da je njihovo delo opaženo in cenjeno in da svoje strokovne in organizacijske dileme in težave lahko rešujejo organizirano v okviru združenja.



film v pouku

Film je postal predmet družbeno organizirane in institucionalizirane vzgoje

Vedran Gligo

S poukom filma se je v naših šolah dogajalo približno tako kot se je dogajalo pred 85 leti s samim filmom. Čeprav so ga mnogi tedanji intelektualci in esteti odklanjali in mu odrekli vsakršno umetniško vrednost ter ga imeli le za cirkuško atrakcijo širokih množic, pa so že takrat daljnovidneži intuitivno zaslutili velike možnosti tega novega in zares čudežnega medija. V njem so odkrivali "glasbo svetlobe", "arhitekturo gibanja", "vizualno simfonijo", "vizualizacijo irealnega", "grafikon nevidljivega", "totalno umetnost" itd. Čutili so namreč, da film s tem, ko prikazuje zunanje dejstvo, lahko pričara tudi duševna stanja, da filmski zapis nosi tudi globlje konotacije, skratka, da se je rodila nova in samostojna umetnost, ki ima svoj specifičen jezik. Podobno je bilo tudi s filmom v šoli. Mnogi naši pedagogi, nekateri celo zelo ugledni, so odklanjali film kot zabavo nižje vrste. Imeli so ga celo za nevarno novotarijo, ki prinaša več škode kot koristi. Toda k sreči so bili tudi takšni, ki so začutili vrednost tega novega medija, ki se je vse bolj afirmiral in s svojo magijo privabljal prav mlade ljudi. Zato so posamezni učitelji, navdušenci, sluteč novi čas in videč prav ogromno moč filma, in velik vpliv, ki ga ima na mladino, sami od sebe, neodvisno od šolskih programov govorili o tej nevarni novotariji ter film uvažali kot vsebino v učni program.

Danes so za nami časi, ko je bilo treba vztrajno dokazovati, kako mora film postati predmet družbeno organizirane in institucionalizirane vzgoje. Film je končno prišel v programe naših šol. Toda to je tudi povsem razumljivo in logično. Šola pač ni mogla zaostajati za življenjem, v katerem imajo množična občila, še posebej vizualne komunikacije, tako važno vlogo. Televizija pa je dejstvo, da živimo v civilizaciji slike, pripeljala do skrajnih konsekvenc. Čeprav se seveda še ni iztekel čas Guttembergove galaksije, Picon vseeno po pravici meni, da je film danes prava ljudska umetnost. Po njegovem mnenju je film zaobjel senzibilnost našega sveta, pri tem pa je razvil smisel za sliko, gib, ritem njegovega hitrega gibanja skozi prostor in čas, s čimer je ustvaril nov pojem o prostoru in času.

Film je našel v naših šolah svoje mesto kot učno sredstvo in učno področje ("vzgoja s pomočjo filma" in "vzgoja za film"). Izhajamo iz dejstva, da film ni samo nov izrazni medij, temveč je po svojih strukturalnih elementih tudi nova umetnost, danes gotovo ena najbolj množičnih, ki ima močan vpliv na mlade ljudi in katero hkrati tudi več ali manj konzumira največje število ljudi.

Očitno je torej, da se je film globoko zasekal v senzibilnost našega časa. Postal je velika potreba in glavna hrana sodobnega sveta, saj mladi ljudje, namesto da pišejo svoja doživljanja sveta, pripovedujejo s kamero. V njihovih rokah je postala camera — stylo, to je pero, s katerim izpisujejo svoje nemire, iskanja, odnos do sveta, v katerem žive.

Preobrat v gledanju na odnos filma in šole pri nas je bilo leto 1956. Tedaj so ugotovili, da je film sestavni del življenja otrok in mladine, da pri nas ni filmske kulture in, kar je najvažnejše, da je treba v učnih programih, načrtih in programih naših šol dati filmu mesto, kot ga imajo druge zvrsti umetnosti.

Metodika filmskega pouka v splošno izobraževalnem procesu

Stjepko Težak

Čeprav si film le težko utira pot pod šolsko sonce, ne bi mogli več trditi, da mu uspešnejši prodor v redni pouk preprečuje nerazvitost metodike filmskega pouka. Večji problem tiči morda v različnih metodičnih teorijah, odvisnih od razumevanja, namena filmske vzgoje in izobraževanja v osnovnih šolah. Prav zaradi različnega razumevanja namena filmske vzgoje v svetu na zelo različne načine realizirajo filmsko izobraževanje. To pa vsekakor pogojuje tudi zelo različne metodične pristope. Pojavljajo se pomembne razlike, kar zadeva ugotavljanje metodičnih načel v izboru in razporeditvi gradiva, v uporabi učnih oblik, metod in metodičnih postopkov, v obsegu, času in letih učencev, katerim je namenjena filmska vzgoja, ter pri določanju mesta filmske vsebine v učnoprogramski organizaciji.

Tako se film ponekod pojavlja v osnovni, drugod pa v srednji šoli. Ponekod je obvezen, drugod fakultativen del učnega programa. V nekaterih šolah je poseben učni predmet, v drugih pa samo posebno učno področje pouka materinščine ali pouka umetnosti. Ponekod je razparceliran v nekoliko učnih predmetov (materinščina, likovna, glasbena, tehnična vzgoja), pogosto pa je v zelo skromnem obsegu vključen v pouk književnosti ali kulturo govorenja in pisanja.

Seveda takšne opredelitve ne morejo voditi do usklajenih metodičnih stališč, zato se teoretiki in praktiki razhajajo že pri enim od osnovnih metodičnih vprašanj, in sicer, kako bi se lotili filmske vzgoje v splošnoizobraževalnih šolah. V metodični teoriji in praksi se je afirmiralo več metodičnih pristopov k filmu. Oglejmo si samo nekatere od njih.

1. Kulturološko-kritični pristop je zrasel iz tradicionalnega pojmovanja kulture — s književnostjo in gledališčem kot nezamenljivima nosilcema ene od najbolj plemenitih civilizacij, civilizacije govorne in pisane besede. Zasnovan je na prepričanju, da film in televizija ogrožata dosedanje književno vzgojo, da zavirata svobodo domišljije ter doživljajsko sposobnost in duhovni razvoj otroka. Težišče šolske interpretacije in analize filma temelji na estetskem in psihološkem presojanju, preizkušenem in potrjenem pri pouku književnosti. Metode pouka književnosti se prilagajajo novemu mediju. Učenca je treba usposobiti, da bo razlikoval vredne od nevednih filmov, mojstrovine od šunda in kiča. Osnovne pomanjkljivosti tega pristopa: precenjevanje literature in podcenjevanje filma, premajhno spoštovanje filmskih specifičnosti, zanemarjanje socialnih in političnih vplivov komercialnega filma, kulturni elitizem. Film naj ima mesto pri pouku materinščine, točneje, pri pouku književnosti.

2. Ideološko — kritični pristop podpirajo metodiki, ki se zavedajo ideološkega potenciala filma in televizije, družbenopolitično vplivne moči komercialnega filma in seveda potrebe, da se množično gledalstvo usposobi za kritičen odnos do teh vplivov. Cilj takšnega pouka je torej, da učenci z odkrivanjem zveze med materialno proizvodnjo in komunikacijo prodrejo do vzrokov

družbenih neenakosti in prizadevanja, da se zavest o nespremenljivosti obstoječega stanja utrjuje tudi s pomočjo filma. Pomanjkljivost tega pristopa je predvsem v dejstvu, da se zaradi prevelikega poudarka družbenopolitične vzgoje zanemarljiva filmološka in estetska vzgoja. Ta pristop je običajno realiziran v okviru moralne ali družbenopolitične vzgoje, včasih pa tudi v okviru pouka sociologije.

3. Za filmološko-estetski pristop se zavzemajo filmologi, filmski umetniki in tisti filmski pedagogi, ki dajejo največji poudarek estetski vzgoji. Filmski pouk mora biti šola gledanja, ki učenca s tem, da jim daje filmsko jezikovno orodje, usposablja za prodiranje v bit in način delovanja filma. Od tako izobraženega učenca pričakujejo kritičen odnos do filma, sposobnost vrednotenja filmskih stvaritev. Pomanjkljivosti so zanemarjanje družbenopolitičnega koncepta, pogojev proizvodnje in recepcije filmskega dela, izključevanje trivialnih filmov iz filmskega pouka. Obstaja nevarnost pred izključno usmerjenostjo k filmski slovnici. Takšno obravnavanje filma se preferira posebej pri pouku umetnosti, njegovi zagovorniki pa se ponavadi zavzemajo, da bi postal film poseben učni predmet.

4. Filmološko — proizvodni pristop je blizu poslovno usmerjenemu svetu, izvajajo pa ga v nekaterih ameriških šolah, mogoče tudi kje drugje. Temelji predvsem na razumevanju, da mora biti filmski pouk usmerjen praktično, tako da bi učenec s tem, da proizvaja ali pa vsaj sodeluje pri proizvodnji konkretnega filma, poznal njegove ekonomske, proizvodno — tehnične in filmsko-izrazne možnosti ter se do neke mere usposobil vsaj za amatersko filmsko proizvodnjo. Napaka je predvsem v tem, da proizvodna pragma duši estetsko in družbenopolitično komponento, in da so za uspešno realizacijo potrebna velika materialna vlaganja. Takšnemu pristopu ustreza film kot poseben učni predmet ali kot pomembno področje tehnične vzgoje.

5. Za komunikacijsko — didaktični pristop se zavzemajo didaktiki, sociologi in učitelji jezika, ki poudarjajo pomembnost filma za razvijanje učenčeve komunikacijske sposobnosti, s čimer se hkrati razvija tudi učenčeva sposobnost delovanja. S tem, da bo učenec obvladal filmski jezik in jezik televizije, bo bolje spoznaval družbo, v kateri živi, in razumeval nujnost in možnost spreminjanja družbenega stanja. Pod predpostavko, da je vsaka oblika človeškega občevanja — tekst, film (in TV), se uvaža v pouk materinščine kot delo s teksti (književnimi, filmskimi, televizijskimi, radiofonskimi, gledališkimi).

6. Pedagoško — pragmatični pristop je lasten učiteljem — praktikom, ki dajejo v prvi vrsti prednost vzgoji učencev (moralni, družbenopolitični, verski, zdravstveni, delovni itd.). Film izkoriščajo za etične, politične, sociološke in druge analize, usmerjene k ustvarjanju določenega svetovnega nazora in sprejemanju določenih norm

Ves svet vé in priznava, da vpliva filmska umetnost na duhá širokih množic silneje kot katerakoli druga umetnost. Z nekakšno pomilovalno zaskrbljenostjo čutijo to tudi uradni varuhi kulture. Toda nihče ne prizna, kar neogibno iz tega sledi: da moramo oboroženi z ustreznim znanjem film razumeti in tako usmerjati svoj okus, da ne bomo izpostavljeni na milost in nemilost najpomembnejšemu duhovnemu vplivu naše dobe kot neugnani naravni sili. Ali ni nujno potrebno poznati zakone in možnosti filma, če hočemo nadzorovati in usmerjati največji duhovni množični vpliv, ki se je kdaj pojavil v zgodovini človeške kulture?

Béla Balázs

družbenega obnašanja. Zanemarjajo pa umetniške, zabavne, komercialne, tehnične in proizvodne komponente. Ta pristop je najbolj pogost pri pouku moralne in družbenopolitične vzgoje.

Vsak od naštetih pristopov ima dobre in slabe strani. Kljub temu so nekateri bolj sprejemljivi. Morda bi se, izhajajoč iz naših pogojev, najlažje opredelili za komunikacijsko — didaktični pristop. Da pa tega ne bi storili na pamet, bi veljalo najprej pregledati dejstva, ki so še posebej važna za izbor pristopa, ta so:

- a) ekonomska in politična razvitost družbe
- b) značaj izobraževanja
- c) starost učencev.

Prvi faktor se brez dvoma bojuje za komunikacijsko-didaktični pristop, saj mora biti sodoben jugoslovanski občan usposobljen tudi za filmsko komunikacijo, da bi lahko čimbolj uspešno spreminjal sebe in svojo okolico v skladu z načeli socialističnega samoupravljanja. Toda ekonomska komponenta nas sili, da ta pristop modificiramo in prilagodimo družbeni situaciji. V doglednem času namreč ne bomo mogli dati možnosti vsakemu učencu, da bi med splošnim izobraževanjem napravil svoj film (kajti bit določene komunikacije se lahko vendarle najbolj in najbolj trajno spozna prav v okviru praktičnega in teoretičnega dela). Prav tako ne bo imel možnosti, da bi si pridobil filmsko jezikovno izobrazbo, predvsem na osnovi vrhunskih dosežkov sedme umetnosti.

Kar zadeva drugi faktor, je problem v današnji praksi, da se razlike med splošnim in usmerjenim izobraževanjem čisto reducirajo na kvantitativna, ne pa na kvalitativna razmerja. Iščoč pristop k določenim znanstveni disciplini na ravni splošnega izobraževanja, pa seveda ne moremo mimo starosti učencev. V našem novem vzgojno-izobraževalnem sistemu splošno izobraževanje zajema mladega človeka od četrtega do vključno 16 leta (predšolska vzgoja, osnovna šola in skupna osnova usmerjenega izobraževanja). Ta ducat let je s starostnimi razlikami bogatejši kot katero koli kasnejše obdobje. Niti enega od opisanih pristopov pa ni mogoče uspešno realizirati na vsaki starostni stopnji v razponu teh dvanajstih let. Na osnovi tega nekateri sklepajo, da je mogoče filmsko izobraževanje izvajati šele v srednji šoli ali v najboljšem primeru šele v zadnjih razredih osnovne šole. In vendar za komunikacijo s knjigo, sliko in glasbo vzgajamo otroke že od prvega razreda, pa tudi že prej. Ko pride otrok v osnovno šolo, v vse številnejših okoljih, že dobiva določena filmska izkustva. Na določen način je filmsko (de)formiran. Resen vzgojno-izobraževalni sistem ne more tega filmskega (de)formiranja prepuščati stihiji. Že od samega začetka se je treba vključiti v vzgojno-izobraževalno programsko jedro vzgoje in splošnega izobraževanja. Pristop k filmu očitno ne more biti enak v predšolski vzgoji, v nižjih in višjih razredih osnovne šole ali na prvi stopnji usmerjenega izobraževanja. Zato mora metodik pouka filma za vsako izobrazbeno stopnjo izbrati najboljši pristop. Če upoštevamo vse povedano, se lahko zavzamemo za sledeče metodične pristope k filmski vzgoji in izobraževanju v splošnoizobraževalnih šolah:

1. Predšolska vzgoja — komunikacijsko — doživljajski pristop

Otroci se privajajo na filmsko komunikacijo z gledanjem kratkih, enostavnih, svojim spoznavnim in doživljajskim možnostim primerih filmov in televizijskih oddaj. Svoje filmsko doživetje podaljšujejo v pogovoru, pripovedovanju, risanju, petju in različnih igrar, ki jih je film izzval. Kot metodični problem se še posebej vsiljuje:

- a) izbor filmov, ki omogočajo postopno napredovanje pri obvladovanju vse bolj zapletenega filmskega pripovedovanja in razvoj občutka za lepo v filmu,
- b) vključevanje filma v naraven, logičen vrstni red otroških zaposlitev,
- c) nevsiljivo zbujanje pozornosti, ko gre za bistveno in za pomembnejše posameznosti,
- d) vodenje dialoga, neobremenjenega z didaktičnimi klišeji.

2. Nižji razredi osnovne šole — komunikacijsko-pedagoški pristop

Otroci gredo korak dlje od privajanja na filmsko komunikacijo in enostavne doživljajske recepcije. Filme gledajo v skladu s svojimi leti, interesi in učnimi programi književnosti, narave in družbe, razpravljajo o njihovi vsebini ali zapažajo in poimenujejo prva filmološka dejstva (vrste filmov, osnovne sestavine filmskega izraza, odnose do drugih umetnosti). Ob izboru najpomembnejših filmov se kot metodični problem vsiljuje povezovanje s poukom književnosti ter ustnega in pisnega izražanja ter izkoriščanje filmskega izkustva učencev.

3. Višji razredi osnovne šole — komunikacijsko-didaktični pristop

To je analitični pristop k filmskemu tekstu, didaktično usmerjen na izbrana filmska dela in elementarne filmske pojme. Je eksemplaričen, ker se vzorci izbirajo v razponu od filmske informacije do filmske umetnine, od trivialne do vrhunske umetnosti. Komparativen je, ker se v največji mogoči meri primerja z jezikom drugih umetnosti. Med metodičnimi problemi izstopajo: določanje mesta posameznih strukturnih elementov v šolski interpretaciji filma, motivacija za proučevanje filmskega izraza, spodbujanja učencev k filmskemu ustvarjanju ter povezovanje filmskega in televizijskega izobraževanja.

4. Skupna osnova usmerjenega izobraževanja (prva dva razreda srednje šole) — komunikacijsko-sociološki pristop

Film je treba obravnavati sintetično. Analitično se lotimo družbenega bivanja filmske vsebine, da bi potem v sintezi odkrili njeno družbeno vrednost in vlogo. Sintetizira se že pridobljeno filmološko znanje. Film primerjamo z drugimi umetnostmi na sociološki, estetski in sploh komunikacijski ravni. Metodični problem je v večji meri predvsem motivacija učencev in izbor metod za sociološko — filmološka raziskovanja in filmsko ustvarjalnost.

Lahko bi razpravljali tudi o koristnosti **komunikacijsko-filmološkega pristopa**, ali proučevanje, zasnovano na načelih in sistemu filmoloških znanosti (teorija, kritika, zgodovina filma) vse bolj ustreza usmerjenemu, profesionalnemu izobraževanju v smereh, kjer je namen uvajati učence v samostojno teoretsko delo in jih usposablja za praktično ustvarjalno delo, osmišljeno s teoretičnimi spoznanji.

Razumljivo je, da ti pristopi, naznačeni le v grobih potezah, zahtevajo širšo in globljo obravnavo, toda tudi izdanih naznak ni težko ugotoviti, da gre za dvojno osnovo: **skupna** komunikacija temelji na spoznanju, da je film eden od načinov komuniciranja sodobnega človeka — ta ga bo toliko bolj uspešno obvladal, kolikor bolje ga bo poznal, in to na vseh ravneh komuniciranja; **posebna** osnova, prilagojena posameznim vzgojno-izobraževalnim stopnjam, upošteva učenčeve ukvarjanje s filmom glede na njegove doživljajske in spoznavne sposobnosti, življenjske in filmske izkušnje, interese in potrebe. Tako razumljeni pristopi k filmu v splošnoizobraževalni šoli omogočajo metodikom — teoretikom in praktikom — razvijati filmski pouk v skladu z naravo medija, starostjo učencev in potrebami družbe.

Organizacija filmske vzgoje

Oblikovanje in preoblikovanje mladega gledalca ob projekciji filma — nove možnosti za grupno komunikacijo

Nuša Dragan

Film, ki ga želimo uporabiti v nenehnem procesu informiranja osebnosti mladega gledalca, ki živo sprejema ne le film, temveč vse okoli sebe, zahteva posebno obravnavo.

Procesu dogodljivosti filma, ki zajema tako grupno (videno), kakor razgovorno komunikacijo ob oziroma po filmu (možnost neločljivosti gledanja filma in razgovora o njem kot nadaljevanje dogajanja filma), ne more več ustrezati klasična oblika poučevanja, ko je predavatelj ex cathedra razlagal umetniške in moralne vrednote nekega dela in so jih morali učenci sprejemati kot neogibno resnico. Ta klasični princip filmske vzgoje, ki se koncipira kot nemožnost in nepraviljenost, da bi razumeli govorico mladih in govorico novega filma, ne ustreza več potrebam, ki se menjavajo tako hitro kot se menjavata novi film in z njim vred gledalčeva percepcija (filmska percepcija kot zavest o fenomenu filma). Ne ustreza tudi zahtevam mladih, ki od filma želijo predvsem možnost za razvijanje svojih lastnih misli.

Pri tem pa je važno upoštevati njihov celotni čustveni in miselni svet, ki ne bo podrejen predpisanim normam, ampak se bo oblikoval v informativnem procesu. Želeli se bodo potrditi v svetu kot posamezniki, ki se v spletu komunikacije porajajo kot del neke skupine. Ta skupnost pa so, če govorimo o percipiranju filma ali pogovora o filmu, vsi udeleženci pogovora: **f i l m — m l a d i g l e d a l e c — p e d a g o g**. Mesto pedagoga v tem komunikacijskem krogu ni več v tem, da bi delil recepte za življenje, temveč da bi skupaj s svojimi učenci odkrival film in svet, v katerem živimo.

Tak pogovor temelji bolj na priznavanju učenčeve lastne odgovornosti in ne na učiteljevi avtoriteti. Pri tem načinu filmske vzgoje "ne poučevati, temveč odkrivati" pedagog ne sme biti specialist v navadnem pomenu te besede, ampak od njega pričakujemo, da bo uporabljal tudi vedenje o drugih področjih. Poleg tega ne sme imeti vnaprej pripravljenih pravih odgovorov, ne sme avtoritativno reševati vseh spornih konceptov, ki so bili podani v razgovoru. Razgovor mora biti discipliniran in pedagog ne sme izvajati precedencialne avtoritete kot vodja v razredu, pa čeprav je to določena odpoved, ki pa gotovo prinese uspehe in s tem možnost gibanja pedagoga. Postal naj bi *nevtralen* in *nepristranski* vodja in konzultant.

Nevtralnost pomeni, da pedagog ne propagira lastnega mnenja in je pripravljen na to, da učenci sprejemajo vsa mnenja glede na kritičnost.

Pri pogovorih vodja razprave lahko ruši svojo nevtralnost na več načinov. Npr. s tem, da posveti večjo pozornost nekaterim učencem, če prevrednoti posamezna mnenja in prav tako, če postavlja vprašanja enemu učencu.

Nepristranskost pomeni, da so vsi učenci v razredu med pogovorom obravnavani enako. Gre za proces učenčevega zavedanja samostojnosti, ker vemo, da jo bo potreboval, ko bo zapustil šolo. Nevtralnost in nepristranskost nista načelna etiketa nasprotujočih mnenj, temveč sta odločilnega pomena pri razgovornem dogajanju po projekciji filma.

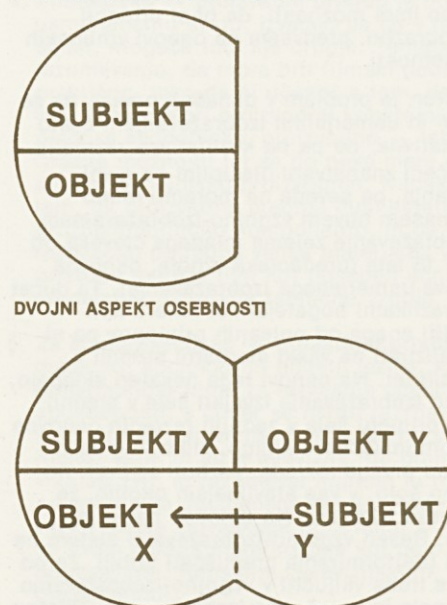
Ob neupoštevanju teh dveh načel namreč obstaja nevarnost, da pedagog s preusmeritvijo usmeri razgovor od naravnega poteka k igri uganjanja o tem, kaj misli. Če filmski pedagog

podpira nevtralnost, mora izvor informacij — povod za razpravo — priti od nekoga drugega. Pri tem pa ne mislimo, da bi se pogovarjali o čemerkoli, kajti v tej komunikaciji skupine nastopajo učenec — gledalec, pedagog — gledalec, pa tudi film — kot začetna informacija. To začetno informacijo — film pa ne določujemo omejeno, temveč dajemo možnost, da postane predmet razgovora vse, kar se kaže na filmu in vsi miselni, čustveni in drugi nivoji, ki so se porajali mlademu gledalcu v procesu percipiranja filma. Iz grafične sheme (glej št. 1.) starega načina koncepta pedagoga ex cathedra je razvidno, da se izključuje informativni proces. To pa zato, ker se nam ta proces videne in razgovorne grupne komunikacije kaže kot proces, ki ima vnaprej določen in omejen obseg in postavljen cilj. Taka namenska informacija s ciljem, ki je ne vodi film, ni več informacija, ampak dezinformacija.

Osebnost mladega gledalca, njen dvojni aspekt subjekt — objekt, se kaže nasproti učitelju ex cathedra v enostranskem pasivnem odnosu. Gledalec bi bil istega mišljenja kot pedagog in tako bi bila tudi ta informacija, ki ne informira.

Relaciogram osebnosti mladega gledalca in filmskega pedagoga ex cathedra v grupni perceptivni pogovorni komunikaciji

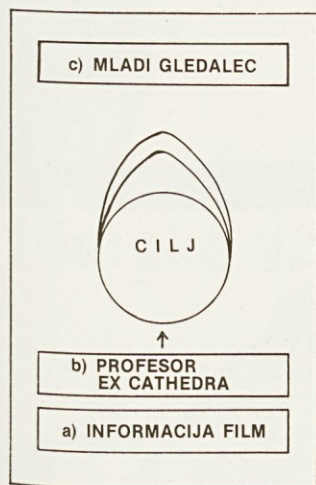
x) osebnost mladega gledalca
y) osebnost filmskega pedagoga ex cathedra



DVOJNI ASPEKT OSEBNOSTI

A — ENOSTRANSKI PASIVNI ODNOS

Shema za novo možnost grupne komunikacije (glej št. 2) je takšna, da filmski pedagog ne "poučuje", temveč "odkriva". To je proces, v katerem nastopi informacija kot nenehen proces informiranja, notranjega oblikovanja in preoblikovanja, ki pa ne služi ničemu vnaprej in ni v



shema 1.

GRAFIČNI PRIKAZ GRUPNE KOMUNIKACIJE:
FILMSKI PEDAGOG EX CATHEDRA — MLADI GLEDALEC — FILM

- a) prostor informacije filma
b) prostor profesorja ex cathedra — to je prostor priljubljene teme, ki jo uporablja za razgovor nekega filma
c) prostor mladega gledalca

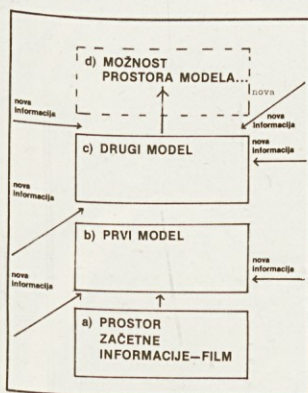
b) PROFESOR EX CATHEDRA

ničemer sklenjeno. Tako je tu proces informiranja dinamičen. Kaže se kot razmerje med svetom in zavestjo mladega gledalca oziroma razmerje, ki poteka med svetom kot neorganizirano gmoto in zavestjo mladega gledalca, ki jo želi spraviti v preglednost in obvladnost, v celoto.

To zbiranje razkropljenih in neorganiziranih podatkov v informativno celoto poteka v zapiranju v samega sebe; v tej zaprtosti se zavest mladega gledalca ureja in izpopolnjuje do tiste organiziranosti in namišljene popolnosti, ko se z zaupanjem odpre navzven. V tem trenutku pa mladi gledalec preneha biti celota, saj je nanj vdrla nova neorganizirana informacija, pojav ne celote, ki se želi spet organizirati. Pri tem pa se ne sprašujemo, čemu služi ta dinamični proces.

V njem filmski pedagog in mladi gledalec sta, iz njega ne moreta izskočiti. Umestno je edino vprašanje, zakaj se odpiramo svetu in ljudem, če pa vemo, da s tem prenehamo biti celota. Odpiramo se zato, ker s svojim nakopičenim informativnim bogastvom ne moremo vzdržati v sebi, in ker vedno znova mislimo, da smo celota. Ker pa ta celota nismo in nikoli ne moremo biti, smo tudi nenehno v tem dinamičnem informativnem procesu, v nenehnem dogajanju in popolni odprtosti.

Način filmske vzgoje "odkrivati" se tu kaže v informativnosti, ki teži k temu, da preneha biti to, kar je.



shema 2.

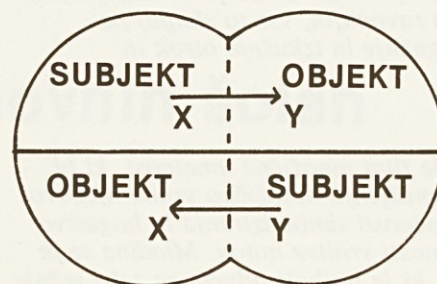
GRAFIČNA SHEMA GRUPNE PERCEPTIVNE IN RAZGOVORNE KOMUNIKACIJE
"MODERNEGA" FILMSKEGA PEDAGOGA — MLADEGA GLEDAJCA — FILMA

- Skupni prostor komunikacijskega kroga (označeno z I)
aa) prostor filma kot začetna informacija, relacija nove informacije, ki pride od mladega gledalca ali filmskega pedagoga, ki giblje:
b) prostor prvega modela
c) prostor drugega modela
d) možnost prostora modela itd.

Iz grafične sheme je razvidno, da se razgovor giblje, oziroma da se novi model zgradi ob dotoku nove informacije, ki jo je dal del skupine, ali en sam udeleženec grupne perceptivne razgovorne komunikacije.

Če se model razvoja misli o filmu ne giblje več dalje, filmski pedagog ne sme tvegati, da bi nadaljeval razgovor z vprašanjem, za katerega že vnaprej ve odgovor. Možnost za izgradnjo novega modela mora biti le tako, da da novo informacijo. Filmski pedagog učencem pomaga s svojo novo informacijo najti zvezo med modeli. Pomaga jim pri gradnji

novega modela in pri eksaktni interpretaciji. Nikakor pa ne sme na vsak način prekiniti premora v razgovoru, kajti pri tem se lahko zgodi, da jim vzame pogum v tolikšni meri, da sploh ne bodo več sodelovali.



B — IZMENIČNO AKTIVNI — PASIVNI ODNOS (DIALOG)

Razviden je relaciogram osebnosti mladega človeka in filmskega pedagoga v procesu, v katerem nastopa informacija kot možnost oziroma dialog med dvema informativnima potencialoma ali subjektoma, ki sta se pripravljena drug drugemu odpreti in drug drugega medsebojno preoblikovati.

Značilnost tega dialoga je vzajemnost. Princip dialoga zahteva, da vsak daljši odnos vzajemno zadovoljuje oba partnerja in njihove potrebe. Dialog temelji na feed backu med dvema subjektoma. Dajanje in vzemanje, alternacija vloge subjekta in objekta, kar predstavlja karakteristiko dialoga, omogoča nastajanje self — other, subjekt — objekt znotraj osebnosti, kar je predpogoj za njen razvoj.

Izbor filma glede na možnost percipiranja celote

Prisotnost vseh členov v komunikacijskem krogu — filma, mladega gledalca, filmskega pedagoga — moramo upoštevati tudi pri programiranem izboru filmov, ki naj bi jih gledali.

Ta komunikacijski krog nam daje možnost, da se mladi gledalec vključuje v proces izbora s tem, ko predlaga filme, ki bi jih rad gledal (to velja v večji meri za gledalce, stare nad 14 let).

Pri tem seveda ne smemo misliti, da filmski pedagog nima nobene možnosti pri izboru filmov, saj je v komunikacijskem krogu in svetuje pri tem izboru. Zaveda se, da gledalec star 8 let, ne bo mogel slediti strukturi Bunuelovega filma, ki naj bi jo povezal v globalno percepcijo filma. Tak film bi šel mimo mladega gledalca, ki ne bi percipiral celote. Ostali bi mu le detajli, ki bi povzročili zmedo, ker zanje ne more dobiti niti razumske niti emocionalne povezave.

Oblikovanje in preoblikovanje mladega človeka v procesu izražanja s filmskim medijem.

Z jasno koncepcijo filmske vzgoje in z njeno organizacijo v grupnoperceptivni in razgovorni komunikaciji pomeni tudi izražanje s filmskim medijem proces oblikovanja otroka. To izražanje je tudi del celotne komunikacije pedagog — mladi gledalec — film.

Otrokova normalna težnja je, da želi svoj odnos do sveta izraziti, sprostiti, komunicirati preko različnih medijev.

Svet, v katerem živi, se kaže kot svet množičnih komunikacijskih sredstev, ki ga navajajo, da s svetom okoli sebe komunicira avdiovizualno. Ta način komuniciranja je veliko bolj intenziven, kot pa pri starejših ljudeh, ki so še vedno navajeni komunicirati s svetom tekstualno.

To avdiovizualno dožemanje sveta mladih in željo po komunikaciji s svetom pa more omogočiti ravno filmska vzgoja v procesu snemanja. V tem procesu se moramo ravno tako zavedati komunikacijskega kroga enakovrednih in popolnoma odprtih relacij: filmski pedagog — otrok, ki snema — in svet, ki ga želi po svoje izraziti. Ta komunikacijski krog odprtih relacij daje možnost, da otrok

Ko film vpliva na mladino, odmeva v njeni duševnosti predvsem po zaslugi tega, da se umetniška zamisel uteleša v "človeškem gradivu", v usodah in značajih ljudi. Posledica je, da dobi mladina obilo konkretnih podatkov o ljudeh, njihovem življenju in nagnjenjih, njihovih usodah in ravnanjih, vse to skupaj pa neznansko bogati znanje in izkušnje otrok in mladostnikov

dr. Anton Jurovski

Zdaj je videti, da je film množična umetnost, ki bi lahko človeškemu mišljenju množično vrnila njegovo mnogovrstnost, možnosti simboliziranja in bogastvo podob, brez nevarnosti vrnitve mitov. Mladina se je izkazala kot plast, ki je najbolj odprta za take težnje

Peter Josza

popolnoma svobodno izraža svoj odnos do sveta. Pedagog se mora tega zavedati še bolj kot drugje in ne sme biti avtoriteta. Otroku ne sme vsiljevati teme — ta metoda je preživela. Ne sme mu vsiljevati filmske slovnice in montaže. Otrok nosi s svetom, v katerem živi, tak način filmskega mišljenja (montaže). Ne sme ga navajati na to, da bi snemal miniaturo profesionalnega celovečernega filma. Ta mu zaradi tega, ker se snema skupinsko (delitev dela med scenaristom, režiserjem, snemalcem), onemogoča, da bi izrazil svoj čustveni in miselni odnos do sveta. Ta odnos ni ujet v norme odraslih, kaže se v otroški invenciji do vsega okoli njega.

Gre torej za komunikacijo s svetom, ki je lastna le otroku in ne ve za umetniško ustvarjanje. S tem izključuje tudi kakršenkoli drug poseg, ki bi onemogočal otroku izvirni način komuniciranja.

Pri tem pa seveda ne smemo misliti, da filmski pedagog nima nobene možnosti za udeležbo pri snemanju otrok. Saj je v tem komunikacijskem krogu. Razloži tehnike snemanja in možnosti, ki jih nudijo različna tehnična sredstva filma. Poleg tega da kamero v roke otroku šele tedaj, ko ve, da bo le-ta zmožgel delati s kamero, in ko ne bo več zahteval takojšnjega rezultata, kot ga dobi na primer pri likovnem izražanju (to je pri starosti 10 let).

Ko je film narejen, in ko ga skupaj gledamo, nastopi komunikacijski krog grupne perceptivne in razgovorne komunikacije, kjer gre za konzumiranje količine nove informacije, ki jo nosi otrokov film. Otrok, ki je film naredil, je v tem komunikacijskem krogu prvi gledalec.

Tak način individualnega izražanja otroka daje največjo možnost, da se s stalnim menjanjem avdiovizualizacije otrok od filma do filma menja — preoblikuje tudi avdiovizualno zaznavanje sveta.

Iz vsega je razvidno, da nova formulacija filmske vzgoje kot permanentni proces informiranja mladega gledalca ne postavlja določene nove metode, ki bi nasprotovala stari metodi, ampak daje samo možnost za permanenten neomejen proces oblikovanja. To pa zato, ker bi bili z novo metodo že v začetku obsojeni, da jo bo kritizirala spet nova metoda. Torej, zavedamo se eksistence stalne spremenljivosti metod, ki se glede na uporabljene filme, okolje, animatorje itd. stalno spreminjajo.

Ta možnost za novo formulacijo filmske vzgoje nam celo dovoljuje, da rečemo, da problem raziskovanja metod ni bistven. Potrebno je le prisluhniti razvoju zanimanja mladih. To pa, kot se je pokazalo, je mogoče le ob enakovrednem upoštevanju vseh članov komunikacijskega kroga grupne komunikacije filma — mladega gledalca — filmskega pedagoga — komunikacijskega kroga vseh treh odprtih informativnih potencialov, ki se med seboj oblikujejo in preoblikujejo.

Philippe Garrel, Odkritelj



Ingmar Bergman, Moik

Izvajanje programa filmske vzgoje na osnovnih šolah

Nuša Dragan

Filmsko vzgojo upoštevajo v skladu z učnim načrtom v vseh osnovnih šolah, vendar so med njimi glede uresničevanja nalog te vzgoje velike razlike. Filmska vzgoja in njena uspešnost sta namreč močno odvisni od lokacije šole oziroma od možnosti, ki jih lahko nudijo šola, dom, kraj. Tako je filmska vzgoja v hribovitih in oddaljenih ter tudi sicer nerazvitih področjih zelo skromna, daleč boljša pa je v večjih urbanih središčih, npr. v Kopru, Celju, Dravogradu, Novi Gorici, Ljubljani, Novem mestu, Kranju ipd. Slabša je na razredni stopnji, ker ni dovolj načrtna in vsebinsko opredeljena. Na tej stopnji je bilj usmerjena k različnim filmom na televiziji, in to bolj po priložnostni izbiri. Razredni učitelji na podlagi programa televizijskih oddaj naročajo učencem, da si ogledajo posamezne filme in nato z njimi razpravljajo, razčlenjujejo.

Seveda pa ta program bolj načrtno vključujejo v vzgojno-izobraževalno delo tiste šole, ki že imajo projektorje in osnovno opremo interne televizije, ki jim omogoča, da film presnamejo na video kaseto in ga lahko uporabljajo takrat, ko ga resnično potrebujejo.

Večje šole v urbanih središčih imajo možnosti organizirati ogled filmov za vse učence (filmska gledališča, filmski abonmaji, proslave ipd.). Učitelji razrednega in predmetnega pouka po takšnem ogledu praviloma organizirajo razgovore z učenci.

Na nekaterih osnovnih šolah pogosto gledano tematično vključujejo tudi pri pouku drugih predmetov (likovni pouk, glasbeni pouk, dramatizacija pri slovenskem pouku, pri družbenomoralni vzgoji itd.).

Glavne ovire za uspešnejše izvajanje programa filmske vzgoje pa so:

1. Slabi materialni pogoji (pomanjkanje kinoprojektorjev, televizorjev, ustreznih prostorov itd.).
2. Nekaterih filmov, ki jih navaja učni načrt, ni moč dobiti.
3. Učitelji so premalo usposobljeni za izvajanje programa filmske vzgoje.
4. Podeželske šole ne morejo organizirati načrtnega ogleda filmov zaradi oddaljenosti, pomanjkanja denarja, kadrov itd.

Za izboljšanje filmske vzgoje bi morali:

- na vseh stopnjah kadrovske šol temeljito usposobiti bodoče učitelje, že zaposlene pa primerno usposabljanje; izdelati ustrezní metodični priročnik za učitelje filmske vzgoje;
- organizirati občinske kinoteke;
- doseči boljšo organiziranost kinopodjetij, ki bi sistematično izmenjavali repertoar celovečernih filmov, na katerih bi šole najlažje in najbolj smotno lahko gradile filmsko vzgojo za posamezne starostne stopnje učencev.

1. Filmski program

Zato je komisija za izbor in recenziranje filmov za filmsko vzgojo pri dopisni delavski univerzi Univerzum pripravila izbor filmov za filmsko vzgojo v osnovnih šolah, ki ga je potrdil zavod SRS za šolstvo. Možno je dobiti naslednje filme v super 8 mm zvočnih kopijah:

Pravica, Eppur si muove, Surogat, Mala kronika, Gregec Kobilica, Romanca o solzi, Strupi, Anno 3003, Motoritis, Prebrisani Jurček, Lepo je živeti na deželi, Podobe neke mladosti.

Izbrani in ocenjeni pa so bili tudi naslednji filmi: Vitez Bodež, Življenje po vzorcu, Otroka na meji, Kup sena, Kamera 300, Zadušnice, Ogenj, HOP JAN, Bloški smučarji, Zdravi ljudje za razvedrilo, Lepo je živeti na deželi, Ples vampirjev, Rihard Jakopič, Začetki filma, Mala vaška prireditel.

2. Navodila za filmsko in TV vzgojo v osnovni šoli

Filmski program smo posodobili, zato so tudi dopolnjena navodila za filmsko vzgojo od 5. do 8. razreda.

5. razred — stran 46

Filmska in televizijska vzgoja. TV spored zajemajo kratki filmi, ki so zaradi svoje jedrnatosti in zanimive uporabe filmskih izraznih sredstev primerni za predvajanje med učno uro. V šolskem letu predvajamo pet kratkih filmov. Po projekciji se razvije pogovor o vtisih. Učence navajamo na razlago vtisov, če pa čas dopušča, ob koncu spet zavrtimo film. V uro vključimo tudi pogovor o celovečernem filmu, ki so ga učenci videli v izvenšolskem času.

Predlog za potek učnih ur:

1. ura: Pogovor o filmih, ki so jih učenci gledali, ter o priljubljenih TV oddajah.
Ob koncu predvajanja filma *D. Vukotiča Krava na mesecu*.
2. ura: Predvajanje filma M. Klopčiča *Romanca o solzi*. Namesto pogovora narišejo učenci prizor iz filma, ki jim je ostal najbolj v spominu. Izbor prizora in opazne podrobnosti dajejo slutiti učenčovo sposobnost doživetja.
3. ura: Predvajanje filma D. Vukotiča *Gregec Kobilica*. Doživetja učencev ob filmu so izhodišče za pogovor, ki sledi predvajanju.
4. ura: Predvajanje filma *Vitez Bodež*. Pogovoru o filmu sledi spis, v katerem pokažejo učenci sposobnosti zbranosti in sklepanja.
5. ura: Pogovor o najbolj priljubljeni TV oddaji v zadnjem času.
6. ura: Pogovor o celovečernem filmu, ki so ga gledali vsi učenci.

6. razred — stran 48

Filmska in televizijska vzgoja. Pogovori o filmu in TV sporedu postanejo že bolj stvarni. Nakažemo razliko med zgodbo, temo in idejo filma. Strokovnih filmskih izrazov še vedno ne uporabljamo.

Predlog za potek učnih ur:

1. ura: Predvajanje igranega filma *P. Djordjevića Otroka na meji*.
Po predvajanju pogovor o filmski zgodbi.

2. ura: Predvajanje filma *I. Lehpamerja Anno 3003*. Predvajanju sledi pogovor, v katerem učenci iščejo in spoznavajo temo filma. Ločijo jo od zgodbe in vsebine.
3. ura: Predvajanje filma *D. Vukotića Surogat*. V pogovoru, ki sledi predvajanju, spoznavamo idejo filma.
4. ura: Predvajanje filma *Ogenj*. Težišče pogovora — zgodba, tema in ideja filma (poglobitev in povzetek).
5. ura: Predvajanje filmov *Začetki slovenskega filma, Začetki kinematografije* — poizkus registracije gibljive slike in njenega predvajanja (risba jamskega človeka, camera obscura, laterna magica, čarobna plošča, čarobni bobn. Učenci poskusijo izdelati camera obscura in čarobno ploščo).
6. ura: Pogovor o celovečernem filmu, ki so ga gledali vsi učenci.

7. razred — strani 49, 50

Filmska in televizijska vzgoja. Pouk je že bolj zahteven, čeprav je še vedno težišče na pogovorih o filmih, ki jih gledamo v razredu. Pogovore prilagajamo znanju in izkušnjam učencev. Pojasnjujemo povezanost med vsebino in obliko. Učence seznanimo z značilnostmi dokumentarnega, igranega in animiranega filma. Seznanimo jih tudi z vsemi fazami nastajanja filma: od zamisli do predstave in s filmskimi ter TV poklici.

Predlog za potek učnih ur:

1. ura: Predavanje kratkega dokumentarnega filma *D. Lazića Zadušnice*. Vsebinski pogovor z učenci — etnološki vidik filma. Informativni, poučni, dokumentarni, umetniški film. Dokumentarni film: izbor gradiva, način snemanja, scenarist in režiser dokumentarnega filma, njun odnos do snovi (subjektiven, objektivni).
2. ura: Predavanje kratkega igranega filma *A. Babaje Pravica*. Teme za pogovor: odnos film — književnost; vloga filmske kamere; zvok v filmu; filmska igra. Kratki in celovečerni igrani filmi.
3. ura: Predvajanje animiranega filma *V. Mimica Mala kronika*. Teme za pogovor: odtujenost med ljudmi; odnos človek — stroj; odnos med vsebino in obliko filma; filmska izrazna sredstva. Od Walt Disneya do zagrebške šole risanege filma.
4. ura: Od zamisli do premiere: producent (pri nas in drugod), distributer, reproduktivna kinematografija, Sinopsis, scenarij, snemalna knjiga; filmska ekipa (umetniško in tehniško osebje). Snemanje, montaža, zvočna oprema filma.
5. ura: Predvajanje filma *D. Vukotića 1001 risba*. Pogovor z učenci o nastajanju in nastanku risbe, o posebnostih pri snemanju. Pomembnejši avtorji jugoslovanskega risanege filma.
6. ura: Pogovor o celovečernem filmu, ki so ga videli vsi učenci. Filmski in TV sporedi, spored krajevnega kinematografa — oblikovanje kritičnega, selektivnega in ustvarjalnega odnosa.

8. razred — strani 50, 51

Filmska in televizijska vzgoja. Učenci dobijo nekaj več informacij, ki so potrebne za splošno izobrazbo. Nekaj več zvedo o posameznih filmskih zvrsteh, seznanijo se z začetki jugoslovanske kinematografije. Uporabljamo tudi že filmsko izrazje.

Predlog za potek učnih ur:

1. ura: Predvajamo film *K. Godine Zdravi ljudje za razvedrilo ali J. Bevca Lepo je živeti na deželi*. Pogovor z učenci: Filmska in TV izrazna sredstva v odnosu do izraznih sredstev drugih medijev.
2. ura: Filmski žanri — western, vojni film, grozljivka (srhljivka), pustolovski, kriminalni film; komedija, melodrama, drama.
3. ura: Posebnosti TV zvrsti: nadaljevanka, nanizanka, TV drama, TV film. Izhodišče za predstavitev je spored TV Ljubljana.

4. ura: Predvajanje dokumentarnega filma *B. Ranitovića Epur si muove in M. Badjure Bloški smučarji*. Razvoj jugoslovanske kinematografije: poskusi med obema vojnima, razvoj od 1945. leta do danes. Pomembnejši avtorji jugoslovanskega filma.
5. ura: Predvajanje filma *M. Klopčiča Podobe neke mladosti*. Razvoj slovenske kinematografije. Avtorji slovenskega filma.
6. ura: Pogovor o celovečernem filmu, ki so ga videli vsi učenci. Razlika med komercialnim, umetniškim in amaterskim filmom.

Učni pripomočki in viri

Vsi v navodilih imenovani filmi so 16-mm, S 8, zvočni (DDU Univerzum, Ljubljana)

Serijski filmovi *Kaj je film?* (Glej publikacijo TV v šoli, I.

1979/80, št. 1)

Josef Feusi: *Mala filmska vadbica* (prosvetni servis)

Ranko Munitić: *Filmske zvrsti in žanri* (DDU Univerzum, Ljubljana)

Ranko Munitić: *Obdobja jugoslovanskega filma* (DDU Univerzum, Ljubljana)

Franc Brenk: *Kratka zgodovina slovenskega filma* (DDU Univerzum, Ljubljana)

RTV Ljubljana, *Radijska šola* —

Stanka Godnič: *Od zamisli do predstave, Odnos med obliko in vsebino, Značilnosti dokumentarnega filma, Značilnosti animiranega filma*.

Vsi filmi opremljeni z metodičnimi napotki so oziroma bodo na voljo na dopisni delavski univerzi Univerzum.

Sprememba navodil je bila objavljena v reviji Vzgoja in izobraževanje št. 2, 1. 1979, Ljubljana, in v publikaciji TV V ŠOLI št. 1/2, L. 1979/80, Ljubljana. Vsi filmi opremljeni z metodičnimi napotki, so oziroma bodo na voljo na dopisni delavski univerzi Univerzum.

3. Program šolske televizije

Šolska televizija pri republiškem zavodu za šolstvo je za program filmske vzgoje v osnovni šoli pripravila cikel 8 oddaj po 30 minut na temo KAJ JE FILM.

- Prva oddaja KAJ JE FILM posreduje znanje o začetkih kinematografije (od slik jamskega človeka do prve premiere filma) in o osnovnih značilnostih dokumentarnega, igranega in animiranega filma.
- Druga oddaja KAJ JE DOKUMENTARNI FILM posreduje zvrsti dokumentarnega filma, zgodovino dokumentarnega filma, kako nastaja dokumentarni film itd.
- Pri tretji oddaji KAJ JE IGRANI FILM učenci spoznajo nastajanje igranega filma, zgodovino in zvrsti igranega filma, njegove ustvarjalce s posebnim poudarkom na režiserju.
- Četrta oddaja KAJ JE ANIMIRANI FILM nas nazorno pouči, kaj je smisel in bistvo animacije.
- Peta oddaja FILMSKI JEZIK prikazuje poglobitve elemente in specifičnosti filmskega jezika.
- Pri šesti oddaji PROSTOR V FILMU učenci spoznajo, kaj je scenografija in kdo je scenograf.
- Sedma oddaja IGRALEC V FILMU skuša prikazati, kakšen je delež igralca pri realizaciji filma.
- Pri osmi oddaji ZVOK V FILMU učenci spoznajo film kot umetnost ozvočene ali neozvočene slike.

Vseh osem oddaj učitelji lahko direktno vključujejo pri izvajanju programa filmske vzgoje od 5. do 8. razreda, nepogrešljive pa so tudi v srednjem izobraževanju.

Poleg novega filmskega programa in TV oddaj je v obdobju zadnjih petih let izšlo tudi veliko številno publikacij z različno filmsko vsebino in slovenskem jeziku.

Ob vsem tem lahko trdimo, da filmsko vzgojo vrednotimo kot sestavni del celotne vzgoje človeka. Zato moramo tudi v praktičnem vzgojnem delovanju naših šol odpraviti izrazito negativno razpoloženje do filmske umetnosti. Težava, s katero si pridobiva filmska kultura in vzgoja ustrezno mesto predvsem v šoli, je tudi v tem, da vidi šola v filmu le sredstvo, ki zbujajo v človeku doživetja, ne pa dejstvo, da se film kot danost vrašča v celoten komunikacijski in življenjski prostor mladega človeka.

film v pouku

Uresničevanje filmske vzgoje v slovenskih osnovnih šolah

Marica Nakrst

Filmska vzgoja je vključena v učni načrt slovenskega jezika. Tako kot književnost, pouk o jeziku, govorne vaje, sporočanje, branje ... Z zakonom je določena, torej obvezna. Pa vendar je njeno uresničevanje v osnovni šoli zelo pomanjkljivo in prepuščeno zgolj dobri volji posameznih učiteljev. Zakaj je tako in kako bi bilo mogoče to nezavestno stanje preseči?

Prizadevanja, da bi filmska vzgoja postala sestavni del celotne vzgoje mladega človeka in enakovredna vsem drugim vzgojam (likovni, glasbeni, gledališki, jezikovni), trajajo že nad 20 let. Učenci so jo na vseh stopnjah šolanja pravzaprav sami zahtevali. "Pogovarjajmo se o filmu, pogovarjajmo se o TV oddajah." Učitelji so se takrat znašli pred hudim problemom zlasti zato, ker ni bilo ustrezne literature, v svojih kadrovskih šolah pa za tprstni pouk niso bili usposobljeni. Filmsko vzgojno delo pa ne more prav zaživeti, če se učitelj zavestno in prostovoljno ne opredeli in ne zavzame zanj. To pa bo lahko storil šele tedaj, ko bo to vzgojo osvojil sam.

V začetku, okoli leta 1960, je bila filmska vzgoja vključena v učni načrt samo v okviru prostovoljnih dejavnosti, v novem učnem načrtu leta 1972 pa je postala sestavni del slovenskega jezika.

V dvajsetih letih je bilo na tem področju opravljeno ogromno pionirsko delo in ob njem so zrasi prvi naši filmski pedagogi (Jovita Podgornik, Vitko Musek, Franc Brenk, Mirjana Borčič, Nuša Dragan, Tone Rački, Meta Šubic, Koni Steinbahr, Naško Križnar in drugi). Organiziranih je bilo več sto seminarjev, začele so izhajati strokovne publikacije: Sedma umetnost, Filmski listi, revija Film in končno revija Ekran, ki izhaja še danes.

Pomembno delo je opravila tudi DDU Univerzum, ki je v šolskem letu 1976/77 uvedla redno Dpisno filmsko in TV šolo ter doslej izdala že več publikacij iz najrazličnejših področij filma. Izrednega pomena so tudi kratki igrani, dokumentarni in animirani filmi v super 8 mm zvočnih kopijah, ki so opremljeni z metodičnimi navodili za učitelja.

V šolskem letu 1979/80 je prispevala pomemben delež tudi šolska televizija, ki je namenila programu filmske vzgoje osem polurnih oddaj z naslovom: Kaj je film, Dokumentarni film, Igrani film, Animirani film, Filmski jezik, Prostor v filmu, Igralec v filmu, Zvok v filmu. Vse te oddaje so vključene v učni načrt filmske vzgoje od 5. do 8. razreda osnovne šole.

Komisija za film pri ZKO Slovenije organizira vsako leto v Kopru filmski seminar za učitelje in mentorje filmskih krožkov.

Analiza Zavoda za šolstvo SRS o tehnični opremljenosti šol je pokazala, da ima velika večina šol vsaj eno od potrebnih aparatov — navadni kinoprojektor, super 8 zvočni, 16 mm kinoprojektor, TV sprejemnik ali celo šolsko interno televizijo.

Ob vseh naštetih pridobitvah bi morda marsikoga presenetila ugotovitev, da izvajanje programa filmske vzgoje v osnovnih šolah kljub temu ni zaživel tako, kot bi mogli pričakovati, morda celo zahtevati. Kje so vzroki?

Da ne bomo enostranski, povejmo naprej, da večina učiteljev po svojih sposobnostih in možnostih upošteva in uresničuje filmsko vzgojo. Več možnosti imajo mestne šole kot nerazviti in oddaljeni predeli; več je tovrstne vzgoje na predmetni kot na razredni stopnji. Le redkokje pa je takšna, kot si jo želimo in jo naš učnovzgojni program zahteva.

Mnogo je bilo že povedanega in napisanega o glavnih ovirah, ki preprečujejo uspešno izvajanje filmske vzgoje v osnovni šoli. Izpostavili bomo le nekaj bistvenih in na prvo mesto postavili učitelja. Povejmo že enkrat odkrito, da učitelji niso usposobljeni za pouk filmske vzgoje. Tu ne gre le za starejšo generacijo učiteljev, danes prihajajo iz naših kadrovskih šol (pedagoške akademije, filozofske fakultete) učitelji, ki v vseh letih študija niso uradno ničesar slišali o filmski vzgoji. Že prvo leto pa jih postavimo pred dejstvo, da filmsko vzgojo poučujejo. Prav mladi učitelji bi — temeljito strokovno usposobljeni — lahko postali mentorji filmske vzgoje na šolah. Njim in vsem drugim učiteljem pa bi morali sproti zagotoviti možnost za razpravo o filmu, o novostih v filmski govorici, o manipulaciji filma z gledalcem itd.

Komite za vzgojo in izobraževanje bi moral zahtevati, da se filmska vzgoja takoj uvede kot obvezni predmet v vse kadrovske šole. DDU Univerzum in Zavod SRS za šolstvo pa bi morala skrbeti za stalno, dopolnilno izobraževanje že zaposlenih učiteljev. Dosedanja prizadevanja niso bila najbolj uspešna, ker niso nikogar obvezovala. Dpisna šola in seminarji niso namenjeni vsem učiteljem in jih obiskujejo le posamezni navdušenci, ki za svoje dopolnilno izobraževanje in kvalitetnejše delo v svojih okoljih niso niti moralno niti finančno nagrajeni. Zavod za šolstvo SRS bi moral organizirati, usmerjati, voditi in kontrolirati izvedbo filmske vzgoje tako kot npr. uvedbo nove matematike v osnovni šoli. Brez takega posega bomo še dolgo capljali za časom in o filmski vzgoji samo ugotavljali, kako zelo je potrebna in kako jo moramo vsako leto znova uvajati v osnovno šolo.

Priročnik za učitelje se rojeva že nekaj let in ni upanja, da bi ga kmalu dobili. Delovnega zvezka za učence še nihče ne pripravlja, ker ga v razpisu še ni bilo. Učitelji bi potrebovali tudi vzorec časovne razporeditve učne snovi z daljšimi napotki.

O filmu je premalo sprotih informacij za učence (v mladinskem tisku) in učitelje (v strokovnih časopisih).

Pomembno je tudi, da ima šola zagotovljene tehnične možnosti: da ima kinoprojektor, kamero, TV ekran, zatemnjeno učilnico in seveda potrebne filme. Filme, primerne za predvajanje v razredu in usklajene z učnim načrtom, je možno kupiti, saj jih je DDU Univerzum poslala na trg že preko trideset. Vsi so opremljeni z metodičnimi



René Clement, Prepovedane igre

navodili za učitelje. Vprašanje pa je, ali ima smisel, da vsaka šola kupi vse filme, ker je ta naložba izredno draga. Razmisliti bo treba o tem, da bi v občinskih središčih ustanovili lastne kinoteke. Začetna sredstva bi omogočila TIS, fond filmov pa bi širili in dopolnjevali z izposojevalnino. Vedeti moramo namreč, da filmske vzgoje brez filmov ni.

Poglejmo na kratko, po katerih poteh pride filmska vzgoja v šolo in do učenca.

Najprej je tu mladinsko filmsko gledališče, ki si je marsikje utrl pot v reden šolski program. Ponekod (npr. v Kopru) skupina pedagogov pripravi za učitelja strokovno osvetlitev filma in metodična navodila. Učitelj se bo seveda na razgovor o filmu najlaže pripravil, če ga bo prej videl sam. Nekateri kinematografi so pripravljene na take posebne projekcije, ZKO pa ima zagotovljena sredstva za strokovno pomoč. Vprašanje je le, kdo prevzame celotno organizacijo.

Mnogi kinematografi v Sloveniji imajo *potujoči kino* in na ta način lahko pride dober film v sleherni zakotno vas. Zatemnjena učilnica je vse, kar naj šola omogoči. Seveda pa mora tudi vaški učitelj imeti dostop do filmskih listov in metodičnih navodil.

Vsak učitelj bi moral poznati program *domačega kinematografa* in usmerjati učence na obisk kvalitetnih filmov. Kinopodjetja imajo svoj letni program, ki se le redko spreminja.

Za filmsko vzgojo moramo izkoristiti tudi *TV program*. Ne samo ure šolske televizije, ampak tudi zanimive oddaje. To bodo najlaže izkoristile šole, ki imajo interno televizijo in lahko posnamejo program, ki ga nameravajo učitelji vključiti v pouk. Ker pa imajo skoraj vse družine doma TV sprejemnik, lahko za pogovor izkoristimo tudi otrokovo individualno gledanje televizijske oddaje.

Izredno pomembna je tudi filmska vzgoja, ki se poraja v svobodnih dejavnostih, v *filmskih krožkih*. Neverjetna je pravzaprav ugotovitev, da število filmskih krožkov na osnovnih šolah upada, čeprav zanimanje za tovrstno dejavnost pri učencih vsako leto narašča. Vzrok so spet mentorji. Med učitelji so le redki dovolj strokovno usposobljeni, zunanje sodelavce pa je težko navdušiti za delo z otroki. Mlademu človeku bi morali omogočiti izražanje s filmom. Le tako bo dober spoznal njegovo govorico. S kamero bo vzpostavil aktiven odnos do okolja, naučil se bo opazovati, v filmskem krožku si bo pridobil tehnične spretnosti, moral bo vztrajati pri delu. Hkrati pa bo novi medij sprostil njegovo domišljijo, občutljivost, ustvarjalnost.

Delček novega in zanimivega prinaša v šolo tudi urejen *filmski kotichek*, ki ga učenci z veseljem sami obnavljajo. Tu je razobešen program domačega kinematografa, slikovni material, plakati, filmske kritike, program filmske vzgoje v posameznih razredih, zanimivosti s TV ekrana itd.

Privlačna je tudi pobuda, da bi uvedli (po vzorcu bralne značke) *filmsko značko*. Prav gotovo se bodo učenci nad to novostjo navdušili, saj film in TV še vedno jemljejo zgolj kot zabavo in sprostitev. Vprašanje pa je, kako bodo to novo obveznost in zahtevo dodatno delo sprejeli učitelji. Kajti o filmih bo potreben individualen pogovor, pregled zapisnikov, vse filme mora učitelj sam videti. Slavist poučuje na predmetni stopnji pet oddelkov (20 ur), torej skoraj 160 učencev. Prav gotovo si bo za osvojitve filmske značke prizadevala velika večina. Ni potreben dolg izračun, koliko je tu dodatnih ur učiteljevega dela, ki že sedaj daleč presega 42-urni teden.

Filmska vzgoja pa prihaja do učenca tudi v vseh drugih oblikah slovenskega jezika — v govornih vajah, spisu, branju, dramatizaciji in celo v jezikovnem pouku.



France Štiglic, Dolina miru

film v pouku

Umetnostna vzgoja, tudi filmska

Razgovor z Jožetom Humrom, predsednikom komisije za pripravo učnih programov umetnostne vzgoje v usmerjenem izobraževanju

Zadnje čase govorimo in pišemo o umetnostni vzgoji pri nas več kot kdaj poprej...

Saj menda nočete reči, da dovolj? Ali celo da preveč? Mene namreč obhajajo kdaj pa kdaj slutnje, da vprašanje umetnostne vzgoje veliko preveč prepuščamo samemu sebi ali zgolj najbolj "zagrizenim" kulturnim in pedagoškim krogom. Ali (in ta slutnja je še temnejša) da jih ponekod kar lepo odlagajo, kot da se bodo sama reševala.

Čakajte, najprej si moramo natančneje razjasniti, o kakšni in kateri umetnostni vzgoji je beseda. O tisti v usmerjenem izobraževanju?

Ta je zares najbolj na tapeti, ker pomeni eno od temeljnih, najpomembnejših, najizrazitejših novosti v našem šolskem sistemu. Si upam reči: tudi v našem razumevanju šole. In ker se pač na usmerjeno izobraževanje zdajle najbolj vneto pripravljamo, kjer se in kdor se in če se. Morali pa bi se povsod, v vseh bodočih šolah usmerjenega izobraževanja. Na umetnostno vzgojo na primer bi se že morali pripraviti prav na vseh šolah, saj z jesenjo 1981 ne bo nobenega oddelka prvega (in drugega) razreda, ki bi ne imel tudi umetnostne vzgoje.

Koliko? Premalo, preveč, ravno prav?

Vprašajte me najprej, katere oblike umetnostne vzgoje. Odgovorim: učne ure, kulturne dneve, kulturne dejavnosti, oblikovanje kulturnih prireditev, šolske proslave. Koliko tega: učnih ur v prvih dveh letih skupaj 100. Kulturnih dni vsako leto pet (del jih bo "obremenjen" z učnimi urami umetnostne vzgoje). Kulturnih dejavnosti pa, kolikor bo interesa in pripravljenosti. Kako je z interesom mladih, vemo: treba ga je vzbujati. Kako je s pripravljenostjo šol, se bo pa še pokazalo. No zdaj vi odgovorite, ali je tega malo, veliko, ravno prav.

Dalo bi se reči: malo.

Se strinjam. Z nekih plati pa veliko. Veliko je, da smo se zavedli, kako so vsi šolajoči se mladci in mladenke upravičeni vsaj do temeljnih spoznanj

o umetnostih. Veliko, da bodo to vse umetnosti: likovna, glasbena, plesna, gledališka, filmska. Veliko je vsako leto pet dni, posvečenih samo kulturi. Veliko utegne biti kulturnih dejavnosti, moralo bi jih biti. Veliko pa bo tudi treba v marsikateri šoli storiti in pripraviti in zagotoviti, da bo umetnostna vzgoja stekla vsaj približno po načrtih.

No, zanimivi nista samo prvi dve leti usmerjenega izobraževanja. Kaj pa prej? In kaj kasneje?

Da. O štartu v usmerjeno izobraževanje pač zato bolj in več razmišljamo, ker je pred pragom in ker je novo. Za umetnostno vzgojo še posebej. Spoznanja, ki smo jih tu izoblikovali, bomo morali logično uporabiti tudi pri preurejanju osnovne šole. Vendar je bila osnovna šola doslej veliko bogatejša s kulturno vzgojo kot srednja, to moramo priznati, čeprav pač ne z vsemi umetnostmi.

Za nadaljevanje v usmerjenem izobraževanju po prvih dveh letih bomo šele te dni izvedeli, koliko je posamezna od usmeritev mislila tudi na nadaljevanje umetnostnovzgojnih oblik.

Nam v Ekranu pa gre predvsem za filmsko vzgojo. Kaj se novega pripravlja tu?

Nam v Ekranu ne sme iti samo za filmsko vzgojo, tudi tedaj ne, če imamo v mislih užiti, recimo področni interes filma. Filmu določajo usodo gledalci (ali negledalci). Film kot umetnost je interes kulturnih ljudi, ljudi s prebujeno kulturno zavestjo in potrebo. Zato je vsa umetnostna vzgoja voda naravnost na mlin filma kot umetnosti. Pa kaj umetnostna vzgoja: vse, kar v vzgojno-izobraževalnem delu in procesu pomaga kulturni rasti mladega človeka. Za film drži to na svoj način še posebej, ker je pač še zmeraj sodoben medij, ker je sposoben dosegati posebej popolno utvaro resničnosti, ker se v njem združujejo vse umetnosti in tako dalje.

Pa vendarle: kakšno mesto ima filmska vzgoja v predmetnikih naših šol?

Že leta ima filmska vzgoja svoj kotic v vseh razredih osnovnih šol. Koliko je iz te moke kruha, to je, žal, vprašanje zase. Kolikor ga ni in kjer ga ni, ga bo pač še treba mesiti. V tistih "znamenitih", težko pridobljenih in dostikrat v nič devanih stotih urah, kolikor jih v skupni vzgojnoizobražbeni osnovi namenimo umetnostni vzgoji kot predmetu za srednješolce prvih dveh let, pa je filmu namenjenih deset ur. Koliko si bo film priboril pozornosti v kulturnih dneh, med kulturnimi dejavnostmi in v drugih zvezah, tega norma ne določa.

Deset ur!? Je to vredno omembe?

Ko bi bil to čas za spoznavanje filmskih del ali po domače za gledanje filmov, bi deset ur res ne bilo vredno besed. Toda skoraj vsak srednješolec je že napolnjen z (dobrimi in slabimi) filmi in je v stalnem stiku z njimi, je že kar "prekaljen" v kunsumiranju filma. Tu ima film ogromno prednost denimo pred gledališčem, plesom, tudi glasbo in likovno umetnostjo.

In ko bi bilo tistih 10 ur edini ali poglavitni vir za sporočila o filmski umetnosti, njeni zgodovini, njenih značilnostih, njenih mejnikih in osebnostih ... bi spet ne bilo vredno omembe. Toda te reči bo učenec našel v priročniku, ki je že pripravljen, ki ga bo najbrž rad prebiral in pri njem ne bo potreboval ne vodnika ne spovednika.

Teh deset drobnih pedagoških enot, živo vkomponiranih v sprotna filmska dogajanja in v vednost ter radovednost mladih, pa lahko tehtno prispeva k temu, da bi v povodnji filmov znali najti film kot umetniško stvaritev, in da bi filmu kot umetnosti iskali in najdevali tisto, zaradi česar je to, kar je.

Tolažljivo je, da bodo vsaj te pozornosti do filmske umetnosti deležni vsi šolarji. Kaj pa tisti, ki bodo o filmu hoteli vedeti več in se mu posvečati bolj, kot je ta

predpisana minimalna merica?

Vpisali bodo filmsko vzgojo kot fakultativni predmet. Tudi zanj je učni načrt pripravljen. Fakultativni predmet ni nič manj zaresen kot tisti, ki mu pravimo obvezen. Človek bi rekel, da je učenca ljubše in zato obeta več učnovzgojnega učinka. Šola ga je dolžna organizirati, če je zanj dovolj interesentov.

Kako je torej s pripravami na filmsko vzgojo? Česa vsega bo tu treba in kaj vse nam še manjka?

Spet si moramo priklicati v misel vse tiste oblike, dela, dogajanja, priložnosti, ki sodijo k pojmu filmske vzgoje. Ne vem, kje bi bilo bolj prav začeti, toda naj bo takole: ure predmeta umetnostne vzgoje ("osnove filmske umetnosti", ko govorimo o usmerjenem izobraževanju); organiziran ogled filmskih predstav ali predvajanje filma; krožek filmskih ljubiteljev, ustvarjalne filmske skupine in možnosti za uveljavljanje njihovega dela (pri tem mislim tudi na uporabo TV sistema); filmska gledališča.

Taka razgrnitev takoj zastavi vprašanje, kdo vse je potemtako tu "v igri" ali kdo vse bi mogel in moral biti.

"V igri" je najprej šolstvo. Zavod za šolstvo s svojimi službami, tudi s šolsko TV, in komisija za pripravo učnih načrtov za umetnostno vzgojo. Za njim pa takoj srednje šole same. Zavod je pripravil učni načrt, priročnik je v recenzijem postopku. Zagotovo bo ob času zagotovil tudi priročne filmske izsečke in drugo, s čimer si bo pedagog najbolj pomagal pri oblikovanju in izpeljavi posamezne učne enote. Priporočila, ki jih je zavod poslal srednjim šolam o tem, kako že v letu 80/81 izvajati kulturne dejavnosti, veljajo tudi za filmski svet. Seminar, ki ga je zavod pripravil za mentorje kulturne dejavnosti v srednjih šolah, prav tako. Zdaj, med semestralnimi počitnicami, bo seminar za pedagoge umetnostne vzgoje (tudi za filmske).

Kaj je torej tisto, kar bi morale šole storiti same?

E, tu, če se ne motim, nas ta trenutek najbolj čevlji žuli. Šole bi si morale poiskati primerne pedagoge za ta del umetnostne vzgoje. Za vse druge dele seveda tudi. Poiskati bi jih morale v sebi ali okoli sebe, vsaka sama zase ali več skupaj. Ker takih pedagogov ne mrgoli, je toliko bolj jasno, da bi se morale že zdavnaj lotiti tega iskanja, in ker bo večina potrebna temeljitejših priprav in izpopolnjevanja za ta namen, še toliko bolj. Nihče drug ne more tega opraviti namesto njih, nihče drug.

Po čem pa sklepate, da šole tega še niso storile?

Za zdaj moramo tako sklepati. Naprej, ker se je med 240 mentorji kulturnih dejavnosti na seminarju letos jeseni le peščica zanimala posebej za film tako ali tako (analitično ali ustvarjalno) nato, ker se jih je na posvetovanju o

tej temi v Celju, na TDF, oglasilo veliko premalo. In še, ker tudi Združenje filmskovzgojnih delavcev pri ZKOS med svojimi člani šteje le manjši del pedagogov, ki delujejo v srednjih šolah.

No, prijave na seminar za pedagoge umetnostne vzgoje bodo morda pokazale, da nimam (več) prav. To bom vesel!

Počasi in zanesljivo se nam bo vprašanje kadrov pokazalo kot temeljno. Toda, preden se ga lotimo, pospravimo še drugo, manj bistveno. Kako je s strokovno literaturo?

Zdaj ne moremo več tarnati, da bi literature za slovenščino in v srbohrvaščini ne bilo ali da bi je bilo premalo. Take literature, ki jo lahko vzame v roke filma radoveden mlad človek ali pa filmski pedagog. Gotovo bodo potrebne še dopolnitve, morda predvsem za filmske ustvarjalce. Nekaj tega načrtujemo tudi v ZKOS in računamo, da bomo dober partner Zavoda za šolstvo. O izdajah Univerzma za to področje tudi ni več treba govoriti kot o čem neznanem.

Človek bi pričakoval, da imamo v Sloveniji vsaj na enem mestu zbran zaklad ozkotračne filmske produkcije.

Vsaka količaja uspešna in odmevna filmskovzgojna akcija bo to terjala. Hrvatje na primer imajo to urejeno. Da da, mi pa nimamo. Ta potreba je več kot očitna, pa naj gre za filmsko vzgojo ali za filmsko kulturo ali pa za kulturo, ki jo film lahko posreduje in ji pomaga. Tu gre res za čuden absurd, lahko bi rekli za gnojni tur, ki ga bo pa morda ravno zdaj zares treba operirati: presekati bo treba s pregovarjanjem o dilemah: 8, superosem ali 16, pa s cincanjem o tem, kje naj bo taka banka ozkega filma. Z združenimi močmi združenih interesentov bo treba zadevo rešiti. Šolstvo med temi interesi gotovo ne bo "ta mali". In da ne pozabimo: dandanes ne moremo več govoriti zgolj o "banki" filmskih trakov; tu so že TV kasete!

Snemalna in predvajačna tehnika ni

poceni in je tudi marsikje manjka. Marsikje jo pa imajo, pa ni izrabljena ali pa jo uporabljao le eni, namesto da bi jo uporabljali, skupaj načrtovali, skupaj nastavljali. In bi bila cenejša in dostopnejša. Ne, tehnične priprave niso poglavitna ovira, tudi ena od poglavitnih ne.

Torej se zdaj lotimo tiste ovire, ki je poglavitna: kadrov. Prav bi bilo, da si še to razdelimo na kratkoročne in na daljnoročne naloge in probleme. Čez noč najbrž ne bomo pričarali potrebnega števila "pečenih" filmskih pedagogov. Za to nalogo se bodo torej morali nekateri adaptirati, priučiti?

Kdo jim bo pomagal, kdo bo skrbel zanje?

Odgovor moramo iskati čim bliže sedanjim razmeram. Te pa so take, da se z usposabljanjem za

filmskovzgojne naloge že lep čas na svoj način ukvarja dopisna delavska univerza Univerzum, po svoje ZKOS, v svojem delovnem krogu Fotokino zveza.

Strokovno usposabljanje je poglavitni smisel in opravičba za obstoj Združenja filmskovzgojnih delavcev. Dosti dragocenih kadrov združuje (!?) Društvo slovenskih filmskih delavcev. K temu dve bistveni, več kot bistveni dopolnili. Prvo: naša najvišja filmskovzgojna inštitucija je AGRFTV, največ filmskovzgojnih delavcev pa si moramo obetati iz vrst slavistov, njihova šola je filozofska fakulteta. Drugo: kakor je prav, da zdaj bobnamo na vsa ušesa, ki kaj slišijo o potrebah filmske vzgoje, tako bi bilo napak, ko bi ves ta krog ostajal zunaj šolstva. Zato moramo v načelu priznavati in pričakovati od Zavoda za šolstvo vlogo koordinatorja, poganjalca, tudi strokovnega usklajevalca. Znotraj zavoda in njegovih enot so delovne oblike in navade, so relacije, ki nosijo same v sebi svoj ugled in z njim svojo učinkovitost, ki bo novim učnovzgojnimi področjem zdaj še bolj potrebna kot drugim.

Vse to ni moje lastno mnenje, temveč smo tako ugotovili skupaj z udeleženci celjskega posvetovanja.

In kaj ste na tem celjskem posvetovanju ugotavljali kot daljnoročne možnosti in potrebe?

Spet moramo štartati od spoznanja, da so poglavitni kadri za filmsko vzgojo slavisti. Njim že po tradiciji obešamo naloge, ki kaj dišijo po kulturi in umetnosti. Drugi bližnji profil je po logiki umetnostni zgodovinar. Ne ta ne oni ni imel doslej na filozofski fakulteti nobene možnosti ali priložnosti, da bi se usposabljal tudi za filmskega pedagoga. To možnost smo morali pripraviti, domicil naj bi torej imela na filozofski fakulteti oblikovali in uresničevali pa jo bomo v sodelovanju FF in AGRFTV.

Morda bo zdaj kdo od slavistov zavzdihnil: na, že spet po slavistih! Toda to bo za študente predvsem priložnost, ne nuja, da svoj študij obogatijo in svoje delovno področje razširijo, torej tudi možnost za primerno zaposlitev v šoli!

Sva zdaj govorila le o eni vrsti kadrov, o pedagogih, ali tudi o mentorjih? Se o tistih za spoznavanje filma ali tudi o onih za filmsko ustvarjalnost?

Bolj ali manj o obojem. Ne mislim, da mora biti vsak mentor filmskega ustvarjalnega krožka kompleten filmski pedagog. Mislim pa, da mora biti vsak kompleten filmski pedagog dobro seznanjen tudi s potmi (in čermi) ustvarjanja filma.

Še kinematografov bi se veljalo spomniti.

Kinematografi, ti deseti bratje med slovenskimi kulturnimi organizacijami združujejo dela (še pogosteje pa kukavičja jajca v gnezdu kulturnih društev in njihovih občinskih zvez), ne



bodo mogli — za zdaj že še ne — sami filmsko vzgajati. Jasno pa je, da bodo mogli in morali s šolami sodelovati, zlasti tako, da bodo svoj repertoar prilagajali potrebam šol, da bodo omogočali interna predvajanja za pedagoge in učence, ki pri filmski vzgoji aktivno sodelujejo, in da bodo filmska gledališča ne samo trpeli, temveč šeli med svoje najsvetejše in najobetavnejše dolžnosti.

Pod filmskim gledališčem pa si mislim poseben izbor filmov, pri katerem "abonenti" vsaj enakopravno sodelujejo, mislim primerno pismeno spremljavo, ki filmoljuba opozori in nastroji, in zagotovljeno intimno odprto in vsestransko debato po predstavi, ne brez patronata, primerne strokovnjaka (najrajši tudi ustvarjalca).

Najimpozantnejši filmski avditorij (čeprav ne najadekvatnejši) je TV avditorij. Zatorej bo treba (oh, ta prekleti "bo treba") na TV pritiskati, naj bolj sodelujejo tudi pri posebnih filmsko-vzgojnih prizadevanjih. Mora se usposobiti, da bo filmske vzgojitelje (in samovzgojitelje) pravočasno in kvalitetno, torej analitično vnaprej opozarjala na filmske dogodke na TV ekranu, vsaj na najprikladnejše. Po filmu se mora kdaj s svojo kamero zadržati med mladimi kritičnimi gledalci ali med pedagogi. Mi pa moramo takoj pohvaliti novo oddajo 35 milimetrov in njen koncept ter takoj pokritizirati, ker prva oddaja še ni imela tudi napovedane filmsko-vzgojne komponente (s čimer nočem reči, da ni bila vzgojna ali celo, da je bila nevzgojna).

Še tole: po programih, ki jih za srednjo stopnjo pripravljajo v Posebni izobraževalni skupnosti za kulturo, bomo, kot kaže, izobraževali glasbenike, plesalce, likovnike, organizatorje kulturnega življenja, knjižničarje, knjigarnarje itd. — filmarjev pa ne?

V programskih zasnovah za kulturno usmeritev je bil predviden tudi program za poklice (kulturne narave), potrebne gledališču, filmu, TRV. Toda strokovni svet te posebne skupnosti ni mogel oblikovati takega programa, ker potencialni uporabniki niso izoblikovali svojega interesa. Tako kaže, da tega programa vsaj za zdaj ne bo. To pa ne pomeni, da obe "kulturološki" šoli srednje stopnje, ljubljanska in mariborska, ne bosta za filmski svet močno zanimivi. Za učence teh dveh šol bo film prav gotovo močno zanimiv. Kajti, kot si obetamo, da bo z usmerjenim izobraževanjem prisijalo nekaj otipljivega kulturnega interesa v sleherno srednjo šolo, si za kulturološki šoli predstavljamo, da ju bo kar razganjalo od tega interesa.

film v pouku

Jesenska uvertura za filmsko vzgojo

Igor Gedrih

Estetike književnosti in slikarstva se uče milijoni, ki svoje znanje komaj kdaj potrebujejo, saj ne berejo knjig in ne gledajo slik. Vsak večer pa hodijo v kino, docela prepuščeni na milost in nemilost svoji neizobraženosti. Nihče jih ni naučil filme gledati in ocenjevati

Béla Balázs

Treba je povedati: ideja o vključitvi filmske vzgoje v srednje šole ni od danes. Pravzaprav tli zasnova od tedaj, ko je osnovna šola programsko vključila osnove filmske vzgoje v prakso. Zamisel pa je dosti starejša, od tedaj, ko se je nasploh porodila misel o estetski vzgoji in z njo tudi filmski.

Prav gotovo je izhodišče dovolj znano in večkrat deklarirano: film je kot mlada umetnost živo prisoten v vsakdanjem življenju in dokazljivo eden najbolj komunikativnih medijev. In prav mladina je tista, ki doma in drugod po svetu neprimerno bolj živo sledi filmu kot umetnosti (in žal tudi kot komercialnemu pojavu z neumetniškimi težnjami), kakor pa odrasli. Poenostavljeno rečeno, ne moremo si privoščiti, da bi prepustili vnamar medij, ki vplivno deluje in ga mladi rod prevzema kot svojega, ne da bi bili pedagoško navzoči v najboljšem pomenu besede. Vemo, da zajema več kot 3/4 obiskovalcev kinematografov mladina različnih starostnih obdobj. Zato se ne moremo pretvarjati, kot da zgolj klasično območje umetnosti povsem zadošča šolskim okvirom. Ne moremo se delati, kot da filma sploh ni. Mladi rod is je od nekdanj po svojih željah in potrebah iskal tisto, kar ga zanima. V svet umetnosti, tj. v doživetje, spoznanje in osvajanje, je vstopal tudi mimo šolske učenosti, če ta ni znala odzivno prisluhniti potrebam. Iz teh in drugačnih razlogov je treba v osnovni in srednji šoli v okviru filmske vzgoje najti odmerjen čas za primerno vsebino. S sproščeno, ocenjevalno neobremenjeno odprtostjo je treba mentorsko ponuditi takšno vsebino in izmenjavo mnenj, ki poustvarjalno odmeva med učenci in ima privlačno osnovo ter živo odmevnost. Ob tem, kar pač prihaja v naše kinematografe, pa ni vseeno, ali je mlad človek, ki si oblikuje spoznanja, zavest in nazore, prepuščen pasivnemu sprejemanju, nezdravi sugestiji tujih modelov in drugačni miselnosti, ali pa ga ob odprti pedagoški sproščenosti usposavljamo za samostojno mislečo osebnost. Ta se razvija do vse bolj kritično oblikovanega človeka, ki zna izostriti svoj okus in si pridobiti odprto, kritično mišljenje, vredno humanističnih teženj in naše družbene prakse. Taka in sorodna vprašanja se porajajo vsakomur, ki zna najti trezno razdaljo med enostransko navdušenostjo in med pasivno brezbržnostjo do problemov. Med drugimi jim je doslej skrbno in načrtno sledila sekcija filmskovzgojnih delavcev pri ZKOS in našla razumevanje pri Zavodu za šolstvo v tvornem sodelovanju.

Logično je, da bo v okviru usmerjenega srednjega izobraževanja "paket" estetske vzgoje, od glasbe, likovne umetnosti, pa do plesa, gledališke in filmske vzgoje.

Filmska vzgoja kot ena izmed umetnosti pa v okviru srednjega šolstva dobi izoblikovano programsko osnovo.

Seveda je logično, da je treba s filmsko vzgojo nadaljevati tam, kjer se je končalo spoznavanje filma v osnovni šoli.

Jasno je treba povedati, da ne gre za ponovitev nečesa, kar je že bilo podano, prikazano, pač pa za logično nadgradnjo, ki na srednji stopnji dobi ustrezno vsebino, skladno s starostjo in dojemljivostjo. Tudi ne gre za filmologijo, kot se neupravičeno godrnjavo bojijo tisti, ki jim je film tuj, ali pa se bojijo dodatnih obremenitev; gre preprosto za razumno mero filmskovzgojne vsebine, kot nadaljevanje in osmišljeno izpopolnjevanje. Prav gotovo bodo morali srednješolski učitelji računati na tisto, kar bo v osnovni šoli opravljeno!

Filmska vzgoja — kot smo pač vajeni reči — na srednji stopnji predvideva od jeseni deset ur, vključenih v učni načrt. Staro vprašanje, ali naj "poučujejo" filmsko vzgojo slavisti ali kdo drug, velja še naprej: s filmom naj se ukvarja le tisti, ki ima afiniteto do filma in mladine. Skrb, da bo teh deset ur "odjedlo" nekemu predmetu ure, je odveč. Teh deset ur je posebej odmerjenih za posebne namene, z ogledom filmov ali insertov. O programu za teh osem ur je razpravljala skupina praktikov in teoretikov, možnost za razpravo o tej vsebini je bila podana in po vsej verjetnosti ni treba pojmovati, kot da je zaključena. Vendar je vsebina razvrščena tako, da je možno v okviru odmerjenih ur uresničiti najbistvenejše. Za tiste, ki so že opravljali to delo in zlasti za one, ki se bodo prvič soočili s filmskovzgojnim delom, je program dokaj utrjeno podan. Drugače rečeno, učitelj ima v toliki meri prikazano vsebino in pregled teh ur, da ima stvarno oprijemališče. Pri tem je važno, da so navedeni primerni inserti in film. Seveda pa to terja, da bodo pripravljani do jeseni, tako da bi bilo gradivo dejansko dostopno. Morda se za izkušenega filmskovzgojnega učitelja dá reči, kako ni zavezujoče nujno, da se kot pijanec plota drži ravno teh filmov in insertov. Navedbe in gradivo pa so pripravljani z najboljšim namenom, da pač pomorejo učiteljem, ki bodo na jesen zaorali ledino filmski vzgoji na srednji stopnji. Seveda bi bilo krivično do tistih učiteljev, ki so to počeli že poprej, če ne bi upoštevali storjenega dela.

Vsem, ki jih skrbijo začetki filmske vzgoje in nimajo izkušenj, pa naj velja opozorilo, da je literatura v slovenščini in v srbohrvaščini že lep čas kar bogata, čeprav morda ne toliko na oči. Tudi seminarji za filmsko vzgojo pri ZKOS in v sodelovanju Zavoda za šolstvo bodo funkcionalno pripomogli do znanja in usposobljenosti. Seveda pa bo treba poskrbeti tudi za tiste, ki nadaljujejo svoje izobraževanje na tem področju. Jesenska uvertura za filmsko vzgojo na srednji šoli ima lahko torej obetavna izhodišča in obetaven začetek.

film v pouku

Učni načrt za osnove filmske umetnosti

Umetnostna vzgoja v skupni vzgojni izobrazbeni osnovi
v usmerjenem izobraževanju

1. Film kot sestavina množične kulture.
Zvrsti, vrste in žanri filma.
Nastajanje filma.

POJASNILO

Učenci naj razmišljajo o umetniškem filmskem delu in ga presojujejo z ugotavljanjem razlike med poslikano zgodbo in filmsko izpovedjo, sociološko in realno utemeljeno, prikazano z izbranim zaporedjem zvoka in slike. Filmske zvrsti (dokumentarni, igrani, animirani film) naj spoznavajo na znanih primerih, pri tem pa ugotavljajo tudi tehnične posebnosti (črno-beli, barvni film), različno trajanje, formate (normalni, vistavision, cinemascope), zvočno opremo. Ugotovijo naj razliko med profesionalnim in amaterskim filmom ter prispevek amaterskega filma k filmski umetnosti.

2. Informacija o razvoju filmske umetnosti.
Film kot del nacionalne kulture.
Jugoslovanski film.

POJASNILO

Težišče primerov za filmsko vzgojo mora biti iz nacionalnega (slovenskega, jugoslovanskega) sveta. Od tujih produkcij seznanimo učence z največjimi dosežki iz zgodovine filma, predvsem s tistimi, ki imajo zgodovinsko-družbeno vrednost: pri tem je treba nujno opozoriti na poplavo filmov zgolj filmske industrije.

3. Metodološko ocenjevanje
filmov, sporeda in kvalitetnih TV predavanj.

Dokumentacija (podatki o avtorju, nastanku, itd.); zgodba (scenarij), delitev na sekvence; sporočilo filma; dramaturška analiza (definicija filma, ponavljajoči se motivi, zgradba zgodbe, osebe, interpretacija); filmska analiza (slika, svetloba, uporaba zvoka, način snemanja slike, kadriranje); interpretacija filma (zvočna, slikovna); pomen filmov.

POJASNILO

Na osnovi razčlenitve filmskih umetniških del je potrebno, da učenci osvojijo osnove za vrednotenje filmov — medsebojno odvisnost vsebine in oblike ter družbeno vrednost filmskega dela.

NAVODILA

Glavni namen filmske vzgoje je spodbujati, graditi in voditi mladega človeka k razmišljanju o filmih, ki jih gleda: s pomočjo metodološkega postopka in seminarskega dela naj sam vrednoti filme. Težišče filmske vzgoje mora biti v tem, da učenec išče v filmih umetnikovo sporočilo, globlje družbeno in zgodovinsko dogajanje, in da se z obvladovanjem umetniške vsebine filma in z osnovami filmske govorice ter porizvodnje lahko sam vključuje v sodbe ali poskuse filmskega dela. Pedagog naj neprestano povezuje in razširja učencevo spoznanje filmske umetnosti, pri tem pa ohranja in krepi njegov individualni odnos do pojavov v filmskem svetu.

film v pouku

Film v osnovnem in usmerjenem izobraževanju v SR Hrvaški

Stjepko Težak

Zahteva Béle Balázsa, da naj bo tudi filmska umetnost učni predmet v splošnoizobraževalnih šolah, so začeli v Socialistični republiki Hrvaški "illegalno" izvajati učitelji materinščine. Občasno so, podobno kot kadar je šlo za interpretacije literarnih del, pričeli interpretirati in razpravljati z učenci tudi o filmih. Čeprav je bil ta pouk na začetku (petdesetih let) precej literariziran, so učenci kljub temu dobili prvo, čeprav skromno vedenje o filmski terminologiji in specifičnosti sedme umetnosti. Igrani film se je vse bolj pogosto pojavljal tudi pri urah moralne vzgoje. K njegovemu prodoru v šole pa so znatno pripomogli tudi dijaški filmski krožki (in klubi). Vse to je prispevalo, da se je v učnih programih film znašel tudi uradno. V programih za hrvaški ali srbski jezik se je pojavilo novo področje: *film in radio*. (Osnovna škola, Zagreb, 1960). O otroških filmih naj bi potekali razgovori. Obnavljali so filmske vsebine in primerjali filmske adaptacije z literarnimi predlogami. Prav tako so v tem času priporočali uvajanje učencev v proces ustvarjanje filma.

Z revizijo tega programa (Osnovna škola — vzgojno-izobraževalna struktura, Zagreb 1964) se je mesto filma kot posebnega izobraževalnega področja v okviru hrvaškega ali srbskega jezika še bolj utrdilo. Pod naslovom Filmska kultura se je prvič pojavil izrazito filmski učni program. Od prvega do četrtega razreda so vztrajali pri interpretaciji fabule, likov in ideje. V petem in šestem razredu so proučevali filmske zvrsti in vrste, scenarije in snemalno knjigo, v sedmem in osmem razredu pa so se že poglobljali v filmske specifičnosti in nespecifičnosti. Natančno so utrdili pojme, ki jih mora učenec obvladati do konca osnovne šole: sinopsis, scenarij, snemalna knjiga, režija, montaža, filmska ekipa, scenarist, režiser, scenograf, snemalec, filmski igralec, producent, kader, plan, rakurs, sekvenca, dolgometražni in kratkometražni film, risani film, lutkovni film, dokumentarni in irgani film, črno-beli in barvni film, zatemnitev in odtemnitev, preliv, ekran, filmska kamera, kinematograf, kinematografija. Prav tako je bilo priporočeno, naj pišejo učenci ideje za filme, scenarije po lastnih zamislih ali pa na osnovi besedil iz obveznega šolskega štiva.

V osnovnošolskem programu (Naša osnovna škola, Zagreb, 1972), ki velja še danes, se je film tudi formalno izenačil s starimi izobraževalnimi področji hrvaškega ali srbskega jezika. Filmski program namreč ni več ločen, temveč se predava vzporedno s književnostjo, slovnico itd. v posebnem oddelku: *film*. Ob sicer minimalnem številu učnih ur (8 na leto) je določeno tudi število filmov, na katerih proučujejo filmsko gradivo (dva do trije dolgometražni in trije do štiri kratkometražni filmi). Gradivo se bistveno ne razlikuje od tistega v prejšnjem učnem programu, le da je nekoliko drugače razporejeno. Od novosti omenimo: sorodnost risane filma in pravljice, vzporedno pospešeno in posamično snemanje, filmska adaptacija literarnega dela, film — književnost in gledališče, film in televizija.

V novem programu vzgoje in osnovnega izobraževanja, ki je pričel veljati v šolskem letu 1971, 1972, je postal film

sestavni del jezikovno-umetniškega, vzgojno-izobraževalnega sklopa. Tako zajema hrvaški ali srbski jezik s književnostjo, s scensko in filmsko umetnostjo, osnovami slovenskega in makedonskega jezika, jezik družbenega okolja, žive tuje jezike, klasične jezike, likovno in glasbeno vzgojo z umetnostjo. Filmske vsebine so razporejene v programsko jedro, v izvirne in fakultativne programe ter programske osnove svobodnih aktivnosti, in to v vertikalni liniji od predšolske vzgoje do drugega razreda usmerjenega izobraževanja. V programskem jedru je ta vsebina artikulirana v tri celote:

- filmski jezik,*
- filmska umetnost,*
- filmsko izražanje in ustvarjanje (učenčeva ustvarjalnost v zvezi s filmom).*

Povsem razumljivo je, da v predšolski vzgoji ne poučujejo filmskega jezika. Ko predšolski otroci gledajo filme in televizijske oddaje, osvoje le osnovne pojme film, televizija in oddaja na najnižji ravni. V prvih štirih razredih pa ob filmih tematiko dom — šola — domači kraj — domovina.

Osvoje pojme, kot so: risani, lutkovni, igrani in dokumentarni film, nemi in zvočni film, črno-beli in barvni film, opazajo slike, gibanje in zvok, kot tudi izrazna filmska sredstva. Pri interpretaciji filmov je težišče na vsebini in učenčevih interesih, problematika izraza pa pride v poštev le obrobno na pojavni ravni. Bolj poglobljen pristop k filmskem jeziku je v obdobju od petega do osmega razreda: vrste in žanri, kader, plan, rakurs, gibanje kamere in traku, odtemnitev, zatemnitev, preliv, montaža, igra, beseda, glasba, šumi, barva, dekor, razsvetljava, scenarij, snemalna knjiga. Učenci filmske pojme osvajajo z analizo konkretnih filmskih del. V prvih dveh razredih usmerjenega izobraževanja pa se to znanje sistematizira, utrjuje in pogloblja v okviru dveh širših tem: film in družba, film in druge umetnosti. V tretjem in četrtem letu usmerjenega izobraževanja se film pojavlja kot izbirni in fakultativni, v kulturnoumetniških in vzgojno-izobraževalnih smereh pa kot obvezni predmet. Filmski jezik se obsežneje proučuje in pogloblja v skladu z dosežki sodobne filmologije. Druga celota — filmska umetnost — je zasnovana na proučevanju izbranih filmskih umetnin. To je temelj, na katerem je zgrajena celotna zgradba vse filmske izobrazbe. Iz objektivnih razlogov je za sedaj sestavljen iz kompromisnih rešitev. Ni sestavljen iz vrhunskih dosežkov svetovnega in domačega filma, temveč iz filmov, ki so v naših kinotekah in filмотekah pač na razpolago. Za takšno situacijo so tudi opravičili: filmsko kulturo je mogoče doseči tudi z analizo povprečnih ali neuspešnih del, poleg tega pa tudi trivialna umetnost ni nepomembna glede na svojo družbeno vlogo — pa jo zato velja tudi bolje spoznati. Toda v bližnji prihodnosti bi veljalo doseči, da bi vsaka šola lahko brez težav nabavila filme Eisensteina, Chaplina, Renoirja, De Sice, Bergmana in drugih.

Tretja celota — izražanje in ustvarjanje — se izvaja v celotni vertikali od predšolske vzgoje do konca splošnega izobraževanja. Na osnovi proučenih filmskih del in filmsko-teoretičnih spoznanj se učenci skušajo v različnih oblikah ustvarjalnosti v zvezi s filmom. V predšolski vzgoji in v nižjih razredih osnovne šole pripovedujejo, pojejo, rišejo, izvajajo manjše ritmične in scenske risbe. Od petega do osmega razreda ustvarjajo tekste za filmsko ali televizijsko igro, pišejo o filmih in televizijskih oddajah, skušajo se v pisanju filmskih in televizijskih scenarijev ter snemalnih knjig po lastnih zamislih ali na osnovi tekstov iz obveznega štiva. V prvem in drugem razredu usmerjenega izobraževanja pišejo kritike filmskih ali televizijskih del, ki so adaptacija literarnih stvaritev, obravnavanih v okviru pouka književnosti in scenskih umetnosti. V izbirnem pouku pišejo snemalne knjige za vse filmske zvrsti, izdelujejo lutke in risbe ha animirani film, snemajo filme, pišejo kritične analize lastnih filmskih stvaritev.

V splošnoizobraževalnem ciklusu ni kompleksnega proučevanja, ni teorije niti zgodovine filma. To je prepuščeno zaključnim razredom usmerjenega izobraževanja in visokošolskemu študiju.

iz prakse za prakso

VZOREC PRIPRAVE UČNE URE ZA FILMSKO VZGOJO

7. razred

Predmet: slovenski jezik
Področje: filmska vzgoja
Učna tema: DOKUMENTARNI FILM
Število ur: štiri

1. ura — Uvodna ura s projekcijo
2. ura — Skupinski pouk in poročanje
3. ura — Oddaja šolske televizije in povzetek
4. ura — Razgovor o domačem delu (čez mesec dni)

Učno-vzgojni smotri:

- Učenci v uvodni uri spoznajo in sodelujejo pri načrtovanju programa za pouk filmske vzgoje v 7. razredu.
- V skupinskem delu bodo napisali osnutek scenarija.
- Ugotavljali bodo značilnosti igranega, animiranega in dokumentarnega filma.
- Gledali bodo dokumentarne filme v šoli in doma po TV ter jih razporedili v vrste.
- Zapisali bodo osnovne podatke.

Oblike: frontalna, skupinska, individualna
Metode: razlaga, prikazovanje, razgovor, individualno gledanje, pisanje

Učna sredstva: dokumentarni filmi (500 dvojčkov, Zimska srečanja), oddaja šolske TV Dokumentarni film, stenska slika; Vrste filmov

Literatura: Ranko Munitić: Filmske zvrsti in žanri

1. UČNA URA

V uvodnem razgovoru se bomo spomnili, kaj smo v urah filmske in TV vzgoje obravnavali v 6. razredu. Pregledamo zapise.

Kaj bomo gledali, o čem se bomo pogovarjali, kaj se bomo s tega področja učili v 7. razredu (učence seznanimo z učnim načrtom).

Projekcija dveh kratkih poučnih dokumentarcev: 500 dvojčkov, Zimska srečanja.

V pogovoru kratko (ustno) označimo značilnosti dokumentarnega filma.
 Domača naloga: Po TV programu pozorneje spremljajte dokumentarne filme.

2. UČNA URA

Uvodna motivacija:

Zamislite si, da imate v rokah kamero; posneti morate kratki dokumentarni film. Poglejte skozi okno na dvorišče (igrišče). Zanima me, kaj bo najbolj pritegnilo vašo pozornost. Naslov filma bi bil Na našem igrišču. Delali boste v skupinah.

Skupinsko delo:

Navodila
 Napisali boste kratek scenarij. Natančno boste opisali delo v enem kadru.

Poročanje skupin:

Pred poročanjem postavim učencem pravokativno vprašanje: Ali dokumentarni filmi prikazujejo pravo resničnost? Pravilen odgovor bomo dobili po poročanju skupin. Ugotovitev: Koliko ustvarjalcev, toliko filmov (vsaka skupina bi namreč posnela drugačen film, čeprav je bila tema enotna).

Frontalni zaključek:

Ob stenski sliki Vrste filmov ugotavljamo, kakšne so razlike med igranim in animiranim (poznajo že iz 6. razreda) ter dokumentarnim filmom.

Film vpliva na otroka s tem, da ne poučuje; ker ne sme poučevati, ga vzgaja neopazno

Jiří Trnka

3. UČNA URA

Uvod:

V razredu gledamo posnetek oddaje šolske TV Dokumentarni film. Med gledanjem si učenci beležijo:

- zvrsti dokumentarnega filma (informativni, poučni, umetniški...)
- nastajanje dokumentarnega filma (izbor gradiva, način snemanja, vloga scenarista in režiserja)
- kratko zgodovino dokumentarnega filma

Pogovor:

Učenci bodo poročali o svojih zapažanjih, njihove ugotovitve bomo strnili v kratek zapis.

Povzetek:

Dokumentarni film je najstarejša in hkrati ena najbolj razširjenih sodobnih filmskih zvrsti. Prikazuje resnične dogodke, ki so izbrani iz vsakdanjega življenja in sestavljeni v zaokroženo celoto. Njegov namen je:

- prikazati eno dogajanje sodobnemu gledalcu
- služiti potomcem kot dokument.

Prvi film na svetu je bil dokumentarni. Posnel ga je Louis Lumiere leta 1895 in se je imenoval Delavci zapuščajo tovarno.

Danes je po zaslugi mnogih ustvarjalcev dokumentarni film doživel velik razvoj.

Vrste dokumentarnih filmov:

- filmske novice, reportaže
- poučni dokumentarni film
- umetniški dokumentarec

Dokumentarni film je zapis resničnega (nezaigranega dogajanja). Ustvarjalci si zgodbe in zapleta ne izmišljajo, najti pa skušajo najboljšo obliko filma. Vendar filmska slika ni isto kot resnična slika. To je osebno doživetje resničnosti (vsak ustvarjalec vidi svojo resničnost!)

Domača naloga:

Po TV glejte dokumentarne filme. Zapišite imena ustvarjalcev, naslov filma, temo. Ugotovite, v katero vrsto spada (vsaj tri filme).

4. UČNA URA

Pregledamo individualne zapise, nalepljeni slikovni material.

Projekcija poučnega dokumentarnega filma Naška Križnarja: Sirjenje na Ovčji planini.

Navodila za učitelja:

Snov o dokumentarnem filmu je v pripravi učne teme dokaj obsežna. Učitelj ne bo mogel zanjo uporabiti 4 učne ure. Odločil se bo pač za tisto vsebino, ki bo primerna tehničnim razmeram šoli. Pomembno je le, da bo uresničil zastavljene smotre.

Tudi zapis v zvezke je lahko krajši ali pa ga sploh ni.

Vsi filmi so na razpolago pri DDU Univerzum

Za drugo učno uro je potrebno predznanje:

- učenci morajo poznati kamero
- in vedeti, kaj je scenarij, kader, sekvenca

Učni smoter v zvezi z dokumentiranim filmom lahko uresničijo tudi učitelji na tistih šolah, kjer nimajo nobene aparature. Učence je treba usmeriti na točno določene dokumentarce po TV in v zvezi z njimi priti v razredu do določenih zaključkov.

Marica Nakrst



Otroška filmska ustvarjalnost

Tone Rački

Manj je znano, da je pri ustvarjalnosti slovenskih otrok že vrsto let prisoten tudi film, da je bil letos že šestnajsti vsakoletni pregled filmov, ki so jih posneli otroci, ter da je njihovo delo doseglo pomembne rezultate in pozornost tudi v mednarodnem okviru.

Kljub dolgoletnemu delu in uspehom je filmska ustvarjalnost otrok še vedno prepuščena zgolj naključni zavzetosti posameznikov. Tako je ta oblika ustvarjalnosti omogočena le učencem redkih šol in centrov za izvenšolsko dejavnost. Pri tem se ne postavlja problem materialnih sredstev. Vzrok za počasno vključevanje filma v interesne dejavnosti otrok (pa tudi filmske vzgoje nasploh) je v nizki stopnji zavesti o mestu filmske kulture v sodobnem svetu, posebno med pedagoškimi delavci. Filmu sicer priznavamo kulturnoumetniški pomen, vendar ga v glavnem gledamo le kot slabšo vrsto razvedrila. Ob taki miselnosti seveda ne moremo pričakovati večje prisotnosti filma v naših vzgojnoizobraževalnih ustanovah. Zato je sedaj film v taki ali drugačni obliki prisoten le v tistih šolah ali krajih, v katerih je vsaj pri enem ali več pedagoških delavcih razvitejša zavest o pomembnosti filmske vzgoje.

Glede na to, da je ta zavest vendarle vse bolj prisotna, da je v učnem

načrtu za osnovne šole določeno število ur namenjenih filmski vzgoji, da bo v usmerjenem izobraževanju prisoten tudi film, v okviru fakultativnih dejavnosti pa omogočena tudi filmska ustvarjalnost, da se pripravljajo oblike in programi izobraževanja mentorjev v filmskih krožkih, lahko pričakujemo razmah otroške in mladinske filmske ustvarjalnosti.

Otroška ustvarjalnost

Zavest o ustvarjalnosti otrok je mlada. Odkrili so jo umetniki, psihologi in pedagogi v začetku našega stoletja. Predmet "risanje" v nekdanji šoli ni imel nič skupnega z otroško ustvarjalnostjo. Namenjen je bil urjenju ročnih spretnosti in pouku o likovni umetnosti. V današnjem "likovnem pouku" pa je otrokova ustvarjalnost poudarjena. Sodobna šola ni enakovredno razvila in vključila v svoj program vseh oblik umetniške ustvarjalnosti otrok. Razlogov za to na tem mestu ne bi našteval, pač pa bi bilo primerno ugotoviti, kakšno mesto zavzema filmska ustvarjalnost glede na druge oblike.

Najbolj razvita in v šoli prisotna je likovna ustvarjalnost. Poleg te sta v redni pouk vključeni še literarna in glasbena vzgoja. Literarna ustvarjalnost otrok se kaže le pri pisanju prostih spisov, pa še to v manjši meri, ker je pisanje spisov namenjeno predvsem urjenju izražanja v knjižnem jeziku, manj pa literarni kreativnosti. Ustvarjalnost se bolj izraža v literarnem krožku, predvsem pa pri pisanju pesmi, ki jih objavljajo v šolskih glasilih. Predvsem v pesnikovanju se otrokovo literarno ustvarjanje najbolj uveljavi. Pisanje namreč ni vključeno v redni pouk, pojavlja se spontano. Prozni teksti, ki jih pišejo otroci, so radi obremenjeni z maniro pisanja prostih spisov.

Glasbena ustvarjalnost se omejuje na poustvarjanje, razvito je predvsem zborovsko petje. Instrumentalne skupine so redkeje. Otroci vseh starosti se sicer lahko vključujejo v glasbene šole, vendar te niso v prvi vrsti namenjene zadovoljevanju otrokovih ustvarjalnih potreb, ampak zgodnjemu usmerjanju v glasbeni poklic in odkrivanju talentov. Drugim oblikam (razen poustvarjalni) otrokovega glasbenega izražanja ne posvečamo skoraj nobene pozornosti (če izvajamo Orffov instrumentarij za najmlajše). Otrok nima organizirane možnosti, da bi svoja občutja in misli izrazil z zvokom.

Podobno je z gledališko ustvarjalnostjo v dramskih krožkih. Omejuje se z recitacijami in uprizorjenjem primernih tekstov. Povsem zanemarjena je možnost, da bi otrok z gledališkimi sredstvi izrazil svoj svet na svoj način. Otroci imajo več možnosti, da se izrazijo z gibom na način plesa pri ritmiki in izraznem plesu, vendar je v to obliko vključeno malo otrok.

Kakor rečeno, je likovna ustvarjalnost otrok najbolj razvita. To pa ni le

naključje in ne izhaja iz kake specifične lastnosti otroške risbe, ampak je vzrok odnos do otroške ustvarjalnosti. Likovni pedagogi vrednotijo otroška likovna dela s stališča sodobne likovne umetnosti. Dokler je likovna umetnost temeljila na akademski risbi, ki je otrok iz psihofizičnih razlogov ne more obvladati, se otroška likovna ustvarjalnost ni mogla razviti. Sodobne oblike likovne umetnosti pa so omogočile, da so pedagogi opazili, da vsa druga sredstva likovnega izražanja, razen akademske risbe, otrok lahko in suvereno obvlada. Tako se je sploh lahko pričelo razvijati razumevanje otroške ustvarjalnosti (seveda ob še drugih dognanjih sodobne mladinske psihologije in pedagogike).

Žal pa se pedagogi drugih umetniških smeri niso lotili otroške ustvarjalnosti tako radikalno kot likovni pedagogi. Nobenega razloga ni, da se ne bi otroci ravno tako uspešno izražali literarno, glasbeno, gledališko..., kot se že likovno. Ni namreč bistveno, kaj otrok zmore, ampak kako pojmuje bistro kreativnosti in kako vrednotimo otrokove dosežke.

Če s tega stališča pogledamo otroško filmsko ustvarjalnost, vidimo, da sta bolj razviti le likovna in glasbeno-poustvarjalna dejavnost. Vrednotenje filmske ustvarjalnosti pa že od začetka temelji na razumevanju specifičnosti otrokove kreativnosti. Tako lahko otroško filmsko ustvarjalnost po njenih dosežkih in izhodiščih postavimo takoj ob likovno. Ob otroški filmski ustvarjalnosti je od vsega začetka prisotno in se med pedagogi — mentorji razvija tisto redko razumevanje, ki v otroku vidi človeka s specifičnimi zmožnostmi, hotenji in potrebami. V vseh primerih seveda ni tako. Ponekod so prisotna zastarela pojmovanja, ki v otroku vidijo le objekt vzgoje. Od njega zahtevajo, da snema take filme, ki vsebujejo očitne vzgojne in poučne elemente, namesto da bi mu omogočili, da tudi s filmsko kamero odkriva in spoznava okolje ter s filmom izraža svoj specifičen svet. Pri vsakem otroku so potrebe po ustvarjalnem delu izrazite, čeprav v obliki igre. Če jih kot otrok ne bo mogel zadovoljevati, se lahko zgodi, da jih ne bo imel več, ko odraste. Zato ima vsako otrokovo resnično ustvarjalno delo tudi izobraževalno in vzgojno vrednost.

Otroški film — amaterski film

Mnogi, tudi poznavalci filma, ki se ukvarjajo z otroško filmsko ustvarjalnostjo, še vedno razumejo otroški film kot obliko amaterskega filma. Takšno stališče bistveno ovira postavljanje otroškega filma na pravo mesto. Problema teoretično ni težko rešiti, vendar je takšno pojmovanje tako zakoreninjeno, da zlepa ne bo preseženo.

Otroški in amaterski film imata nekatere skupne značilnosti. Vse pa izvirajo iz specifičnosti ozkega

filmskega traku in tehnike, ki jo oba uporabljata. Eni otroške filme ocenjujejo bolj prizanesljivo kot filme odraslih snemalcev, drugi pa se navdušujejo nad neposrednostjo, ki je značilna za mnoge otroške filme, in dosežke otrok dajejo za zgled odraslim. Oboji so v zmoti.

Otroci namreč niso amaterji!

Če otroški film gledamo le filmsko — estetsko, potem med njim in amaterskim ni prav nobene razlike. Ostane le film in njegove filmske vrednosti. Vprašanje pa je, če je takšno gledanje ustrezno. Otroških izdelkov ne moremo prav razumeti niti ovrednotiti, če ne upoštevamo, da jih je izdelal otrok, če ne upoštevamo razvojne stopnje otroka. Čečkarijo malčka lahko po formalni, estetski plati primerjamo s "čečkarijo" kakega abstraktnega slikarja, ne moremo ju pa enačiti. Otrokovo čečkanje je normalen, zakonit pojav na določeni stopnji razvoja, slikar pa se za svoj likovni izraz zavestno odloči v skladu s svojim filozofskim stališčem in odnosom do slikarstva.

Poglejmo, kako je s tem pri otroški likovni ustvarjalnosti, ki je bolj razvita, teoretično ovrednotena in ima daljšo tradicijo. Tu nikomur ne pride na misel, da bi primerjal ali celo enačil otroške risbe in dela likovnikov-amaterjev (samoukov ali naivcev, kakor jim pravimo). To se nam zdi samoumevno, čeprav je med otroškimi in amaterskimi likovnimi deli enako število stičnih točk kot med otroškimi in amaterskim filmom. Likovniki ravno tako v otroških likovnih delih najdejo zanimive, izvirne rešitve in jim zavidajo spontanost in neposrednost. Nekateri najdejo v otroških delih tudi navdih za svoje delo. Paul Klee je to tudi priznal. Kljub temu otrok ne tlačijo v isto malho z likovnimi amaterji. Otrok, ki slika, ni niti slikar-amater, niti naivec, niti slikar kar tako, je le **otrok-slikar**.

Amaterski film je dejavnost odraslih, ki snemajo iz čistega ljubiteljstva ali pa želijo preko amaterskega filma priti k profesionalnemu. Zanj se zavestno odločajo v skladu s svojimi potrebami in možnostmi. Pri otroku pa ni tako. Visoka stopnja kreativnosti je lastna vsakemu otroku. Nadarjenost za posamezen medij še ni izrazita. Enako uspešno se bo izražal v vsakem mediju, ki mu ga bomo ponudili in ga na ustrezen način seznanili z njim. Kvalitet, ki jih v otroških delih odkrivamo odrasli, se otroci ne zavedajo, vsaj ne v takšni obliki, kot jih vidimo mi. Večinoma so plod otroške neobremenjenosti in nepoznavanja ustaljenih oblik izražanja. Zato nagrade in javna priznanja za otroška kreativna dela večkrat negativno vplivajo na otroka, saj sploh ne ve, za kaj je bil nagrajen.

Otroško umetniško kreativnost moramo pojmovati kot specifično obliko ustvarjalnosti, **kot ustvarjalnost človeka na določeni stopnji dozorevanja**. Strokovnjak lahko iz

otroškega izdelka celo ugotovi starost otroka, ker se stopnja njegove psihofizične zrelosti kaže na izdelku. Od stopnje do stopnje se spreminjajo in pojavljajo značilne vsebine in oblike. Zato otroških del ne moremo vrednotiti kar tako. Zato tudi otrokove slike, filmi, pesmi... niso nikakršen amaterizem, ampak odsev njegovih ustvarjalnih potreb na določeni stopnji dozorevanja. Otrok je dinamično in ustvarjalno bitje. Kakor odrasli, ima tudi on ustvarjalne potrebe. Lahko jih zadovolji sam, brez pomoči odraslih: dela pogache iz blata, čečka, riše v pesek, poje, ropota, si izmišlja zgodbe itd. Lahko pa mu pri tem pomagamo in mu omogočimo, da svoje ustvarjalne sposobnosti realizira na organiziran način in jih razvija.

Otrokova ustvarjalnost je, kot vsa ostala dejavnost, najprej povezana z igro. Kakor otrokovo spoznavanje sveta v izobraževalnem procesu prehaja iz igre v učenje in delo, tako bi morala biti tudi otrokova ustvarjalnost vodena od igre preko učenja do zavestnega ustvarjalnega dela. To ne velja le za umetniško ustvarjalnost, ampak za vsako ustvarjalno delo. Nimamo izdelanih metod, kako ustvarjalne pobude prenesti do igre na zavestni nivo, ko zaradi psihofizičnega razvoja upada zanimanje za igro, na katero je otroška ustvarjalnost vezana. Snemanje filmov je med tistimi aktivnostmi, ki bi mogle prispevati ravno k prehajanju kreativnosti od igre k zavestnemu ustvarjalnemu delu. Snemanje filma ima lahko vse elemente igre, tehnična narava filma pa otroka sili v zavestne in načrtne odločitve. Zato je najbolj primeren za odraščajoče otroke med desetimi in štirinajstim letom.

Nisem še zasledil, da bi skupaj razstavljali otroci in slikarji-amaterji. Povsem naravno pa se nam zdi, da prikazujemo otroške filme na festivalih amaterskega filma. To dokazuje, da zavest o specifičnosti otroškega ustvarjanja pri filmarjih še ni dovolj prisotna. Ker imajo kinoamaterji svoj način vrednotenja in nagrajevanja, ki ni v prid niti amaterskemu filmu, je vključevanje otroškega filma v amaterske prireditve toliko bolj škodljiv za otroško filmsko ustvarjalnost. Preseganje takega odnosa je nujno za razvoj otroškega filma.

Vloga mentorja

Ob nekaterih otroških filmih se vsiljuje vprašanje, kje je meja, ko mentorjeva pomoč preseže v otrokovo delo. Nekateri mentorji (posebno v izvenšolskih klubih, ki jih ne vodijo pedagogi) se te meje očitno ne zavedajo. Nastajajo filmi, za katere lahko domnevamo, da so bili otroci kvečjemu prisotni pri snemanju. Ali pa so tako vodeni, da nastajajo filmi, ki ne odsevajo prisotnega otrokovega sveta. Pogosto so to filmi z vsiljivimi vzgojnimi poantami. Povsem nenaravno je, da si otroci želijo snemati vzgojne in poučne filme. Če

pa že napišejo tak scenarij, je to znak, da so ustregli mentorjevim pričakovanjem. Dovoljevati tak odnos pa pomeni vzgajati konformiste. Do takih pojavov prihaja predvsem zaradi nepoznavanja osnovnih pedagoških načel, pa tudi nepoznavanja osnov filmske estetike. Je pa tudi odsev želje po afirmaciji krožka ali šole, na škodo otroka, seveda. Mentor v pretirani želji, da bi bil film uspešen, preveč posega v delo mladih ustvarjalcev. Učenec takega izdelka ne bo občutil kot svojega, po drugi strani pa ne bo razumel, zakaj je bil njegov film na reviji otroških filmov slabše ocenjen kot nek drug, ki ima mnogo manj pomembno vsebino in je tehnično manj dovršen. To lahko pripelje do malodušja pri učencih in pri mentorju, kar lahko negativno vpliva na nadaljnje delo krožka. Vzrok pa je napačno razumevanje osnovnega namena otroške filmske ustvarjalnosti.

Večkrat je uspešnost otrokovega dela odvisna tudi od metode mentorjevega dela. Če posveča pretirano veliko pozornost osvajanju tehničnih znanj, je kaj verjetno, da bosta upadla zanimanje za film in inventivnost. Če se loti snemanja filma tako, da razpiše natečaj za najbolj uspel scenarij, bo redko dobil izvirne predloge, večinoma bodo posnemali filme s kina in televizije. Pri takem načinu nekateri člani krožka nikoli ne posnamejo svojega filma. Največkrat mentor razdeli vloge: režiserja, snemalca, osvetljevalca... po vzoru profesionalne ekipe. Pri tem ponavadi ni kakega ustvarjalnega dela, ampak se le igrajo film, končni izdelek pa je stereotipen, posnetek profesionalnega filma. Ob takem delu je velika pomoč mentorja nujna, otroci pa so bolj dovzetni za sugestije, ker le igrajo vloge.

Iz tega ne sledi, da je vsaka oblika skupinskega dela neustrezna. Individualna ustvarjalnost se vsekakor najbolj izkazuje, če si posamezen otrok sam zamisli in izdela film. Lahko pa so ustvarjalni pri skupinskem delu, kadar se sami odločijo, da bodo realizirali skupno zamisel. Pri starejših otrocih se že kažejo nekatera nagnjenja in sposobnosti. Nekateri so bolj tehnično spretni in jih zanima delo s kamero, drugi imajo bolj razvito domišljijo in so polni načrtov in podobno. Takim se mora mentor posebej posvetiti in jim pomagati, da bodo razvijali svoje sposobnosti. Pomaga naj jim, da najdejo skupne ustvarjalne cilje, saj tako lahko nastanejo zanimivi in uspešni filmi.

Mentor bo opravil svojo vlogo, če bo znal poiskati pravilno razmerje med usmerjanjem, pomočjo in samostojnim ustvarjalnim delom otroka. To najlažje doseže tisti mentor, ki otrokovo delo razume kot izraz otrokovih ustvarjalnih potreb. Otroška ustvarjalnost ni pomembna zaradi otroških izdelkov, ampak zaradi otrokovega ustvarjalnega dela. Važen ni film — važen je otrok. Plod takšnega pojmovanja in dela pa so tudi zanimivi otroški filmi.

Kako naprej?

Mato Kukuljica

Glede na to, da že vrsto let kontinuirano spremljam razvoj otroške filmske ustvarjalnosti, sem se znašel pred nekaterimi dilemami, ki so mi jih zbudili posamezni filmi. To niso kakšne nove dileme, znane so že več let — v določenem trenutku prevlada eno, drugič pa drugo stališče. Na kratko bom skušal predstaviti nekatere dileme in prikazati sedanjí trenutek in probleme, pred katerimi so učenci in vodje, ko skušajo še bolj razviti to pomembno obliko aktivnosti v naših šolah, ki poteka zunaj rednih učnih programov. Za kaj gre?

Zresnjeni otroški filmi

Lanskoletna produkcija otroških amaterskih filmov (sposodil sem si neustrezen termin iz neprofesionalne kinematografije) je bolj prepričljivo in bolj opazno kot doslej opozorila, da so se filmi, ki jih snemajo otroci preveč zresnili, da so premalo otroški, brez spontanosti, domišljije, igre, humorja, vsega tistega, kar je značilno za neuokvirjen, od vseh klišejev, pravil in zavor osvobojen otroški svet. V pogovorih z otroki (četudi neradi govorijo o tistem kar delajo) sem prišel vendarle do vrste odgovorov na vprašanje — zakaj je tako, zakaj so njihovi filmi tako resni, "polikani", zakaj se ti otroci vedejo kot odrasli... Prvi sklep bi bil lahko, da želijo pod vplivom vizualnih medijev, filma in televizije posnemati dosežke odraslih. Zgledujejo se po stvaritvah profesionalne kinematografije. V njih je poleg tega opazen tudi strah pred raziskovanjem, eksperimentom. Vzrok za to je predvsem bojazen, da jih zaradi slabih rezultatov ne bi grajali, kregali! Čudno gledanje, toda razloge za to je treba iskati v položaju večine kinoklubov, predvsem v njihovi materialni in tehnični opremljenosti. Kinoklubi razpolagajo s tako majhno količino filmskega traku, da trepetajo za vsak meter. Vodje in učenci pogosto kupujejo trak za svoj denar, ker v šolah, kjer delajo, ne najdejo razumevanja. Če pa šola kinokulbu da trak, takoj zahteva tudi rezultate, nagrade, priznanja, diplome. V

takšnem položaju pa nikomur ne parde na pamet, da bi raziskoval, eksperimentalno.

Učenci, obremenjeni s temi dejstvi, so se prisiljeni opredeljevati za "resne" teme, ki bodo zadovoljevale žirije in morda prinesle nagrado ali priznanje. S temi tegobami so obremenjeni tudi vodje, ki, to je bilo že večkrat rečeno, za svoje delo niso niti stimulirani niti ni njihovo delo priznано ali ovrednoteno. Ob takšni obremenitvi je težko ustvarjati, težko je vnesti v filme spontanost, igro, nepretencioznost.

Le v dveh ali treh filmih je govor o odlomkih iz življenja učencev.

En film govori o njihovi preobremenjenosti s kopico matematičnih nalog (Domača naloga, KK T. Špoljar OŠ Zavod za rehabilitacijo djece, Zagreb), drugo o tem, kako otroci prebijajo prosti čas v šoli (Toda vseeno..., KK OŠ Kušlanova, Zagreb), tretji pa o potrošniški mentaliteti, ki je zasužnjila starše (dragi avtomobili, krzna, nakit itd.). Otroka kupujejo s stvarmi, obdarujejo pa ga s samoto namesto z ljubeznijo, nežnostjo (Proslavljamo novo leto, KK DP I. L. Ribar, Reka). Ti filmi, tako kot nekateri drugi iz preteklih let, nam odkrito postavljajo nekatera vprašanja.

Še posebej pedagogom in drugim strokovnjakom, katerih dolžnost je ustvarjati ustrezne pogoje za skladen razvoj svobodne otrokove osebnosti, svobodno doživljanje sveta, predstavljanje lastnih vizij.

Ali ni otrok preveč obremenjen: podaljšano bivanje, celodnevni pouk, ali kakor se že vse to imenuje, kar kaže, da je kanaliziran, odtrgan od igre? Ali lahko otrok, ki je v šoli od 7,30 do 16,00 ure, kaže svojo srečo, igrivost, domišljijo, željo po igri? Ali ni namesto tega samo utrujen, apatičen, zaspan? Nisem pedagog, zato naj na to, morda nekoliko toga postavljeno vprašanje odgovorijo pristojni strokovnjaki. Toda ne čudim se, da so filmi brez smeha in igre. Otrokom smo ukradli igro, storimo vse, da zatremo njihovo spontanost, nenehno jih nečesa učimo, obremenjujemo jih z vrsto informacij — zato tudi ustvarjajo zresnjene filme, v katerih se vedejo kot odrasli.

Tematska in žanrska enostranost

Razen zresjenosti filmov je opazna tudi uniformnost, enostranskost kar zadeva preferiranje dokumentarnega filma. Pred petimi ali šestimi leti je v otroški filmski ustvarjalnosti prevladoval žanr kratkega igranega filma, ob njih pa še množice reportaž s šolskih proslav. Pretiravanje je bilo tolikšno, da je bilo treba na to dejstvo opozoriti kinoklube, nekaj žirij pa je z nagradami in v razgovorih opozorilo na potrebo po čimbolj raznoliki tematski usmerjenosti v otroškem amaterskem filmu.

Opozorjeno je bilo, naj obrnejo učenci kamere v okolja, kjer živijo in naj v njih iščejo zanimive dogodke in vrednote. Usmerjali so jih v dokumentarni film, v lovljenje avtentičnih zapisov. Prav tako so opozarjali na možnost snemanja določenih pojavov, ki so sestavni del posameznih učnih predmetov (fizika, kemija, biologija), torej na usmeritev k poučnemu filmu. Plod takšne usmeritve je bil na primer film Kristal (KK Slavica OŠ P. Preradović, Pitomača) in film Olivno olje, ki je bil lani prikazan v Pitomači, (KK Biokovo OŠ Vid Mihajlović, Makarska).

Poudarjeno je bilo, da je treba z očesom kamere odkrivati naravo, zato je nastala tudi vrsta poljudnoznanstvenih filmov. Klubom je bilo svetovano, naj pri snemanju filmov posvetijo ustrezno pozornost tudi animiranemu filmu. V tej filmski zvrsti gre za sintezo literature, likovne umetnosti, glasbe in filmske umetnosti. Rezultat takšne usmerjenosti je Šola animiranega filma Čakovec in znaten porast števila kinoklubov, ki delajo tudi animirane filme.

Sledeč odločitvam žirij, ki so dajale prednost dokumentarnim filmom (čeprav bi bilo krivično priznati, da je tudi v tem žanru nastalo nekaj izredno uspešnih filmov), pa so mnogi vodje usmerjali učence le v izdelavo teh filmov. Tako je prišlo lani spet do žanrske osiromašitve v otroškem amaterskem filmu. Šli so v drugo skrajnost. Ko se je žirija srečala s takšno proizvodnjo, je opozorila na potrebo po bolj raznovrstnih tematskih in žanrskih stvaritvah, s čimer naj bi preprečili kakršnokoli enostranost in enosmernost.

Sklenimo: enakomerno je treba negovati vse žanre ter se ponovno vrniti h kratkemu igranemu filmu, saj temelji na izvirnih otroških zgodbah in omogoča, da v raznih fazah realizacije filma, scenarija, igre, kamere, montaže in zvoka, otroci bolj svobodno vnašajo svojo osebnost.

Vprašanje zvoka — še posebej glasbe

Že več let spremljamo, kako se iz leta v leto dviga raven otroških amaterskih filmov. Snemanje, montaža, obvladovanje filmskega jezika — vse manj je skrivnosti pri realizaciji filmov. Toda iz leta v leto ni opaziti nikakršnega ali pa le minimalne premike kar zadeva bolj osmišljeno kreiranje zvoka.

Lani se je pojavilo nekoliko filmov, v katerih je šlo za poskuse snemanja in dodajanja človeškega glasu slik. To so filmi: Ej, ko smo bili sinoči na čijalu (FG I. G. Kovačić iz Džakova), Vodonosci (KK Svet OŠ Petefi Šándor iz Novega Sada), Bratje Bošnjak (KK Žiža OŠ Heroj Pinki iz Futoga) itd.

Toda v večini primerov gre za dodajanje glasbe, v glavnem zabavne, popularnih hitov, večinoma ne glede

na vsebino filmov, brez težnje, da bi sliko nadgradili, obogatili z zvokom. Tako je mogoče isto glasbo slišati ob prizorih sončnega zahoda na morju, ob prizorih otroške igre, reportaže itd. Posamezne glasbene teme, najbolj splošno sprejete, je bilo mogoče slišati tudi po desetkrat. Razloge za to je treba najbrž iskati v dejstvu, da učenci v starosti od devet do štirinajst let še nimajo izostrenega glasbenega okusa, nimajo potrebne glasbene kulture. Glede na to, da so vodje kinoklubov v glavnem učitelji tehničnega pouka ali materinščine, niti sami pogosto nimajo posebnega nagnjenja do glasbe. Sodelovanja z učitelji glasbene vzgoje očitno ni, to pa bi bilo morda prava pot, da bi se uporaba glasbe v filmih dvignila na drugačno, bolj osmišljeno raven.

Kako naprej?

Toda na koncu je treba namesto sklepa opozoriti, da moramo razen obvladovanja filmske tehnike posvetiti večjo pozornost tudi filmskemu izobraževanju in vzpostaviti sodelovanje z učitelji likovne in glasbene vzgoje. Tako bo mogoče bolj celovita estetska vzgoja učencev ter dvig kakovosti njihovega dela v kinoklubu.

Osnovna naloga je, da se bodo učenci otresli nepotrebnega strahu, občutka odgovornosti. Treba je pripraviti pogoje, da bodo (ali ne gre za svobodno aktivnost?) skozi igro s kamero uresničevali svojo sliko sveta, svoje zgodbe, doživljanje, porednosti. Že ko nastaja scenarij, je treba usmeriti njihovo domišljijo k igri, šali, humorju, spontanosti ter jih rešiti bremena, da počno "silno resne reči" — filme, ki morajo dobiti nagrade in priznanja.

V otroški ustvarjalnosti bi bilo treba ukiniti festivale, nagrade, priznanja in otrokom omogočiti, da se igrajo, igrajo in spet igrajo.

Izobraževanje filmskovzgojnih delavcev



Študij filma na visokih šolah v SR Hrvaški

V Zagrebu je bil že leta 1963, zahvaljujoč predvsem dolgi tradiciji širjenja filmske kulture v SR Hrvaški, ustanovljen študij filmologije na filozofski fakulteti, na oddelku za primerjalno književnost. Prav tako je bil leta 1978 kot posledica reforme šolstva na oddelku za hrvaški in srbski jezik in jugoslovanske književnosti ustanovljen kolegij Filmska umetnost. Prav takšen kolegij pa je bil tedaj ustanovljen tudi v isti študijski skupini na pedagoški fakulteti v Osijeku. Da bi to uvodno informacijo dopolnili, je treba dodati, da je obstajal podoben kolegij tudi na pedagoški akademiji v Zagrebu, ki je pred nekaj leti prenehala obstajati, toda kadri so se vključili v sorodno delo na filozofski fakulteti.

Kakšen je profil, kakšen je pedagoški, znanstveni in družbeni smisel tega študija?

Že v uvodu tega spisa je delen odgovor na to vprašanje. Število akcij v zvezi s širjenjem filmske kulture v SR Hrvaški (pri tem prednjači številčno in po aktivnosti Filмотeka 16 iz Zagreba) kaže, da je v tej republiki precej pozornosti posvečene t. i. "spremljajočim kinematografskim dejavnostim". Vse več ljudi, ki jih zanima film, razume, da film ni zgolj projekcija v kinematografu, in da pojem "domača kinematografija" ne more označevati edine filmske proizvodnje. Vse bolj jasno postaja, da domači film, tako kot aktivno sprejemanje tujega filma, ne more obstajati na kakršnikoli višji ravni, če ne obstaja tudi ustrezen "konsument". Prav tako smo prišli v zadnjih 20 letih do spoznanja, ki ga je morda celo odveč posebej razlatati, da je film organizem, prepleten z vsemi dimenzijami človekovega emocionalnega, intelektualnega in sploh družbenega življenja.

Potreba po ustrezno kritično usmerjenem, aktivnem, filmsko izobraženem "konzumentu" filmov in ustvarjanje plodne "klime" v kinematografiji sta v najtesnejši zvezi s potrebo po vrsti poklicev, ki predstavljajo spoj med gledalcem filmov in filmi. Poklici niso ozko usmerjeni na neposredno proizvodnjo, toda kljub temu učinkovito omogočajo kvalitetno proizvodnjo, ki zagotavlja filmu mesto v kulturi in družbenem življenju. Konkretno, po vseh teh, verjetno splošno znanih trditvah, je v naši družbi potrebno "proizvesti" kvalitetne kadre, animatorje filma v različnih delovnih organizacijah, pedagoge, ki so sposobni kritično reagirati na pojave v filmskem svetu (v najbolj ekstremnem in najbolj pretencioznem primeru so to kritiki), kadre, ki so pripravljeni

interdisciplinarno proučevati film (odkrivanje skupnih točk filma s psihologijo, z drugimi umetnostmi, s sociologijo, antropologijo politologijo itd). Prav tako, bodimo še konkretnje, so naši kinematografiji potrebni filmski arhivarji, "konzervatorji" filmov, strokovni kadri v distribuciji (uvozu in izvozu filmov), v kinematografih, v kinotekah, v turističnih organizacijah, v propagandnih organizacijah, v producentskih hišah (dramaturgi, redaktorji), v ustanovah, ki se ukvarjajo s kinofikacijo, osebe v administraciji, ki se s filmom ne ukvarja zgolj šablonsko, birokratsko.

Skratka, primerjava bo morda še bolj pojasnila povedano: odnos študija filmologije na filozofski fakulteti v Zagrebu do študija režije, montaže kamere itd. na akademiji za gledališče, film in televizijo je enak odnosu študija umetnostne zgodovine na filozofski fakulteti do študija slikarstva, kiparstva, grafike itd. na ustreznih akademiji.

Iz tega opisa razlogov za obstoj študija filmologije na filozofski fakulteti na oddelku za komparativno književnost se kažejo tudi obrisi programa in načrta tega študija, ki si jih lahko predstavljamo. Študentje se seznanjajo s teorijo filma, z njegovo zgodovino, z zgodovino domačega filma, z osnovami sociologije filma in vseh audio-vizualnih medijev ter z osnovnimi elementi proizvodnje filma.

Glede na to, da študij filmologije še vedno ni ločen od študija primerjalne književnosti in predstavlja še vedno le enega od profilov študija znotraj tega oddelka, pride občasno tudi do sodelovanja med tem študijem in študijem na akademiji za gledališče, film in televizijo v Zagrebu, ki ga je mogoče opredeliti kot komplementarno. Pri prizadevanjih za to študijsko usmeritev mnogo pomaga tudi Filмотeka 16. To je ustanova, ki se je posvetila najrazličnejšim oblikam širjenja filmske kulture, ki zagotavlja projekcije filmov, nabavljanje posameznih knjig in priročnikov. Še več, ta ustanova je pred dvema letoma ustanovila založniški oddelek z željo, da bi objavljala potrebne priročnike za takšen študij (do sedaj sta izšli dve knjigi). Končno je zaradi pionirskega pomena tega delovanja na filozofski fakulteti zagotovljeno sodelovanje profilov filmologije na vseh mejnih področjih, kar se predvsem nanaša na sociologijo in lingvistiko.

Vendar je treba poudariti, da gre zdaj za obdobje začetne "konsolidacije", ki naj bi bila uvod v ustanovitev posebne študijske skupine, posebne

sektorja. Ko bomo dosegli to stopnjo, bi morala nastopiti faza dokončnega širjenja, oziroma naj bi se študij filmologije dopolnil. Vključil bi se v študij vseh avdiovizualnih medijev, nato pa naj bi se razširil tudi na študij televizije in radia. Vse ustrezne SIS so pokazale veliko zanimanje in razumevanje za takšna prizadevanja, ki so postala del njihovih kratkoročnih načrtov. Če gledamo kar se da realno in izhajamo iz ocene sedanje situacije, lahko ugotovimo, da še nismo dovolj blizu zadovoljivemu obsegu študija toda, da smo ustvarili bazo, ki je zelo trdna.

Glede na študij filma na oddelku za jugoslovansko književnost in hrvaški in srbski jezik na filozofski fakulteti v Zagrebu in na pedagoški fakulteti v Osijeku je omeniti, da se reducira na en sam enoletni kolegij, in da obsega predvsem osnove teorije filma.

Obiskujejo ga tisti, ki so se odločili za poklic učitelja v osnovnih in srednjih šolah, v katerih so v SR Hrvaški uvedli pouk filmske umetnosti, ki je deloma obvezna, deloma pa je stvar prostovoljnega izbora. Študij filma na teh oddelkih je torej strogo usmerjen, skrajno prilagojen potrebam šol, v katerih bodo bodoči učitelji delali. Zato je v načrtih in v programu tega kolegija poudarek na teoriji filma — da bi se študentje seznanili s filmološko terminologijo in bi jim bilo olajšano nadaljnje osebno poglobljanje v film, ter da bi se seznanili z načeli vrednotenja filmov. Dejstvo, da bodo tudi najmlajši vendarle dobili nekaj znanja o filmu, mora celo najbolj skeptične navdajati z optimizmom.

Gledano v celoti, se bo vloženi trud verjetno "splachal". Toda namesto napovedi o vrednosti takšnega pedagoškega delovanja na vseh omenjenih ravneh in namesto natančne ocene vrednosti sedanjega dela (te ocene pa res ni lahko dati) naj na koncu zaključimo s primerom. V Kinoteki Narodnega vseučilišča v Zagrebu se je najmanj potrojilo število gledalcev, ki redno prihajajo na projekcije nekaterih do sedaj nepopularnih filmov, npr. starih nemih švedskih filmov, dokumentarnih ter eksperimentalnih filmov. Ta obisk so najbolj povečali študentje, čeprav jih nihče ne sili gledati te filme. Primer je morda nepričakovan, toda vendarle ga ni težko spraviti v zvezo z vsem dosedaj povedanim.

Ante Peterlić

O poučevanju filma na pedagoških akademijah v SR Hrvaški

Film je najprej prodril v naše osnovne šole leta 1960, in to nekako mimogrede "skozi zadnja vrata", ker je bil o njem govor šele v Obrazložitvah programa za hrvaški ali srbski jezik. Toda v novem učnem načrtu in programu za leto 1972 je film dokončno postal samostojno učno področje, enakopravno s slovnico in pravopisjem, književnostjo in z govornimi ali pismenimi vajami, čeprav le s simboličnim številom ur.

Seveda so morale tudi pedagoške akademije, ki pripravljajo učitelje za osnovne šole, upoštevati to dejstvo. V svoje načrte in programe so vpeljele tudi filmsko kulturo, da bi lahko usposobile učitelje za pouk v osnovnih šolah. V Zavodu za napredek pouka, ob sodelovanju z Združenjem pedagoških akademij, je bilo organiziranih nekaj posvetovanj v zvezi s filmsko kulturo. Leta 1965 so vse akademije uvedle obvezni kolegij radio-televizijski-film (RATEF), ki je bil kasneje imenovan Filmska in radiotelevizijska kultura za študente hrvaškega in srbskega jezika s književnostjo, za razredni pouk in predšolsko vzgojo.

Treba je omeniti, da je že profesor Peruško, ki ga je spodbudilo novosadsko posvetovanje in vse številnejša teoretična in pedagoško-metodična literatura o pouku filma v šoli, v svoji metodi ki za študente pedagoških akademij Materinski jezik v osnovni šoli (Zagreb 1961) v sedmem poglavju Film v pouku afirmiral filmsko kulturo, ko govori o filmu kot o učnem načelu, učnem sredstvu in svobodni aktivnosti.

V knjigi Učni načrti in programi, ki jo je izdalo združenje pedagoških akademij SR Hrvaške (Školska knjiga Zagreb) 1969), so določene naloge kolegija Filmska in radio-televizijska kultura, ki jo poslušajo študentje tretjega in četrtega semestra, in sicer po dve uri na teden (ena ura predavanje, druga ura vaje).

Naloge tega kolegija so:

- da bodoči učitelji spoznajo film, radiofonijo in televizijo kot sredstva za širjenje kulture,
- da spoznajo tudi ostale oblike družbene funkcije teh množičnih sredstev,
- da spoznajo izrazna sredstva, ki jih uporabljajo film, radio in televizija pri obdelavi vsebine in idej,
- da spoznajo najpomembnejše filmske stvaritve iz preteklosti in sedanjosti,
- da spoznajo osnovne naloge in načela filmske vzgoje,
- da se usposobijo za izvajanje pouka filmske kulture v okviru pouka hrvaško-srbskega jezika v osnovni šoli.

Kot je razvidno, obsegajo naloge v glavnem vse osnovne sociološke,

estetske, zgodovinske, tehnične in pedagoške kategorije, kar se je seveda izkazalo tudi v programu. Pedagoške akademije niso ustanove, ki bi konkurirale akademijam za film. Tu se ne šolajo niti režiserji niti filmski profesionalci, temveč učitelji, pri katerih je treba razviti senzibilnost za filmsko umetnost, jih naučiti gledati in razumeti film, da bi lahko temeljito in z znanjem realizirali pouk filmske kulture v šoli.

Kolegij Filmska in radio-televizijska kultura poslušajo tudi študentje študijske skupine Predšolska vzgoja, in sicer v nekoliko zreduciranem programu v četrtem semestru štiri ure na teden.

V opombah k programu tega kolegija so dana tudi nekatera pojasnila v zvezi s poukom filma. Tako je med drugim poudarjeno, da je treba program izvajati v obliki predavanj z različnimi oblikami seminarskega dela, gledanjem filmov in televizijskih oddaj, poslušanjem radijskih oddaj, spremljanjem tekoče kritike izvedb teh medijev. V seminarskem delu je treba zaobjeti predvsem analize filmov, radio-televizijskih oddaj, programov radio-televizijskih postaj, repertoarje mestnih kinematografov in tekočo kritiko. V okviru tega pouka je mogoče organizirati pedagoške raziskave o vplivu radia, televizije in filma na učence nižjih razredov osnovne šole. Izpit delajo ustmeno na koncu četrtega semestra, pri ocenjevanju študentov pa mora predavatelj upoštevati tudi uspeh, ki ga je kandidat pokazal pri pisanju prikazov in analiz filmskih in radio-televizijskih stvaritev. Na koncu je navedena tudi osnovna in dopolnilna literatura za ta kolegij.

Prav gotovo je očitno, da bi bili lahko programi filmske kulture danes, po desetih letih, v nekaterih posameznostih koncipirani tudi nekoliko drugače, saj so se v praksi že izkristalizirale določene izkušnje. Marsikaj bi lahko bilo skraćeno (npr. podatki tehnične narave), marsikaj pa bi bilo treba razširiti glede na zahteve programov osnovnih šol. Toda; delujoč na osnovi tega okvirnega programa, so posamezni učitelji izhajali iz specifičnih možnosti šole, lastnih izkušenj in okolja, v katerem akademija deluje. Tako so nekateri postavili težišče na teoretsko delo, drugi pa bolj na praktično. Ponekod so gojili tudi filmsko ustvarjalnost. Na žalost pa ni bilo dovolj stika med posameznimi akademijami, predvsem kar zadeva medsebojno dogovarjanje in izmenjavo izkušenj. Tako se zdi, da bi morale biti zahteve do študentov hrvaškega ali srbskega jezika nekoliko večje kot do tistih za razredni pouk, saj bodo prvi predavali tudi v osmem razredu osnovne šole, posamezni

učenci pa kažejo pogosto zavidljivo zrelost in gledajo skoraj vse filme televizijskega programa in mestnega repertoarja. Študentje, ki se pripravljajo za razredni pouk, pa je treba posebej pripraviti za delo z mlajšimi otroki, kar pomeni, da mora biti težišče predvsem na metodičnih problemih, seveda pa pri tem ne gre zanemarjati filmskih izraznih sredstev.

Tudi študentom, ki se pripravljajo za predšolsko vzgojo, je potrebna filmska kultura. Ne le zaradi splošne kulture, temveč tudi zato, ker se po novem programu elementi te kulture pojavljajo že v otroških vrtcih. Zato bi bilo treba pri študentih te študijske skupine največ pozornosti posvetiti specifičnosti otroškega doživljanja slike in filma, izkoriščanju elementa — filma in TV oddaj, v zvezi s korelacijami in koordinacijo z drugimi učnimi področji. V tem smo šele na začetku, za otroke te starosti pa tudi nimamo dovolj filmov. Hkrati to zahteva tudi temeljito raziskovalno delo teoretikov v sodelovanju s praktiki iz predšolskih ustanov. Pedagoške akademije v SR Hrvaški so imele pri realizaciji programov tudi določene specifičnosti, ki so bile pogosto objektivne narave. Gotovo je bila v najboljšem položaju pedagoška akademija v Zagrebu, ker je lahko svoj čas zelo enostavno (in precej ceneje) uporabljala fundus filmov iz Filmovega 16, študentje so lahko spremljali programe kinoteke, vzdrževali stike s filmskimi ustvarjalci, kritiki itd.

V Splitu študentje dvopredmetne skupine hrvaško-srbskega jezika in tujega jezika na žalost po statutu niso vpisovali kolegija filmske kulture. O tem so nekaj slišali pri metodiki, kar seveda ni bilo dovolj glede na majhno število ur. Zato je učitelj filmske kulture na posebnih urah prezentiral študentom tisto, kar je imel za najvažnejše in najpotrebnejše. Z druge strani pa so študentje obvezno morali biti člani filmskega kluba, ki je deloval v okviru delavske univerze Djura Salaj kot sekcija Tribune mladih. Člani kluba so vsak teden gledali po en film iz filmske klasike, enkrat na mesec pa veliko delo iz nemega obdobja. Na ta način so posamezne generacije študentov, poleg vrhunskih del zvočne dobe, imele priliko videti Eisensteinovo Oklepnico, Okrober, Staro in novo, Stroheimov pohlep, Dreyerovo Devico Orleansko, Langov Metropolis, Nibelunge in Morilca, Murnauovo Zoro itd.

Prav tako so v Filmskem klubu vsako leto prikazovali tudi izbor kratkometražnih filmov s festivala v Beogradu in program animiranih filmov zagrebške šole risanege filma. Vendar je bila pomanjkljivost te oblike v tem, da so posamezne generacije

gledale vselej druge filme, ker na repertoarju ni bilo domačih filmov, še posebej otroških, pa tudi risanih in dokumentarnih, ki jih bodo slej ko prej pojasnjevali v šoli in katere ima npr. Filмотeka 16. Zdelo pa se je vendarle koristno, da so se študentje usposobili za gledanje in vrednotenje najboljših stvaritev, saj se bodo tako lahko tudi kasneje dobro znašli, ko bo šlo za druga dela.

Vsekakor je treba poudariti plodno in zelo uspešno sodelovanje med Filмотeko 16 in pedagoškimi akademijami. Ko se je filmska kultura šele uvajala kot poseben kolegij, je hkrati začela svoje delo tudi kinotekina Poletna filmska šola. Prvi udeleženci so bili prav profesorji pedagoških akademij, ki so kazali afiniteto do filmske umetnosti. V stiku s filmskimi teoretiki, režiserji in kritiki, ob gledanju in analiziranju filmov in ob seznanjanju s filmsko literaturo, so se dokaj hitro usposobili kot učitelji filmske kulture, nekateri pa so postali tudi nepogrešljivi, nezamenljivi predavatelji na Poletni filmski šoli — predvsem dr. Težak, pa tudi nekateri drugi. Profesorji pedagoških akademij, ob sodelovanju s Filмотeko 16, sodelujejo pri sestavljanju programa Poletne filmske šole, nekateri pa tiskajo svoja besedila in interpretacije v Biltenu in drugih publikacijah Filмотeke 16, ki jih potem uporabljajo tudi študentje pedagoških akademij. Mnogi študentje po končanem študiju obiskujejo Poletno filmsko šolo in sodelujejo pri delu kluba njenih udeležencev.

Dejstvo je, da imajo danes mladi že določeno filmsko izkušnjo. Zato je treba njihovo empirično znanje na akademiji osmišljati in dvigovati na višjo raven, tembolj zato, ker sodobni film postavlja pred gledalca vse večje zahteve. Zdi se namreč, da film danes misli hitreje, zelo je eliptičen, razbija aristotelovsko strukturo in se nagiba k mozaičnim dramaturgijami, polni globalnih metafor in nove znakovnosti. Kultura gledanja je stalen proces, ki ga je treba neprenehoma razvijati in negovati. In prav filmološka analiza je tisto, kar je najtežje pri interpretaciji. Očitno je lažje govoriti o problemu odtujenosti, kot pa odkrivati, kako to filmsko izpričuje npr. Antonioni ali Bergman. Za to je seveda potreben čas.

Na žalost sta v novih Stokovnih in metodičnih programskih osnovah študija predšolske vzgoje in razrednega pouka (Prosvetni vjesnik, 5—6, Zagreb, 1978) predvideni za kolegij Filmska in radio-televizijska kultura le dve uri (1 + 1) na teden, in to samo v enem semestru: za predšolsko vzgojo v tretjem, za razredni pouk pa v četrtem semestru.

Čeprav so zahteve programov za osnovne šole in za otroške vrtce vse bolj ambiciozne in je potreba po dobrih in pripravljenih učiteljih očitna, je na pedagoških akademijah število ur na filmsko kulturo občutno zmanjšano (30 ur). Pri realizaciji programa filmske kulture so se pojavljali mnogi problemi, ki so aktualni tudi danes. V prvi vrsti je to vprašanje filmov. Čeprav filmi v programu niso natančno določeni, se pravi, ni določeno, katere filme je treba gledati, pa vendarle drži dejstvo, da je težko priti do vrhunskih klasičnih del, posebno tistih iz neme dobe. Zato bi morala Šolska knjiga in Filмотeka 16, kot tudi šolska televizija, v sodelovanju s filmskimi strokovnjaki izdelati kopije filmov ali pa vsaj insertov iz najpomembnejših del, ki bi ilustrirali posamezne elemente filmskega izraza, hkrati pa bi omogočali prikazati stile, obdobja in vrste v zgodovini kinematografije. To je osnovna zahteva metodičnosti, ker je brez filmov pouk verbalen, torej nefunkcionalen. Kar zadeva filmsko kulturo, pač ni mogoče ex cathedra imeti predavanja o filmski estetiki in zgodovini filma. Treba jih je gledati in se o njih pogovarjati. V prihodnosti bo slej ko prej postalo nujno, da bodo ne le pedagoške akademije, temveč tudi vse druge šole imele tudi svoje lastne majhne filмотeke.

Dokler pa tega ni, bi morala tudi šolska televizija pomagati tako, da bi v skladu z učnimi programi pedagoških akademij in drugih šol, celovito in v primernih terminih prikazovala določena velika filmska dela skupaj z uvodnimi komentarji. To je še posebej lahko realizirati, ko gre za dokumentarne in risane filme, ki jih nikakor ni mogoče videti v normalni kinematografski mreži. Seveda to ni idealna rešitev, saj so filmi, še posebej igrani, koncipirani in predvideni za veliko platno, preneseni v drug medij pa izgubijo precej svoje izraznosti in umetniške moči, saj skoraj v celoti manjka identifikacija in heroizacija, kar pa je pogosto zelo važno.

Toda ker je število ur zelo omejeno, ni dovolj časa za ponovno gledanje filmov in za podrobnejše interpretacije, zato se bodo morali študentje bolj angažirati izven šole tako, da bodo spremljali in pisali kritike o posameznih filmih, ki jih bodo na urah filmske kulture konfrontirali. Iz prakse je znano, da daje to zelo dobre rezultate. Tako so npr. ob filmu Vatroslava Mimice Kmečkere zelo heterogene kritike iz našega dnevnega in strokovnega tiska. Zanimivo je bilo slišati komentar nekega študenta, ki je rekel približno takole: "Ko sem gledal film, sem imel nekakšen splošen vtis, toda

precej nedoločen, ki bi ga težko preciziral z besedami. Šele ko sem bral kritike, sem opazil in pričel osmišljati detajle, ki so mi ušli. Zato se čudim, kako so drugi lahko opazili toliko za film pomembnih reči in jezen sem, ker je meni to ušlo. Posebej me preseneča, da imajo tudi povsem različne kritike svoje opravičilo, seveda če so dobro napisane in logično argumentirane. Kritika me uči gledati, razvija moje vizualno mišljenje. Ker sledim samo fabuli, na to še nisem pripravljen."

Pri nas že obstaja vrsta zelo dobrih priročnikov za pouk raznih predmetov, zato je prav tako nujno sistematično izdati tudi komentarje in interpretacije najbolj pomembnih filmov. Seveda ni namen teh obdelav, da bi jih učitelji uporabljali šablonsko kot edini mogoči pristop, temveč da bi se na ta način vpeljali v kulturo gledanja in razumevanja filmskega jezika. Če obstajajo priročniki za predmete, ki imajo stoletni staž v naših šolah, potem je veliko bolj potrebno, da bi jih imeli tudi za film, ki se šele prebija v naše šole. Glede na to, da se televizija kot medij vse bolj pojavlja in vsiljuje v življenje, pa tudi v šoli, bi bilo potrebno posvetiti na akademiji več pozornosti analizi oddaj šolske televizije, posebej tistim za razredni pouk in predšolsko vzgojo, ter usmerjati študente, kako naj te oddaje integrirajo v učni proces, predvsem v duhu intenziviranja in racionaliziranja pouka. Prav tako je treba študente še bolj usposobiti za kritičen odnos do televizijskih oddaj, razvijati njihovo vizualno kulturo in okus, saj se na naših ekranih pogosto pojavljata kič in šund.

V okviru predavanj filmske kulture bi bilo treba študente usmeriti tudi k filmskemu ustvarjanju, še zlasti če bodo v osnovni šoli animatorji filmskih klubov. Toda na žalost ni dovolj časa, da bi se študentje usposobili za to delo in osvojili potrebno tehniko, čeprav se j v osnovnih šolah filmska ustvarjalnost močno afirmirala, o čemer pričajo tudi številni amaterski klubi. Razen tega je filmska ustvarjalnost tudi zahteva modernega pouka, saj je "znanje, pridobljeno s kamero v roki, aktivno in ustvarjalno, svet, viden skozi kamero po predhodnih pripravljanih proučevanjih, pa je mnogo jasnejši in bližji". (Težak). Morda bi študentje osnovne informacije dobili tudi v okviru kolegija Tehnične vaje.

Problemov je seveda mnogo, toda na obzorju so tudi določene rešitve. V vsakem primeru pa pouk filmske kulture na pedagoških akademijah ne bi smel stagnirati, in to v času, ko se vse bolj afirmira v drugih šolah. Zdi pa se, da je s tako majhnim številom ur težko ustreči vsem zahtevam.

Vedran Gligo

Pouk filmske in RTV kulture na pedagoških akademijah v SR Bosni in Hercegovini

V Socialistični republiki Bosni in Hercegovini so štiri pedagoške akademije, ki delujejo v okviru univerze v Sarajevu, Banjaluki, Tuzli in Mostarju. Akademije imajo študijske oddelke za predšolsko vzgojo in razredni pouk ter vse oddelke, na katerih se usposablja bodoči učitelji za predmetni pouk v višjih razredih osnovne šole.

Filmska in RTV kultura je študijska usmeritev na akademijah, odkar so bile ustanovljene, to je leta 1969, in to na oddelkih za predšolsko vzgojo, za razredni pouk in za srbohrvaški jezik s književnostmi jugoslovanskih narodov in narodnosti. Na prvih dveh oddelkih se ta predmet predava dvakrat dve uri na teden v zaključnem četrtm semestru, na oddelku za jezike in književnosti pa po eno uro na teden v tretjem in četrtm semestru. Izpiti so semestralni. Na posameznih akademijah predavajo profesorji književnosti ali pedagogi, pa tudi profesionalni filmski režiserji.

Namen pouka filmske in RTV kulture je usposobiti bodoče učitelje za pouk tega področja v osnovnih šolah in pri vzgojno-izobraževalnem delu v otroških vrtcih.

Vsebinska učnega programa filmske in RTV kulture na oddelku za srbsko-hrvaški jezik in književnost:

- Sinopsis: tema, tematska mnogospomenskost in enotnost dela, naslovov; scenarij za igrani, dokumentarni in animirani film ter TV dramo in TV igr.
- Doživljajska kompleksnost: informacije prve in višje vrste, sporočila; ideje; tendenca.
- Zgodba; dogodek; različne razlage fabule in sižaja.
- Dogajanje: funkcija dogajanja, vrsta dogajanja — lik, lik in človeški tipi, glavni in epizodni, pozitivni in negativni.
- Kader: določitev, denotacija in konotacija, vrste kadrov (dokumentarni, organizirani, dokumentarni enostavni in sestavljeni, objektivni in subjektivni, spačeni, konkretni in abstraktni, direktni in indirektni, vmesni kader, kontra-plan, dvojna ekspozicija, kompozicija kadra.
- Plan in rakursi
- Gibanje objekta v kadru (menjavanje mirovanja in gibanja, podaljšano, pospešeno, upočasnjeno in obrnjeno gibanje); gibanje kamere (vožnja in panoramiranje).

- Režija; scenografija.
- Igra; kostumografija; šminka in maska.
- Montaža: tehnični postopek filmske in televizijske montaže, dolžina kadrov, učinki montaže, vrste montaže; scena in sekvenca.
- Glasba na platnu: vloga tišine; glas off; monolog in dialog.
- Radijska igra: radijska drama; TV drama, TV serija, TV igr.
- Zgodovina filma: Bratje Lumiére, G. Méliès, E. Cohl; zvočni film; povojno obdobje.
- Jugoslovanski film: predvojni poskusi, Slavica, Major Groza, risani film, dokumentarni film, igrani film, televizijska ustvarjalnost.
- Otroško razumevanje in doživljanje filmskih ali televizijskih del ("vserazumevanje", participiranje, identificiranje, projekcija in idealizacija).
- Vpliv ekrana: formativni, izobraževalni, idejno-etični. pristop k filmskemu ter televizijskemu in radiofonskemu umetniškemu delu.

Na pedagoški akademiji v Banjaluki študentje večji del gradiva za študij črpajo iz skript in drugih učbenikov, zato je mogoče na predavanjih prikazovati filme oziroma televizijska dela in se o njih pogovarjati. Akademija ima skromno lastno kinoteko, dva magnetoskopa z 20 kasetami in projektorje za 16-mm in 8-mm trak. Nekatere filme pa si sposojajo od FilMOTEKE 16 v Zagrebu.

Zadnje študijsko leto (1979—89) so študentje jezika in književnosti gledali naslednje filme in televizijska dela (v celoti ali vsaj inserte):

Surogat, Krava na mesecu, Koncert za strojnico, Muzikalni prašič, Igra, Čarobni zvoki, Kobilica, Ljudje na kolesih, Otroci, Incontinuum, Mala vaška prireditel, V zavetju časa, Žejno polje, Pravica, Izgubljeni svinčnik, Derviš in smrt, Tri, Družba Pere Kvržice, Ljubezensko življenje Budimirja Trajkovića, Posebna vzgoja, Poletavček, Aska in volk, Šla je kokoš na semenj, Sudanija, Dama s pokrajino in Švabica. Ob tem so bile prikazane tudi Sudovičeve oddaje Izobraževalne televizije Zagreb Kaj je film.

Na predavanjih učitelj seznanja študente s študijem filmske in RTV kulture. Pomaga jim pri opravljanju nalog iz delovnih zvezkov, opozarja jih

na zanimiva dela v mestnem filmskem sporedu, na televizijskem in radijskem programu, opozarja jih na nove knjige, ki jih je moč dobiti v akademskih knjižnicah, na časopise in tekočo kritiko, odgovarja na njihova vprašanja, preverja njihovo znanje, razumevanje gradiva in opravljanje nalog iz delovnega zvezka.

Obvezni učbenik je Filmska in RTV kultura (M. Vrabec). Gre za skripta in delovni zvezek, ki obsega 220 strani.

K predstavljenemu programskemu gradivu so dodane naloge in vprašanja. Praktično ni niti ene strani brez naloge.

Literaturo, ki jo priporočajo, sestavljajo še naslednja dela: Filmska čitanka (P. Ljubojev), Uvajanje v umetnost filma in televizije (Vrabec-Težak), Osnove teorije filma (A. Peterlić), Osmo sila (V. Petrić), RTV — pedagogika ter časopisi: Sineast, Filmska kultura, Film in Filmograf.

Učitelj tudi evidentira obiskovanje pouka, spremlja študentovo sodelovanje v razpravah na predavanjih, ocenjuje poročila o gledanih filmih in televizijskih oddajah, prebrano literaturo in priprave za obdelavo filmov ali oddaj v vrtcu ali osnovni šoli. Študentu ni treba znati reproducirati gradiva vseh poglavij v skripti. Dovolj je, da pozna to gradivo na ravni prepoznavanja, da odgovori na vprašanja, oziroma da izpolni naloge iz skript, in da zna vpisane rešitve tudi obrazložiti.

Miroslav Vrabec

Najstarejša filmska šola za učitelje v Jugoslaviji

Prosvjeta — film, nekdanji distributer 16-mm filmov v Sarajevu, je leta 1958 do 1960 organiziral nekaj enodnevnih in dvodnevnih seminarjev za učitelje raznih strok o uporabi edukativnega filma pri šolskem delu. Tedaj se je pričelo filmsko izobraževanje učiteljev v tej republiki.

Po znanih velikih posvetovanjih o filmu in mladini v Novem Sadu in Beogradu leta 1956, 1957 in 1960 so se prosvetne oblasti pričele zanimati za nov pomemben dejavnik vplivanja na mlado generacijo. Tako se je v začetku 60 let filmska umetnost uvrstila v programsko gradivo pouka materinščine v višjih, kasneje pa tudi v nižjih razredih osnovne šole. Kot učitelji jezika in književnosti se med študijem niso usposobili za novo učno obvezo, zato je Prosvjeta — film januarja 1962 organizirala na Trebeviču pri Sarajevu seminar o pouku filmske umetnosti, ki je kasneje prerasel v filmsko šolo z več seminarji. Od tedaj pa do danes nudi Filmska šola med zimskimi počitnicami, včasih pa tudi v septembru, učiteljem materinščine in drugih strok, domskim vzgojiteljem, vzgojiteljem v predšolskih ustanovah, šolskim pedagogom, direktorjem šol in prosvetnim svetovalcem različne tečaje (od štiri do desetdnevne) o izobraževanju in vzgoji otrok in učencev s pomočjo učnega filma, umetniškega filma, televizije, radia in drugih avdiovizualnih medijev. Tečaje so s filma razširili tudi na druge avdiovizualne medije. Šola je spremenila svoje ime v Zimska šola avdiovizualne učne tehnologije in filma, toda med prosvetnimi delavci najbolj pogosto še naprej ostaja Zimska filmska šola.

Program tečaja Filmska in televizijska umetnost pri pouku materinščine vsebuje gradivo iz teorije filma in televizije, filmske pedagogike in metodike filmsko-televizijskega pouka. Razen na predavanjih so obiskovalci navzoči tudi pri projekcijah filmov in televizijskih dram ter drugih umetniških del na malem zaslonu, o katerih se potem pogovarjajo.

Ta programska shema in način dela je v uporabi tudi kot model za filmske šole, ki so bile ustanovljene kasneje v drugih republikah. Zimska filmska šola poteka največkrat v mestih na morju (Baško Polje, Živogošće, Gradac, Kupari in Slano). Posameznih tečajev se udeležuje 20 do 80 udeležencev, tako da je včasih v šoli tudi 200 do 300 prosvetnih delavcev.

V tej šoli so poučevali zares renomirani strokovnjaki in ugledni avtorji iz Sarajeva, Zagreba, Beograda in drugih mest. To so esteti,

književniki, esejisti, filmski publicisti, filmski in televizijski avtorji in pedagogi: Aco Štaka, dr. Sadudin Musabegović, dr. Kasim Prohić, Husein Tahmišić, Miodrag Bogičević, Velimir Stojanović, dr. Branko Belan, dr. Ante Peterlić, Žika Bogdanović, dr. Dušan Stojanović, dr. Vlada Petrić, Vefik Hadžismajlović, Nikola Stojanović, Vladko Filipović, Mirza Idrizović, Petar Ljubojević, Rudolf Sremec, Eleonora Prohić, Miloš Mučibabić, Ivan Plejić, Jan Beran, Milan Bilbija, Ljubica Svijić, Kosara Balabanović, Vojo Čolanović, Miroljub Jeftović, Mirko Lavš, Milorad Djordjević, Kruno Heidler, Teofik Bušatlić, Sveto Ercek, dr. Petar Mandić, dr. Vladimir Ercek, Mladen Brkić, Marjan Jakobin, Veljko Čavak, Krstan Malešević, Savo Spiritović, Jovan Savić, Stjepan Težak, dr. Miroslav Vrabec. V šoli so predavali tudi sovjetski režiser Ilija Frez, dr. Kira Paramonova, profesor Vsevezne akademije za film in televizijo v Moskvi in M. Thomson, strokovnjak za televizijo iz ZDA.

Zimska filmska šola v Bosni in Hercegovini je najstarejša institucionalizirana oblika dopolnilnega izobraževanja učiteljev v Jugoslaviji in je ena od najboljših: po načinu dela, sistematičnosti in funkcionalnosti programa, inovacijskih tendencah v vsebinah in po strokovnosti predavateljev. Tako se najbolj pohvalno o njej izražajo generacije obiskovalcev in predavateljev v zaključnih anketah.

M. V.

Poletna filmska šola — filmska umetnost o šoli

Poletno filmsko šolo organizirata Zavod za prosvetno-pedagoško službo SR Hrvaške in filмотeka 16, delovna organizacija za razvoj in uporabo ozkega filma iz Zagreba. Gre za seminarje za strokovno usposabljanje učiteljev, ki izvajajo program filmske kulture na vseh ravneh vzgojno-izobraževalnega procesa.

Takšen koncept zahteva, da *Poletna filmska šola dela v šestih vzporednih seminarjih*:

- seminar za vzgojitelje v otroških vrtcih
- seminar za vzgojitelje v razrednem pouku (1. do 4. razred osnovne šole)
- seminar za učitelje hrvaškega ali srbskega jezika (5. do 8. razred)
- seminar za učitelje v usmerjenem izobraževanju
- seminar za učitelje, ki so že obiskovali Poletno filmsko šolo.

V prvem delu vsi udeleženci poslušajo predavanja na filmološke teme (elementi filmskega izraza, pregled zgodovine filmske umetnosti, sociologija avdiovizualnih medijev, animirani film). Predavatelji so pomembni filmski teoretiki, publicisti in kritiki, kot dr. Vlada Petrić, dr. Ante Peterlić, prof. Rudolf Sremec, Mato Kukuljica in drugi.

Potem ko se seznani z osnovami teorije in zgodovine filma, pride na vrsto drugi del programa Poletne filmske šole, v katerega so vključene teme iz filmske pedagogike in metodike. Udeleženci šole se seznani z avdio-vizualno tehnologijo izobraževalnega dela, potem pa preidejo na metodične obdelave, analize in interpretacije posameznih filmskih del.

Takšna predavanja, ki jih ima o naši znani filmski pedagogi in metodiki, da omenimo le nekatere — dr. Miroslav Vrabec, dr. Stjepko Težak, Rasima Kajić, Ruža Grubić — je treba razumeti ne kot recept za realizacijo učnega programa filmske kulture v šoli, temveč kot seznanjanje z možnostmi interpretacije filmov v šoli in kot spodbudo za iskanje novih kreativnih metodičnih postopkov, pri predstavljanju filma učencem.

Razen teh osnovnih tem dopolnjujejo delo Poletne filmske šole še številne projekcije filmskih stvaritev iz domače in svetovne kinematografije. Pri projekcijah domačih filmov so prisotni njihovi avtorji, s katerimi se po ogledu filma razvijajo plodne razprave. Ti razgovori pomenijo na določen način vstopanje v prakso nastajanja filmskega dela, v postopek realizacije

Filmska in televizijska šola pri DDU Univerzum v Ljubljani

filma, od sinopsisa do montaže, kar je večini učiteljev še vedno neznano področje.

Tu je filme izbirajo iz recentnega filmskega repertoarja in vsak prikazan film spremlja uvodni komentar filmskega kritika, ki hkrati postavlja nekaj vprašanj tudi udeležencem. Na osnovi teh vprašanj udeleženci po ogledu filma v manjših skupinah film analizirajo in tako postopno osvajajo instrumentarij, nujen za interpretacijo filmskega umetniškega dela. Vse, kar smo do sedaj navedli o konceptu poletne filmske šole, se nanaša na prve štiri seminarje. Programski koncept pa se nekoliko razlikuje, kar zadeva seminar za vodje otroških kinoklubov, v katerih skušajo obvladati abecedo ustvarjanja amaterskega 8-mm filma in o organizacijo dela šolskega kinokluba. Vodje otroških kinoklubov poslušajo naslednje teme: spoznavanje filmske tehnike, ideja, scenarij in snemalna knjiga, obdelava ideje za scenarij, objektiv, vizualna načela filma, kompozicija kadra, svetloba, ekspozicija in filmski materiali, barva v filmu, sintaksa, montaža in montažni postopki itd... Pridobljeno znanje udeleženci seminarja utrjujejo s snemanjem filmov, z nekakšno šolsko nalogo na 8-mm traku, letos pa tudi na video traku. Specifičen je tudi seminar za učitelje, ki so že hodili v Poletno filmsko šolo. Ti učitelji so namreč že prej poslušali predavanje iz zgodovine in osnov teorije filma, tako da lahko že preidejo na ožje, bolj specializirane teme, s katerimi poglobljajo svoje spoznanje o filmu. Tako so lahko na letošnji Poletni filmski šoli spoznali naslednje teme: sodobni animirani film — ob četrtem svetovnem festivalu animiranega filma, film in sanje, novi nemški film, semiološko-strukturalističen pristop k filmu, gibanje v sodobnem svetovnem filmu, problemsko analizo filma in podobno.

Naša želja je, da učitelji, ki kontinuirano spremljajo ta seminar postanejo mentorji, ki bodo pridobljeno znanje prenašali svojim kolegom na strokovnih aktivnih učiteljev.

Specifičnost letošnje 16. Poletne filmske šole, ki je bila od 25. do 31. avgusta v Šibeniku, je v tem, da bo na Hrvaškem kmalu sprejet nov učni program v katerem bo filmska umetnost dobila v šolskem sistemu precej pomembnejše mesto.

V okviru pouka jezikovno-umetniškega področja bo film vstopil v obvezni del in dobil status kot druge umetnosti — književnost, likovna umetnost, glasba in gledališče. Osnovne pojme o filmu bodo dobili otroci že v predšolski fazi.

Bistveno je, da kontinuiteta pouka filmske umetnosti ne bo prekinjena vse do konca šole. Predlog novega učnega programa jezikovno-umetniškega področja, v katerega je vključena tudi filmska umetnost, je objavljen v strokovnem gradivu Poletne filmske šole. Tako je bila letošnja šola tudi srečanje učiteljev s to pomembno novostjo.

Za uresničitev tega ambicioznega programa, da bi primerno vključili film v vzgojno-izobraževalni sistem, je nujno potrebno imeti sposobnega in strokovnega učitelja, pa tudi bogat filmski fond na 16-mm traku — ali v bližnji prihodnosti videokasete. Ne smemo pozabiti tudi na strokovno literaturo — priročnike za učitelje in učbenike.

Izkušnje, pridobljene v Poletni filmski šoli, bodo brez dvoma koristne za realizacijo zares pomembnih načrtov za naš vzgojno-izobraževalni sistem in kinematografijo.

Dragan Švaco

Filmska in televizijska vzgoja je kulturno-politična akcija v Sloveniji, Dopisna delavska univerza pa edina ustanova, ki se sistematično ukvarja s to problematiko.

Prvi začetki dopisne filmske in televizijske šole segajo v leto 1976. Pobudo za to je dala naša strokovna sodelavka, znana metodičarka in poznavalka filmsko-vzgojnega dela Mirjana Borčič, urednica za film pri naši založbi. V sodelovanju z dr. Brankom Belanom je pripravila tudi programsko zasnovano šolo, predvidela izvajalce programa ter učno gradivo in pripomočke.

Šola je začela delati v soglasju z Zavodom SR Slovenije za šolstvo in ob moralni podpori družbenopolitičnih organizacij, vendar brez družbenih dotacij.

Izobraževanje je namenjeno predvsem učiteljem in vzgojiteljem, da bi v osnovni šoli in usmerjenem izobraževanju v okviru učnega načrta in svobodnih dejavnosti v prostem času strokovno usmerjali in vodili mlade k pravilnemu vrednotenju filmov in televizijskih oddaj. Šola usposablja tudi mentorje mladinskih klubov in sekcij, upravnike manjših kinematografov, kulturne animatorje in druge, ki lahko s študijem pridobijo znanje, potrebno za smotno pripravo filmskega repertoarja in filmsko-vzgojne dejavnosti.

Osnovni namen šole je, da kandidate na srečanjih in po dopisni poti usposobi razlikovati prave od napačnih vrednot filmskih in televizijskih predstav ter jih usmeri k pravilnemu izkoriščanju filmskih stvaritev za etično in idejno-estetsko vzgojo pa tudi za socializacijo mladih v smislu samoupravnega socializma, saj sta film in televizija duhovna in materialna podoba časa in prostora in v veliki meri oblikujeta sodobno družbo. Oba medija sta manipulatorja oziroma inspiratorja družbenih aktivnosti. Koristna sta le, če sta idejno in estetsko usklajena z družbenimi hotenji.

V času šolanja kandidati pridobijo osnovno znanje filmske teorije ter se seznanijo z oblikami in metodami dela.

Učna snov je razporejena v deset študijskih enot:

- Audiovizualni mediji estetske in semantične komunikacije kot družbeni pojav glede na etični in idejno-estetski vpliv na mladostnike

- ABC filmske proizvodnje (poznavanje organizacije filmske proizvodnje, tehnike, tržišča)
- žanri in vrsti kot kodi in izhodišča za sociologijo avdiovizualnih medijev
- filmska izrazna sredstva televizija kot socialni in estetski fenomen
- zgodovina razvoja filmske umetnosti po metodi zaokrožanja posameznih obdobij (3 enote)
- metodologija filmskoustvarjalnega dela — teoretično in praktično (2 enoti)

Pridobivanje znanja temelji na individualnem študiju in na organizirani stalni pedagoško-andragoški pomoči. Poleg učbenikov in organiziranih ogledov filmov imajo slušatelji možnost tedenskega oziroma 14 dnevnega posveta z mentorjem.

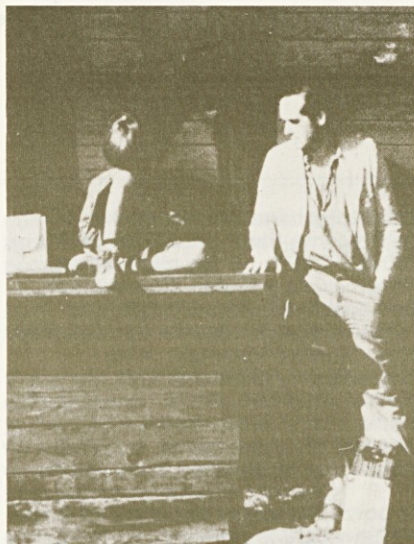
Preverjanje znanja temelji na testih znanja in pisanju recenzij oziroma analiz.

Pri organizaciji so vsako leto iste težave: kljub naporom skromen vpis, problem financiranja in iz obojega izvirajoča nerešena verifikacija šole. Neverificirana šola kandidatom ne potrjuje formalne izobrazbe, po rangi višje od predhodne, zato za kandidate s srednjo izobrazbo ni mikavna in se raje vpišejo v šole, kjer si pri tako zahtevnem študiju in toliko opravljenih izpitih to pridobijo. Tisti z višjo in visoko izobrazbo svoje znanje samo dopolnijo in je njihov študij čisti entuziazem. Toda ker je vpis premajhen, ni pogojev za verifikacijo, ker pa šola ni verificirana, tudi republiške finančne podpore ne moremo pričakovati.

Kljub temu in zahtevnosti programa kandidati pridno študirajo. V letu 1980 so trije diplomirali, četrty pripravila diplomski izpit za februar 1981, nadaljnja 2 ali 3 pa so se s študijskimi obveznostmi temu že močno približali.

Vseh 5 let so oddelki filmske in televizijske šole v Ljubljani, 2 leti je bil oddelek v Kopru, h koncu gredo priprave za odprtje oddelka v celjski regiji. Prizadevali si bomo, da bi šolo približali tudi prosvetnim in drugim kulturnim delavcem, ki gravitirajo v Maribor, Mursko Soboto, Slovenj Gradec in drugam.

Vida Varga



O osrednjih seminarjih ZKOS

Osrednji seminarji ZKOS, po 5 letni prekinitvi kontinuiranega dela na FV področju v ZKOS, smo priredili dva — l. 1979 in 1980, so gotovo najintenzivnejša oblika filmsko vzgojnega in izobraževalnega dogajanja na Slovenskem v tem trenutku. V enem tednu, ponavadi v prvih dneh julija, se v koncizno zastavljeni delovni shemi dogaja vrsta tem, ki pomenijo za neprofesionalne filmarje in filmsko vzgojne delavce optimum, ki ga lahko po strokovni plati na tak način sprejemajo.

Pri organizaciji seminarja gre kajpada za tista izhodišča, ki naj bi jih imelo filmsko izobraževanje sploh — spoznati stroj, delo na/ob filmu, razumevanje in kritična distanca do predmeta/filma, dela pri vodenju filmskega oblikovanja mladih ipd., torej za ves tisti blok, ki obsega mentorsko delovanje v krožku, klubu, na kritičnem področju in ne nazadnje sami praksi filma. Čisto jasno je, da tako obsežna shema le ne more biti v celoti nabita z vso tisto intenzivnostjo, ki jo je želeli, zategadelj je imel seminar že takoj na začetku tendenco po ločevanju ustvarjalnega bloka in filmske vzgoje, česar resda ni do kraja razločil, vendar razmejil do te mere, da ni prišlo do prevelike delovne obremenjenosti slušateljev.

Ko govorimo o intenzivnem delu in strogo zastavljeni delovni shemi, je treba vendarle reči, da je s tem mišljeno predvsem to, da bi vsaj v kratkem času, kolikor traja seminar, omogočili slušateljem dobiti direktne in kvalitetne informacije o delu s filmom, o naravi filmskega medija, filmske strukture ipd. Ta forsirana intenzivnost dela seminarja izvira pač iz dejstva, da je seminar vendarle tako edinstvena filmsko izobraževalna manifestacija (če kajpada ne štejemo semkaj filmske šole DDU Univerzum in občasnih seminarjev FKZS ki pa so namenjeni predvsem članom fotokino klubov), da je ta čas potrebno izkoristiti do maksimuma. Drugače, veliko bolj enostransko in tematsko bi bil lahko urejen seminar, če bi bila filmska vzgoja in izobraževanje na Slovenskem bolj razširjena, razdrobljena, kar bi pomenilo, da bi "osrednji" seminar (ZKOS) resnično lahko bil osrednji v vrsti ostalih (področnih, regijskih ipd.) delovnih seminarjev in bi predstavljal tako le tisto resnično najbolj poglobljeno in celovito obravnavanje filmske problematike. Tako pa je očitno, da seminar resnično hoče v enem tednu absolvirati tisto, kar bi se moralo dogajati skozi vse leto po Sloveniji.

Wim Wenders, v teku časa

To je kajpada cokla vsega filmsko vzgojnega in izobraževalnega dela na

Slovenskem, ki na svoj način problematizira tudi omenjeno seminarsko delo.

Če se vrnemo zgolj k samim seminarskim dogajanjem, potem je verjetno najbolj očiten "domet" seminarjev v l. 79 in 80, če pregledamo njuno tematizacijo, predavatelje, ki so sodelovali:

v juliju 79. leta je seminar obsegal predavanja iz dramaturgije filma, sociologije filma, filmske estetike, uvoda in predavanj iz filmskega jezika, razmerja med literaturo (scenarijem) in filmom, temelje sodobnega filmskega izraza, metode in procese uvajanja v vizualno izobraževanje, temelje vizualne kulture, pedagoški proces in izobraževanje, principe dela z mladimi v filmskem krožku in klubu. Projecirana sta bila tudi dva celovečerna filma, s pogovorom in strokovno ekspertizo. (PLES V DEŽJU in GRAJSKI BIKI)

Predavali so Andrej Inkret, dr. Dimitrij Rupel, mag. Aleš Erjavec, Tone Rački, Janez Jauh, Franci Slak, Peter Božič.

Ob seminarju je potekala tudi praktična filmska kolonija, ki je v sodelovanju s TV Ljubljana (filmski trak) in TV Koper-Capodistria (razvijanje, montaža, projekcije) realizirala nekaj zanimivih projektov in dala seminarskemu dogajanju svojevrstno intenzivnost in dinamiko.

Seminar je trajal okoli 50 ur, od tega "uradnega" programa 42 ur, ostalo so bili pogovori, projekcije gostujočih amaterskih klubov ipd.

V letu 1980 je bil seminar omejen samo na teoretski del, praktični del se je spričo nekaterih zadržkov premaknil na zimski čas. Teme so bile v glavnem v okviru tistega, kar je že opredelil predhodni seminar, vendar to ne pomeni, da niso bile stvari presežene, čeprav so rezultati ankete slušateljev iz l. 79 kazali na to, da je potrebno OBCUTNO znižati RAVEN predavanj, kar pomeni, da gre za probleme, ki smo jih nakazali že poprej — nekontinuirano, neuskkljeno in sploh problematično stanje filmskega izobraževanja na Slovenskem.

Teme l. 80 so bile: psihološki vidiki ustvarjalnega procesa, prelomnice v slovenski povojni duhovni zgodovini, psihoanalitični pristop k filmu, dramaturgija filma, sociologija filma, film v kontekstu vizualne kulture, literatura, scenarij, film, temelji vizualne kulture in pedagoški proces, uvod v filmsko umetnost in filmska izrazna sredstva. Na seminarju sta

bila projecirana dva slovenska celovečerna filma (PEŠČENI GRAD in NOČNI IZLET), ki sta bila strokovno obravnavana v njunih dramaturških, psihoanalitskih in socioloških razsežnostih. Predavatelji so bili Neja Kos, Milenko Vakanjac, Niko Grafenauer, Goran Schmidt, F. Rudolf, P. Božič, dr. R. Ivančević, T. Rački in B. Lešnik. Seminar je obsegal 52 ur predavanj, projekcij, pogovorov in strokovnih ekspertiz.

Iz povzetkov shem seminarjev v letu 1979 in 1980 je razvidno, da je šlo v konceptu za sklenjen lok, ki naj bi se začel ob splošnih filmskih in strukturnih problemih in naj bi na koncu dobil svoje posamezne in konkretne aplikative v procesu filmske vzgoje in izobraževanja mladih. Mentorju, tako je bilo obakrat zamišljeno, naj bi teme odprle določen interes za vprašanja filmskega jezika in strukture, njihovo (mentorjevo) zmožnost reševanja določenih problemov in vprašanj v zvezi s tem in nato metodološko dovolj učinkovito pot podajanja rezultatov učencem in sodelavcem. Mentor naj bi tako funkcioniral kot celovita in kreativna figura, ki naj bi šele skozi svoj lasten diskurz razdeloval tiste razsežnosti, ki jih terja od njega proces mentorstva kjerkoli že je — na šoli, v klubu, krožku, filmskem gledališču ipd.

Za takšno pot smo se odločili, ker je struktura filmskega izdelka že sama po sebi izrazito večplastna in večpomenska, tako da je samo enosmerno komuniciranje z njo več kot osiromašeno in s tem tudi vprašljivo. Zategadelj je nujno zelo obsežno in intenzivno spremljanje oblikovanja mentorja, kajti več kot očitno je, da je prav mentor tisti ključni člen odnosa do filma in filmskega ustvarjanja, ki ga dobi v krožku, klubu ali pa v filmskem gledališču za mlade gledalec, pa naj ga zanima "ideja", ali pa zgradba filma.

Vendar je ta celoviti in do neke mere v sebi zaključeni lok, ki je terjal od sodelujočih maksimalno koncentracijo, postal vprašljiv glede na predznanje, ki so ga imeli slušatelji, četudi so bili v veliki večini ljudje z dovolj solidno izobrazbo. To pomeni, da je za seminar potrebno urediti način predpriprav, zahtevati določeno predznanje in takšno predznanje tudi omogočiti in voditi, tako da bo osrednji seminar lahko resnično pomenil vrhunec, najintenzivnejšo in najzahtevnejšo stopnjo. Tukaj se kajpada postavlja vprašanje, ali bo to mogoče izpeljati dovolj široko, vendar na novo preoblikovano Združenje filmsko vzgojnih delavcev pri ZKOS obljublja,

da je to ena prednostnih nalog, ki naj bi rasla skupaj z rastjo in organiziranostjo samega Združenja.

Šele na ta način bo ukinjen tisti specifični položaj, ki ga ima v tem trenutku osrednji seminar ZKOS v slovenskem prostoru in ga označujemo kot enkratno manifestacijo, najintenzivnejšo stopnjo, konkretno in zahtevno delo ipd., obenem pa se znova in znova izkazuje, da je vse to le prevelik prag za stopnjo, na kateri je v tem trenutku slovenska filmska vzgoja. Očitno je edina rešitev ne v čedalje nižjem in zniževanem nivoju predavanega, tako kot se je moralo dogoditi od 79. leta k 80., ampak da je bistvo problema v celovitosti procesa oblikovanja mentorjev, ki se mora na tak način razviti po celotnem področju, intenzivirati v bazi ipd. in šele tedaj bo, očitno, seminar lahko pomenil resnično uspešno in uresničeno dejanje in ne, kot čutimo sedaj, kljub zelo uspešnem konceptu in izvedbi, da nekako izžveneva v nerazumljenost in tegobo (kajpada ne dovolj oblikovanih filmskih mentorjev ...).

J. P.

Prizadevanja za filmskovzgojno izobraževanje učiteljev v novogoriški občini

Zavod SRS za šolstvo je za celjsko posvetovanje o uvajanju filmske vzgoje v osnovne šole razpisal med učitelji posebno anketo. Rezultati so pokazali, da velika večina šol razpolaga vsaj delno s potrebno tehniko (kinoprojektor, kamera), in da učitelji po svojih močeh poučujejo tudi filmsko vzgojo. Več je tovrstnega prizadevanja na višji stopnji, zelo pomanjkljivo pa je na nižji stopnji. V učnem načrtu je namreč prav za to stopnjo snov premalo opredeljena. Skrčena je samo v dva stavka: Pogovori o televizijskih programih. Pogovori o TV oddajah in filmih, ki so jih učenci gledali. In učitelji so v anketi odgovorili v tem smislu. Z učenci se pogovarjamo o oddajah, ki jih gledajo po televiziji. Tiste šole, ki imajo organizirano filmsko gledališče tudi za nižjo stopnjo (štiri filme na leto), so seveda veliko na boljšem, saj po vsakem ogledu učitelji posvetijo razgovoru o filmu vsaj eno šolsko uro.

Vsi učitelji pa so v anketi in tudi sicer na aktivnih velikokrat povedali, da se načrtne filmske vzgoje izogibajo tudi zato, ker se ne čutijo dovolj usposobljeni. Vsi dosedanja seminarji so bili namenjeni v glavnem učiteljem, ki poučujejo na predmetni stopnji (slavisti, likovniki), razredni učitelji pa tovrstnega dopolnilnega izobraževanja niso bili deležni. Manjka jim strokovno znanje o filmih (kaj poučevati), pa tudi metode in oblike dela (kako poučevati).

Organizacijska enota Zavoda SRS za šolstvo Nova Gorica je v januarju in februarju l. 1980 organizirala peturni seminar o oblikah in metodah dela pri filmski vzgoji v osnovni šoli za vse učitelje od 1. do 4. razreda, da bi vsaj delno zapolnila to vrzel in dala učiteljem začetno motivacijo. Tako se je v severnoprimerški regiji udeležilo teh seminarjev preko 300 učiteljev.

V uvodnem delu so vsi napisali svoje mnenje. Zdi se jim, da je filmska vzgoja v današnjih družbenih razmerah potrebna. Analiza odgovorov je pokazala, kako zelo se zavedajo pomembnosti tovrstne vzgoje in kako globoko razmišljajo o vplivih, ki jih imata film in televizija na mladega človeka.

Nihče ni napisal, da se mu filmska vzgoja v osnovni šoli ne zdi potrebna. Mnogi med njimi pa so povedali, da bi filmsko vzgojo najprej potrebovali sami. Česar nimaš sam, ne moreš posredovati drugim.

Po tej uvodni ustvarjalni motivaciji so učitelji v teoretičnem delu izvedeli nekaj več o sugestivni moči filma in televizije na mladega človeka, o filmskovzgojnih prizadevanjih na Slovenskem, o animiranem filmu, o

oblikah in metodah filmske vzgoje, o zgradbi učne ure, o vodenju razgovora po ogledu filma itd.

Nato so si ogledali Vukotičev film Surogat in ga skupaj analizirali.

V drugem delu seminarja pa so učitelji gledali štiri kratke filme, primerne za učence od 1. do 4. razreda. Nato so po skupinah oblikovali učno pripravo za posamezne razrede. S pomočjo metodičnih navodil in kratkih teoretičnih spoznanj v uvodnem delu so skupine učiteljev sestavile izredno domiselne učne priprave. Dragoceno je bilo spoznanje, da pri filmski vzgoji lahko učitelj uporabi vse možne oblike pouka, ki jih pozna (frontalni, skupinski, v dvojicah, individualni) in tudi vse učne metode (prikazovanje, razgovor, anketa, pisanje) ... Ugotovili so tudi, da lahko isti film uporabimo na različnih stopnjah, v korelaciji z različnimi predmeti ob vseh možnih oblikah in metodah.

Vsi so tudi upoštevali najpomembnejše načelo o filmski vzgoji:

- *najpomembnejše je filmsko doživetje*
- *učenec mora s filmom vzpostaviti dialog*

Učiteljevo obširno pedagoško znanje je treba le dopolniti s posebnostmi novega medija, ki ga uvajamo v osnovne šole. In to bi z načrtnim delom lahko dosegli. Razumljivo je, da je en seminar premalo. Dopolnilno izobraževanje za filmsko vzgojo bi moralo trajati vsaj dve leti. Program bi moral biti sestavljen premišljeno. Poleg strokovnega znanja, ki naj bi ga učiteljem nudili filmski delavci, pa je nujno potrebno sodelovanje učiteljev—praktikov.

V zaključku so bili slušatelji seznanjeni s prizadevanji DDU in Zavoda SRS za šolstvo — dobili so sezname učbenikov, ki so že na razpolago, metodična navodila za filme, program oddaj šolske TV in nekaj drugega metodičnega materiala.

Seminar je uspel, vendar ob tem ne bi smelo ostati. Učitelji potrebujejo nadaljnje spodbude in pomoč. Zdi se mi, da bi tu morali odigrati pomembno vlogo tudi pedagoški svetovalci.

Kakor so doslej organizirali, vodili in preverjali delo pri drugih učnih predmetih, bi morali delati tudi pri filmski vzgoji. Dobro bi bilo organizirati tudi hospitacijske nastope.

Zlasti pa bi morali spodbujati samoizobraževanje učiteljev. Šola namreč raste in pada z učiteljem. In filmska vzgoja bo prišla v osnovno šolo le, če ji bodo odprli vrata na stežaj pedagoški delavci. Ključ pa ni samo v njihovih rokah.

V Novi Gorici so organizirali tudi dva seminarja o filmski vzgoji za skupino vzgojiteljic v vzgojno-varstvenih ustanovah.

V uvodnem seminarju, ki je trajal tri ure, so razpravljali o tem, kdaj začeti s filmsko vzgojo, kako reagirajo na film otroci različnih starosti, kakšne so njihove težave pri sprejemanju filma. V praktičnem delu seminarja so spoznali animiran film, metode in oblike filmske vzgoje v predšolskem obdobju. Gledali so filme (animirane in dokumentarne) ter v skupinah oblikovali učne priprave.

V šolskem letu 1980/81 bodo v organizacijski enoti Zavoda SRS za šolstvo v Novi Gorici organizirali filmski seminar za učitelje—slaviste. Tudi ta bo bolj metodičen kot strokoven. Učitelji bodo dobili podrobno časovno razporeditev učnih ur za filmsko vzgojo z navodili in napotki. Skupaj bodo gledali in analizirali nekaj filmov, ki so predpisani v učnem načrtu za višje razrede. Izdelali bodo učne priprave in si izmenjali izkušnje o uvajanju filmske vzgoje v okviru pouka slovenščine. Podrobno bodo analizirali tudi druge poti, po katerih prihaja filmska vzgoja do učenca (šolska TV, filmsko gledališče, filmski kotiček, filmski krožki, stenske slike in drugo).

Novogoriška izkušnja je le skromen poskus, kako preiti od besed k dejanjem. Če bo takih in podobnih poskusov več, bodo naša skupna prizadevanja za resnično uvajanje filmske vzgoje v osnovno šolo morda le obrodila sadove.

Marica Nakrst

Kekec v literaturi in filmu

Vandotove zgodbe o Kekcu in Galetovi filmski Kekci

Stanko Šimenc



I.

Književnost je bila že od časa filmskega otroštva vedno pomembna spodbuda in zakladnica najrazličnejših snovi za filmske ustvarjalce. Sleherno literarno delo pa doživlja med predelavo, tj. v fazi scenarija in snemanja filma, različne spremembe (okrajšave, dopolnitve), kar je znano iz številnih razprav, pa tudi polemik. Če so te spremembe nastale v skladu z dramaturško koncentracijo, s stopnjevanjem dejanja in z dolžino filma (oz. dolžino filmske predstave), je transpozicija književnega dela v film lahko uspešna, vendar le tedaj, če film ni ilustracija literarnega teksta, ampak postane s svojimi izrazi, ki jih ne moreta doseči niti literatura sama zase niti film s svojimi verističnimi elementi, povsem samostojno, od literature neodvisno delo. Skratka, film je dober, če se "giblje na magnetnem polju poezije" (M. Krleža), torej v svetu umetnosti, ne pa le obrtniških veščin.

Prenos literarnih del v film ima pomembno mesto tudi v skromni slovenski kinematografiji, saj je od 75 celovečernih filmov (narejenih do sedaj, 1980) nastalo kar 32 po slovenskih književnih delih, klasičnih in sodobnih. Med temi je pičla bera 12 mladinskih. Trije med njimi so posneti po Vandotovih zgodbah o Kekcu. Ti so: Kekec, Srečno Kekec in Kekčeve ukane. Našteti filmi zavzemajo posebno mesto v svetu sicer malo znani slovenski in jugoslovanski kinematografiji. Kekci so namreč obšli filmske ekrane vseh petih kontinentov, celo v deželah z najbolj razvito kinematografijo, kot so npr. Kitajska, Indija, Sovjetska zveza, Združene države Amerike, Anglija, Češkoslovaška itd. Prvi filmski Kekec je prislužil slovenskemu in jugoslovanskemu filmu prvo uradno mednarodno priznanje, in to na beneškem festivalu leta 1952. Moremo pa tudi govoriti o priljubljenosti teh filmov pri domačem mladem občinstvu: Kekec je postal zelo priljubljen junak ne le slovenskih, ampak tudi jugoslovanskih otrok.

2

Zaradi izobrazbenega in vzgojnega pomena literature in filmov za otroke v razvoju mlade osebnosti (saj pripomorejo k osveščanju otrok, da vse bolj spoznajo sebe in svet) pa so ta dela često predmet širšega zanimanja, razpravljanja in raziskav.

V slovenskem kulturnem prostoru smo doslej pretežno govorili o mladinski (otroški) literaturi, medtem ko smo mladinskemu (otroškemu) filmu, ki je tudi namenjen mladim gledalcem v tistih letih, ko se začenejo v njih razvijati prvi poganjki bodočega posluha za umetnost, posvetili še premalo pozornosti. Moramo pa reči, da so tudi raziskave o mladinski literaturi odrinjene bolj na rob. Slovenska literarna zgodovina sploh ne vključuje mladinske

književnosti v svoje vrednotenje osrednjega literarnega dogajanja, ker gre tu za "poseben tip literature glede na posebnega bralca, glede na njegovo značilno zanimanje, pogojeno s posebno duševno (mentalno) razvojno stopnjo, s temperamento, položajem v objektivnem svetu". Mnogo več pozornosti kot literarni zgodovinarji posvečajo tej vrsti književnosti pisatelji. Deseto srečanje pisateljev Slovenije, Jugoslavije in iz zamejstva Štatenberg 73 je bilo npr. v celoti posvečeno književnosti za mlade. Skupno misel vseh razpravljanj na tem srečanju je izrazil pisatelj Marjan Kolar v svojem referatu Kdaj postane neka literatura mladinska z naslednjimi besedami: "Zagotovo je res dobra literatura samo tista, ki ji človek z leti ne more odrasti, ampak vedno znova sega po njej, ker mu ima v vseh življenjskih obdobjih kaj povedati." To misel lahko sprejmemo tudi, ko vrednotimo mladinski film: po svoji sporočilni plati "naj bi presegal otroški nivo in zadovoljil tudi odraslega gledalca". Ta filmska zvrst ima namreč še poseben položaj: pri nas (v Sloveniji in Jugoslaviji) in v svetu je zanemarljiva, ker so ti filmi za ustvarjalce zelo zahtevni in redki izmed njih dosežejo odmevnost pri mladem občinstvu. Pomanjkanje filmov za mlade (tudi na TV!) pa mimo visokih vsebinsko-formalnih zahtev lahko razložimo tudi z dejstvom, da so po mnenju producentov, žal tudi jugoslovanskih, ti filmi največkrat finančno neuspešni, zato se jih redkokatera kinematografija loteva načrtno. Slovenci od leta 1978, od filma Ko zorijo jagode, nismo posneli nobenega filma za mladino (otroke); tudi letošnji pulski festival (1980) ni prinesel na tem področju ničesar.

3.

Svojevrsen položaj med slovenskimi pisatelji, katerih dela so posneta na filmski trak, ima Josip Vandot (roj. 15. jan. 1884 v Kranjski gori, umrl kot izseljenec 11. jul. 1944 v Trnjski Kuti pri Slavovskem Brodu). Kljub priljubljenosti njegovih literarnih in filmskih zgodb o Kekcu se ga celo naši avtorji o mladinski književnosti izogibljejo; tako npr. Martina Šircelj v publikaciji O knjigah in knjižicah za mladino (MK 1977) in Borut Stražar v knjigi Književnost za otroke, ki je nedavno izšla v založbi Zavoda SR Slovenije za šolstvo (Ljubljana 1980) kot gradivo za vzgojiteljice — pripravnice, Vandota sploh ne omenjata. Še največ je pripomogla k poznavanju Josipa Vandota s svojimi spremnimi besedami ob izdajah njegovih del Petra Dobrila; nanj so opozarjali tudi s članki v časopisju, predvsem France Bevk, Jože Zupančič, Darinka Petkovšek, Janez Kajzer in Črtomir Sinkovec, v zadnjem času pa Gema Hafner s temeljitim biografskim člankom Mladinski rapsod našega planinskega sveta. Kljub tem zapisom in prizadevanjem za popularizacijo Vandota pa do danes njegova dela niso niti zbrana niti ocenjena, zato seveda temu

mladinskemu pisatelju tudi še ni odmerjeno mesto v zgodovini slovenskega slovstva.

Vandotova pisateljska (in pesniška) dela, raztresena po številnih revijah, so v glavnem namenjena mladini. Najbrž so najboljša njegova dela planinske pripovedke, kot jih je sam imenoval. Objavil jih je v reviji Zvonček med leti 1918 in 1927. Te so: Kekec na hudi poti (1918), Kekec na volčji sledi (1922), Kekec nad samotnim breznom (1924), Romanje naše Jelice (1925) in Kocljeva osveta (1925/26 in 1926/27). Za časa svojega življenja je Vandot uspel izdati le eno knjigo, to je bilo leta 1936; vse druge so izšle šele po letu 1951, ko je začel svojo zmagoslavno pot prvi film o Kekcu.

4.

O Vandotovih delih doslej ni bilo kritičnih razprav; tu in tam zasledimo priložnostna mnenja in tudi sodbe o izbrušenosti (nekaterih) njegovih del, o bogatem smislu za oblikovanje zgodbe, o tankem posluhu za lepoto narave in svet odraščajočih otrok (Nada Gaborovič), o bujni pravljici domišljiji, s katero je narodno izročilo smiselno povezal v enotne zgodbe z ozadjem gorskih lepot (Franc Bevk); beremo tudi, da sodijo Vandotove planinske pripovedke o Kekcu med naše najlepše in najpriserčnejše spise za otroke in med Vandotova najboljša dela (Petra Dobrila), medtem ko o Vandotovih oblikovalnih sposobnostih zremo, da je njegov stil živ, dinamičen, poln domislic, retoričnih vprašanj in miselnih preskokov, veselega žlobudranja in nevsiljivih opominov (Darinka Petkovšek).

Če vse te in sorodne izjave (zapisje) nekritično združimo s popularnostjo Kekčevih zgodb in filmov o Kekcu, potem se nam lahko kaj hitro zgodi, da sploh ne pogrešamo analiz, ki bi pripeljale do teh zaključkov. Vera Bokal pa v svoji disertaciji o slovenski povojni otroški in mladinski književnosti zelo jasno opozarja, da priljubljenost kake knjige nikakor ne more biti kriterij, s katerim bi se dalo odločati o vrednotah teksta. Ni vse dragoceno, kar ugaja. Spoznanje in vrednotenje v literarnoumetniškem smislu temelji na literarnoumetniških plasteh teksta. In te raziskave Vandotovih besedil še niso bile opravljene. Že brez temeljitega pretresa mladinske književnosti med obema vojnoma (v ta čas sodijo tudi Vandotove planinske pripovedke) lahko ugotovimo, da se Vandot s svojimi deli ni gibal v njenem osrednjem toku; ta je namreč v svojih najpomembnejših delih (npr. Bevkovih, Seliškarjevih) kazal družbeno problematiko tedanjega časa, največ socialno stisko, odhajanje v svet in kolektivizem kot posebnost človeške narave. V vseh planinskih pripovedkah o Kekcu (Kekec na hudi poti, Kekec na volčji sledi in Kekec nad samotnim breznom) se srečujemo z enako zgradbo in podobnimi pripovednimi

sestavlinami, ki so često med seboj šibko povezane. Vse tri "pripovedke" so napisane tudi po istem zgodbenem obrazcu, ki je takle: radoživi in pogumni Kekec gre v planino, med potjo zaide v težave zaradi posega nadnaravnih sil (divjega moža, gorske vile, gorskega strahu itd.), a jih premaga s svojo zvitostjo, bistrrostjo in dobroto. Zgodba — ta je vedno razvlečena — ne raste iz značajev in dogajanja; dogodkom ne pušča, da bi govorili sami zase, ampak jih opremilja z ((odvečnim) avtorskim komentarjem. Posebej utruja gostobesednost (v razvlečenih monologih, dialogih, opisih gorske pokrajine), ki siromaši jezik in ga često pripelje v pogovorno revščino. Najbolj pa moti dejstvo, da zgodba (vedno je razdeljena v 12 poglavij) ni vpeta v socialno okolje in je zato neprepričljiva.

Iz naših ugotovitev logično sledi vprašanje, kaj je pravzaprav napotilo (slovenske) filmarje, da so kar trikrat posegli po zgodbah o Kekcu. Zagotovo ne dolgovezni dialogi ali filmsko neuporabni monologi, niti obširni opisi niti šibka zgradba. Filmsko spodbudni so lahko le potek osnovne zgodbe, glavne osebe (posebej pogumni in resnicoljubni Kekec, njegova sestra Tinka(ra), strahopetni pastirček Rožle, slepa Mojca, nesrečni Kosobrin, uboga Mena, samotarska teta in dobrodušna čarovnica Pehta, divji mož Prisank, vila Skrlatica in strašni Bedanec) in slike gorske narave. Te slike so kasneje v filmih učinkovale predvsem čustveno, saj so vezane na znano slovensko ljubezen do gora. Vandotovi opisi sicer literarno niso učinkoviti, morejo pa spodbuditi filmske oblikovalce (scenarista, režiserja, scenografa, direktorja fotografije), saj je možno npr. po teh opisih sestaviti celo podoba, kakršne so nam znane iz slovenskega romantičnega slikarstva, naše bogate planinske fotografije in celo iz naših prvih filmskih izkušenj v snemanju gorskega sveta (npr. filma V kraljestvu Zlatoroga in Triglavске strmine). Takšni so pogosto Vandotovi opisi razdivjanih gorskih potokov, visokih, gladkih in navpičnih sten, belih vrhov, ki žarijo v škrlatnem ognju, v nebo štrlečih pečin, brezen, plazov itd. Vandotove zgodbe o Kekcu so bile torej cineastom predvsem bogato gradivo za filmsko oblikovanje.

5.

Prvi filmski Kekec je bil narejen leta 1951, torej kmalu po (skoraj) triumfalnem uspehu prvega slovenskega celovečernega filma Na svoji zemlji. Kekec je bil prvi slovenski film za otroke in tretji slovenski celovečerni film. Njegova pot po Sloveniji je bila praznična in tudi tisk mu je odmeril precej prostora, v glavnem s simpatijo in dobrohotnostjo. (14)

Scenarij zanj sta napisala Frane Milčinski in režiser Jože Gale (15), in sicer po Vandotovem delu Kekec nad samotnim breznom. Literarna zgodba pripoveduje o dogodivščinah

pogumnega Kekca, ki so ga starši poslali pogledat na planino, kako tam varuje živino pastir Mišnjek. Med potjo naleti Kekec na Bedanca, ki strahuje možička Kosobrina in siroto Meno. Nekega dne, ko Kekcu že dozoreva načrt, kako ju bo rešil, Bedanec ujame Kosobrina, ki pride po svoji skrivni poti nabirat zdravilna zelišča. Premikasti ga in Kosobrin zaradi udarcev (ali strahu) umre. Jezni Kekec privede svojega volka; ta napade Bedanca in oba se zvrneta v prepad. Kekec gre nato z Meno in živalmi v vas, kjer jih vsi lepo sprejmejo. Posebno so veseli vaški paglavci, ker ni več Bedanca in jih starši ne bodo več mogli strašiti z njim.

Scenarista Vandotove zgodbe v bistvu nista spreminjala; povzela sta pglavitne dogodke in jih razporedila v skladu z dramaturškimi zakonitostmi filma v drugačnem vrstnem redu. Izpustila sta dolgovezne opise, samogovore in neučinkovite dialoge, ki so filmsko povsem nerabni. V scenariju je izpuščeno 2. poglavje literarne zgodbe, v kateri Bedanec išče Kekca v vasi in namesto njega odpelje domače; v filmu namreč ujame Kekca kmalu potem, ko mu ta ponagaja s češarki in se norčuje iz njega. Scenarista sta napravila še dvojce pomembnih posegov v življenjski usodi Kosobrina in Bedanca: Kosobrinovo smrt sta spremenila v nezavest, Bedanec pa med padcem v prepad, ko ga vodi Volkec, obvisi na rogovili štora. Reši ga Kekec, potem ko mu Bedanec obljubi, da bo odšel v druge kraje. Zaradi teh sprememb sta morala scenarista preurediti tudi zaključek Vandotove zgodbe: v filmu se vrne Kekec sam s svojim Volkem v vas, medtem ko Mojca in Kosobrin ostaneta v gorah. V scenariju zasledimo tudi nekaj primerov, da je pripoved spremenjena v dogodek, npr. kako Kosobrin odpelje siroto Mojco na svoj dom. Pojavi se tudi oseba, ki je ni v Vandotovi zgodbi Kekec nad samotnim breznom, to je Rožle iz povesti Kekec na voličji sledi. Siroto Meno pa sta scenarista preimenovala v Mojco iz Vandotove zgodbe, v kateri nastopa Rožlje. V filmski zgodbi so dodani še nekateri prizori: vsi začetni (tepež in prerekanje vaških otrok, pogovor o Bedancu in večerja na Kekčevem domu) do odhoda Kekca v gore, prizori iz življenja vasi, prihod pastirja Mišnjeka v vas, kako oče in Mišnjek iščeta Kekca in številni prizori z živalmi. Pomembna sestavina filmske zgodbe so tudi pesemska besedila, ki jih v literarni zgodbi ni.

Film Kekec je kljub močnim posegom v literarni tekst ohranil bistvo Vandotove zgodbe, z njo pa tudi pomanjkljivosti, zaradi katerih so nekatere osebe (npr. Bedanec, Kosobrin) prešibko opredeljene ali blede (Kekčevi starši, vaščani), nekatere zgodbene sestavine pa premalo vzročno med seboj povezane, tako da si otroci večkrat niso mogli med gledanjem filma odgovoriti na svoj "zakaj". Največja pomanjkljivost filma, ki moti gledalca v podoživljanju, pa je neorgansko

izpeljani prehod iz mitičnega v stvarno življenje (že pri Vandotu). Zato filma ne doživljamo kot pripovedko, ampak kot realistično zgodbo z rahlim večerniškim priokusom. Najbrž pa je zmagal, in še zmaguje, Kekec pri mladih gledalcih s svojo prisrčnostjo. Najlepše je izražena v tistem prizoru, ko se Rožle in Tinkara pogovarjata o izgubljenem Kekcu. Zaradi te prisrčnosti je film Kekec še danes živ.

6.

Drugi film o Kekcu — Srečno, Kekec! (16) — si je zagotovil vpis v zgodovino slovenskega filma že zaradi tega, ker je prvi slovenski celovečerni barvni film. Scenarij (17) zanj je napisal Ivan Ribič po Vandotovi "planinski pripovedki" Kekec na voličji sledi. Ta pripoveduje, kako gre Kekec čez poletje služiti h kmetu Korošču v Rovte, kjer sta doma strahopetni Rožle in slepa Mojca. Kekec hoče pomagati Mojci, zato sklene, da bo šel k vili Škrlatici ali pa k divjemu možu Prisanku, da mu bosta pokazala, kje raste zdravilno zelišče. Medtem odvede Pehta Mojco in jo zapre v svojo gorsko kočjo "tam za Akom", ki jo varuje volk. Kekec jo najde in odvede domov. Ko gre v goro po zdravilo za Mojco, ga ujame Pehta. Da ne bi vaščani zvedeli, kje sta, zažge Pehta svojo kočjo in z volkom odidejo v njeno drugo domovino "pod belimi gorami". Kekec ugotovi, da ima Pehta zdravilo, ki ga potrebuje Mojca. Premami svojega stražarja — Pehtinega volka, ukrade zdravilo in uide z volkom. Mojca spregleda čez nekaj dni, potem ko ji mati premaže oči s čudežnim zdravilom. Pehta zažge svojo kočjo pod Špičkom in poražena odide v druge kraje. Tudi Kekec se odpravi domov s strašnim Pehtinim volkom.

Ta Vandotova planinska pripovedka je na poti do svoje filmske realizacije doživela več predelav. Najprej je Ivan Ribič napisal "filmsko zgodbo za mladinski film", ki je zvest posnetek literarne predloge. Ohranil je vse osebe in njihova imena, potek zgodbe je malenkostno predrugačil oz. skrajšal; prevzel je celo del (okrajšanih) Vandotovih dialogov.

V nadaljnjih predelavi, v fazi scenarija, je z Ribičem sodeloval Jože Gale. Filmsko zgodbo sta skrajšala, posebno dolgovezni uvodni del do Kekčevega prihoda v Rovte in ugrabitev Mojce. Spremenila sta zaporedje dogodkov, zgodbi pa dala okvir, v katerem berač pospremi Kekca na pot z voščilom: "Srečno, Kekec!" S tema besedama so kasneje naslovlili film. Tudi obširne dialoge sta scenarista skrčila (le 15 tipkanih strani!) in tako spremenila, da iz njih ne govori več Vandot. Zgodbi sta dodala tudi dogodek, ki ga pri Vandotu ni: Pehta vrže stekleničko s čudežnim zdravilom v prepad, Kekec pa kasneje po vrvi spleza ponjo. Tudi prizori v drugem Pehtinem domovanju so številnejši; največ se zadržujejo v prikazovanju skrivnostne kuhinje, podobne nekakšnemu pravilničnemu laboratoriju, v katerem Pehta vari zelišča.

Tako prirejena in spremenjena Vandotova zgodba je dobila v Galetovi snemalni knjigi še zamisel o vizualni podobi. V tej zamisli imajo pomemben delež (dovolj učinkoviti) kadri, ki prikazujejo izbrane posnetke slovenske gorske pokrajine, kot npr. zahteva že 1. kader v snemalni knjigi: "Kamera panoramira. Visoke gore, tako visoke, da se dotikajo menda samega modrega, jasnega neba. Sneg se lesketa na njihovih vrhovih v prvem jutranjem soncu." V kompoziciji posnetka se je režiser zgledoval tudi po slovenski planinski fotografiji. Tako je npr. 67. kader zgrajen po motivu fotografije Jake Čopa Trentarska idila(18), objavljene v njegovi znani knjigi Svet med vrhovi. Opis tega kdara po Čopovi fotografiji je takle: "Čreda krav in ovac se vzpenja proti sedlu. V V drugem planu konture visokih planin. Na vrhu v sedlu stoji Rožle. Kekec s košem na rami stopa ob Mojci za čredo." Tudi vrsta drugih kadrov spominja na slovensko klasično črno-belo planinsko fotografijo, npr. tile:

- 94. kader: "Kamera panoramira od visokih snežnih vrhov prek pašnika, kjer se pase živina za bajto."
- 118. kader: "Na mirni gladini temnega jezera, sredi samotnega gorskega sveta, se prikaže zrcalna slika Pehte, Mojce in Volka."
- 131. kader: "Slap glušeče grmi in se razbija na razjedeh skalah. Tisoče kapljic prši naokrog in se iskri v soncu."
- 240. kader: "Prek pašnatega grebena meče dolgo senco drevo. Sonce je že napol zlezlo za zobato obzorje."

Slovenska kritika(19) filmu ni bila več tako naklonjena kot prvemu filmu o Kekcu. Pohvalila je lepe posnetke slovenskega gorskega sveta in barvah, prisrčnost otrok v filmu, prizore z živalmi, opozorila na nedramatičnost in dolgovečnost skromne zgodbe, predvsem pa na etično problematičnost filma, ki se kaže v hudi moralni hibi glavnega junaka — v njegovi brezobzirnosti (Kekec z zvijačo ugrabi Mojco, spelje psa in ukrade zdravilo!). Slovenska kritika nad filmom ni bila navdušena: ocenila ga je kot povprečno in nekoliko nostalgično delo.

7.

Tretji film o Kekcu — Kekčeve ukane (prvotno imenovan Bedančeva past,(20) nedvomno spodbujen z uspehom prvih dveh filmov pri občinstvu, čeprav je drugi film že pripravil rahlo razočaranje) ni posnet po nobenem Vandotovem literarnem delu. Scenarij je napisal Ivan Ribič, in sicer tako, da je iz Vandotovih del vzel junake, znane občinstvu že iz prvih dveh filmov, in izoblikoval novo zgodbo v Vandotovem slogu. Ti znani junaki so: Kekec, Mojca, Rožle, Tinkara in Bedanec, medtem ko je dve osebi vzel iz Vandotovih "planinskih pripovedk", v katerih ne nastopa Kekec, ampak Jankov Kocelj (Popotovanje naše Jelice, Kocljeva osveta); ti dve osebi sta samotarski in čudaški gorski sodnik Vitranc in

strahopetni pritlikavec z dolgim nosom Brincelj. Ribičeva zgodba (21) pripoveduje, kako Bedanec vsehprek pobija živali, ker bi rad obogatel s prodajo kož. Razsodnik Vitranc ga posvari, vendar bedancu opozorilo ne zaleže. Zato mu Brincelj razdira zanke in pasti in rešuje ujete živali. Razsrjeni Bedanec poišče Brincelja v njegovi kočici, ga ujame in odnese v svoji vreči. Kekec sklene, da ga z Rožletom rešita. Najdeta ga zaprtega v brunasti koči, v kletki, ki visi pod stropom. Med reševanjem pride Bedanec z lova in ujame še Rožleta, Kekec pa uide. Kasneje se Kekec vrne ter reši Rožleta in Brincelja. Divji Bedanec jih hoče uloviti, a se ujame sam, ko pade v spretno prekrito jamo, ki jo je izkopal Kekec. Ko Bedanec obljubi Kekcu, da se bo poboljšal in popravil vse storjene krivice, ga rešijo. Bedanec se dokončno ukloni šele ko posreduje Vitranc.

Jože Gale je v svoji snemalni knjigi predvsem skrajšal dialoge, medtem ko Ribičeve zgodbe v bistvu ni spreminjal. Še bolj kot v svojem drugem filmu o Kekcu, je Gale v Kekčevih ukanah poudarjal naravne lepote naših gora, tako da se je film izoblikoval v slikanici, kar mu je očitala tudi filmska kritika.(22) Film vsebuje še vrsto prizorov iz živalskega sveta, ki je sam zase silno zanimiv in tudi lep, vendar so ti kadri največkrat nefunkcionalni, torej sami sebi namen. Zato delujejo Kekčeve ukane na gledalca parcialno. Pritegne ga lahko vrsta lepih posnetkov slovenskih gora (npr. Martuljkova skupina, slap Peričnik), zaposliti ga morejo prizori z živalmi (divje koze, srne, lisice, razni ptiči, vervece, ovce, krave itd.), vendar ga celota ne pritegne, ker ni trdna v svoji zgradbi, povrhu vsega pa nedinamična zgodba vzbudi v dojemanju občutek razvlečenosti.

8.

Filmska upodobitev Vandotovih zgodb o Kekcu je sprožila precej številne, pa tudi protislovne kritike, hkrati pa ustvarila pri našem občinstvu nekeksen vzorec za mladinski (otroški) film, ki do zdaj še ni bil presežen v tolikšni meri, da bi filmski Kekci kljub raznim ugovorom in pomislekom potonili v pozabo.

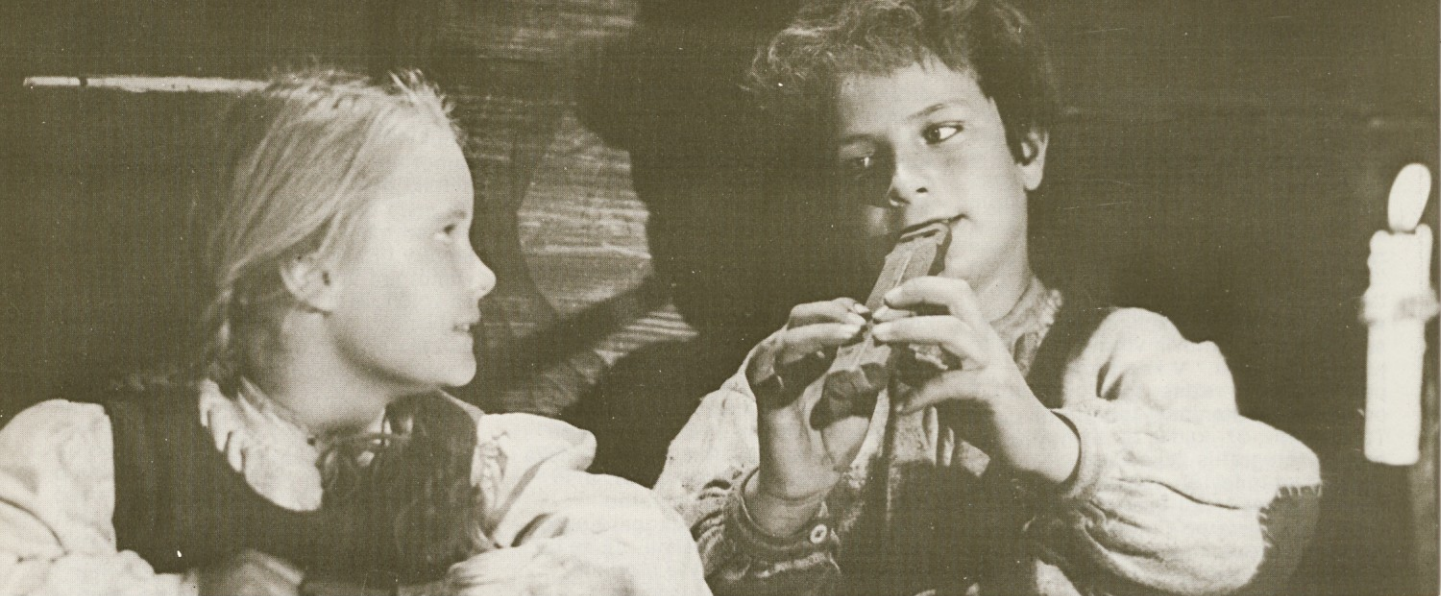
Publika in kritika čestokrat obtožujeta filmske ustvarjalce, da izrabljajo popularna literarna dela in torej ponudijo gledalcu nekaj, kar je že znano in tisto nekaj je toliko privlačno, da (največkrat) polni kinodvorane. Filmi o Kekcih pa so odigrali v našem kulturnem prostoru drugačno vlogo: popularno so napravili Vandotovo literaturo, saj so se po premieri prvega filma o Kekcu začele vrstiti dokaj številne knjižne izdaje (in prevodi) Kekčevih zgodb. Te literature povojna generacija mladine ni poznala in ji tudi ni bila dostopna, saj je v knjižni obliki pred vojno izšlo samo eno Vandotovo delo. Le pri tretjem filmu o Kekcu lahko producentu očitamo, da je skušal graditi komercialni uspeh tega filma na popularnosti prvih dveh filmov.

Pri prvih dveh filmih o Kekcu gre za bolj ali manj spretne transpozicije fabul v filmski medij (Kekec nad samotnim breznom — Kekec fabul v filmski medij

Pri prvih dveh filmih o Kekcu gre za bolj ali manj spretne transpozicije fabul v filmski medij (Kekec nad samotnim breznom — Kekec, Kekec na volčji sledi — Srečno, Kekec!). Ustvarjalci so bili literarnemu izvirniku najzvestejši pri prvem filmu, pri drugem so ubrali že svobodnejšo pot, medtem ko je scenarist tretjega filma pustil razmah lastni ustvarjalni domišljiji, vendar v mejah Vandotovega pisateljskega sveta. Čimbolj se filmi oddaljujejo od literarnih predlog, tem slabši so, čeprav bi po izkušnjah v zgodovini ekraniziranih literarnih del morali s svobodno predelavo dobiti boljši film kot z zvestim prenosom, toda z enim pogojem: sodelovati morajo ustvarjalci z ustrezno umetniško potenco. Ker pri Vandotovih zgodbah o Kekcu ne gre za umetnine, bi bila scenarist in režiser pri transpoziciji lahko bolj svobodna, njuna interpretacija bolj osebno obarvana. V tem pogledu so filmi o Kekcu zamujena priložnost, ki pa jo bomo Slovenci zaradi svoje skromne proizvodnje težko popravili. Za prvi film o Kekcu pa moremo trditi, da je bil režiser Jože Gale kljub vsem ugovorom umetniško močnejši kot avtor literarnega dela. Zato je film Kekec tudi edini primer v zgodovini slovenskega filma, da je film nadgradil literarno delo, po katerem je bil posnet.

Opombe

- 1 Prim. Stanko Šimenc: Slovensko klasično slovstvo v filmu. Knjižnica MGL št. 80, Ljubljana 1979.
- 2 Slovenski mladinski (otroški) filmi: Kekec (1951), Dolina miru (1956), Dobro morje (1958), Ti loviš (1961), Srečno, Kekec (1963), Ne joci, Peter (1964), Zvezdica Zaspanka (1965), Nevidni bataljon (1967), Kekčeve ukane (1968), Pastirji (1973), Sreča na vrhici (1977), Ko zorijo jagode (1978).
- 3 Glej Jože Gale: Trije filmi o Kekcu. Zbornik občine Grosuplje 1/1969, str. 151—153.
- 4 Primo premio — LEONE D'ARGENTO La biennale di Venezia Mostra internazionale d'arte cinematografico — 1952.
- 5 V publicistiki ni ustaljenega termina za to vrsto književnosti; v glavnem se rešujemo naslednje pojme: mladinska (otroška) književnost, književnost za mladino (mlade, otroke). Pri nas so največ razpravljali o tej literaturi: Josip Brinar, Anica Černj, Dana Petrovič, Martina Šircelj, Zlata Pirri it — Cognard, Vera Bokal in Borut Stražar.
- 6 Matjaž Kmecl: Mladinska književnost. Poskus njene etnološke opredelitve. Razmišljanje. Delo, 22. 3. 1975, str. 23. Sobotna priloga.
- 7 Glej referate v reviji Dialogi 1973, št. 9—12 in Dialogi 1974, št. 2.
- 8 Dialogi 1974, št. 2, str. 120.
- 9 Goran Schmidt: Prostor svobode. Slovenski film za otroke ... Sodobnost 1977, št. 6, str. 618.
- 10 Dialogi 1980, št. 5, str. 306—309.
- 11 Samostojne izdaje Vandotovih del: Kekec z naših gor. I. knjiga. Na hudi poti. (Ilustriral Rudi Gašperin. Samozaložba.) Ljubljana 1936; Kekec nad samotnim breznom. MK Ljubljana 1952 (na platnicah posnetki iz filma Kekec, ur. Petra Dobrila, beseda o J. V. Petra Dobrila); Kekec na volčji sledi. MK Ljubljana 1957. Knjižnica Sinjega galeba 39 (na ovitku spremna beseda Petre Dobrilove); Kekec nad samotnim breznom. MK Ljubljana 1959. Knjižnica Sinjega galeba 64. S fotografijami iz filma Kekec. Uredila Petra Dobrila; Kekec nad samotnim breznom. M Ljubljana 1965. Moja knjižnica. Sprema beseda (anon.) po P. Dobrilovi;



Kekec na hudi poti. Planinska pripovedka. MK Ljubljana 1965. Knjižnica Sinjega galeba 107. Ilustriral Ive Šubic. Uredila Petra Dobrila.

Popotovanje naše Jelice. Planinska pripovedka. MK Ljubljana 1966. Knjižnica Sinjega galeba 114. Ilustriral Ive Šubic. Uredila Petra Dobrila.

Kekčeve zgodbe. MK Ljubljana 1965. Knjižnica Sinjega galeba 107. Ilustriral Ive Šubic. Uredila Petra Dobrila.

Potovanje naše Jelice. Planinska pripovedka. MK Ljubljana 1966. Knjižnica Sinjega galeba 114. Ilustriral Ive Šubic. Uredila Petra Dobrila.

Kekčeve zgodbe. MK Ljubljana 1969. Zbirka Satelit. (Kekec na voljčji sledi, Kekec na hudi poti, Kekec nad samotnim breznom.) Spremljena beseda Petra Dobrilova (ponatis iz leta 1952!)

Kekec nad samotnim breznom. MK Ljubljana 1974, 1977. Zbirka Zlata knjiga. Spremljena beseda napisala Nada Gaborovič in Marija Tršar. Ilustrirala Marička Koren. Mladinska knjiga v Ljubljani je v priredbi Franceta Bevka izdala slikanico Kekčeve zgodbe (več ponatisov)

Priredbe za oder:

Janko Moder: *Kekec*. Mladinska igra v štirih dejanjih. Prosvetni servis Ljubljana 1960.

Dramska knjižnica 5. Po povesti Josipa Vandota *Kekec nad samotnim breznom* in dramatisacijo dr. Vojmilca Rabadana.

Kekec in Mojca. Igra za mladino v petih dejanjih. MK Ljubljana 1961. Po mladinski povesti Josipa Vandota *Kekec na voljčji sledi* napisal za oder Milan Stante.

Josip Vandot — Milan Stante: *Kekec in Mojca*. Miroslav Slana — Miroslav Liliptanci: *gredo v napad*. MK Ljubljana 1978. (Kekec in Mojca, str. 5—81, ponatis.)

Od leta 1953 dalje je izšla vrsta Vandotovih del v drugih jugoslovanskih jezikih in jezikih narodnosti.

- 12 Dr. Vera Bokal: *Slowenische Kinder — und Jugendliteratur von 1945 — 1968*. Dissertation. Wien 1976.

- 13 *Kekec*, scenarij Frane Milčinski in Jože Gale, režija Jože Gale, direktor fotografije in montaža Ivan Marincek, glasba Marjan Kozina, scenografija Tone Mlakar, kostumografija Ive Šubic. Glavni igralci: Matija Bari (Kekec), Alenka Lobnikar (Tinka, Kekčeva sestra), Zdenka Logar (sirota Mojca), Lojze Potokar in Vida Levstik (Kekčeva starša), Jože Mlakar (vaški pastir Rožle), France Presetnik (gorski mož Bedanec), Fran Milčinski (Kosobrin, dedek, ki nabira zdravilna zelišča), Modest Sancin (vaški pastir Mišnjek), Drago Zupan (nočni čuvaj Zep). Film je dolg 2491 m (91 min), črno-bel, proizvodnja Triglav film 1951. Premiera je bila 21. 12. 1951 v Ljubljani.

- 14 Kritika o filmu *Kekec* (Adamič Ernest): *ami: Pred snemanjem filma Kekec*. Film I/1951, julij, str. 15—16. S slikami. Adamič Ernest: *Film o Kekcu ... — Mali Adamič Ernest: O filmski pripovedi Kekec*. — *Pionir* x/1951—52, št. 2, str. 59—60. S sliko. Adamič Ernest: *Mladi v filmu Kekec*. — *Pionir* x/1951—52, št. 3, str. 93—93. S sliko. *Kekec* pred premiero. Film I/1951 št. 4—5, str. 4—5. S slikami. (Kuhar Stefan) Kovač Peter: *Videl sem novi slovenski film Kekec*. Vestnik — glasilo OF za mariborsko okrožje VII/1951 (5. 12.), št. 284. S slikami.

Slokan Ina: *Pri mladih filmskih "zvezdnikih" filma Kekec*. Slovenski poročevalec XII/1951 (9. 12.), št. 287, str. 5.

K(ranjic) Jože: *Nov slovenski umetniški film. Ljubljanski dnevnik* I/1951 (13. 12.), št. 139. S sliko. Poročilo o snemanju *Kekec*.

M(evljin) D(ušan): *Kekec, domači film, je osvojil mlado in staro. Vestnik — glasilo OF za mariborsko okrožje VII/1951 (26. 12.), št. 302. S slikami.*

Brenk France: *Naš prvi mladinski film Kekec*. *Ljudska pravica* XIII/1952 (12. 1.), št. 2, str. 9. S slikami.

A(damič) E(rnest): *Filmski otroci v Kekcu*. *Naša žena* XI/1952, št. 1, str. 16—17. S slikami.

(Kumbatovič) Blanka B. J.: *Kekec prvi slovenski mladinski film*. Slovenski poročevalec XIII/1952 (6. 1.), št. 5, str. 5.

S(loka) I(vo): *Kekec, prvi slovenski mladinski film*. *Soča* VI/1952 (26. 1.), št. 233.

Kekec. Mladinski umetniški film. *Mladi svet* II/1952, št. 1—2, str. 42—44. S sliko.

O(nič) F(ranci): *Prvi slovenski mladinski film Kekec*. *Prosvetni delavec* III/1952 (10. 2.), št. 3—4, str. 8.

P(regelj) B(ogo): *Po Kekcu*. Film II 1952, št. 2, str. 23.

O Kekcu — slovenskem mladinskem filmu. *Primorski dnevnik* VIII/1952 (28. 3.), št. 76 (2072). S slikami.

O Kekcu — slovenskem mladinskem filmu. *Primorski dnevnik* VIII/1952 (28. 3.), št. 76 (2072). S slikami.

(Musek) Vinko: *mkv: Novi umetniški film Triglav-filma — Kekec*. *Nova obzorja* V/1952, št. 5, str. 334—336.

Adamič Ernest: *Nastaja film ...*. Film II/1952, št. 5, str. 72, št. 6, str. 85, št. 7—8, str. 102, št. 9, str. 120, št. 10, str. 138, št. 11—12, str. 152; Film III/1953, št. 1, str. 6, št. 2, str. 22, št. 3, str. 37, št. 4, str. 53, št. 5, str. 71, št. 6, str. 86, št. 7, str. 100, št. 8, str. 116, št. 9, str. 133, št. 10, str. 149.

O nastanku filma "Kekec". O dvojnikih v Kekcu. *Pionir* x/1951—52, št. 8, str. 252. S sliko.

A(damič) E(rnest): *Še eden od Kekcev*. *Mali veseljak*. II/1952, št. 11, str. 63. S sliko.

- 15 *Kekec*. Filmska pripovedka. Scenarij po pripovedki Josipa Vandota napisala Jože Gale in Frane Milčinski. Tipkopis, 76 str. Brez letnice. Filmski arhiv, inv. št. 782. *Kekec*. Filmska pripovedka. Snemalna knjiga Jože Gale. Scenarij po pripovedki Josipa Vandota napisala Jože Gale in Frane Milčinski. Proizvodnja Triglav film Ljubljana 1951. Tipkopis, 206 str. Filmski arhiv, inv. št. 1343.

- 16 *Srečno, Kekec!* Scenarij Ivan Ribič, besedila pesmi Kajetan Kovič, režija Jože Gale, direktor fotografije Ivan Marincek, glasba Marjan Vodopivec, scenografija Mirko Ferenčak, kostumografija Marlenka Stupica, montaža Darinka Peršin. Glavni igralci: Velimir Gjurin (Kekec), Blanka Florjanc (Mojca), Martin Mele (Rožle), Raša Bojčeva (Pehta), Stane Sever (berač), Bert Sotlar in Marija Goršič (Skalarjeva, starša Mojce in Rožleta). Film je dolg 2289 m (83 min), barvni, proizvodnja Viba film 1963. Premiera je bila 16. 12. 1963 v Ljubljani.

- 17 *Kekec na voljčji sledi*. Filmska zgodba za mladinski film. V Ljubljani, 27. januarja 1963. Tipkopis, 46 str. Filmski arhiv, inv. št. 764. *Srečno, Kekec!* Scenarij za filmsko

pripovedko. Na Bledu, dne 30. marca 1963. Tipkopis, 153 str. Filmski arhiv, inv. št. 1019.

Srečno, Kekec. Filmska pripovedka po motivih povesti Josipa Vandota. Scenarij: Ivan Ribič. Adaptacija: Jože Gale, Ivan Ribič. Tipkopis, 61 str. Brez letnice. Filmski arhiv, inv. št. 1329/80.

Srečno, Kekec. Filmska pripovedka po motivih povesti Josipa Vandota. Scenarij: Ivan Ribič. Adaptacija: Jože Gale, Ivan Ribič. Snemalna knjiga: Jože Gale. Cikl. 202 str.

Brez letnice. Filmski arhiv, inv. št. 1081. *Srečno, Kekec*. Viba film prikazuje filmsko pripovedko po motivih Josipa Vandota. Dialog lista. Ljubljana 1963. Cikl. 20 str. Filmski arhiv, inv. št. 750.

- 18 Jaka Čop: *Svet med vrhovi. Julijske Alpe*. DZS 1962, str. 114.

- 19 Kritika o filmu *Srečno, Kekec!* Golob Srečko: *Srečno, Kekec!* Večer XIX/1963 (17. 12.), št. 292. S sliko.

Golouh Marina: *Srečno, Kekec*. Po slovesni ljubljanski premieri. Delo V/1963 (18. 12.), št. 345, str. 5. S sliko.

S(uklje) R(apa): *Srečno, Kekec! — Naši razgledi XII/1963 (28. 12.), št. 24, str. 486*. Paš Ingo: *Srečno, Kekec!* — *Tribuna* XIV/1964 (8. 1.), št. 1.

Ljubič Milan: *Srečno, Kekec!* *Pionir* 1963—64, št. 3, str. 84—85. S slikami.

Colnik Aleksander: *O hudobnem Kekcu in ubogi Pehti*. *Sodobnost* XII/1964, št. 1, str. 184—185. O filmu: *Srečno, Kekec!*

Musek Vitko: *Fotogenične slovenske gore ali — Srečno, Kekec*. Ekran III/1964, št. 15, str. 1378—1380.

- 20 *Kekčeve ukane*, scenarij Ivan Ribič, režija Jože Gale, direktor fotografije Rudi Vaupotič, glasba Bojan Adamič, scenografija Niko Matul, kostumografija Mija Jarčeva, montaža Darinka Peršin. Glavni igralci: Zlatko Krasnič (Kekec), Jasna Krofak (Mojca), Boris Ivanovski (Rožle), Fani Podobnikar (Tinkara), Jože Zupan (Vitranec) in Polde Bibič (Bedanec). Film je dolg 2150 m (78 min), barvni, proizvodnja Viba film 1968. Prvič so predvajali film 23. 12. 1968 v Celju, slovesna premiera pa je bila 26. 2. 1969 v Ljubljani.

- 21 Ivan Ribič: *Bedančeva past*. Scenarij. Tipkopis, 182 str. Brez letnice. Filmski arhiv, inv. št. 1004.

Bedančeva past. Snemalna knjiga. Jože Gale. Scenarij: Ivan Ribič. Adaptacija: Jože Gale. Cikl. 210 str. Brez letnice. Filmski arhiv, inv. št. 1128.

Kekčeve ukane. Slovenska dialog lista. Tipkopis, 12 str. Brez letnice. Filmski arhiv, inv. št. 1248!

- 22 Kritika o filmu *Kekčeve ukane*. (Zajec Matjaž) M. Z.: *Kekčeve ukane*. Mladina 1968 (30. 12.), št. 51/52, str. 8. S slikami.

Godnič Stanka. Tretji iz dinastije Kekcev. Ob Galetovem filmu *Kekčeve ukane*. Domača premiera. Delo XI/1969 (11. 1.), št. 9, str. 20. S sliko. Za konec tedna.

Razgovor z Jožetom Galetom. Ekran VII/1968, št. 60/61, str. 574—576. Ob filmu *Kekčeve ukane*.

Tretji film o Kekcu. Filmske beležke 1969, št. 2. Pišejo: Stanka Godnič, Mart Ogen, Miša Grčar, Matjaž Zajec. S sliko.

Godnič Stanka: *Kekčeve ukane*. *Pionir* 1968/69, št. 8, str. 14—15. S slikami. Zajec Matjaž/Tanja Premk. *Kekčeve ukane*. Novi filmi 1969, št. 39/40, str. 48—51.

film — erotika, pornografija

Zapis telesa ali o plamenih, ki niso použile Herikleje

Bogdan Lešnik

*Ova seka do meneka
ništa ne zna, samo zeza!*
(Crven ban)

Pričujoče besedilo naj služi kot uvod v vpeljavo pornografije v Ekran — to se pravi pornografije v smislu naslova, kot *zapisa telesa* — vpeljavo, ki se je dogodila s tekstom. Z. Vrdlovca. Ker pa nam običajne uvodniške fraze "ne ležijo", smo raje poskušali natančneje opredeliti področje, po katerem se bo sprehajal njegov tekst.

Zdi se, da pornografijo v običajnem smislu — kot fenomen "zahodne kulture" — najbolje definirata kazensko pravo in tržni sistem vrednosti; zdi se tudi, da je šele iz teh opredelitev mogoče pokazati pravo mesto estetskih definicij, ki temeljijo na že izvršenem rezu znotraj omenjene kulture.(1)

Kazenski zakonik v splošnem delu sramežljivo govori o "žaljenju morale", konkretni predpisi pa bolj ali manj natančno določajo, kaj žali moralo in kaj ne;(2) ključno je seveda prikazovanje spolnih organov, pripravljenih za kopulacijo ali v samem aktu. Včasih je kazniv tudi namen stimuliranja "nizkih strasti".

Tržišče, na drugi strani, slej ko prej določa ceno pornografije, tj. njeno relativno vrednost: žaljiva ali ne, pornografija je blago, ki gre dobro v promet. S tega vidika je torej pornografija marginalna, a "dobro stoječa" produkcija označevalca, čvrsto zasidranega v mreži znakovnih kodifikacij.

Iz teh kratkih zastavkov pa je razvidno več kakor zgolj dejstvo, da je pornografija vidik stvarnosti, naj bo še tako boleč, s katerim se je treba sprijazniti (kakor na zahodu), ali pa z njim dokončno obračunati (kakor vztrajamo pri nas). Seveda je pornografija "stvarnost", kolikor je blago, toda tista prava stvarnost, ki v to smer sproža produkcijske in tržne mehanizme, je *spolna* stvarnost, ki je tu, trda ko kamen, dan in noč; pornografija pa je ime določenega *zapisa spolnosti*, ki je v "normalnem" (institucionaliziranem) govoru izločen/prepovedan.(3) Ker pa spolna stvarnost ne odjenja, četudi pornografijo stokrat prepovemo, je jasno, da moramo stvarnost "očiščenega" govora meriti ravno s tem, kar je iz njega izvrženo in se konstituira kot samostojno telo. Z drugimi besedami: pornografija v običajnem smislu (pervertirana iz zapisa spolnega telesa v telo/truplo spolnega zapisa) je *simptom* — s tem se nedvomno strinjajo še posebej zadržani moralisti — vendar simptom, ki "normalnemu" govoru vrača njegovo lastno potlačeno resnico, kaže njegovo lastno stvar; kaže pa seveda "od zunaj", podobno kakor če bi človeka najprej kastrirali in mu potem izročili njegov organ, naj ga le uporabljajo...

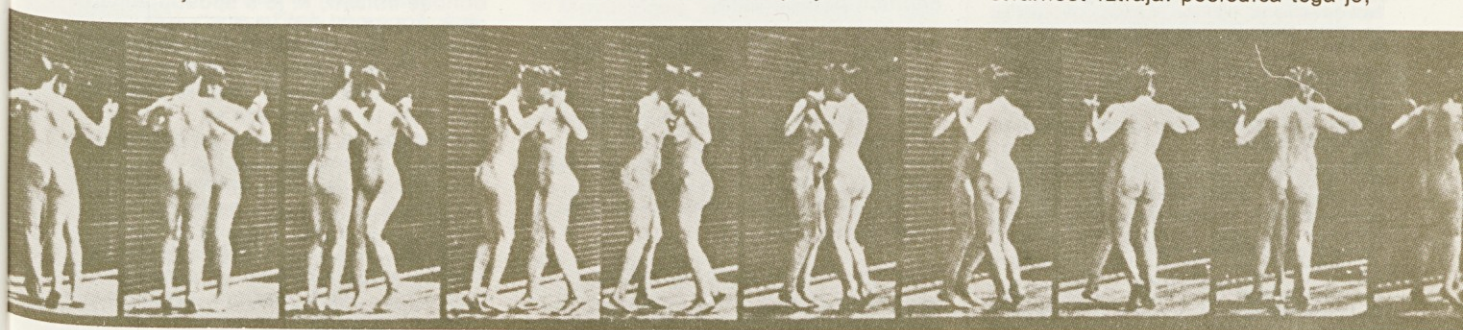
Ker pa smo prej zapisali, da je pornografija *marginalna* produkcija označevalca, moramo zdaj to uskladiti: marginalna je le v razmerju svoje *materialnosti* (kot telo, ali natančneje, kot truplo) do produktov že-cenzuriranega, "normalnega" govora. V svojem *smislu* — se pravi kot zapis, metafora — pa je

pornografija *ključ do samega travmatskega jedra "normalnega"* (estetiziranega, dodajmo še: eluzivnega) govora.(4) Označevalec je v temelju "pornografski", zapis telesa, le da je na mestu telesa *luknja*: to je tista "odprtina" v simbolnem, skozi katero se rine Umetnost-in-Kultura. In pornografija je ravno metafora te izpadle stvari: telesa kot polnega organa, hkrati pa dokaz, da je to telo spolni organ kastriranega subjekta.

Toda mar je potem prepoved pornografije posledica strahu, da se stvar ne bi zares vrnila? Zakaj je pornografija prepovedana? Kaj nam ostane, če odpišemo moralistične in druge ideološke argumente kot irelevantne? Nam ostane kak *praktičen* razlog? Seveda: a to še ne pomeni, da je ta razlog tudi *racionalen*.

Spolnost sama, kot vemo, na srečo ni prepovedana, čeprav marsikdaj nismo daleč od tega; prepovedan pa je tisti govor o spolnosti, ki bi utegnil premestiti *transfer*: Institucija je zaskrbljena za svojo pozicijo subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve, za pozicijo posestnika stvari, ključa do Užitka. Zato bo Cerkev do pornografije najbolj odklonilna; toda pri tem nikakor ni osamljena.

Na Zahodu je Institucija svojo pozicijo subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve, *učvrstila* z delno liberalizacijo pornografije: to ni nič čudnega, če se spomnimo, da pornografija ni zmožna posredovati kaj več kot podobo užitka drugega. Socialistična Institucija pa vztrajno odkimava, toda tudi spolna stvarnost vztraja: posledica tega je,



da stvar toliko silneje vdira na način metaforičnih/substitutivnih formacij (simptomov) znotraj samega polja Umetnosti-in-Kulture. Drugače povedano: kjer je prepovedana, tam pornografija domuje na način, ki pač ni tako očiten. Kdo — razen psihotika — lahko zbeži pred lastnim telesom?

Da ne bo nesporazumov: nikakor se ne zavzemamo za legalizacijo pornografije. To bi se nam zdel zgrešen projekt. Če pa se zavzemamo za legalizacijo *spolnega telesa*, s tem nemara napravimo korak naprej. Toda veter veje, kjer hoče, naša sapa pa je kratka.

Dodajmo tem uvodnim besedam — in bilo bi dobro, ko ne bi uvajale le naslednjih strani, temveč vrsto analitičnih zapisov o mestu pornografije pri nas — še to, da se nam zdi pisanje o pornografiji v številki, ki je sicer posvečena filmski vzgoji, posrečena koincidenca, saj je pornografija ravno iz šolskega/vzgojnega diskurza običajno izključena, je njegova "temna stran". (5) Če se o njej sploh govori, se govori kakor nasploh o spolnosti: "znanstveno", didaktično, "vzgojno", a če opustimo ovinke: aseptično in sterilno. Vzgojitelji pač želijo spolnost podrediti ljubezni, ki bo enakomerno porazdeljena med prizadete porabnike, pri tem pa uspešno obidejo dejstvo, da je *ljubezen v službi spolnosti*.

Ampak dovolj o tem; pojdlmo k filmu.

Opombe

- 1 Z "zahodno kulturo" imamo seveda v mislih produkcijo evro-ameriške meščanske družbe, ki sicer že dalj časa uspešno prodira v svet. Kultura spolne privlačnosti (na osnovi zatajene spolnosti in od tod fetišizma ženskih prsi, obleke itd.), ki ga pozna ta družba, ni mogoče neposredno primerjati s kulturo rodovitnosti in "misteriji spolnosti", ki so (bili) v veljavi pri drugih kulturah, na drugih kontinentih pa tudi v Evropi pred razmahom meščanstva.
- 2 Iz česar se izcimijo prav komične, a pomenljive "rešitve": v nekaterih zahodnih pol-pornografskih revijah lahko najdemo npr. cenzurirane (s črnim prebarvane) moške genitalije, medtem ko so ženske nedotaknjene — a o tem, da se pornografija v sodobnem smislu pravzaprav začne s podobami gole ženske, bi bilo treba še govoriti. — Pri nas pa smo zelo strogi, čeprav se zdi, da stvar prepuščamo bolj "občutku" odgovornih (in seveda so ti, da jim ne bi kdo česa očital, zato še strožji): na ljubljanski televiziji so iz "filma tedna" *Mali veliki mož* izrezali del, ki je le namigoval na to, da Faye Dunaway, pri tem ko ga umiva, prime Dustina Hoffmana — no, ne za milo.
- 3 Vemo, da so v nekaterih državah naredili križ čez prepoved pornografije, toda ta mora biti še zmeraj opremljena s posebnimi oznakami in omejena na posebna mesta (posebne trgovine, kinodvorane itd.).
- 4 To je npr. izvrstno dojel ameriški *underground* film; in če vemo, kaj so včasih delali Warhol, Masseny idr., se nam kar stoji ob godlji, ki jo je Jugoslovanski kinoteke posredovala *The American Foundation for Film Art* kot "ameriško filmsko avantgardo".
- 5 Zato se ni čuditi, če so splošno dokaj zverženo razlagali Gideovega *Imoralista* in se še zmeraj radi šalijo z "Solomonovo" Visoko pesmijo.

film — erotika, pornografija

Seks "od blizu"

Zdenko Vrdlovec

Yann Lardeau,
Le sexe froid (Hladni seks),

Roberto Nepoti,
**Cinema pornoerotico
le pratiche del dis-placere**

John Ellis,
On pornography (O pornografiji),

Zgoraj navedeni teksti naj bi predvsem opozorili na to, kako se želi ta spis ukvarjati bolj z njimi kot s samo snovjo, ki jo obravnavajo — torej s pornografijo —, in sicer zato, ker piscu primanjkuje tovrstnih gledalskih izkušenj. Seveda pa tega primanjkljaja ni treba vzeti tako osebno, temveč prej kot indic, ki naj pokaže, kako slabe možnosti ima slovenski gledalec, da bi se v domačih kinodvoranah seznanil s pornografijo (če bi se poigral s formulo fetišizem, bi lahko rekel: "saj ne mislim, da je pri nas pornografija prepovedana, pa vendar..." —, kajti to, kar vrtijo v kinu Sloga, ni pornografija, marveč erotični film kot 'sublimna' izdaja porno filma). Nasprotno pa so ti teksti podprti z zelo dobrim poznavanjem filmske pornografije, pri čemer je to pravzaprav le njihova 'pomožna' vrednost, ki jim je v pomoč pri problematizaciji samega statusa filma (takorekoč v ontološkem smislu) in dela njegove zgodovine, še posebej pa pozicije gledalca; to velja zlasti za francoski in italijanski tekst, medtem ko lahko o angleškem napovemo, da se vpisuje bolj v ideološki boj definicij pornografije.

Ravno ta vidik omenjenih tekstov je spodbudil pričujoči prispevek, ki seveda ne more prezreti, da v tej reviji pravzaprav samo nadaljuje tematiko, ki jo je predlani načel Bogdan Tirnanič v spisu **Pornografija kot lepa umetnost** (Ekran, št. 5/6, 1979), zapisanem ob beograjski prepovedi predvajanja **Emanuele**.

Yann Lardeau že takoj na začetku zastavi vprašanje porno filma ne kot zadevo pornografije v širšem smislu,

temveč kot problem filma kot takega, kolikor omogoča vpisovanje pornografskega govora. Če se je namreč film izkazal za tako privilegirano sredstvo pornografije, potem to pač pomeni, da je že v samem njegovem dispozitivu 'nekaj pornografskega', oziroma da ima neko lastnost, ki ga postavlja v takó tesno bližino pornografije. Tej bližini bi se lahko približali tudi po krajšem 'metafizičnem ovinku', ki bi pokazal, kako so kategorije 'razkrivanja', 'razglabljanja' resnice močno spolno konotirane — in ne le to, marveč je spolnost v zgodovini dovolj pogosto nastopala kot vložek, na katerega je igrala strategija resnice. O tem nas je kajpada poučil Michel Foucault v knjigi **Zgodovina spolnosti**(1), kjer dokazuje, kako se je status spolnosti zgodovinsko urejal s tehnikami priznanja, "ki jih zahodne družbe že od srednjega veka naprej uvrščajo med glavne obrede razkrivanja resnice." Tukaj je priložnost, da se spomnimo, kaj vse priznavamo:

priznavamo svoje zločine, grehe, svojo preteklost, svoje sanje..., priznavamo javno in privatno, priznavamo staršem, učiteljem, zdravnikom, tistim, ki jih ljubimo, priznavamo na sodišču...; in če ne priznamo sami od sebe, priznamo pod prisilo. V to pestrost priznavanja pa že od krščanske spovedi naprej sodi tudi spolnost, točneje, izrekanje resnice o spolnosti. In prav to se zdi Foucaultu bistveno — namreč dejstvo, da je zahodna civilizacija v svoji zgodovini razvila množico mehanizmov za proizvajanje vednosti o spolnosti, pri čemer gre v teh mehanizmih zmeraj hkrati tudi za odnose oblasti, ki je s spodbujanjem govora o spolnosti iztržila profit kontrole nad spolnostjo (tu se je treba strinjati s Foucaultovo trditvijo, da ima oblastniško moč tisti, ki molči in izprašuje in za katerega se predpostavlja, da ve, ne pa tisti, ki govori in odgovarja; kajti ta "izpovedana resnica" potem učinkuje na tistega, ki jo pove, ne pa na onega, ki jo sliši). Tako se je spolnost znašla na križišču dvojnega ugodja: ugodja oblasti, ki sprauje, nadzoruje, preži, zalezuje, obravnava, otipava, razgalja in razkriva — ter

ugodja spolnosti, ki se razvema prav s tem, da se rešuje oblasti, beži od nje, jo vara in izigrava ter s tem tudi spodbuja oblast, da postane še bolj iznajdljiva.

Glede današnjega razcveta pornografije pač ni težko ugotoviti, da se imenitno vpisuje v mehanizme izrekanja "resnice o spolnosti", v to zvrst "uživanja v izrekanju resnice o uživanju" (Foucault), uživanja njenega razkrivanja in razgaljanja, ki je odkrilo privilegirano sredstvo ravno v filmu kot odlikovanem voyeurskem očesu in panoptičnem mehanizmu.

Vsi dobri poznavalci porno filma vedo, da je njegov princip veliki plan, ki s kazanjem seksa pod povečevalnim steklom dovolj nazorno izdaja obsesijo porno filma: zanj je resnica spolnosti povsem razkrita, če je seks prigan v neskritost, prikazan čisto od blizu, v ostri in jasni sliki, ki se s svojo natančnostjo takorekó zgleduje pri strogoosti znanstvene resnice. Še več, v tej mikroskopski sliki seksa je evocirana celo historična evforija, ki je spremljala odkritje velikega plana, razglašajoč, da lahko prikaže stvari takó, kot jih človeško oko še ni videlo: kar se torej zdaj nanaša na samo spolnost, prikazano takó, kot je človeško oko še nikoli ni videlo.

Veliki plan porno filma funkcionira kot totalno (in totalitarno) registriranje spolnosti (točneje, spolnih organov in spolnega akta), ki se znajde zaprt v njegovem reprezentativnem prostoru. Toda kot ugotavlja Lardeau, to stiskanje seksa od blizu nikakor ne uspe obuditi gledalčevega ugodja, marveč ga prej oddalji in dejansko izključi, ker eliminira pri gledalcu vsako fantazmo. Pornografski veliki plan zbije gledalca zgolj na dimenzijo realnega, ki mu blokira vse vzmeti imaginarnega. "Ali točneje, v izvoru porno filma je nori projekt despotske fantazme, ki hoče realizirati fantazmatično: vemo pa, da je programiranje užitka najboljša preventiva užitka" (Lardeau).

Porno film ima še to podobnost z znanostjo, da tako kot ona pod mikroskopskim preučevanjem nevtralizira strupenost mikroba, on s svojim velikim planom zaklinja in nevtralizira nasilje seksa: gre za isti proces objektivacije, isto vnanjost subjekta svojemu objektu in isto distančno manipulacijo, ki z optičnimi aparati (objektivi) približa subjektu objektu na ta način, da ga od njega loči in pred njim zaščiti. "Vse se dogaja tako, kot da bi nam hotel porno reči, da je užitek nemogoč, kot da bi nam prek reprezentacije spolnega akta hotel signalizirati prepoved užitka" (Lardeau).

Ob tej pornografski rabi velikega plana, ki z razkazovanjem genitalnih organov definira sam 'eksistenčni način' seksa (temelječ na biološkem 'principu realnosti'), a ga obenem tudi ukinja z abstrahiranjem teh organov od telesa — se tudi pokaže tista pornografska 'lastnost' filma kot medija, ki ga je vzpostavila kot

privilegirano sredstvo pornografije. Kot trdi Lardeau, v porno filmu ni obscen le seks, marveč se v njem manifestira obscena resnica samega filma: film je obscen že v svojem mizanscenskim procesu, ki z variacijami kadriranja, s kombinacijami planov in kotov razkosa razdaljo in globalnost prizora, da bi v zaporedju posnetkov manifestiral njegovo "nevidno in skrivno globino" (Lardeau): nevidno in skrivno, ker se prostor prizora — tako v življenju kot v gledališču ali na slikarskem platnu — kaže zmeraj v hkratnosti svoje celostne kompozicije, ostaja oddaljen in razločen in se nikoli ne zvede na seštevke svojih elementov. Film prelomi to prvobitno enotnost prizora (z razstavljanjem in ponovnim sestavljanjem v niz posnetkov), mu razbije njegovo časovno in prostorsko zaporo in ves njegov razvoj znotraj nje: film predre to zaprto telo prizora, mu grebe po mesu in cefra njegovo tkivo; s trganjem in šivanjem realnosti prizora končno ukine gledalčevo distanco, "kjer je koreninila kontemplacija, pa tudi refleksija" (Lardeau).

V tej filmski 'obnovi' prizora gre torej za to, da se le-ta pomeša s samimi filmskimi tehničnimi operacijami, s čemer realnost prizora postane neločljiva od njegove spektakularne podvojitve, torej čisti videz. In obscenost filma je ravno ta akt reprodukcije, kjer ostane edina referenca neskončna reproduktibilnost prizora, neločljiva od tehničnih operacij, ki ga proizvajajo kot dvojnik. To je že dovolj zgodaj ugotovil tudi Bazin ob primeru smrti na filmu: smrt na filmu je obscena prav zato, ker nima druge upravičenosti kot lastno spektakularizacijo — je povsem nadomestljiva s katerokoli drugo smrtjo (in celo s poljubnim dogodkom), saj se je vsa njena stvarnost prevesila na stran filmske slike. In razen tega ta spektakularizirana smrt ni več ena, marveč se nenehno ponavlja v seriji predvajanj — večno ponovno igrana, ponovno predvajana, podvržena stalnemu vračanju, postane neskončna. Žrtev preprosto ne more več umreti — obsojena je na večno ponavljanje svoje smrti, ki jo je filmska tehnika naredila nesmrtno.

Lardeau nadalje zanimivo ugotavlja, kako porno vrača film k njegovim izvorom — k Lumièru in še dlje, k Mareyu in Muybridgeu: k Lumièru zaradi znanstvene funkcije, ki jo je podelil filmski iznajdbi, in k Mareyu in Muybridgeu, ker sta skušala — prvi s svojo fotografsko puško in drugi z baterijo fotografskih aparatov — raziskati in razčleniti živalsko in človeško gibanje. Že na samem začetku kinematografije se torej pojavlja vsa problematika tehnike telesa, podvojena z raziskovanjem postopkov opazovanja in registriranja gibanja — in spolne tehnike porno filma obnavljajo ravno ta znanstveni temelji filma: seks je filmsko predstavljen zgolj z vidika znanstvenega ideala. Zato nas ne sme presenetiti, če po taki fiziološki

analizi konča kot kadaver iz lekcij anatomije.

O obširni študiji Roberta Nepotija je treba najprej reči, da se močno opira na Lardeaujev tekst, zato bom tu predstavil le tiste odlomke, ki se mi zdijo tehtni 'podaljški' te analize filmske pornografije.

Če gre v tej nevtralizaciji seksa za njegovo 'ukrotitev', ni težko spregledati tudi tesne povezanosti pornografskega velikega plana z nadzorno funkcijo, ki jo sicer kamera zavoljo svoje sposobnosti zanesljivega reprodiciranja stvarnosti zelo dobro izpolnjuje v bankah, velikih trgovinah, na prometnih križiščih ali v vohunskih rokah.

Tehnicistična ideologija je tako ravno v porno filmu prišla na svoj račun: tu namreč lahko imenitno mojstri svoje tehnike obvladanja najmanjšega detajla in ostri slike seksa vse do popolne aдекватnosti označevalca z označencem, torej do prosojnosti objekta, ki sije z leskom disign artikla. Seveda pa je dosegla predvsem to, da je spolnost dobila blagovni status: s popolno vključitvijo spolnosti v svoj okvir jo je veliki plan obenem odtrgal od tega, kar je zunaj kadra, se pravi, od subjekta. Od telesa ločen, avtonomiziran seks, zveden na svojo genitalno materialnost, lahko zdaj svobodno kroži zunaj subjekta — podobno kot blago, ki kroži na trgu neodvisno od svojih proizvajalcev. Liberalizacija spolnosti, ki je zaščiten znak pornografije, se konča pri modelu svobodne trgovine, "svobodne menjave blaga, ljudi in sporočil v kapitalizmu" (Lardeau). In če pomislimo, da je za to pornografsko osvoboditev seksa zaslužen predvsem veliki plan, smo lahko samo presenečeni, kako bogato ideološko čtivo ponuja ta drobna tehnična operacija, o kateri se lahko tu še spomnimo, da je že ob svoji zgodovinski uvedbi izzvala krike v dvorani (gledalci so vpili, ko je veliki plan igralcu odrezal glavo). Že zgodaj spoznana (Kulešov) lastnost velikega plana je bila namreč tudi ta, da s fragmentiranjem prostora ali objekta proizvede disjunkcijo predstavljenega, njegovo abstrahiranje od konteksta, kar potem omogoča raznovrstne povezave njegove vsebine z drugimi elementi scenskega prostora. In porno film se neumorno ponavlja v takih kombinacijah, kajpada omejenih zgolj na telesne organe (penis, vagina, anus, roke, ustnice, jezik), imenitno izvežbane v tehniki dotikanj in vtipkanj, ki končno manifestirajo spolnost kot dobro namazan stroj. Taka kombinatorika pa seveda tudi predpostavlja, da je v njej zmeraj en člen zamenljiv s kakšnim drugim, kar pomeni, da mu je ekvivalenten: ta 'en člen' je lahko katerikoli telesni organ ali način spolnega odnosa, poljubno kombiniran s katerimkoli drugim. Tu gre torej za posplošeno ekvivalenco spolnih odnosov (in njihovih substitutivnih členov), za njihovo medsebojno nevtralizacijo, posredovano s to pornografsko spektakularno realizacijo.

Prvi se kaže v tej ugotovitvi, da porno film zagradi prostor zunaj kadra, se pravi, tisti odsotni prostor, ki je v klasičnem filmu pomenil rezervo skrivnosti in nujni pogoj za konstitucijo pripovedi: ta 'dialektika' prisotnega in odsotnega prostora je tudi obdržala erotiko na križišču prepovedi in kršitve, zakona in želje, kar je bistveno tudi za tiste velike filme (Bertoluccijev **Zadnji tango v Parizu**, Pasolinijev **Salo, Carstvo čutov** Nagise Oshime), ki so 'šokirali' s spolnimi prizori. In če porno film zagradi to odsotno in skrivnostno polje, tedaj pač zato, ker nima kaj skriti, ker je (kot že vemo) njegov princip 'totalna' razgalitev seksa, ki takoj pokaže vse, kar ve o seksu (porno film vso vednost o spolnosti reducira na vidnost, približno tako kot tisto staro empiricistično načelo: 'ne verjamem, dokler ne vidim'). Porno ne dopušča nobene možnosti razvoja (in niti ne nestanka) pripovedi, marveč razvija le metonimijo in neskončno ponavljajoče se veriženje genitalnih organov in spolnih odnosov: iz tega izide horizontalna libidinalna napetost, naravnana proti orgastični sprostitvi, ki je obenem ukinitev pornografskega užitka in potonitev v praznino. Predvsem pa je to — kar je glavna Nepotijeva teza — ukinitev gledalčevega ugodja, ki je izgubilo vsako fantazmatično in imaginarno oporo, kakršno mu je lahko nudila spletkota erotične želje (ravno spletkota, ker gre v njej za izigravanje drugega, ali lepše, za igro z drugim).

Zanimive se zdijo tudi Nepotijeve zabeleške o dvojici erotični film/porno film, ki se je institucionalizirala že v zgodnji zgodovini kinematografije, točneje leta 1908, ko so se v ZDA pojavile prve cenzurne komisije: vendar le-te niso prepovedale spolno-erotičnih tem, če so bile maskirane z moralističnim vidikom. Potem je ameriški filmu dobrih 30 let (od 1934 do 1966) vladal famozni Haysov kodeks(2), ki je bil normativ za **Motion Picture Producers and Distributors of America**, pa tudi za večino neodvisnih producentov: to je bil strog puritanski katalog, ki je ščitil družinski zakon in ognjišče ter izganjal vse spolne perversije, parjenje, homoseksualnost, udeležbo predstavnikov obeh spolov v isti postelji, razkazovanje spolnih organov, venerične bolezni itn. Ameriški film je izvajal sistematični razcep med ljubeznijo in spolnostjo, ki pa jo je vendarle še znal ohraniti (vsaj aluzivno) z montažnimi elipsami.

Toda, prepovedan kot označenec, se je hollywoodski erotizem utrdil na ravni označevalca, same filmske slike, ki je do skrajnosti fetišizirala žensko telo: to je bila institucija kulta filmske zvezde, ki je sijala na fetišističnem nebu z anatomskimi detajli svojega telesa (Rita Hayworth 'je' vrat, Angie Dickinson — noge, Marilyn Monroe — boki itn.); skratka, posamezni telesni deli so dobili vrednost simbolne obsesije, s čimer je, kot meni Nepoti, zmagoslavni hollywoodski erotizem vsilil "modele želje" svetovni kinematografiji.

Na tem mestu bi se radi še za hip vrnili k Lardeauju, ki vidi v ameriški glasbeni komediji in zlasti v melodrami veliko več erotike kot v kateremkoli proklamiranem erotičnem ali porno filmu, in sicer prav zato, ker se je artikularala okoli zakona in njegove kršitve z željo. Seveda so filmske kritike že zdavnaj ugotovile, da gre v teh žanrih za idealizirano ljubezen in puritansko moralo, vendar so kljub temu še zmeraj zanimivi sami postopki, s katerimi je npr. melodrama 'tajila', ali bolje, 'napravila' imaginarno' vsako realnost ljubezenskega odnosa: Lardeau navaja zlasti tehniko "mehkih velikih planov" (kajpada obrazov) in motnega ostanka (doseženega zlasti s svetlobnimi učinki) oziroma trdovratne neprosojnosti, ki se je tostran jasnosti linearne pripovedi upirala vsaki ljubezenski reprezentaciji. Ravno ta odporna neprosojnost je, kot trdi Lardeau, vpisala v melodramsko fikcijo neprekoračljivo linijo med realnim in imaginarnim, se pravi, linijo njunega soočanja, ki je od realnosti ljubezenskega odnosa obdržalo njegovo imaginarno investicijo. Dobro vidimo, kako se je projekt porno filma s svojo formulo 'liberalizacije spolnosti' zastavil kot zanikanje in sprevrčanje melodramske fikcije, s tem da je prekoračil tisto linijo, ki jo je melodrama pustila nedotaknjeno: ni prenesel imaginarne neprosojnosti, v katero je melodrama ovijala ljubezenski odnos, marveč jo je do kraja in 'totalno' razkril, razgalil (in kar je še podobnih izrazov) z realnostjo ljubezenskega odnosa, se pravi, z anatomijo spolnih organov in z mašinerijo njihovih kombinacij (tu se moramo spomniti na Fellinijev film o Casanovi, predvsem pa na mehaničnega ptiča, ki spremlja njegove spolne nastope, vse dokler ga ne nadomesti lutka, s katero odigra zadnjo spolno-baletno točko: ta reprezentacija Casanove kot spolnega robota seveda nima nič skupnega s pornografijo in je navedena le zato, ker ima pornografija veliko skupnega z mehaniko, ki jo je 'moralistični' Fellini uzrl v vsej njeni tragiki).

John Ellisov spis o pornografiji se opira predvsem na dvoje dejstev: na izredno močno produkcijo filmske pornografije v Veliki Britaniji ter na zagnane napade na to vejo filmske industrije. Kot pa poudarja, pri tem ne gre za neko enotno fronto, marveč za politično in ideološko diferencirane intervencije, ki se vse opirajo na določeno definicijo pornografije. Ellis torej sklone opisati to diskurzivno bojno polje, ki seveda kaže, kako je pornografija predvsem ideološka zadeva, vendar tudi zakonodajna, kajti iz ideoloških definicij pornografije izhaja njena zakonska legitimnost: le-ta določi (ali dovoli) naravo same produkcije pornografije, predvsem pa ji pomaga, da se bolje znajde pri kršitvi legalnosti (in razvije t. i. 'črni' pornografski trg).

Ellis obravnava tri glavna stališča do pornografije na Angleškem: desničarski Festival svetlobe (Festival

of Light), feministični pristop ter liberalno pozicijo. Vsako definira pornografijo kot različen objekt.

Tukaj skrajšano povzamem te definicije: desničarska pozicija Festivala svetlobe (obdelana v obsežnem poročilu lorda Longforda) prekipeva od metafore "zdravja" — "zdrave spolnosti" (se pravi, tiste, ki je potrebna za razmnoževanje), "zdrave družbe" (tiste, ki ne pozna motne v svojem uravnovešenem miru) — in imenuje pornografijo vrsto reprezentacij, ki prikazujejo spolnost izven njenega družbenega in moralnega konteksta. Take reprezentacije spolno vzdražijo gledalca in vplivajo na njegovo nasilno obnašanje; spodbujajo anti-socialno vedenje in so simptom ter obenem vzrok propada družbenih vrednot. Pornografijo bi bilo treba prepovedati, predvsem pa jo "oddaljiti" od otrok.

Feministični pristop zaznava pornografijo kot produkt splošnega antagonizma med spoloma: porno filmi so proizvedeni za moško zadovoljstvo in celo interpelirajo moške v agresorje, ki najdejo v ženskah svoje žrtve. Táka definicija po Ellisovem mnenju zelo razširja področje pornografije, saj vključuje vanj vse reprezentacije, kjer se pojavljajo ženske kot spolni objekti, ponujeni moškemu uživanju, vendar ne zahteva zakonskih intervencij, niti se ne navezuje na moralistično tradicijo, marveč opozarja le na izkoriščevalno vlogo ženske v pornografskih reprezentacijah.

Liberalna pozicija do pornografije je definirana v t. i. Williamsovem poročilu, ki pomeni Ellisu glavni liberalistični prispevek k reformi zakonov o obscenosti in cenzuri. Pornografijo definira po njeni funkciji in vsebini: "Pornografska je tista reprezentacija, katere funkcija ali intenca je publiko spolno vzdražiti, njena vsebina pa nazorna predstavitev spolnih organov, odnosov in položajev. Film mora imeti to funkcijo in to vsebino, da bi bil pornografski."

Kot trdi Ellis, se ta pozicija razlikuje tako od desničarske (Festival svetlobe) kot feministične, ker strogo ločuje med javnim in privatnim, medtem ko prva dva pristopa temeljita na domnevi, da sta javno in privatno neločljiva. Kaj torej utemeljuje liberalistično razliko med javnim in privatnim? "Privatno je področje čisto osebnega, področje svobodne izbire in osebnega nagnjenja, torej področje, v katerega naj bi drugi (posamezniki, skupine ali država) čim manj vdiral s poskusi vsiljevanja morale ali predpisovanja normalnega."

Bolj zanimiva je definicija javnega: "to je področje težavne koeksistence množice teh privatnih nagnjenj. Tukaj se posamezniki srečujejo in vplivajo drug na drugega in tu morajo biti njihove dejavnosti tudi obrzdane zaradi varnosti in blagostanja drugih." (J. Ellis).

Iz tega bi moral dovolj jasno iziti tudi zakonski status pornografije: le-ta je dopustna v privatni sferi in nedopustna v javni, "če je dokazano, da njena prisotnost ovira druge individue pri njihovih dnevni opravkih ali povzroča oblike anti-socialnega vedenja" (Ellis). V rezervi pa je seveda še drugi primer — namreč primer pomanjkanja jasnega dokaza o vzročni zvezi med pornografsko reprezentacijo in antisocialnimi dejanji: tedaj bi bila lahko pornografija tudi družbeno legalna.

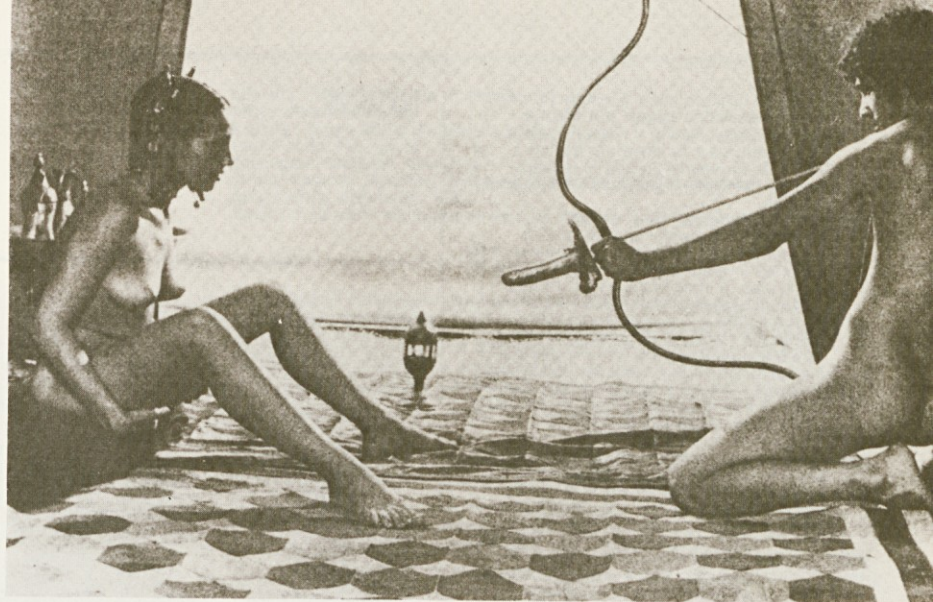
Toda liberalni poziciji je uspelo ravno s to delitvijo na javno in privatno narediti iz filma privilegirano sredstvo pornografije in obenem edino, ki je podvržena zakonu: vse druge pornografske oblike (literatura, fotografija, video ipd.) so namreč izvzete cenzure, medtem ko si jo film zasluži, ker je "premogočno sredstvo: veliki plani, kratki rez, moderna maska, zvočni in glasbeni učinki — vse to v kombinaciji na širokem platnu povzroči vpliv, ki ga ne zmore noben drugi medij... Menimo, da lahko nekomu, ki ga priteguje sadistična snov, skrajna nazornost in neposrednost filma prej oteži kot olajša razlikovanje med realnostjo in domišljijo" (Williamsovo poročilo).

V takem grobem povzetku delujejo te angleške definicije pornografije morda malce ironično: vendar bi ta ironija kaj hitro zbledela pred porogom, ki bi ga zaslužila domača kinematografija, ki misli, da lahko shaja brez pornografije in njene definicije. Vsiljuje se sum, da jugoslovanske distribucije ne uvažajo pornografije, ker ne poznajo njene definicije — oziroma še 'podlejši' sum, da so v tiem soglasju z definicijo, ki jo podpisuje angleški Festival svetlobe.

Opombe

1 Michel Foucault, *Istorija seksualnosti*, Prosveta, Beograd, 1978.

2 To moramo dopolniti z zanimivo, ali bolje, ključno anekdoto: znano je namreč, da je Haysov kodeks specialno prepovedoval kazanje popka na ekranu. To nenavadno cenzorjevo obsesijo je pojasnila šele njegova žena, ko je v trenutku indiskretnosti ob ločitvi na sodišču izdala neko družinsko skrivnost — to, da je njen mož zamenjeval popek z ženskim spolnim organom. Skoraj ni mogoče bolje pojasniti institucije cenzure.



film — erotika, pornografija

Kronologija Eros-filma*

Roberto Nepoti

- 1870 Anglež Muybridge razstavi človeško lokomocijo, tako da s fotografskim aparatom registrira faze gibanja (*The Human Figure in Motion*, Postava v gibanju). Secirana dinamika ženske golote že vsebuje problematiko telesa, s katero se začneja filmska invencija.
- 1893 Na *Chicago Columbian Exposition* med malomeščani izzovejo skandal fotografije trebušnega plesa: plesalka Fatima ustoliči zgodovino cenzure.
- 1896 Prva filmska erotična izkušnja: *The Kiss*, poljub med Johnom C. Riceom in May Irvin, posnet v prvem planu v *nickelodeonu* Thomasa Edisona.
- 1897 — 1900 *Après le bal* (Po plesu) Georgesa Méliésa: dekle se sleče in kopa; prvi iz dolgega niza "kopanja za izgovor". V repertoarju velikih kinematografskih hiš (Pathé, Gaumont itd.) se pojavijo naslovi kot *Les couchers de la parisienne*, *Puce* (Bolha, lepo dekle se sleče in se skuša znebiti bolhe) ali *Bain* (Kopel).
- 1912 Prva filmska verzija *Dantejevega Pekla*, odlična prilagoditev za "narativno opravičilo" golote.
- 1914 *A Daughter of the Gods* (Hči bogov), v katerem nastopa neka Anette Kellerman "v naturi", je predhodnica vseh naturističnih filmov.
- 1916 — 1922 Medtem ko Griffith prikazuje bakanalije in zgodovinska skrunjenja (*Intolerance*, Nestrpnost) institutira Theda Bara filmsko konvergenco Erosa in Thantosa. Z Musidorom, protagonistko Feuilladejevih *Les Vampires* (Vampirji) se rodi vamp in fantastični erotizem. *Häxan* (Čarovnica, zgodovina čarovništva skozi stoletja) B. Christensena: erotizem, magija, sadizmi Inkvizicije. Formulacija Moralnega Kodeksa avtocenzure, ki bo prišel v zgodovino pod imenom Williama H. Haysa (1922).
- 1922 — 1928 Nova verzija *Dantejevega Pekla* v režiji Henryja Otta (1924, Fox). V kino se naselijo kraljica iz Sabe, Kleopatra in biblični prizori. V tem obdobju Stroheim predvaja svoja najboljša dela, polna erotične simbolike: *Foolish Kelly* (Nore ženska), *The Merry Widow* (Vesela vdova), *Queen Kelly* (Kraljica Kelly). Afirira se Valentinov mit in prve zvezde erotizma, *Maciste all' inferno* (Maciste v peklu) G. Brignoneja. Z *Die Büchse der Pandora* (Pandorina skrinjica) G. W. Pabsta prenese Louise Brooks na platno mračni Wedekindov lik. Film ustoliči plodno zvrst psiholoških dram s seksualnim ozadjem.
- 1929 — 1932 *Un chien andalou* (Andaluzijski pes) L. Bunuela. *Der Blaue Engel* (Plavi angel) J. von Sternberga, z Marlene Dietrich. *Mädchen in Uniform* (Dekleta v uniformi) Leontine Sagan, *debut* lezbičnih odnosov, ki jih favorizirajo institucije: college, zapor, kasarna idp. V Ameriki se afirmira ženska kot seksualni simbol, kot Mae West ali presajena Marlene (*Blonde Venus*, Plavalosa Venera) J. von Sternberga.
- 1933 *King Kong* Schoedsacka in M. Cooperja, triumf erotične simbolike nznstvene fantastike. *Extase* (Ekstaza) Gustava Machatya, z golo Hedy Kiesler (kasneje Hedy Lamarr), film, ki je bil cenzuriran in ki je dvignil mnogo prahu. *Lucrèce Borgia* (Lukrecija Borgia) Abela Ganceja.
- 1934 — 1935 Se en *Dantejev Pekel* (Harry Lachman). Jean Harlow postane iz porno-dive hollywoodska zvezda.
- 1936 *Neo-poganski nacizem* Leni Riefenstahl. *These Three* (Oni trije) W. Wylerja: skandal zaradi suma homoseksualnih odnosov dveh žena. *Remake* 1961., *Children's Hour* (Ura otrok), tudi Wylerjev, četudi mnogo bolj ekspliciten, ne izzove škandala: časi se spreminjajo.
- 1939 — 1944 Filmski erotizem se institucionalizira v hollywoodskem fetišizmu. 1941. se pojavi *The Maltese Falcon* (Malteški sokol) J. Hustona z dokaj odkritimi namigovanji na homoseksualnost. V Nemčiji se tesnoba vojne kompenzira v goloti: *Münchhausen*. *The Outlaw* (Izgnanec) Howarda Hughesa z Jean Russel: seks vstopa v epični prostor westerna.
- 1946 — 1947 Rita Hayworth v *Gildi* Charlesa Vidorja, apateoza faličnega erotizma. *Fireworks* (Ognjemet) K. Angerja.
- 1948 — 1953 V ZDA se pojavi "Kinseyevo poročilo" o seksualnem vedenju moškega in ženske. *The Blue Lagoon* (Plava laguna, Frank Lauder, G. B.); *Rido amaro* (Grenki riž), G. De Santis; *Hon dansade en Sommer* (Plesala je eno samo poletje) Arneja Mattsona; *A Streetcar Named Desire* (Tramvaj "Poželenje") Elia Kazana vpelje v film razmerje na osnovi sadomazohističnega sveta Tennesseeja Williamsa.
- 1955 — 1960 Marc Allegret realizira *Ljubimca lady Chatterley*, medtem ko je v ZDA Lawrencev roman še zmeraj prepovedan. *Baby Doll* E. Kazana in T. Williamsa: prstni felatio Carol Baker izzove ogorčenje klerikalcev na drugi strani oceana; kardinal

Spellman grmi od besa. Medtem ko Amerika še vedno neguje mit Marilyn Monroe, Roger Vadim v Franciji dela iz sebe demiurga s fenomenom Bardot z ...et *Dieu créa la femme* (In bog je ustvaril žensko). *La dolce vita* (Sladko življenje) F. Fellinija.

1961 — **1964** Kongres "Film in seks" v Benetkah. Prispevek "novega vala" k rušenju tabujev, tako da v svoje filme uvaja tematiko in predstavitve erotizma. *Jules et Jim* (Jules in Jim) Francois Truffauta raziskuje mučen odnos v troje. *Viridiana* L. Bunuela dobi v Cannesu *Grand Prix*. *Tystanden* (Molk) I. Bergmana: prva "uradna" kopulacija na filmu in ženska masturbacija, ki jo je cenzura popolnoma predelala. Omembe vredni so tudi: *Splendor in the Grass* (Razkošje v travi) E. Kazana, *Lolita* S. Kubricka in *The Servant* (Službanik) J. Loseya.

1964 Prvič po uveljavitvi Haysovega zakona ameriški film "dovoli", da se pojavijo na platnu razkrite ženske prsi. Film, ki bo vpeljal "novo" smer, je *The Pawnbroker* (Mož iz zastavljalnice) Sidneya Lumeta. *Couch* (Kavč) in *Kiss Banana A. Warhola*.

1965 *Onibaba* Kaneta Shinda.

1966 *Trans-Europe-Express* A. Robbe-Grilleta: sadizem in prevratnost lingvističnih zakonov. *Syskonbadd* (Sestrina postelja), incest vstopi v film.

1967 — **1969** Leta velikega razmaha ero-filma. Na platnu debitira mednožje z nimficami v *Blow-up* (Povečava) Michelangela Antonionija. *Belle de jour* (Lepotica dneva) L. Bunuela; *Reflection in a Golden Eye* (Odsev v zlatem očesu) J. Hustona; *Barbarella* R. Vadima; *491 in Jag ar Nyfiken*; *Gul* (Radovedna sem: Rumeno) V. Sjomana; *Women in love* (Zaljubljen ženske) Kena Russella; *Flesh Paula Morrisseyja*; *Blue Movie* Andya Warhola; *Love Making* (Ljubljenje) Stana Brakhageja; *Scacco alla regina* (Sah kraljici) P. Festa Campanileja: katalog perverzij v svitku. S poprečnim *Bob and Carol and Ted and Alice* Paula Mazurskyja nastopi skupinski seks.

1970 — **1971** Komisija Williama B. Lockharta prenese predsedniku in kongresu ZDA "Presidential Report of the Commission on Obscenity and Pornography", s katero potrdi neškodljivost pornografije. *Decameron* P. P. Pasolinija; *Quiet Days in Clichy* (Mirni dnevi v Clichyeju) J. J. Thorsena, priredba Henryja Millerja; *Trash* (Snetje) in *Heat* (Vročica) P. Morrisseyja; *WR ali misteriji organizma* Dušana Makavejeva; *Carnal Knowledge* (Meseno spoznanje) Mikea Nicholasa; *Sunday, Bloody Sunday* (Nedelja, prekleta nedelja) Jonna Schlesingerja.

1972 — **1978** Sodobna zgodba. Razvijejo se pogovori o represivnih posegih cenzure in o trgovanju z Erosom. Posvet "Erotizem, uničenje in blago" v Bologni. "Osvoboditev", ki jo vpelje filmska industrija, omogoči polarizacijo evropskega filma (eurocinema) v specifične smeri:

1. Avtorski "erotski" film: *Ultimo tango a Parigi* (Zadnji tango v Parizu), B. Bertoluccija; *I racconti di Canterbury* (Canterburyske zgodbe), *Il fiore della mille e una notte* (Tisoč in ena noč) in *Salò ali 120 giornate di Sodoma* (120 dni Sodome) P. P. Pasolinija; *Portiera di notte* (Nočni portir) Liliane Cavani; *Glissements progressifs du plaisir* (Progresivno drsenje užitka) in *Le jeu avec le feu* (Igra z ognjem) Alaina-Robbe-Grilleta; *Contes Immoraux* (Nemoralne zgodbe), *La bête* (Žival), *Dzieje Grzechu* (Povest greha) in *La marge* (Rob) E. Waleriana Borowczyka; *Abesada* (Pocestnica) Norobuja Tanakaja, *Ai no korida* (Carstvo čutov) Nagise Oshime; *Vizi privati, pubbliche virtù* (Privatni greh, javne vrline) Miklosa Jancsa; *Cet obscur objet du désir* (Ta mračni predmet poželenja) L. Bunuela, itd...
2. "Erotski" film široke potrošnje, najraje zapolnjen z literarnim "izgovorom". Ločuje se po postavitvi v milje visoke buržoazije in antikomformizmu na način, ki komajda briše moralistično podlago: *Emanuelle in Histoire d'O* Justa Jaeckina.
3. "Pornografski film" v obtoku: *Deep Throat* (Globoko grlo) Gerarda Damianija; *Exhibition* Jean-Francois Davya; *Flesh Gordon* Howarda Ziehma in Michaela Benvenista. In predvsem po letu 1977 številni drugi...

prevreda mš

Opomba:

* Kratka antologija Erosa na filmu zaključuje tekst R. Nepotija *Cinema pornoerotico — Le pratiche del dis-placere* (Pornoerotični film prakse neugodja), Bianco e nero, štev. 5/6, 1978.

Avtor opozarja, da je to le subjektivni izbor izoliranih primerov iz sicer široko obdelane snovi.

Kritika



Kagemusha

scenarij: Akira Kurosava in Masato Ide
 režija: Akira Kurosava
 kamera: Takao Saito, Masaharo Ueda
 ton: Fumio Yanoguchi
 scenograf: Matsumi Yamaoto
 igrajo: Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamazaki, Kenichi Hagihara
 proizvodnja: Japonska, 1980
 izvršni producent mednarodne verzije: Francis Coppola, George Lucas

Čarodej in njegov dvojniki

Vsako pisanje o japonskem filmu tvega na pristanek v "kozmpolitski transparentci", v območje "kulturološkega prestopa", kjer "zahodno oko" neumorno išče skozi antropološko-lingvistične mediatorje smisle drugače "sestavljenega" sveta. Če lahko verjamemo sodobnim raziskovalcem japonskih tradicionalnih umetnosti in literature (Barthes, Brower, Keene, Roubaud), potem se nam ponuja teza, da je japonski film dialektično združil **abstrakcijo** (obliko kot abstrakcijo, ki se kaže kot osnovna kulturološka "vrednost" na vseh nivojih japonske družbene aktivnosti) in **naracijo** (ki je zlasti v zahodnem filmu obveljala za bistven konstrukcijski princip). Takoj velja omeniti, da so "klasični japonski" režiserji (Ozu, Mizoguchi, **Naruse** ... pričeli z delom že v nemem filmu) zelo po "svoje" razumeli na zahodu rojeno umetnost in gradili oblikovno specifičen sistem filma, ki se v mnogočem razlikuje od tovrstnih hollywoodskih ali eisensteinskih opredelitev. Predvsem gre za drugačen koncept videnja prostora, ki "igra" z vsemi svojimi elementi (ne upošteva se "pravilna" montaža, pravilo osi v obsegu 180°, ampak celoten prostor brez "prave" igre planov, z direktnim gledanjem v kamero, ki ruši iluzoričnost filmskega prizora ter "transparentnost" dogajanja...) ob "fiziološko" neobičajni montaži "sestavljanja" vsega, kar se zarisuje v območje videnega: scenografije in mizanscenskih premikov. Očitno ležijo izvori tovrstnega dojemanja prostora (in z njim v zvezi tudi časa, naracije) v japonski umetnostni tradiciji (montažni principi v Kabukiju, slikarstvo pergamentnih zvitočkov, močna likovna prisotnost ideograma). Akira Kurosava je režiser, ki je v svojem delu na zelo zanimiv način ohranil "oblikovne skrbi" svoje generacije (čeprav se je v montaži naslonil na principe Eisensteina), kljub navidezno "zahodnim" tematskim navdihom (zlasti Shakespeare in Dostojevski). Vendar je to zadostovalo, da je zahodna publika "spregledala" njegov formalizem, ki je njegova bistvena odlika in ga sprejela za najbolj "univerzalnega" ter "razumljivega" japonskega režiserja. Dejstvo je, da Kurosavin opus ni oblikovno konsekventen in nekateri filmi, kot so **SEDEM SAMURAJEV** (1954), **NA DNU** (1957), **DODES' KADEN** (1970) ali **DERSU UZALA** (1970) govorijo v prid estetskimi sodbam zahoda o filmu kot "oknu v svet"; "zgodb" kot domišljijiski projekciji ideoloških vrednosti; filmski obliki kot skritem mehanizmu za doseganje iluzije realnosti in za sporočanje "človeških" resnic. Drugi sklop filmov se začne z **RASHOMONOM** (1950) in **IKIRU** (Živeti, 1952), ter se nadaljuje z deli kot so **KRVAVI PRESTOL** (1957), ter **SKRITA TRDNJAVA** (1958), ki s svojso geometrijo prostora, baletno mizansceno, čudno topografijo pogledov in gest prej pristajajo v (za nas skorajda "nerazumljivem") carstvu znakov ter čutov japonskega sveta, v njihovih etno-antropoloških značilnostih, kulturoloških tradicijah in zgodovinskih zvezanostih. **KAGEMUSHA** (1980), zadnja Kurosavina stvaritev, nagiba k slednji skupini filmov. Pisanje o njem je lahko dvojno: niz ugibanj o njegovi "kozmpolitski transparentci", ki je postavljena s tematiko dvojnika (stara tema evropske romantike in časov po njem je filmu vedno ležala zlasti v t. i. "popularnih žanrih" grozljivke ter znanstvene fantastike in je ploden teren za psihoanalitsko kritiko) ali z mikroskopsko formalno analizo prostora (principov montaže, "delovanja" planov in off-prostora), ki jo bo verjetno z veseljem opravil Noël Burch. Karkoli lahko storim, s čimerkoli se lahko poučim, da bi "prebral" (bolje, da bi se "približal") bogato kompleksnost **KAGEMUSHE** je pristanek v njegovi-za-mene "kozmpolitski transparentci", v tem, kar lahko kot zahodnjak razumem. V tem je čarobno prekletstvo japonskega filma ali bolje rečeno: prekletstvo zahodne filmske zgodovine in kritike. Uročni smo z zanimivostjo japonskih zgodb, njihovih fascinantnih slik in vse to razumemo po svoje. Temu ne more ubežati niti Kurosava in niti vsa zahodna kritika, od Donalda Ritchieja do Noëla Burcha, pa naj se še tako bavi z najrazličnejšimi "študiji" Japonske ali se iz "strahu" pred tem zateka k sodobnim metodam formalne analize (ki so

"evropski" izumi, ergo bo "manj napak"). Najbolje bo, da ostanemo pri svojih "užitkih", se toliko poučimo, kolikor je potrebno in se držimo svojega kulturnega šovinizma, ki pravi, da sta se v japonskem filmu srečala "naš" izum in vsa njihova "specifičnost". Tako mi je lažje, da o **KAGEMUSHI** uganem "dve ali tri reči, ki jih vem o njem".

KAGEMUSHA je "Jidai-geki": zgodovinski film, ki obravnava fevdalno Japonsko. Navaden smrtnik in tat povrhu, se ogne smrti, ko pristane "nadomestiti" smrt odličnika Shingena, vodje klana Takeda. Novo telo (tat je fizično sila podoben umrlemu vodji) je postavljeno na mesto, kjer je ostala samo "senca vojščaka". Kurosava vztraja v "dobesednem" filmanju tega osnovnega rizika in strastne norosti "igranja", vstopanja v kožo nekoga drugega. Jasno je, da novo telo ne more proizvesti vseh gest, navad in znakov nekdanjega telesa. Tako se okrog tega osnovnega manjka razvije ves sistem filma: Kurosava ne zanima le politična moč "najetega" človeka, (Shongenov dvojniki bi lahko izkoristili položaj) marveč zlasti moč "igralca", njegove igre, "blefiranja". Ne gre torej za reprezentacijo moči, **KAGEMUSHA** je predvsem film o neskončni moči reprezentacije. Klanovski boj dveh fevdalnih družin ostane z "zadrževanjem" Shingenove smrti v **nespremenjenem** položaju, čeprav nasprotni tabor "zasumi" obstoj dvojnika. Podjetnost lažnega Shingena se zlomi v trenutku, ko njegovo pravo identiteto odkrijejo dvorske dame in vnuk pokojnika (nedolžni udeleženci igre in Kurosava je očitno na strani teh "poštenih" ljudi). Usoda bivšega tatu je v hipo zapечатena, kljub dobro odigrani vlogi: njegova "družbena promocija" ni več potrebna in zato je vržen na cesto. Zaslužil si je le golo življenje, toda problem je v tem, da je "novi" Shingen z igranjem postal človek in ne samo stroj moči ali zanesljivo orodje vojne, v kar so upali oblastniki. V "posojeno" telo se je vrnilo humano bitje, ki bi rado delovalo v sistemu, kateri mu je bil naključno dodeljen. Socialni kodeks kaj takega ne dovoljuje in nekdanjemu tatu ter bivšemu "gospodarju" ne preostane drugega, da se kot človek žrtvuje za stvar, v katero je začel verjeti: v odločilni bitki dveh klanov na svojo roko "sodeluje" v spopadu in pade z vsemi ostalimi vojščaki klana Takeda.

KAGEMUSHA je mogočna Nô-apokalipsa, konec nekega (ne)mogočega humanizma, film o silajni figuraciji telesa brez referenta (pravi Shingen je mrtev), torej o "obsenem telesu", maski ali travestitu. Tu leži razlika med Kurosavo in Mizoguchijem (ki ga zanima prostituirano telo) ali Ozujem (ki je neumorno filmal "družinsko" telo). Kurosava je pesnik telesa, ki je "prazno", ki ne najde zadostnih pogledov in gest, da bi se vzdržalo. Zato je obsojeno na izpraznjenje do popolnega izničenja. **KAGEMUSHA** je tako film izrazite denotacije, kjer so vsi smisli podani eksplisitno. Končno je to tudi velika kvaliteta zena.

Jože Dolmark

Fantom svobode

(Le Fantôme de la Liberté)

scenarij: Jean-Claude Carrière, Luis Bunuel

režija: Luis Bunuel

kamera: Edmond Richard

igrajo: Adriana Asti, Michel Piccoli, Monica Vitti, Julien Bertheau, Jean-

Claude Brialy

proizvodnja: Greenwich Film, 1974, Francija



Od Bunuelovih filmih ponavadi nikoli ne pozabimo omeniti njegovega surrealističnega "porekla", ki služil kot pripravno opravičilo za njihovo "nerazumljivost". Ne da bi želeli odpraviti to "nerazumljivost", bi radi le izrazili naklonjenost do Bunuelovega "realizma", kar seveda še ne pomeni, da zapostavljamo surrealizem (prej nasprotno: radi bi ga obvarovali nevarnosti, da postane koš, v katerega se meče vse, kar izpade iz realistične logike). Prav zato se ogrevamo za "realizem", pri čemer je bržčas jasno, da to ne more biti tisti narativni realizem, pod katerim razumemo "logično" povezano spenjanje dramskih situacij: pač pa predlagam formulo "realizem koda", določeneje, buržoaznih družbenih konvencij, ki jih Bunuel razpoči z dovtipom, s šalo, da bi pokazal, kaj jih realno, tj. nezadevno določa. Tu se je dobro spomniti na freudovsko analizo napadalne domislice kot vdora nezavednega, ki spodnese inhibicijo ali represijo, naloženo z zakoni, pravili in restrikcijami, da bi nas vrnila k virom ugodja — spomniti predvsem zaradi "tehnik", ki jih uporablja domislica: to so zlasti besedne igre, zgoščanje s sestavljenimi besedami, premeščanje (prestavitve psihičnega poudarka od prvotne teme na stransko), igra z nesmisli, reprezentacija z nasprotjem itn. Vse to in še vrsta drugih tehnik je na delu v **Fantomu svobode**, kjer jih, kot se zdi, uvaja noj v meščanski sobi: namreč noj, ki se pojavi ob štirih zjutraj v meščanovih sanjah, ki solidnega pariškega buržuja totalno zmedejo predvsem zaradi pisma, ki ga je (ravno tako v sanjah) prinesel poštar — to pismo je zdaj glavni razlog dvoma, ali je noj sanjski ali resničen, toda noj ni ne eno ne drugo, ampak figura dovtipa, ki s komičnim učinkom nezavednega spodnese buržoazno stvarnost in njeno imaginarno "dopolnilo".

Če bi se držali teh dveh "objektov" — pisma in noja, bi lahko rekli, da se prenašata skoz ves film, in sicer kot metonimična veriga, ki izroči pismo dovtipa kot štafeto prvemu naslovniku, ki pride mimo: kar je popolnoma v skladu z logiko dovtipa, ki zna vsak subjekt presenetiti z možnostjo, da postane objekt štos (pri čemer se izkaže nezavedno kot edini "subjekt"). Malo bolj nazorno pa gre to približno takole: zdravnik se ukvarja s pacientom, ki je sanjal, iz sosednje sobe pa ga iznenada pokliče bolniška sestra in reče, da je njen oče hudo bolan. Ta izjava zadostuje, da potujemo z bolniško sestro k njenemu bolnemu očetu, ki ga seveda ne bomo utegnili srečati, ker se moramo prej ustaviti v gostišču — vendar v gostišču kot privilegiranem kraju kroženja in srečevanja oseb in odpiranja njihovih sob kot prizorišč fantazmatičnih igr (nedvomno lahko mednje štejemo tudi partijo pokra, ki jo pridejo menihi igrati v sobo bolniške sestre, ne da bi pozabili moliti za njenega očeta, ali pa prizorček z ljubo mamo ali mamoljubico, medtem ko je sadomazohistični par takorekoč

odlikovan primer povabila k predstavi "realizirane" fantazme). Bolniška sestra bo nato potrebna le še zato, da bo prepeljala profesorja do policijske predavalnice, kjer bo prav šolarsko razposajene policaje zaman poskušal podučiti o relativnosti družbenih zakonov. Ta policijska sintagma bo sprožila novo verigo metonimičnih navezav, ki bodo poslale profesorja sedet na straniščno školjko v jedilnici, kjer bo imel priložnost, da se kot srlni subjekt izjavljanja ujame s subjektom izjave o prenatrpanosti sveta z drekom —, po drugi strani pa bo izvedla imeniten prehod z bleščečih čevljev policijskega prefekta na čiščenje morilčevih čevljev. Ta prehod ni tako brez razloga, čeprav gre tu za prefekta in morilca brez razloga — sam prefekt kot oseba namreč sploh ni važen, ker šteje le mesto prefekta, ki ga zmeraj zaseda neka oseba ("prazna" oseba, ki jo napolni službeno mesto, zato je lahko zanjo tako pogubno, če se zanima za osebne stvari — prefekt rovari po grobnici svoje sestre — ker jo ta iracionalen osebni interes takoj stane izgube službenega mesta; a tam je vselej že nekdo, pri čemer je popolnoma indiferentno, če se znajdetta hkrati dva, ker je to mesto samo eno). Podobno je z morilcem-ostrorelcem, ki z visoke stolpnice strelja ljudi "tam spodaj": ujamejo ga in dovolj logično obsodijo na smrt, nakar mu čestitajo in ga pospremijo iz sodne palače na ulico — tu pač spet ni važen sam morilec, ampak mit "morilca brez razloga", ki mu bo mas-medijska institucija že poiskala novo osebo.

Zmeraj gre torej za to, da iz povsem "nesmiselnih" povezav izidejo rušilni, "razumnost" družbenih in družinskih institucij sprevrtajoči "štosi", ki jih ne znam več vseh naštetih, rad pa bi se zadržal vsaj še pri enem, ki je sijajen primer lapsusa: gre za obisk pri zdravniku, ki nazadnje svojemu pacientu-prijatelju prizna, da ima raka — seveda ni toliko zanimivo to priznanje, ampak dejstvo, da mu potem ponudi cigareto, kot je to običaj pri na smrt obsojenih; tako je logika prijateljske in zdravniške skrbi spodrsnila na logiko nezavednega, ki izda jedro humanitarne emocije. (Naravnost vzgojen pa je primer z "izgubljenim otrokom", ki je kapjada vseskozi prisoten, vendar v resnici zgubljen v mehaniki družinske in šolske represije).

Če bi naj naslov **Fantom svobode** kaj pomenil, tedaj gotovo ne pomeni "svobode", ki jo utelešajo buržoazne institucije; spomnimo se, da se prične film s klicem "dol s svobodo!", s klicem španskih upornikov proti Napoleonovi okupaciji, ki je prinašala buržoazno "svobodo". Bunuelovski fantom svobode izvira iz radostne želje subverzije buržoaznih kodov in njihove reprodukcije prek medicinske, šolske, policijske, družinske itn. institucije.

Zdenko Vrdlovec

Idealen par

(A Perfect Couple)

scenarij: Robert Altman, Allan Nicholls

režija: Robert Altman

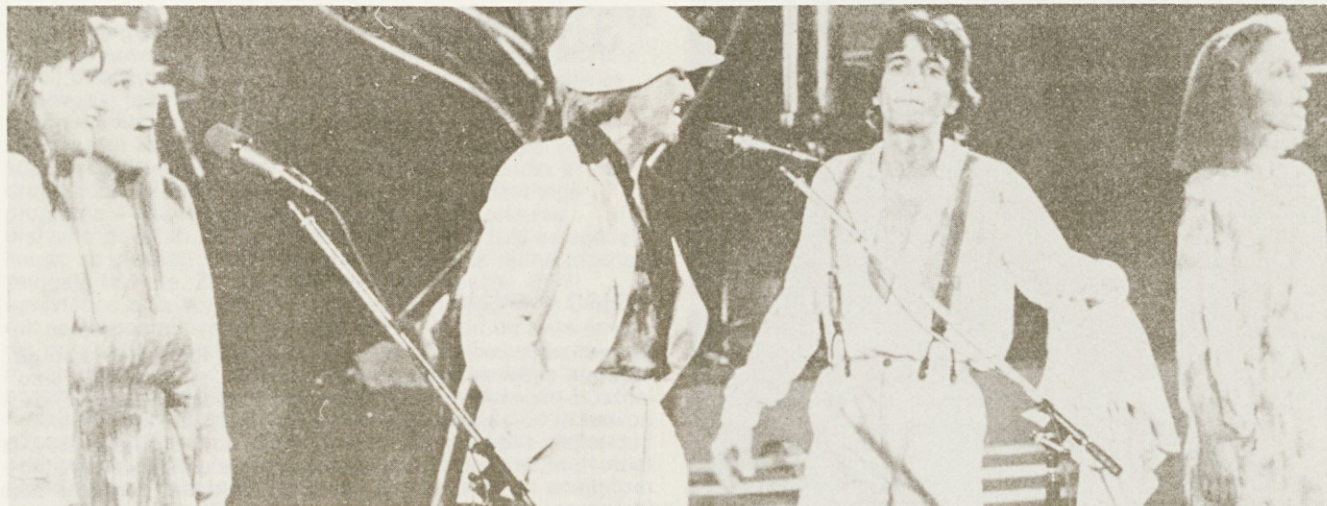
fotografija: Edmond L. Koons

glasba: Allan Nicholls

igrajo: Paul Dooley, Marta Heflin, Titos Vandis, Belita Moreno, Henry Gibson

proizvodnja: Robert Altman/Lion Gate Film, ZDA 1979

jugoslovanska distribucija: Morava film, Beograd



Robert Altman, ki ima vsekakor precej smisla za humor (spomnimo se na primer filma M. A. S. H.), je nekje izjavil, da igra v njegovem filmu "Idealen par" glavno vlogo glasba, še več, da gre pravzaprav za musical. Izjava, ki zavaja, bi lahko rekli, vendar pa prav tako zavaja tudi film sam, zakaj v njem je dejansko veliko glasbe — v kolikor seveda ta pojem razumemo dovolj široko in zraven prištejemo še dorbšno mero dobrohotnosti. Glasba, kakršno in kakor nam jo ponuja Altmanov film, namreč sploh ni take vrste, da bi lahko kakorkoli igrala "glavno vlogo", pa tudi film v celoti ima kaj malo skupnega s tisto značilno ameriško kinematografsko zvrstjo, pri kateri glasba in plesni gib nosita pripoved, dogajanje, "zgodbo", medtem ko je vse drugo le nujno zlo. Prav nasprotno, zdi se, da je v "Idealnem paru" ravno glasba nujno zlo, torej tista sestavina pripovedi, ki bi jo film — glede na njeno skromno raven — brez škode pogrešal, a je vseeno tukaj, ker vendarle opravlja določeno — čeprav neglasbeno in tako rekoč "stransko" — nalogo: vzpostavlja neko socialno razmerje. Drugo vprašanje je kajpada, ali je to sploh potrebno, in če je, zakaj ravno glasba — toda o tem pozneje.

V ospredju filmskega dogajanja je "mlad" par, ki je v vseh pogledih daleč od kakršnekoli "popolnosti" oziroma "idealnosti" (S te strani je naslov filma več kot ironičen). On, najstarejši sin bogate in konzervativne grške družine, je tako po letih kot po videzu in vedenju prava karikatura ameriškega (hollywoodskega) filmskega ljubimca; ona, članica neke pop skupine, je v vseh pogledih pravo nasprotje privlačnih lepotic, ki zapeljujejo milijonarje v ameriških melodramah (brez njih pa le težka vzdržijo tudi komedije). Tudi kot par, ki se je spoznal prek "video-posredovalnice", nikakor nista vzorna, saj se zapletata v nenehne težave in nesporazume. Njuna "popolnost" je slejkoprej zgolj predpostavka, oprta na dejstvo, da je bilo njuno srečanje "znanstveno" pripravljeno s pomočjo kartoteke z natančnimi podatki, video posnetkov in širokega izbora kandidatov. To je vsekakor ena od točk, kjer Altmanova komedija prerašča v satiro.

Drug tak moment je čutiti v filmski formulaciji socialnega statusa obeh osrednjih protagonistov, kar velja predvsem za nekatere izvrstne scene s patriarhalno grško družino, nekoliko manj pa za prizore, ki prikazujejo življenje pop skupine, čeravno tudi ti niso zmeraj brez soli. Altman seveda ne bi bil Altman, če ne bi uspešno karikiral tako sveta buržoazije kot "plebejskega" sveta popularne glasbe, pri čemer je strogemu patriarhalnemu redu grške milijonarske družine zoperstavil disciplinirano podrejenost "šefu podjetja", ki vlada znotraj pop skupine. Nobenega dvoma ni, da slednja predstavlja bodoče milijonarje show

businessa, buržoazijo v nastajanju, ki se mora prav zaradi tega še bolj strogo podrežati tržno-denarni logiki. Obe skupini sta si pravzaprav dokaj podobni, obe sta po svoje "patriarhalni", obema gre predvsem za denar, v obeh vlada stroga disciplina, medtem ko so razlike med njima bolj ali manj površinske (norme obnašanja in pojmovanja medsebojnih odnosov). Zato naposled ni prav jasno, zakaj in čemu se morata osrednja junaka odreči vsak svojemu okolju, načinu življenja in svojim neposrednim materialnim interesom, če naj "realizirata" svojo ljubezen in postaneta "popoln" par. Tukaj se satira spet prevesi v komedijo, ta pa zdrsrne v dobro staro melodramo.

Toda nič hudega, zakaj česar ne zmora filmska pripoved, to zmora filmska glasba — in tako v prenesenem pomenu res odigra "glavno vlogo". Dozdevno "razredno" nasprotje med skupinama je v filmu vseskozi ilustrirano z nasprotjem med klasično glasbo in rockom, vendar na poseben način. Klasična glasba je namreč v filmu — razen v špici — navzoča edino v "konservni" obliki (grška družina posluša prek svojega dragega "hi-fi" sistema) najbolj cenjen nadomestek žive glasbe — kaseto), dozdevni rock pa se hitro razkrije kot mešanica disko ritmov in sentimentalnega popevkarstva (res je, da besedila zmeraj "komentirajo" vzporedno dogajanje na platnu, vendar je le-to tudi sicer dovolj razvidno, tako da ni mogoče govoriti niti o elementih musicala). Obakrat imamo torej opraviti z nadomestkom tistega "pravega" oziroma pristnega, pri čemer najbrž ni čisto nepomembno, da glavni junak docela prekine odnose s svojo grško družino in se dokončno z/bliža s svojo izvoljenko šele v trenutku, ko umre njegova sestra, čelista v simfoničnem orkestru, se pravi njegova zadnja vez s "pravimi vrednotami". Toda vloga glasbe v tem filmu s tem še ni končana, zakaj čisto na koncu smo pričeli prave pravcate "sprave" — skupnega nastopa simfoničnega orkestra, v katerem je muzicirala junakova sestra, in pop skupine, v kateri je nastopala junakinja. Nepomirljivo nasprotje med grško milijonarsko družino in pop skupino dobi tako predznak nečesa individualnega, na ravni univerzalnega pa se izkaže kot pomiritev, kot "sprava". Nikakor ni naključje, da je "teren" tega družbenega happy-enda prav glasba, saj le-ta velja za "nevtrarno" področje, obenem pa to ideološko lepo dopolnjuje in nadgrajuje happy-end melodrame. In če s te točke ponovno premislimo Altmanovo trditev, da igra v njegovem filmu glavno vlogo glasba, si moramo priznati, da ima fant nemara celo več smisla za humor, kot je bilo sprva videti; je pa ta humor vendarle nekam sumljiv, zakaj naslov filma je konec koncev "Idealen par" (ali bolje: "Popoln par").

Bojan Kavčič

Ob oddaji "35 mm"

Bojan Kavčič

Še preden je novi cikel oddaj ljubljanske televizije, ki so ga opremili z jedrnatim naslovom "35 mm", sploh stekel, smo lahko iz napovedi v naših dnevnikih in tednikih posneli, da novost ni namenjena "filmskim poznavalcem" in "vnetim ljubiteljem filma", marveč kar najširšemu krogu gledalcev. Iz istih virov smo tudi izvedli, da bodo oddaje lepo pregledno razdeljene na tri dele: prvi naj bi bil vsakokrat posvečen tako imenovani nosilni temi, drugi različnim filmskim vestem, tretji pa naj bi gledalce seznanil s pomembnejšimi filmi s tekočega sporeda slovenskih kinematografov. Po ogledu prve oddaje "35 mm" smo lahko le ugotovili, saj so bili ti z informacijami, ki jih je prinesla, že zdavnaj seznanjeni iz drugih virov, mnogo bolj neprijetno pa je bilo spoznanje, da oddaja tudi "širšega kroga" gledalcev bržčas ni mogla pritegniti, kajti za kaj takega je bila vse preveč suhoparna, nepregledna, nepovezana in verbalistična — torej vsestransko neprivlačna. Še dobro, da smo bili o njenem konceptu informirani prek napovedi v časnikih, zakaj iz oddaje ga ni bilo mogoče razbrati: predvsem o "nosilni temi" ni bilo ne duha ne sluha, res pa je, da je v oddaji kar mrgolelo najrazličnejših "filmskih vestí", zaradi katerih je vsa reč na koncu zapustila uničujoče zmeden vtis. Nič hudega, bi lahko rekli, saj take in podobne novosti praviloma bolehajo za raznimi izvedbenimi pomanjkljivostmi, "pilotske" TV oddaje pa so sploh namenjene prav zbiranju kritičnih pripomb gledalcev, na temelju katerih je potem mogoče odpraviti začetne težave in do kraja uveljaviti zastavljeni koncept (nekaj takega je uvodoma povedal tudi vodja oddaje "35 mm"). Denimo, da je res tako, da se bodo torej prihodnje oddaje tega cikla le "ujele" itd. in se približale tistemu, kar so si televizijci zamislili, saj navsezadnje tudi neuspeh prve zagotovo ne more biti posledica kake namerne malomarnosti ali neodgovornosti avtorjev. A saj ne gre za to, ne gre za vprašanje dosledne uveljavitve, čim boljše realizacije koncepta, zakaj tisto, kar najbolj moti, je prav koncept sam, slab, nedomišljen, rahitičen koncept, ali še bolje: pomanjkanje kakršnekoli zamisli, ki bi si zaslužila to ime. Treba je priznati, da ta ugotovitev, ki med drugim zbujata tudi dvome o nadaljnji usodi oddaje "35 mm", sama na sebi ni posebno zanimiva (konec koncev bi bilo moč kaj podobnega zapisati še o marsikateri televizijski oddaji), zato pa nas napeljuje na nadvse zanimivo vprašanje razmerja med televizijo in filmom, saj neuspešen poskus s "filmsko oddajo" na TV ni nič drugega kot odsev tega razmerja.

Tukaj se seveda nima pomena z neizčrpno temo "medijskega" odnosa med filmom in televizijo — to tudi ne bi imelo kaj prida opraviti s temeljnim namenom pričujočega pisanja — zato se zadovoljimo z ugotovitvijo, da gre za dva medija, ki ju odlikuje skupna značilnost: združitev slike in zvoka. Slednje jima zagotavlja določeno "kompatibilnost", od katere pa ima za zdaj največ koristi televizija, ki lahko v svoj maratonski program po mili volji vključi nešteta filmska dela, če v tem okviru zanemarimo tisti del televizijske produkcije, ki nastaja na filmski način in priteguje filmske ustvarjalce. Nič čudnega torej ni, če si je televizija prislužila vzdevke "največji kinematograf", "hišni kino", "domače filmsko platno" in podobne, ki niso daleč od resnice. Zato

FESTIVAL CINEMATOGRAPHIQUE
INTERNATIONAL DE PARIS
7 AU 21 NOVEMBRE / THEATRE NATIONAL DE CHAILLOU



se je vsekakor treba vprašati — in to je tisto, kar nas tu v prvi vrsti zanima — kako se pravzaprav "godil" filmu na televiziji, še posebej na naši televiziji.

Omejnjeni vzdevki merijo predvsem na dvoje:

1. da nam televizija pošilja filmsko sliko naravnost na dom in
2. da gleda filme, ki jih posreduje televizija, izredno veliko ljudi. Paradoksalno je, da oboje televizijo bistveno ločuje od kinematografa, se pravi od posebnega javnega prostora za skupinsko gledanje filmov, ki more naenkrat sprejeti le omejeno število gledalcev. Mnogo bolj se zato ta množični medij približuje kinu s tem, ko skrbi za redno predvajanje filmov, saj je prav rednost predstav ena od značilnosti solidnega kinematografskega podjetja. Po tem kriteriju bi bila v naših razmerah seveda najbolj "kinematografska" kopska televizija, ki "vrti" filme vsak večer, vendar bi tudi druge naše TV hiše težko prebolele "izpad" filmskega programa — ne le zato, ker bi morale v tem primeru bistveno povečati lastno produkcijo, marveč tudi zategadelj, ker so se gledalci z leti preprosto navadili na redne tedenske zalogaje te vrste. Že zgolj zato bi konec koncev smeli upravičeno pričakovati, da bo televizija polagoma le uvedla tak način posredovanja filmskih del, ki jo bo do neke mere res približal kinematografu — namreč filmsko predstavo na malem ekranu, pri čemer ne mislimo zgolj na kake "uvode" najrazličnejših kritičnih besedovalcev, marveč na resnično, temeljito uvajanje pomembnejših filmskih del (televizijski pogovori, reportaže, dodatni filmski material itd.). Temu v prid govori seveda še vrsta razlogov, od katerih bomo tukaj navedli samo nekatere.

Najprej je treba upoštevati, da televizijsko delo, ki je "neposredno" vključeno v televizijski spored — recimo med TV dnevnik in nogometno tekmo — pač preneha biti celota zase, da izgubi svojo identiteto in postane zgolj ena od programskih enot. To pa obenem pomeni, da je tako prikazano delo mnogo na slabšem v primeri s filmi, predvajanimi v kinematografih, torej na posebnih filmskih predstavah. Televizijski gledalec namreč tako delo sprejema enako kot katerikoli drugo enoto sporeda, se pravi (običajno) nekritično in brez posebnega interesa, pri čemer kajpada ni prav nič pozoren na značilnosti filmskega jezika, na specifično dramaturgijo, na režijske prijeme ali na ideološko nadgradnjo. Ta del sporeda med poročili in nogometno tekmo mu sicer govori z drugačnim jezikom, toda televizijski gledalec — navajen na vsakodnevno količino programa, prepojen z njo in zasvojen od nje — je za to "drugačnost" že zdavnaj oslepel in oglušel. Kolikor filmu sploh pokloni kaj pozornosti, je le-ta enaka oni, ki jo kaže za serijske TV izdelke in nadaljevanke, zato ni nič čudnega, če so ob predvajanju na televiziji najbolj uspešni tako imenovani akcijski filmi in melodramatske štorije s karseda preglednimi fabulami in s čimbolj primitivnimi režijskimi prijemi. Vse drugo, vse, kar izstopa iz tega in takega konteksta, je v glavnem deležno zgolj zmrdovanja, zdehanja in preklinjanja; ali pa brezbriznosti, kar je nemara še najslabše. Brez posebne "vpeljave" je v takih razmerah tudi najboljše filmsko delo tako rekoč spregledano, mrtvo in pokopano v povprečju.

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da film na televiziji tudi v "tehničnem" pogledu veliko izgubi in bolj malo pridobi. Začne se že pri pogojih in načinu gledanja: v primeri z zbranim spremljanjem filmske pripovedi v zatemnjeni kinodvorani je "domače" gledanje vezano na bolj ali manj razsvetljen prostor, poleg tega pa gledalec zvečine ni posebno skoncentriran na tisto, kar gleda, saj ob tem največkrat počne še tisoč reči. Če k temu prištejemo razmeroma majhno površino televizijskega ekrana in sliko, ki povečini ni najboljše kvalitete (da vprašanja barv niti ne načenjamo), postane problem že bolj očiten. Vendar to še ni vse, zakaj raziskave kažejo, da običajna filmska montaža, ki uporablja kratke posnetke (s povprečnim trajanjem kakih petnajstih sekund), preveč utruja oči televizijskega gledalca in ga dekoncentrira, vse skupaj pa se še dodatno zaplete s filmi, ki se odlikujejo pretežno s srednjimi in splošnimi izrezi, saj izkušnja govori, da je za televizijo — spet zaradi dimenzij ekrana — najprimernejši veliki izrez. Iz vsega povedanega sledi, da je gledanje kinematografskega dela na televiziji največkrat zgolj informacija o filmu, ki bi ga bilo treba šele videti v "pravem" okolju oziroma v ustreznih pogojih, se pravi v kinu. Ker pa je kljub vsemu tudi taka

informacija mnogokrat več kot dobrodošla, kajti številnim gledalcem filmi, ki jih lahko vidijo na televiziji, sicer niso dostopni, nekaterih pa kje drugje sploh ni mogoče videti, bi bilo vsekakor potrebno to informacijo ustrezno dopolniti z drugimi, televizijskimi sredstvi (nekaj smo jih že navedli) in tako gledalcu vsaj deloma nadomestiti tisto, kar je izgubil zaradi nujnih omejitev "predvajanja" na malem ekranu.

Že to, kar smo navedli, najbrž dovolj jasno narekuje potrebo po posebni filmski oddaji na televiziji in tudi nakazuje, kako bi morala biti zastavljena, obenem pa je moč iz tega razbrati odgovor na vprašanje, zakaj je koncept oddaje "35 mm" slab, zakaj pravzaprav sploh ni nikakršen koncept. Prav nič namreč ni jasno, čemu naj služi od filma ločena televizijska filmska oddaja, ki gledalcu ponuja govorne informacije o filmskih dogodkih, o katerih se lahko bolje pouči iz drugih virov, obenem pa teče prek televizijskih zaslonov mamutski filmski program — in to relativno dober program — povsem nekomentirano. Ali bi ne bilo bolje in bolj smiselno povezati tako oddajo s tistim, kar je pri roki in prepuščeno svoji nemili usodi, kot pa čebljati o rečeh, s katerimi se v eni televizijski uri ni mogoče niti za silo soočiti.

Naposled se je treba tudi zavedati, da filma v neki oddaji ni mogoče obravnavati enako kot druga področja tako imenovane umetniške prakse, saj prav filmu pripada v okviru TV programa posebno mesto: je namreč edini "tujerodni material" — kolikor seveda ne gre za televizijsko produkcijo, pa še tu bi se dalo razpravljati — ki ga lahko televizija neposredno eksploatira, ki ga torej preprosto posreduje gledalcem, pri čemer v studiu ni treba storiti drugega, kot pognati projektor, televizijski sprejemnik pa bo odigral vlogo filmskega platna. Ta groba primerjava, ki hoče zgolj povedati, da televizija ni udeležena v produkciji filmskega dela, da torej tu nima nobenih posebnih zaslug, marveč se omejuje samo na distribucijo, pravzaprav razkriva neki "dolgi" televizije do filma, "dolgi", ki ga ni mogoče poravnati z neko konvencionalno zastavljenostjo, "magazinsko" koncipirano in skrajnje nedomiselnostjo izpeljano "filmsko oddajo". Prav taka oddaja je namreč slajna priložnost, da se televizija, ki se sicer v razmerju do filma obnaša kot pasiven posrednik, izkaže kot polnovreden (če že ne ravno kot enakovreden) medij, ne pa kot otopelo informacijsko sredstvo, ki govori o filmu na enak način kot, denimo, o knjigi. Vsekakor je jasno, da film, ko že enkrat za spremembo ne "nastopa" kot aktivni del televizijskega programa, ampak se znajde v vlogi "predmeta" televizijske obravnave, ne le omogoča, pač pa naravnost terja drugačne, vsakdanjih televizijskih šablon osvobodene metode, predvsem pa izvirnejši koncept in bistveno radikalnejši pristop. Tega kajpak ne bo mogoče doseči, dokler bodo avtorji omenjene oddaje in mnogi drugi predstavniki naše televizijske institucije menili, da je razmerje med filmom in televizijo docela neproblematično, film kot del TV programa pa najbolj samoumevna stvar na svetu.

Ko poje čuk

literarna predloga: **Tone Partljič**

režija: **Andrej Stojan**

dramaturg: **Marjan Brezovar**

kostumograf: **Marija Kobi**

direktor fotografije: **Ivo Belec**

urednik: **Jernej Novak**

igrajo: **Ljerkka Belak, Anton Šolar, Janez Škof, Iva Zupančič, Anica Beble,**

Draga Potočnjak

proizvodnja: **RTV Ljubljana, 1980**

predvajano: **5. januarja 1981, na 1. programu TV Ljubljana**



Če nič drugega, je Partljič-Stojanova televizijska premiera TV drame KO POJE ČUK poučna vsaj iz enega razloga — je namreč plod hotenega ali nehotenega programskega sodelovanja med Viba filmom in ljubljansko TV, kar je bil v preteklosti tako redek dogodek, da ga je treba že zato primerno zabeležiti za zanamce. Tone Partljič je z omenjenim pisanjem v scenaristični formi namreč povsem resno kandidiral na enem od javnih — anonimnih natečajev za filmski scenarij, ki ga je pred leti razpisalo podjetje Viba film. No, toda celo ne preveč zahtevni in prehudo izbirčni takratni Vibini selektorji Partljičevemu besedilu, ki ga je imel za scenarij, niso odprli poti v fazo t. i. nadaljnje obdelave in vsa reč je šla v pozabo. Toda pri nas imamo seveda tudi televizijo in televizijska hiša ima oddelek, v katerem sedi ugledno število uglednih dramaturgov, ki so nekaj let kasneje postavili na laž nekdanjo Vibino selekcijo z učinkovito potezo — propadlo scenaristično besedilo so promovirali v literarno predlogo za TV dramo in nam jo servirali v vsaj nekoč vsekakor uglednem ponedeljkovem terminu, kot pomembno domačo noviteto tako, kot je seveda ob domačih novitetah pač navada. Zagotovo zgleden in za naše razmere vsekakor tipičen primer plodnega programskega sodelovanja med filmom in televizijo, ni kaj. In kaj je pravzaprav ponudil Partljič v snemanje? Zgodbo treh, morda štirih ljudi, tako ali drugače medsebojno zapletenih v sorodstvene in seksualne (nikakor ne erotične!) štrene, preko in s pomočjo katerih naj bi nas popeljal v tehten in prizadet družbenokritični razmislek o pereči socialni problematiki, ki se poraja iz naraščajočih razlik med

hrbovskim podeželjem na eni in industrializiranim mestom na drugi strani. Tematski okvir, ne enkrat znan in uporabljen v naši televizijski pa tudi filmski proizvodnji.

Ana Zemljič, kmetica in posestnica, ki je povrh še po sili jalovka, zelo zapletenega značaja in silovitega temperamenta, kraljuje na kmetiji predvsem s pomočjo nenehnega izsiljevanja svoje okolice z grožnjo, da si bo segla po življenju, če ji bosta posinovljenec, ki si ga mimogrede naredi tudi za zadovoljevalca svojih seksualnih potreb, in mož, ki tej nalogi od nekdanj ni bil kos, skušala uiti s kmetije delat v mesto. Mož Štefan, pol kmet in pol delavec, je dobrodušen božji volek, ki zavedajoč se svoje krivde zaradi pomanjkanja spolne moči, potrpežljivo prenaša in miri ženino strastno in polaščujočo se naturo. Potem je tukaj še posinovljenec Dominik, napol dozorel pubertetnik, razpet med hvaležnostjo in dolžnostjo do svojih krušnih staršev in mestne matere, ki ga je zapustila v najzgodnejšem otroštvu in kateri prenapeta krušna mater odreka vsakršno pravico do sina, razklan med resničnostjo kmečkega življenja in hrepenenjem po boljšem, predvsem pa lažjem življenju v mestu, frustriran zaradi prezgodnjega vstopa v mračne labirinte pregrešne spolnosti z mačeho. Tu je še Dominikova mati, nekakšno zgubljeno, skorajda umsko nekoliko zaostalo žensko bitje, zavozlano v brezizhodnost nekakšnega napol lumpenproletarskega životarjenja v mestu.

Celoten okvir dopolnjuje še nekaj sličic in podeželske šole, nekaj deklarativnih stavkov o brezperspektivnosti kmečkega življenja, pa o nič boljših perspektivah gastarbajterstva in dva pogreba — prvi na začetku, ko pokopljejo Anino mater, ki se je prav tako, kot ob koncu tudi Ana Zemljič, sama odpravila s tega sveta.

Povsem jasno je, da takšna konstrukcija več ali manj pri nas, (še zlasti v TV praksi) že standardizirane štorije (seveda le stežka) omogoča avtorjema televizijske igre možnost za tehtno naturalistično študijo ljudi in nravi, za realistično družbenokritično analizo določenega socialnega okolja, ki ga je zajel proces družbenega razslojevanja z vsemi dramatičnimi in tragičnimi razsežnostmi, ali pa mogoče celo za groteskno karikaturu, ki jo daje za hip slutiti nastop črnih ženskih sojenic, ki na vse konce, še posebej pa Ani Zemljič napovedujejo nesrečo in slab konec.

In res. Iz vsega skupaj je uspelo avtorjem roditi nekakšnega krevljastega nedonošenčka tako v vsebinsko-sporočilnem pogledu kot. televizijski izpeljavi projekta. Tako sé srečujemo s pomanjkanjem vsakršnega verizma, pa naj gre za socialno ali psihološko raven — s pomanjkanjem tistega soka in prekrvavitve, ki bi zagotovila, da bi se Partljičev in Stojanov izdelek ne razpadel v nekoherentno, brezbarvno karikaturu v načelu sicer tudi za televizijsko uprizoritev relevantne tematike.

O revnosti same televizijske uprizoritve po vsem doslej povedanem seveda ni treba še kaj dosti dodajati. Režiser in televizija v celoti, si leta 1980 zares ne bi smela več privoščiti tako grobih diletantizmov, kot sta si jih v omenjeni drami: od čisto dramaturških napak (npr. nenadno srečanje od doma pobeglega Dominika s krušnimi starši v parku), do nedopustnih napak v montaži in zvočni opremi (npr. težave z mopedom), do nedoslednosti v scenografiji, še posebej pa seveda jezika, ki ga govore akterji.

Sašo Schrott

Uporaba fotografskega medija v novi umetniški praksi

Ješa Denegri

Med deli, realiziranimi s pomočjo fotografskega medija, je moč ugotoviti razliko med dvema specifičnima pristopoma: eno je "fotografija fotografov", torej fotografija, ki za svoj predmet najpogosteje izbira fenomene obstoječe resničnosti in jih nato interpretira kot objektivne podatke nekega osebnega videnja teh podatkov, drugo pa je "fotografija umetnikov", torej fotografija, za katero je predmet snemanja zgolj povod za oblikovanje neke znakovne govorice, ki ni usklajena z realnostjo okolja, temveč predvsem s področjem, ki je glede na zgodovinsko izkušnjo opredeljeno kot "umetnost". Ta, drugi pristop izvira iz gibanj zgodovinskih avantgard (fotodinamizma futuristov, fotomontaže berlinskih dadaistov ter ruskih in poljskih konstruktivistov, Man Rayevih in Moholy-Nagyjevih eksperimentov brez uporabe kamere itd.), v šestdesetih letih pa je moč opaziti uporabo nekaterih fotografskih postopkov v ameriškem Pop-artu in v evropskem Mec-artu, do izredno intenzivne uporabe fotografskega medija na umetnostnem področju pa je prišlo prav v sedemdesetih letih, v kontekstu nove umetniške prakse, ki se cepi na celo množico rešitev v razponu od mentalnih in v temelju analitičnih pristopov k sami strukturi uporabljenega medija vse do izrazito ekstrovertnih gest, ki bi jih okvirno lahko označili z izrazom "umetniško ravnanje". Fotografija je v teh izraznih rešitvah našla možnost vključitve, v primeru, da se takšen način uporabe fotografije poveže še z uporabo njej sorodnih medijev, kakršna sta video in film umetnikov ("film d'artiste"), pa se zariše tisto široko polje, v katerem deluje vrsta danes problemsko najaktivnejših umetniških usmeritev.

Fotografski medij se v novi umetniški praksi pogosto uporablja za dokumentiranje tistih intervencij in dogodkov, ki so že po svoji definiciji začasnega in prehodnega značaja: to so razne oblike umetniških akcij, od tistih, ki se izvajajo v urbanem ali naravnem ambientu, do tistih, v katerih je središče dogajanja osredotočeno na samo fizično

prisotnost umetnikove osebnosti. Glede na to, da umetniška akcija dejansko obstaja med potekom procesa dela, rezultat umetnikovega delovanja v nobenem od navedenih primerov ni nastanek kakšnega trajnejšega materialnega objekta, da pa bi vsebina teh akcij lahko doživela nadaljnje širjenje in komunikacijo, se fotografija, film in video uporabljajo kot mediji za registracijo konkretnih umetniških dogodkov. Okoliščina, da fotografska, filmska in video registracija tega dogajanja vsebuje visoko stopnjo izrazne sugestivnosti, dodaja tem dokumentom dodatni status avtorskega objekta, ki je načeloma enakopraven z vsemi tistimi objekti, ki po svoji naravi predpostavljajo končno eksistenco umetniškega dela. Status objekta, kakršnega imajo ti dokumenti, lahko opravičimo z dejstvom, da fotografska slika, kljub temu, da ne more predstaviti realnih dimenzij prostora in časa, v sebi nosi izjemno sposobnost povezovanja teh lastnosti v neko znakovno strukturo, kakršno vsebujejo tudi ostali postopki aktualnih umetniških formulacij.

Ob tej sekundarni funkciji snemanja predhodnih umetniških dogodkov je fotografija v novi umetniški praksi postala eden izmed medijev avtonomnega značaja, postala je nekakšna "pisava", ki, čeprav temelji na uporabi ikoničnih znakov, lahko doseže ravno takšno stopnjo abstrakcije mišljenja, kakršna je sicer značilna za ostale, v bistvu artificialne umetniške postopke. Dejstvo, da se na fotografijah umetnikov pojavljajo prizori, ki so ekvivalentni ali celo mogoči v realnih situacijah, nas zategadelj še ne sme usmeriti k zaključku, da se s posredovanjem fotografije danes dogaja obnova realističnih tendenc, ki se od časa do časa pojavljajo v tokovih sodobne umetnosti. Nasprotno, način, na kakršnega novi umetniki obravnavajo fotografski medij, je izrazito formaliziran, torej odvisen od internih sintaktičnih operacij, s čemer tovrstna praksa takorekoč korigira postavko Rolanda Barthesa, ki je fotografijo — za razliko od filma in literature — imel za naravni jezik, kar pomeni, da

medij brez lastnega koda in brez lastne sintakse. "Naravnost" ikoničnih znakov je namreč v tej zvrsti fotografije vselej vključena v operacije mentalnega in abstraktnega značaja, s tem pa je tovrsten način koncipiranja fotografskega prizora že kritika vsakršnega deskriptivnega razmerja z obstoječimi in realnimi pojavi, pravzaprav kritika stališča, ki ga Filiberto Menna imenuje model "naivnega referencializma". Značaj mentalnega in analitičnega pristopa se v tovrstni fotografiji doseže z različnimi operacijami odstopanj od običajnih in dobesedno denotativnih predstav: doseže se na primer s povezovanjem vrste posameznih kadrov v sekvenco, s čemer se časovno in prostorsko situiranje dogajanja podaljša, doseže se tudi z aluzijami posnetega prizora na že obstoječe teme v zgodovini umetnosti ali v nedavni umetniški produkciji, doseže se med drugim z vnašanjem umetnih in glede na celoto tujih objektov in znakov v strukturo posnetega prizora, doseže se navsezadnje z združevanjem fotografskega prizora in tekstualnega sestava, za katerega — tako kot v Narrative artu — ni nujno, da je vzporeden z vsebino posnetega prizora, temveč hkrati s tem prizorom tvori dva med seboj neodvisna in paralelna retorična tokova. Za vse te operacije odstopanja od dobesednosti realistične predstave pa je značilno, da umetniki vnaprej organizirajo (kar pomeni, da ne najdejo ali zgolj odkrivajo) predmet svojega snemanja, to organiziranje pa poteka po neki njihovi prej izbrani zamisli, sam obstoj neke take preliminarne zamisli pa kaže na to, da gre za umetniški pristop z izrazito intelektualnimi in konceptualnimi lastnostmi.

V praksi novih jugoslovanskih umetnikov se je uporaba fotografije pojavila že na samem začetku teh dogajanj konec šestdesetih let: prvi stadij uporabe fotografije se je zadovoljeval z registriranjem trenutnih in prehodnih akcij, v nadaljnjem širjenju delovnih zanimanj pa je prihajalo do koncipiranja takih pristopov, v katerih se fotografija obravnava kot samostojni izrazni



Neža Peripović



Raša Todosijević

Zoran Popović

medij. Zato bi natančnejša analiza situacije na področju fotografije kot medija umetnikov zajela skoraj vse predstavnike nove umetniške prakse v Jugoslaviji, od pojava skupine OHO v Ljubljani prek prvih nosilcev teh usmeritev v Zagrebu, Novem Sadu, Subotici in Beogradu, vse do današnjih gibanj, v katerih sodeluje vse širši krog posameznikov. Celostna in adekvatna predstavitev te produkcije bi zahtevala torej retrospektivni pregled desetletnega dela in šele tedaj bi bilo mogoče razbrati vsa področja tematskih in tehničnih preokupacij, kakor tudi individualne profile avtorskih prispevkov.

Če se ozremo na tekočo produkcijo na tem področju, ne oziraje se na prejšnje etape in ne da bi se spuščali v celostne problemske sklope posameznih avtorskih opusov, lahko opazimo dva posplošena pristopa k samemu tematskemu in jezikovnemu značaju medija: na eni strani linija, v kateri avtorji snemajo ambiente in situacije obdajajoče jih resničnosti, na slikah pogosto predstavljajo svojo lastno podobo, v svojo govorico vpletajo izrazito osebne in subjektivne izpovedi, vse v duhu danes v fotografiji aktualne tendence, ki jo označuje termin "zasebni svet umetnika"; na drugi strani pa je linija, v kateri se v središču pozornosti nahajajo predvsem vprašanja govorice in metagovorice, kjer avtorji težijo k brezosebni govorici in kjer bi osnovno delovno preokupacijo lahko označili s terminom "refleksija o mediju". V prvo od teh usmeritev bi bilo moč uvrstiti dela Tomislava Gotovca, Radomira Damjanovića — Damnjana, Raše Todosijevića, Neše Paripovića, Zorana Popovića, Balinta Szombathyja, Mladena Stilićevića, Gorana Petercola in Bojana Breclja, medtem ko bi v drugo spadala dela Nuše in Sreča Dragana, Mirka Radojičića, Željka Jermana, Svena Stilićevića, Miška Šuvakovića in Maje Savić, čeprav — kot smo že povedali — v delih istih avtorjev pogosto prihaja do vzporednih in sočasnih premikov znotraj tematskih in jezikovnih področij obeh navedenih usmeritev.

Čeprav gre očitno za medij, ki je gotovo bolj kot mnogi drugi značilen za sodobno tehnično civilizacijo in čeprav uporaba tega medija ne zahteva nekih posebnih izvajalskih spretnosti, je simptomatično, da je število umetnikov, ki se v Jugoslaviji danes ukvarjajo s fotografijo, relativno majhno, poleg tega pa so imena avtorjev vezana na zgolj nekatera vodilna umetnostna središča. Kot kaže, je vzrok temu naslednji: gre za način mišljenja in način ravnanja, ki — kljub enostavnosti tehnične elaboracije dela — predpostavlja popolnoma sodobno medijsko kulturo, ki je hkrati odprta tako proti filmu kot proti videu, ki predpostavlja razvite afinitete do dediščine zgodovinskih avantgard in njihovih sodobnih konsekvenc; nazadnje gre za stališča, ki v obstoječi resničnosti umetniško govorico pojmujejo kot

področje aktivnega in v temelju kritičnega delovanja tako glede na pojem "tradicije kot tudi glede na celo vrsto konkretnih mehanizmov umetnostnega sistema, v razponu od šolanja umetnikov, vpliva veljavnih estetskih in izvenestetskih kriterijev kot tudi vloge trga, ki danes v Jugoslaviji stimulira predvsem oblike reprezentativnega in monumentalnega značaja, s tem pa seveda tudi mentaliteto, ki stoji za temi oblikami. Področje fotografije kot medija nove umetniške prakse je danes področje neke vrste "siromašne umetnosti", ki se zanaša samo na lastne duhovne in daljnovidne možnosti, področje, ki se etično in idejno zoperstavlja določeni vrsti "bogate umetnosti", ki se opira na različne družbene in kulturne instance.

To pravzaprav izhaja iz same narave umetniškega objekta v obeh omenjenih usmeritvah: medtem ko je v prvi delo načeloma razmnoženo, namenoma "prehodno" in hkrati izdelano predvsem z namenom sporočiti neko individualno zamisel, je v drugi enkratno, unikatno, kot pravimo, "trajno", in zagadatelj vnaprej določeno z zahtevo po takšnem materialnem ekvivalentu, ki bi mu a priori (torej pred verifikacijo dejanske duhovne vsebine) moral zagotoviti vrednostni status. Mnogi zgodovinski primeri potrjujejo, da je alternativno ravnanje, kakršnega predpostavlja uporaba fotografije kot medija umetnikov, možno predvsem v tistih kulturnih sredinah, kjer je zahvaljujoč pretakanjem vedno novih spoznanj in informacij presežena vsakršna uniformnost kriterijev, kjer je pojem umetnostnih vrednot skrajno fleksibilen in polariziran, nazadnje, kjer sama organiziranost umetniškega življenja omogoča nastajanje avtonomnih delovnih skupin, ki udeležujejo pravico do svojega prostora delovanja mimo meril in zahtev standardne, dominantne umetniške produkcije.

prevedel Brane Kovič

fotografija

Osebni pogledi 1860—1977

Brane Kovič

V drugi polovici januarja sta Arhitekturni muzej Ljubljana in Društvo oblikovalcev Slovenije v prostorih Likovnega razstavišča Rihard Jakopič pripravila razstavo z naslovom *Personal views/Osebni pogledi 1860—1977*, ki jo je posredoval Britanski svet (British Council) in na kateri so bila predstavljena dela petnajstih britanskih fotografov, nastala v časovnem razponu dobrih 100 let. Čeprav je imela prireditev predvsem zgodovinsko-informativni značaj, se nam jo zdi prav zaradi izjemno redkih priložnosti za neposredna srečevanja naše kulturne sredine s tujimi fotografskimi dosežki primerno zabeležiti in (glede na njeno fragmentarnost) vsaj načelno ovrednotiti.

V skladu s historicističnim konceptom predstavitve je bila tudi sama postavitev eksponatov izvedena po kronološkem zaporedju, vsak avtor pa je bil zastopan z desetimi fotografijami. Najstarejši razstavljalet, John Thompson (1837—1921), ki je zaslovel s serijo posnetkov iz londonskih slumov, je leta 1877 fotografsko opremil cikel reportaž novinarja Adolpha Smitha *Street-Life in London*, katerega del je bilo moč videti tudi na ljubljanski razstavi. Thompsonove fotografije po svoje dopolnjujejo podvig Henryja Dixona, ki je zabeležil mnoge danes izginule spomenike, ulice in stavbe angleške prestolnice 19. stoletja, kakor sta približno ob istem času storila brata Bisson v Parizu, le da je njun pristop mnogo bolj formalističen in brezoseben kot Dixonov; avtorja zanimajo predvsem tipični posamezniki in skupine z živahnih velemestnih ulvic ("Hookey Alf" iz Whitechapela, Trezni dimnikar, Londonski nomadi, Italijanski sladoledar, itd.), poleg tega pa je eden prvih, ki je za motive svojih fotografij izbral predstavnike delavskega razreda, kar je bilo v njegovem času izjemem pojav.

Glede na svojo ikonografsko orientacijo pomeni Sir Benjamin Stonn (1838—1914) pravo nasprotje Thompsonu: je mojster

reprezentančnega portreta, spremljevalec slavnostnih prireditev in praznovanj, na katerih se udeleženci pojavljajo v zgodovinskih, mitoloških in fantazijskih preoblekah (*Družina gospoda I. H. A. Majendija, člana Parlamenta, v gradu Hedingham, Okrašena ladja za Dan cvetja pri Abbotsburyju, Dan Flore v Helstonu, Kraljevi Veliki četrtak v Westminsteri opatiji*).

Londonsko združenje *The Linked Ring*, ustanovljeno leta 1892, je poveljevalo fotografski larpurlartizem, med njegovimi ustanovitelji je bil tudi George Davison (1857—1931), združenje pa si je zastavilo za nalogo popolno emancipacijo pikturalne fotografije, njeno razvijanje v smislu samostojne umetniške zvrsti in v perspektivi odpiranja njenih logičnih zmožnosti vizijam duha. Davisonove fotografske kompozicije (*Ladja na Temzi, Dekle ob ogradi, Vaška cesta, Pokrajina z ribnikom* ...) poudarjajo izrazito slikarske premise fotografskega diskurza, tako kot njegovim tovarišem Lionelu Clarku, H. Hay Cameronu in Alfredu Maskellu pa so najvišji vzor sočasni francoski fotografski (po zgledu slikarskih organizirani) saloni.

Fotoreporter Paul Martin (1864—1942) velja za enega izmed pionirjev neposrednega posnetka, osebe in situacije skuša prestrčiti v "odločilnem trenutku", v ambientu, v katerem sta se tako kamera kot njen "predmet" znašla po naključju. Temu primerni so zato tudi naslovi njegovih leta 1893 nastalih odtisov (*Nošenje slame s pomola, Otroci na uličnem vogalu, Obešanje perila, Guganje na drogu za svetilko v Lambethu, Debeluh na pontonu*, idr.).

Če bi skušali opredeliti nacionalni značaj angleške fotografije (oziroma njenih posebnosti v smislu "nacionalne šole"), bi bilo morda še najbolj primerno poseči po opusu Horaca Nichollsa, ki je na razstavi zastopan s posnetki iz let 1907—1916. Nesporno je ena izmed velikih angleških "mitologij" konjska dirka v Derbyju (razstavljene fotografije na to temo so iz let 1910—1914),



Nichollsova interpretacija dogodkov na dan dirke pa je usmerjena k odkrivanju bizarnega in ekscentričnega (npr. v noši obiskovalcev), s svojsko ironično distanco pa avtor komentira tudi izgubljenost (ali bolje: izoliranost, anonimnost) posameznika, ki skuša množico opozoriti nase. Drugi del Nichollsovega izbora sestavljajo žanrski posnetki iz časa prve svetovne vojne (*Trenje lanu, Kovačeva pomočnica, Asfaltiranje londonskih ulic, Voznica premoga*).

Sir Cecil Beaton (1906—1980), slikar in fotograf, se je kot portretist visoke družbe in umetniškega mišljenja uveljavil v dvajsetih in tridesetih letih; v njegovih fotografskih mizanscenah ima posebno vlogo ambient, v katerega je vključen portretiranelec, kar se nedvomno navezuje na njegovo kariero oblikovalca, scenografa in kostumografa. Z izrazito osebno noto je upodobil številne pomembne osebnosti političnega in kulturnega življenja Anglije, Francije (npr. *Vicountesse de Noailles*, 1937) in ZDA, delal je tudi za znani modni časopis *Vogue*, po letu 1937 pa je postal uradni fotograf angleške kraljevske rodbine. Razstava British Councila nam predstavlja nekaj njegovih zgodnejših družinskih slik (*Moja sestra kot družica*, ok. 1920, *Moja oče in mati v Hyde Parku*) in portreta s konca šestdesetih let (*Patrick Proktor*, 1967, *Anthony Dowell*, 1969), drug vidik njegovih fotografskih interesov pa je nakazan z *Industrializirano Anglijo (koniec delavnika)*: kljub prej omenjeni specializaciji je Beaton namreč posegal tudi po drugačnih motivih (zlasti v štiridesetih letih, ko so nastali njegovi posnetki žrtev bombardiranja Londona in cikel, posvečen podvigom angleške armade v Afriki).

Bill Brandt (r. 1905) je znan predvsem kot mojster portreta in akta, kot avtoriteta na področju fotografske perspektive pa je zaslovel s knjigo *Perspectives of Nude* (1961). Pričujoča selekcija je zajela nekaj tipičnih detailov angleškega pejsaža in zgodovinskih spomenikov (*Zahodni wicombski park, Vrt Withens, Averburski monolit, Stonehenge v snegu ...*), ki opozarjajo na keltski izvor specifičnosti angleške kulture oziroma na posebno vlogo, ki jo ima v njej narava (tudi "konservirana" in "estetizirana" v parkih in vrtovih).

Vseh deset razstavljenih fotografij Georgea Rodgerja je nastalo leta 1943, združuje jih naslov *Po nočnem napadu*, katerega posledice registrirajo hkrati s predstavitvami posameznih poklicev in opravil (*Pismošoj, Podčastniki, Pripravljanje čaja, Nosilci nosil ...*).

Izredna raznolikost motivov je značilna za Berta Hardyja (r. 1913), ki je bil eden izmed stalnih fotografov časopisa *Picture Post*, ustanovljenega leta 1938. Uredništvo Picture Posta je spodbujalo uporabo miniaturne kamere brez dodatne osvetlitve, njegovi sodelavci pa so ga zalagali z

živimi in pristnimi (čeprav neredko s poziranjem narejenimi) posnetki, nastalimi med političnimi shodi in krčmami, med železniškimi postajami in kraljevskim dvorom, med nogometnimi igrišči in katedralami, kar potrjujejo tudi Hardyjevi eksponati (*Dekleta v Blackpoolu, Tekmovalec in trener Grand Nationala, Birminghamski škof ...*).

Thurston Hopkins opazuje in fotografira svoje rojake v prostem času, na prireditvah in zabavah (*Nedelja na okroglem ribniku*, 1952, *Na brightonskih dirkah, Prireditve za debitante*), čemur kot protiutež postavlja socialno problematiko (*Otroci s pločnikov, Islington*, 1954, *V liverpoolskih slumih*, 1956), do katere pa se ne opredeljuje kritično, temveč le kot registrator nekega stanja.

Podobna naravnost zaznamuje tudi opus Bryna Campbella s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, s pripombo, da je njegova ikonografija prilagojena spremenjenim navadam in fenomenom tega obdobja (npr. *Pop festival na otoku Wight*, 1967, *Olimpiada v Mehiki* 1968, ipd.).

Situacije, ki so potisnile ljudi na rob bodisi zaradi ekonomskih okoliščin (*Dom Armade rešitve*, 1970) bodisi zaradi bolezni ali starosti (*Londonska bolnišnica Whitechapel*, 1970, *Lancashirska bolnišnica — geriatrični oddelek*, 1970), zanimajo tudi lana Berryja, vendar v njegovih fotografijah ni toliko izpostavljen ambientalni okvir, v katerega je postavljeno dogajanje, ampak bolj psihološke nianse v reagiranju posameznikov, tako da je vizualna atraktivnost teme podrejena portretni študiji.

Mnogo prezgodaj umrli britanski fotograf Tony Ray Jones (1941—1972) v svojih sijajnih stvaritvah združuje sočutje in ironijo na način, ki so ga zmožni le redki avtorji, sam pa je večkrat poudaril, da je nanj odločilno vplival film oziroma, bolje rečeno, nekateri cineasti, ki jih je posebno visoko cenil — Vigo, Bunuel in Fellini, navduševali pa so ga tudi komiki od Chaplina prek bratov Marx do Jacquesa Tatija. Levičarsko politično prepričanje ga je vselej postavljalo na stran zatiranih, med žrtve, medtem ko so mitologije, rituali in apatičnost srednjega razreda najpogostejša tarča njegove ironije (*Lepotno tekmovalstvo v Southportu*, 1968, *Piknik v Blackpoolu*, 1967, *Šolski izlet, York*, 1969). Odlikuje ga izredna formalna dognanost, sposobnost, da premišljeno organizira podobo motiva, ki se neprestano premika in spreminja, obenem pa imajo njegove fotografije rahlo nadrealističen prizvok — v njih je vedno prisoten nek "onkraj", pogled iz zrcala, ki odseva (fizično) resničnost, kajti svet, ki ga odkriva kamera, je hkrati nek drug svet.

Sredi sedemdesetih let so nastali urbani pejsaži Paula Travorja, med katerimi so zlasti zanimivi fragmenti "liverpoolske serije" (*Mozartova ulica, Kidov brlog, Haigh Heights*, vse

1975); avtor namreč interpretira ulico kot najbolj neposreden izraz eksistencialne determiniranosti in hkrati kot prizorišče najbolj nepričakovanih srečanj z vsakovrstnimi posebnostmi in posebnosti (npr. Ivan "Pappa" Bilas, *Shadwell Park, London E 1*, 1973; G. Bass in *Caruso, Brick Lane, London E 1*, 1975).

Tudi v okviru zadnjega udeleženca razstave, Martina Parra, so v ospredju družabni dogodki, shodi in druge oblike medsebojnega komuniciranja današnjih Britancev (npr. *Jubilejna ulična zabava, Elland*, 1977). S formalnega vidika opredeljuje Parrovo fotografijo kompozicijska strogost, iskanje geometričnega reda v prostorskih konceptih in izpostavljanje močnih svetlobnih kontrastov (npr. *Baptistična kapela na Steep Streetu*, 1977).

Na koncu torej lahko povzamemo, da razstava z naslovom *Osební pogledi* resda prinaša dela različnih avtorjev in različnih razvojnih obdobij fotografije, vendar kot celota učinkuje razmeroma homogeno, ustreza pa tudi kategoriji "nacionalne šole", saj iz večine eksponatov veje svojevrsten "britanski duh" oziroma specifičen način gledanja in interpretacije pojave resničnosti. Pestra galerija likov, ambientov in situacij ne zanika svojih vezi z angleškim realističnim pripovedništvom XIX. stoletja, v kontekstu likovnih formulacij pa to izročilo sega še bolj nazaj, vse do Hogarthovih upodobitev meščanskega miljeja, portretov in tim. *conversation pieces* ter kasnejše krajskih študij Constablea in Turnerja. Notorična britanska hladnokrvnost in nenaklonjenost spontanemu izražanju čustev se potrjujeta tudi v fotografskem mediju, čeprav je razstava, ki je prišla do nas, le dokaj skromen pars pro toto in na njej pogrešamo mnoga avtorska imena, ki bi morala nujno dopolniti (tudi količinsko omejeno) panoramo novejših britanske fotografije (npr. F. H. Evans, H. Fulton, A. McBean, R. Mayne idr.). Po svoje zamujeno priložnost predstavlja tudi odločno preskromen razstaveni katalog, ki razen imen razstavljalcev in naslovov del ter nekaj bolj ali manj naključnih reprodukcij (brez navedbe avtorjev!) ne prinaša nikakršnih informacij.

**Mednarodni festival
etnološkega in sociološkega filma —
Festival dei Popoli**

Firenca, 2. — 10. december 1980

Letošnji *Festival dei Popoli* je že 21. po vrsti, kar je za tovrstne manifestacije lepa tradicija. V preteklosti so na njem uspešno nastopali jugoslovanski in slovenski filmi, med njimi Ziljsko štehanje (1959), ki je bil celo nagrajen. Leta 1967 je Festival ukinil nagrajevanje, letos pa so organizatorji ponovno oživili tekmovalni karakter festivala. Toskana in Firence organizirata preko celega leta velike mednarodne prireditve in srečanja, kot bi hoteli obnoviti staro slavo Firenc, nekdanjega centra svetovne kulture. Novembra je potekal v Firencah mednarodni seminar z velikopoteznim naslovom: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890—1980*, s podnaslovom *Valore, Non Valore*, ki ga je vodil Giulio Carlo Argan. Nedvoumen dokaz o pretenciozni želji po arbitražni vlogi v svetu sodobne umetnosti! Nekaj te želje po veličini se je preneslo tudi na *Festival dei Popoli*.

Osrednji del letošnjega programa so sestavljale filmske projekcije v treh dvoranah. Med njimi je vsekakor najuglednejša Pallazzo dei Congressi, ki je skupaj z beograjskim Sava centrom v evropski zvezi kongresnih dvoran. Skozi izbiro selekcijske komisije se je prebilo 112 filmskih filmov iz 20 držav Evrope, Azije, Severne Amerike in Avstralije. Od petih slovenskih je bil sprejet film Sirjenje na ovčji planini, v režiji podpisane poročevalca in v proizvodnji DDU Univerzum iz Ljubljane. To je bil letos hkrati tudi edini jugoslovanski predstavnik na *Festivalu dei Popoli*. Filmskemu sporedu moramo dodati še dve veliki retrospektivi: *March of Time* — ameriški primer filmskega žurnalizma (41 filmskih enot) in veliko retrospektivo italijanskega dokumentarnega filma 1935 — 1966 (61 filmskih enot). Poleg tega so se na festivalu predstavile visoke filmske šole iz Pariza, New Yorka in Los Angelesa. Morda je bil ta del sporeda še najbolj cineastično — zgodovinsko vznemirljiv. Retro-

spektivo *March of Time*, ki je enkrat že gostovala v Firencah, je pripravil Lothar Wolff, eden od urednikov serije. Od 205 filmskih enot, ki so nastale v 16 letih (1935 — 1951), je Jugoslaviji posvečena tista iz leta 1950, z naslovom: Tito — novi zaveznik? Prikazuje večnacionalno Jugoslavijo, njeno obnovo in pripravljenost odpora proti Stalinu.

Slabost velikih filmskih manifestacij je njihova nepreglednost. Tudi v Firencah si udeleženci nismo mogli ogledati vsega prikazanega materiala. Projekcije enakovrednih sporedov so potekale na treh različnih lokacijah hkrati, s tremi predstavami na dan. V najboljšem primeru je obiskovalec videl eno tretjino celotnega programa. To seveda ni v prid objektivnemu ocenjevanju karakterja in pomena te velike kulturne prireditve. Razen tega so ob filmskih sporedih potekale zanimive spremljajoče manifestacije. Ameriškim Italijanom je bila posvečena antropološka razstava *"Emigrazione"*, z dobrim katalogom in v domiselni razstavi izvedbi. Zgodovini etnosociologije je bilo posvečeno spominsko srečanje o Marcelu Maussu, ki se ga je udeležil tudi Jean Rouch (pravijo mu edini "full time" etnološki filmski na svetu), etnolog in cineast, utemeljitelj "cinema verité", Maussov učenec in "sopotnik" C. Levi Straussa.

Specifično usmeritev celotnega festivala je označeval mednarodni kolokvij "Predstavitev odklonov v množičnih komunikacijah". Na tem kolokviju je festival reflektiral lastna vprašanja o smislu, moči in objektivnosti filmskega medija pri znanstvenem preučevanju sodobne družbe.

Nevropski etnologiji je bil posvečen seminar o Indijancih Navaho, kjer so bili predstavljeni filmi, izdelek samih Indijancev, kot primer "primitivnega" (beri naivnega) etnografskega filma. Gre za najradikalnejšo potezo v zgo-

dovini etnološkega filma. John Adair in Sol Worth sta leta 1966 naučila Indijance Navaho uporabljati filmsko kamero. Sami so nato posneli sedem nemih filmov, ki govorijo o njihovi lastni kulturi, ne z vsebino, ampak z načinom filmske predstavitve. To sta oba pobudnika tega projekta tudi želela. V literaturi se dosežek Indijancev Navaho primerja s philadelphijskim poizkusom, ko so s podobnimi nameni izročili kamero pouličnim skupinam najstnikov.

Spremljajoče prireditve festivala so same najbolj pokazale podlago, iz katere izvira danes v Italiji (in v zahodni Evropi) potreba po uporabi filmskega medija v strokovne, znanstvene in raziskovalne namene, čeprav bomo videli kasneje, da osrednji del festivala ni težil k preciznejšemu zarisovanju funkcionalne vloge medija. Italija (in z njo zahodna Evropa) ne pozna zgodovinsko usmerjene etnologije, kakršno poznamo pri nas. Njihova veda je socialna antropologija in temu primerno so profilirana pomožna izrazna sredstva, kamor štejemo tudi film. *Festival dei Popoli* pa ni zgolj manifestacija čistega znanstvenega filma (izraz v podnaslovu: *"film di documentazione sociale"* bi težko smiselno prevedli v slovenščino), ampak skuša zajeti tudi vse svobodne, mejne interpretacije socialne, ali bolje, sociološke vsebine, od znanstveno utemeljenih, do bizarno šokantnih, domala komercialnih izpeljav. Ta komponenta daje festivalu veliko širino in možnost predstavitev še nepreverjenih filmskih modelov. Na ta način *Festival dei Popoli* simpatično odpira vprašanje o meji med znanstvenim in eksperimentalnim filmom, kar pa je pravzaprav vprašanje avtonomnosti medija v relaciji do njegovih različnih funkcionalnih izpeljav. Če pa je, te vprašljivosti preveč, se gledalcu vendarle postavlja vprašanje, kje se neha naključje (odvisnost od vsakoletne proizvodnje dokumentarnega filma v svetu) in kje se začne zavestno selekcioniranje oziroma usmerjanje v bolj stabilen profil festivala. Znanstveno podlago mu zaenkrat dajejo samo spremljajoče prireditve.

Znanstveno podlago mu zaenkrat dajejo samo spremljajoče prireditve. Očitno je namen organizatorja dokaj radikalen. Na eni strani se festival odpira visokemu cineastičnemu standardu in

stitucij in zasebnikov v zahodni Evropi in Ameriki. Največ prikazanih filmov je posnetih v zasebni režiji, opazna je ležerna uporaba sodobne filmske tehnike, film je vsakdanji pripomoček raziskovalca in popotnika. To so filmi značilne odprte strukture, živi, aktualni, neposredni, polemični, včasih tehnično nedovršeni delovni filmski zapiski, nikakor ne urejene strokovne razprave. Ta tip filma je popolno nasprotje našega urejenega, v sebi zaključenega dokumentarca, ki ga pogojuje redka priložnost za proizvodnjo, kot bi hoteli nekaj fiksirati za vse večne čase. Na drugi strani pa se festival spogleduje z avtorsko atraktivnostjo. Znani filmski režiserji namreč v svojem prostem času ali mimogrede posnamejo domiselne dokumentarce, ki sicer nosijo njihov podpis, a vendarle sodijo v obrobje njihovega osrednjega opusa. Od takih avtorjev naj letos omenim npr.: W. Kleina, V. Chytilova, V. Schloendorffa, A. Klugeja in premostrano Mayo Deren. Ti režiserji zagotavljajo festivalu obisk poznavalcev in ljubiteljev filma. Kaj si selektorji predstavljajo pod že omenjenim izrazom *"documentazione sociale"*, smo videli pri uvrstitvah prav ne navadnih dokumentarcev, kot so tisti o govoreči gorili, o lepotni operaciji ženskih prsi, o mrličih, o uporabi česna, itd. Mogoče so prav zaradi podobnih filmov vse festivalske projekcije v Firencah dobro obiskane. Kdor pozna ameriško revijo *Sight Lines* (izdaja jo *Educational Film Library Association* v New Yorku), bo zlahka ugotovil enega od virov za "rekrutiranje" firenških filmov.

Za zaključek pa še nekaj o nastopu našega filma.

Leta 1979 smo slovenski etnologi uresničili dolgoletno željo, da bi nekatera poglavja slovenske ljudske kulture zaživela na filmskem platnu. Pri Dopisni delavski univerzi v Ljubljani smo realizirali poučno šolsko serijo z naslovom *Kako živimo*, ki jo sestavlja 9 filmov z etnološko vsebino. Za začetek smo izbrali nekatera poglavja iz materialne kulture, ki že počasi izginjajo v pozabo. To so: *Od selve do mlačve*, *V mlinu*, *Kruh*, *Sirjenje na ovčji planini*, *Planšarstvo v Bohinju*, *Vinogradniki*, *Lan*, *Nabiralništvo* in *Promet*. V letu 1979 smo nekatere od teh filmov predstavili na mednarodnem simpoziju znanstvenega filma v Ostravi



**Mednarodni festival
etnološkega in sociološkega filma —
Festival dei Popoli**

Firence, 2. — 10. december 1980

Letošnji *Festival dei Popoli* je že 21. po vrsti, kar je za tovrstne manifestacije lepa tradicija. V preteklosti so na njem uspešno nastopali jugoslovanski in slovenski filmi, med njimi Ziljsko štehanje (1959), ki je bil celo nagrajen. Leta 1967 je Festival ukinil nagrajevanje, letos pa so organizatorji ponovno oživili tekmovalni karakter festivala. Toskana in Firence organizirata preko celega leta velike mednarodne prireditve in srečanja, kot bi hoteli obnoviti staro slavo Firenc, nekdanjega centra svetovne kulture. Novembra je potekal v Firencah mednarodni seminar z velikopoteznim naslovom: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890—1980*, s podnaslovom *Valore, Non Valore*, ki ga je vodil Giulio Carlo Argan. Nedvoumen dokaz o pretenciozni želji po arbitražni vlogi v svetu sodobne umetnosti! Nekaj te želje po veličini se je preneslo tudi na *Festival dei Popoli*.

Osrednji del letošnjega programa so sestavljale filmske projekcije v treh dvoranah. Med njimi je vsekakor najuglednejša Palazzo dei Congressi, ki je skupaj z beograjskim Sava centrom v evropski zvezi kongresnih dvoran. Skozi izbiro selekcijske komisije se je prebilo 112 festivalskih filmov iz 20 držav Evrope, Azije, Severne Amerike in Avstralije. Od petih slovenskih je bil sprejet film Sirjenje na ovčji planini, v režiji podpisane poročevalca in v proizvodnji DDU Univerzum iz Ljubljane. To je bil letos hkrati tudi edini jugoslovanski predstavnik na *Festivalu dei Popoli*. Filmskemu sporedu moramo dodati še dve veliki retrospektivi: *March of Time* — ameriški primer filmskega žurnalizma (41 filmskih enot) in veliko retrospektivo italijanskega dokumentarnega filma 1935 — 1966 (61 filmskih enot). Poleg tega so se na festivalu predstavile visoke filmske šole iz Pariza, New Yorka in Los Angelesa. Morda je bil ta del sporeda še najbolj cineastično — zgodovinsko vznemirljiv. Retro-

spektivo *March of Time*, ki je enkrat že gostovala v Firencah, je pripravil Lothar Wolff, eden od urednikov serije. Od 205 filmskih enot, ki so nastale v 16 letih (1935 — 1951), je Jugoslaviji posvečena tista iz leta 1950, z naslovom: Tito — novi zavetnik? Prikazuje večnacionalno Jugoslavijo, njeno obnovo in pripravljenost odpora proti Stalinu.

Slabost velikih filmskih manifestacij je njihova nepreglednost. Tudi v Firencah si udeleženci nismo mogli ogledati vsega prikazanega materiala. Projekcije enakovrednih sporedov so potekale na treh različnih lokacijah hkrati, s tremi predstavami na dan. V najboljšem primeru je obiskovalec videl eno tretjino celotnega programa. To seveda ni v prid objektivnemu ocenjevanju karakterja in pomena te velike kulturne prireditve. Razen tega so ob filmskih sporedih potekale zanimive spremljajoče manifestacije. Ameriškim Italijanom je bila posvečena antropološka razstava "*Emigrazione*", z dobrim katalogom in v domiselni razstavnici izvedbi. Zgodovini etnosociologije je bilo posvečeno spominsko srečanje o Marcelu Maussu, ki se ga je udeležil tudi Jean Rouch (pravijo mu edini "full time" etnološki filmar na svetu), etnolog in cineast, utemeljitelj "cinema verité", Maussov učenec in "sopotnik" C. Levi Straussa.

Specifično usmeritev celotnega festivala je označeval mednarodni kolokvij "Predstavitev odklonov v množičnih komunikacijah". Na tem kolokviju je festival reflektiral lastna vprašanja o smislu, moči in objektivnosti filmskega medija pri znanstvenem preučevanju sodobne družbe.

Neevropski etnologiji je bil posvečen seminar o Indijancih Navaho, kjer so bili predstavljeni filmi, izdelek samih Indijancev, kot primer "primitivnega" (beri naivnega) etnografskega filma. Gre za najradikalnejšo potezo v zgo-

dovini etnološkega filma. John Adair in Sol Worth sta leta 1966 naučila Indijance Navaho uporabljati filmsko kamero. Sami so nato posneli sedem nemih filmov, ki govorijo o njihovi lastni kulturi, ne z vsebino, ampak z načinom filmske predstavitve. To sta oba pobudnika tega projekta tudi želela. V literaturi se dosežek Indijancev Navaho primerja s philadelphijskim poizkusom, ko so s podobnimi nameni izročili kamero pouličnim skupinam najstnikov.

Spremljajoče prireditve festivala so same najboljše pokazale podlago, iz katere izvira danes v Italiji (in v zahodni Evropi) potreba po uporabi filmskega medija v strokovne, znanstvene in raziskovalne namene, čeprav bomo videli kasneje, da osrednji del festivala ni težil k preciznejšemu zarisovanju funkcionalne vloge medija. Italija (in z njo zahodna Evropa) ne pozna zgodovinsko usmerjene etnologije, kakršno poznamo pri nas. Njihova veda je socialna antropologija in temu primerno so profilirana pomožna izrazna sredstva, kamor štejemo tudi film. *Festival dei Popoli* pa ni zgolj manifestacija čiste znanstvenega filma (izraz v podnaslovu: "*film di documentazione sociale*") bi težko smiselno prevedli v slovenščino), ampak skuša zajeti tudi vse svobodne, mejne interpretacije socialne, ali bolje, sociološke vsebine, od znanstveno utemeljenih, do bizarno šokantnih, domala komercialnih izpeljav. Ta komponenta daje festivalu veliko širino in možnost predstavitve še nepreverjenih filmskih modelov. Na ta način *Festival dei Popoli* simpatično odpira vprašanje o meji med znanstvenim in eksperimentalnim filmom, kar pa je pravzaprav vprašanje avtonomnosti medija v relaciji do njegovih različnih funkcionalnih izpeljav. Če pa je, te vprašljivosti preveč, se gledalcu vendarle postavlja vprašanje, kje se neha naključje (odvisnost od vsakoletne proizvodnje dokumentarnega filma v svetu) in kje se začne zavestno selekcioniranje oziroma usmerjanje v bolj stabilen profil festivala. Znanstveno podlago mu zaenkrat dajejo samo spremljajoče prireditve.

Znanstveno podlago mu zaenkrat dajejo samo spremljajoče prireditve. Očitno je namen organizatorja dokaj radikalni. Na eni strani se festival odpira visokemu cineastičnemu standardu in

stitucij in zasebnikov v zahodni Evropi in Ameriki. Največ prikazanih filmov je posnetih v zasebni režiji, opazna je ležerna uporaba sodobne filmske tehnike, film je vsakdanji pripomoček raziskovalca in popotnika. To so filmi značilne odprte strukture, živi, aktualni, neposredni, polemični, včasih tehnično nedovršeni delovni filmski zapiski, nikakor ne urejene strokovne razprave. Ta tip filma je popolno nasprotje našega urejenega, v sebi zaključenega dokumentarca, ki ga pogojuje redka priložnost za proizvodnjo, kot bi hoteli nekaj fiksirati za vse večne čase. Na drugi strani pa se festival spogleduje z avtorsko atraktivnostjo. Znani filmski režiserji namreč v svojem prostem času ali mimogrede posnamejo domiselne dokumentarce, ki sicer nosijo njihov podpis, a vendarle sodijo v obrobje njihovega osrednjega opusa. Od takih avtorjev naj letos omenim npr.: W. Kleina, V. Chytilova, V. Schloendorffa, A. Klugeja in premontirano Mayo Deren. Ti režiserji zagotavljajo festivalu obisk poznavalcev in ljubiteljev filma. Kaj si selektorji predstavljajo pod že omenjenim izrazom "*documentazione sociale*", smo videli pri uvrstitvah prav ne navadnih dokumentarcev, kot so tisti o govoreči gorili, o lepotni operaciji ženskih prsi, o mrličih, o uporabi česna, itd. Mogoče so prav zaradi podobnih filmov vse festivalske projekcije v Firencah dobro obiskane. Kdor pozna ameriško revijo *Sight Lines* (izdaja jo *Educational Film Library Association* v New Yorku), bo zlahka ugotovil enega od virov za "rekrutiranje" firenških filmov.

Za zaključek pa še nekaj o nastopu našega filma.

Leta 1979 smo slovenski etnologi uresničili dolgoletno željo, da bi nekatera poglavja slovenske ljudske kulture zaživela na filmskem platnu. Pri Dpisni delavski univerzi v Ljubljani smo realizirali poučno šolsko serijo z naslovom *Kako živimo*, ki jo sestavlja 9 filmov z etnološko vsebino. Za začetek smo izbrali nekatera poglavja iz materialne kulture, ki že počasi izginjajo v pozabo. To so: *Od setve do mlačve*, *V mlinu*, *Kruh*, *Sirjenje na ovčji planini*, *Planšarstvo v Bohinju*, *Vinogradniki*, *Lan*, *Nabiralništvo* in *Promet*. V letu 1979 smo nekatere od teh filmov predstavili na mednarodnem simpoziju znanstvenega filma v Ostravi

(ČSSR), prve poizkuse pa že leta 1978 na podobni priležitosti v Temišvaru (Romunija). Letos je Goriški muzej, ki je pobudnik razvoja znanstvenega etnološkega filma v Sloveniji, prejel s posredovanjem revije Ekran vabilo za udeležbo na firenškem festivalu. Seleksijski komisiji smo poslali 5 filmov in sicer: *V mlinu*, *Kruh*, *Sirjenje na ovčji planini*, *Lan in Planšarstvo v Bohinju*. Kot že rečeno, je bil sprejet samo film *Sirjenje na ovčji planini*. Prikazuje delovni dan mlekarja na soški planini Za Skalo. Že po svoji osnovni naravnosti v materialno kulturo (prikaz tehnološkega procesa) se ne vključuje v družboslovno naravnani koncept firenškega festivala, niti ne obravnava problematike, ki danes posebej pretresa sodobno družbo. Mogoče bi lahko rekli, da je naš film v Firencah obudil čase, ko se ta častiti festival še ni toliko posvečal sociološki problematiki, ampak je znal prislunhati temam regionalne evropske etnologije. Kot smo videli iz zgoraj skope ocene, pa se današnji *Festival dei Popoli* posveča v glavnem iskanju nove vloge filmskega medija, kot ogledala sodobnih družbenih problemov in pri tem zavzema stališče, da naj bo odziv tega medija po možnosti čimbolj aktualen in aktiven.

To pa je lahko tudi perspektiva slovenskega etnološkega filma, ki pa na žalost še nima prave institucionalne podlage.

Niško Križnar

nagrade

Člani mednarodne žirije:

- 1) Diego Carpitella, Italija
- 2) Albert Cervoni, Francija
- 3) Gianfranco Mingozzi, Italija
- 4) Klaus Rath, RTF
- 5) Robert Rosen, USA
- 6) Junichi Ushiyama, Japonska

Enakovredne uradne nagrade:

Der Kandidat

ZRN 1979
Volker Schloendorff, Stefan Aust, Alexander Kluge.
129 min.
Vzpon, padec in povratek Josefa Straussa na politični sceni Zahodne Nemčije. Tímski projekt z mozaično strukturo, nadaljevanje *Nemčije jeseni*.

Pauli sporchil

Italija 1980
Giuseppe Bertolucci
35 min.
Prikaz socialnega dna Centralne železniške postaje v Milanu. Protagonisti pred kamero sami predstavljajo svojo usodo, filozofijo in pogled na bodočnost. Vzporednica žilnikovega filma *Nezaposleni ljudi*.

The life and times of Rosie the Riveter
ZDA 1980
Connie Field
60 min.
Retrospektivni pogled na čas druge svetovne vojne, na žensko delo na zapuščenih moških delovnih mestih v ZDA. Vzporedna filmska ožvitev kulturne podobe tistega časa.

To Woody Allen, from Europe with love
Belgija 1980
André Delvaux
90 min.
Woody Allen na snemanju v New Yorku in v zasebnem življenju. (Igra klarinet.) Zmes dokumentarca in igranega filma.

Ellis Island — Traces

Francija 1979
Robert Bober in Georges Pèrec
60 min.
Pretrsliva filmska rekonstrukcija dogajanja na otoku Ellis Island, blizu kipa svobode v New Yorku, ki je v letih 1892 — 1924 služil kot vstopna čakalnica za Ameriko 16 milijonom emigrantov.

Specialne nagrade

Carnets de bal

Francija 1979
Jean — Louis Comolli
45 min.
Ples, preostanek najstarejših človekovih praznovanj in hkrati sodobna družbena in družabna institucija. Priložnost za filmsko raziskavo krajev, načinov in socialnih pravil plesa.

Deep hearts

ZDA 1980
Robert Gardner
53 min.
Prikaz velikega plemenskega zborovanja plemena Bororo Fulani v afriški republiki Niger, za časa praznovanja dežja.

They call me Chamar

Indija 1980
Loksen Lavani
35 min.
Zgodba Brahmana, ki je poročil ženo iz kaste nedotakljivih in vdano sprejel vse posledice kastnega ločevanja, ki iz tega sledijo. Resničnost sodobne Indije.

Ameriška avantgarda v Kinoteki

Muzej voščenih figur

Ob letnem obratu je ljubljanska Kinoteka pripravila več projekcij pod skupnim naslovom *Zgodovina ameriškega avantgardnega filma*. V sedmih kronološko zaokroženih programih od 1943. do 1972. leta je bilo na ogled osemindeset filmov. Mirno lahko trdim, da je šlo za dogodek desetletja na področju obsežnega spoznavanja avantgardnih stvaritev v določenem obdobju in v določenem okolju. Na številne gledalce pa je negativno vplivalo več faktorjev. Nenapovedana združitev po dveh programov na večer je zahtevala skoraj triurno utrujajočo zbranost. Zanimarjanje vsaj minimalne propagande je ob takih primerih postalo že kar praksa. Čez deset let bo bolje.

Med skoraj štiridesetimi filmi so prav gotovo skrita zrna in pleve, a okusi in argumenti so kaj kmalu sporni. Z nonšalantnim zamahom bi lahko filme spravili v predale igranih, animiranih in izrazitih vizualij, ali pa (še bolj nasilno) nemih in zvčnih-tonskih, jih vrednotili po odnosu slika-zvok, ali pa uglašenosti oziroma blefu spretnih besed avtorjev ob filmih, po moči preboja meja med abstraktnim in konkretnim, po tem, v katerih delih in pri katerih avtorjih je očiten vpliv vzhodnih filozofij, po tem, kdo je onkraj tanke rdeče črte, ki loči hrabrost od norosti in kdo ne...

Po videnih filmih bi bil za bloda vsak poizkus opredeljevanja njihove vloge v razvoju avantgardnega filma, ali govoriti o posameznem avtorju na podlagi enega filma (pa čeprav je bil Brakhage predstavljen s petimi filmi, saj je za njim že prek 120 filmov). Deset ur filmov je za tovrstne avanture odločno premalo.

Lahko le zapišem, da bi veljalo takšne programe spraviti na male ekrane in jih tako vreči v vsak dom, pa čeprav že dolgo niso več vroči (sveži, aktualni), so pa še kako relevantni za spočetje temeljev drugačnega — morda le širšega — gledanja

oziroma razumevanja stvari-tev na filmskem traku.

Sami pa bomo v prihodnjih številkah priobčili nekaj elementarnih tekstov, ki so spremljali in včasih pogojevali, včasih pa sledili filmskemu delu posameznih avtorjev.

Slobodan Valentinčič

1. program 1943—1948

Meshes of the afternoon

/Popoldanske mreže/ Maya Deren (pesnica, plesalka, woodoo, film. teoretik) in Alexander Hammid, 1943, 18 minut, črno-beli, nemi, kamera A. Hammid, glasba Teiji Ito

Geography of the body

/Geografija telesa/ Willard Maas (pesnik), 1943, 7 minut, črno-beli, kamera Marie Menken, komentar George Baker

Early abstractions 1 — 5, 7 and 10

/Zgodnje abstrakcije od 1 do 5, 7 in 10/ Harry Smith (slikar, alkimist, etnomuzikolog, antropolog, lingvist), 1939—57, 22,5 minut, barvni, glasba The Beatles

Fireworks

/Ognjemet/ Kenneth Anger, 1947, 15 minut, črno-beli, glasba Respighi, igra tudi avtor

A study in choreography for camera

/Studija koreografije za kamero/ Maya Deren, 1945, 4 minute, črno-beli

Mother's day

/Materinski dan/ James Broughton (pesnik in dramatik), 1948, 23 minut, črno-beli

2. program 1949—1958

The lead shoes

/Svinčeni čevlji/ Sidney Peterson (kipar, mornar, tehnični risar, pisatelj), 1949, 18 minut, črno-beli

Bells of Atlantis

/Zvonovi Atlantide/ Ian Hugo (graver in pesnik), 1952, 9,5 minut, barvni, tekst pripoveduje in igra Anais Nin, elektronska glasba Louis in Bebe Barron

The wonder ring

/Čudežni prstan/ Stan Brakhage, 1955, 4 minute, barvni, nemi

Bridges-go-round

/Vrtljak mostov/ Shirley Clarke (balletna plesalka), 1958, 8 minut, barvni, dve verziji z elektronsko glasbo Louisa in Bebe Barronove in jazz glasbo Teda Macera

A movie

/Film/ Bruce Conner (kipar), 1958, 12 minut, črno-beli

Recreation

/Vnovična stvaritev/ Robert Breer (slikar), 1956, 2 minuti, barvni, tekst Noël Burch

Anticipation of the night

/Anticipacija noči/ Stan Brakhage, 1958, 40 minut, barvni, nemi

3. program 1959—1963

Science friction

Stan Vanderbeek (intermedialne tehnike, igravec, mag, video grafik), 1959, 9 minut, barvni



Prelude, Dog star man

/Preludij, Siriusov mož/ Stan Brakhage, 1961, 25 minut, barvni, nemi
Notebook
 /Beležnica/ Marie Menken (slikarka), 1963, 10 minut, barvni, nemi
Little snobs at happiness
 /Zela v srečo/ Ken Jacobs, 1959—63, 18 minut, barvni
Mass for the Dakota Sioux
 /Maša za Dakota Sioux/ Bruce Baillie, 1963—64, 24 minut, črno-beli

4. program 1963—1966

Scorpio rising

/Vzpon škorpiona/ Kenneth Anger, 1963, 29 minut, barvni, glasba — zgornji rock'n'roll
Fire of waters
 /Ogenj vodá/ Stan Brakhage, 1965, 6,5 minut, črno-beli
Window
 /Okno/ Ken Jacobs, 1964, 12 minut, barvni, nemi, presneto z 8 mm originala
The flicker
 /Utripanje/ Tony Conrad (matematik, glasbenik), 1966, 30 minut, črno-beli

5. program 1966—1967

Samadhi

Jordan Belson, 1967, 6 minut, barvni
Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.
 /Film, v katerem se pojavljajo perforacije, robne črke, delci prahu itd./ George Landow, 1965—66, 4 minute, barvni, nemi
Castro street
 /Ulica Castro/ Bruce Baillie, 1966, 10 minut, barvni in črno-beli
Notes on the circus
 /Zapiski o cirkusu/ Jonas Mekas (pesnik iz Litve), 1966, 12 minut, barvni, glasba Jim Kweskin jug band
Lapis
 James Whitney (slikar in animator), 1963—66, 10 minut, barvni, glasba — raga
Wavelength
 /Valovna dolžina/ Michael Snow (kipar in glasbenik iz Kanade), 1966—67, 45 minut, barvni

6. program 1967—1970

T.O.U.C.H.I.N.G

/D.O.T.I.K.A.N.J.E/ Paul Sharits, 1968, 12 minut, barvni
Runaway
 /Ubežnik/ Standish D. Lawder, 1969, 5,5 minut, črno-beli
69
 Robert Breer, 1968, 4,5 minut, barvni
Diploteratology or Bardo folly
 /Diploteratologija ali Bardo norčija/ George Landow, 1967, 20 minut, barvni, nemi
Our lady of the sphere
 /Madona iz krogle/ Larry Jordan, 1969, 10 minut, barvni
Bleu Shut
 Robert Nelson, 1970, 33 minut, črno-beli in barvni

7. program 1970—1972

Serene velocity

/Mirna hitrost/ Ernie Gehr, 1970, 23 minut, barvni, nemi
The riddle of lumen
 /Uganka luči/ Stan Brakhage, 1972, 14 minut, barvni, nemi
Endurance/Remembrance/ Metamorphosis
 /Trajanje/Spominjanje/ Spreminjanje/ Barry Gerson, 1970, 12 minut, barvni, nemi
Nostalgia
 Hollis Frampton (fotograf, pisatelj), 1971, 36 minut, črno-beli, avtorjevo besedilo pripoveduje Michael Snow (prvi del 202-minutnega filma Hapax Legomena v sedmih delih).

**Teden filmov
 Wernerja Herzoga
 v ŠKUC**

Študentski kulturni center, ki nadaljuje s pregledom mladega nemškega filma, je v sodelovanju s Kulturnim in informativnim centrom Zvezne republike Nemčije iz Zagreba pripravil v drugi polovici decembra izbor filmov Wernerja Herzoga, ki ga pri nas izmed vseh mladih nemških filmarjev še najbolj poznamo. Že pred leti je ŠKUC predstavil njegov film *Aguirre, srd božji*, na televiziji smo poleg *Kasparja Hauserja* in *Stroszeka* videli tudi Herzoga osebno v oddaji *3—2—1—start*, v rednem kinematografskem sporedu pa so predvajali njegovo verzijo *Nosferatuja*. Tokrat smo videli filme:

Znaki življenja (Lebenszeichen, 1968), Herzogov prvi igrani celovečerec, ki pripoveduje o treh nemških vojakih, ki na nekem grškem otoku preživljajo drugo svetovno vojno. V njem ni nikakršne akcije, zato pa je film naravnost nabit z notranjim dogajanjem, ki prerašča že v pravo psihološko vojno med tremi akterji, ki jih ogroža njim tuja grška pokrajina. Ta njihova vojna kulminira z ognjemetom, ki ga priredi eden od vojakov, hoteč opozoriti, da še vedno je. Že v *Znakih življenja* opazimo Herzogov specifični filmski izraz, kadri so izjemno dolgi (totali pokrajini), naravnost fascinira dolina mlinov na veter.

Fata morgana (1971) naj bi bil znanstveno fantastični film, Herzog pa je prvotni material precej očistil in naredil eksperimentalni film. Iztočnica zanj je vožnja skozi Saharo, kjer kamera sledi konfiguraciji puščavskih sipin, ki hočeš nočeš spominjajo na mehke linije ženskega telesa; vse to izjemoma spremlja country glasba (Herzog namreč uporablja predvsem renesančno in baročno glasbo). *Fatamorgana* je eden redkih filmov, v katere padeš, ki te nosijo s sabo in ki jih hkrati delaš tudi sam.

Dežela molka in teme (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1972) je celove-

črni dokumentarec o slepih in gluhotonih ljudeh, o njihovem doživljanju sveta okrog njih, ki ga zaznavajo le s tipom in tudi samo s pomočjo tipa komunicirajo z drugimi ljudmi. V svet teme Herzog s filmom seveda ni prodir, znal pa je prisluhniti tišini.

Velika ekstaza rezbarja Steinera (Die Grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1975) je dokumentarni film, ki ga je Herzog posnel o zmagovalcu planiških poleto Walterju Steinerju. Poleti, pa tudi padci, so posneti v upočasnjenem gibanju, tako da lahko prav dobro vidimo skakalčevo potovanje skozi zrak, pa tudi njegov od naporov spačeni obraz in v ekstazi razširjene oči. Dvoje se bije v tem filmu: leteti, vsem nevarnostim navkljub in pa leteti po zahtevah kruha in iger željnih množic, kar lahko v zadnji konsekvenci pomeni, ne leteti ravno dostikrat.

Skrivnost Kasparja Hauserja (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1975). Film je zasnovan na resnični zgodbi mladeniča, ki so ga v začetku prejšnjega stoletja našli sredi trga nekega nemškega mesteca. Bil je umazan, razcapan, komajda je znal hoditi in tudi govoril je bolj za silo. Ravno tako skrivnostno, kot se je pojavil, so ga čez nekaj let tudi umorili, vmes pa je moral preživljati torturo meščanske vzgoje, ki naj bi ga oblikovala v logično mislečega in hkrati v vse zapovedi in prepovedi tega sveta verujočega človeka. Civilizacija seveda hoče in mora civilizirati vse in vsakogar, če želi kot taka sploh obstati, v kolikor pa se ji to ne posreči, mora takoj poiskati vzroke za neuspeh. V primeru Kasparja Hauserja se ji je to posrečilo po obudilci, ko so navdušeni učenjaki odkrili vzroke za njegovo nenavadno obnašanje v fiziološki deformaciji možganske skorje.

La Soufriere (1976) potrjuje Herzogove besede, da mu film pomeni več kot življenje. Po težavah, ki jih je imel v Peruju s snemanjem *Aguirra* in po tem, ko so ga v Afriki nekajkrat zaprli, se je leta 1975 odpravil snemat dokumentarec *La Soufriere* ravno v času, ko naj bi istimenski vulkan eksplodiral z močjo nekaj atomskih bomb. Oblasti na otoku Sv. Vincen-ta so evakuirale prebivalstvo, bližnji zaliv je bil poln mrtvih kač, ki so skušale rešiti svojo kožo, na otoku pa je

Herzog našel svinjo, ki se je sprehajala kot konj v Fellinijevi *Cesti*, v prazno utripajoč semafor in starca, ki ni hotel bežati, trdeč, da je vulkan vedno nad nami.

Stekleno srce (Herz aus Glas, 1976). "Film naj ima atmosfero preroštva, vizionarnega, halucinacij in kolektivne blaznosti," je zapisal Herzog v snemalni knjigi, in to je tudi dosegel. Igralci so v nekakšnem letargičnem transu, vsi gibi so počasni in tihi, včasih pričakujemo, da bo vse skupaj zastalo. Herzogove vizije konca, blaznosti in smrtnega strahu, ki jih v *Aguirru* in *Kasparju Hauserju* še sprožijo konkretna stanja, se tu transformirajo v nekakšno mistično apokaliptično mrmranje. Hias, pastir in videc, vidi nesrečo naprej in zaradi tega ga vaščani obtožijo kot krivca vseh grozot, umora mladoletne dekline in požara v steklarni. Na čudežen način uide iz ječe in se vrne v samoto, kjer preroško zre v daljavo, saj je tam neke za horizontom dežela, ki je tako drugačna od tukajšnje, da je sploh ne more opisati.

Stroszek (1977) je skorajda nadaljevanje *Kasparja Hauserja*. Pred fizičnim nasiljem, ki mu je izpostavljen v Nemčiji, beži z edinima prijateljskima v Ameriko in pride z dežja pod kap. V Nemčiji te obrcajo fizično, v Ameriki pa psihično, pravi Stroszek. Iz začaranega kroga, v katerem se je znašla sodobna civilizacija, je samo en izhod in Stroszek ga najde.

Woyzeck (1978) je posnet po drami Georga Büchnerja. Herzog tudi tu nadaljuje z iskanjem novih filmskih slik in spoznanj, fascinirajo ga le ekstremno, neobičajna. Woyzeck je tak, vojak in dober človek, kot pravijo ljudje, zato ga izkoriščajo vsi, od vojske, ki ga hoče zdresirati za ubijalca, preko zdravnikov, ki jim je za poskusnega zajčka, pa do žene, saj končno le prinese nekaj denarja k hiši. Ko mu nek oficir zapelje ženo, jo Woyzeck ponižan in razžaljen ubije, bolj iz nemoči kot zaradi ljubosumja.

Ko gledamo ta film, imamo občutek, da je Herzog postavil oder na prostem. V tej fragmentarni drami je dogajanja malo, izvedeno je sila skopo, okorno. Celo statisti dosledno igrajo svojo vlogo, togi so, nemi, prave žive kulise.

Bojan Žorga

filmografija Wernerja Herzoga

Ustvarjalna hotenja ob gledovanju po ustaljenem

XXIV. Festival amaterskega filma Jugoslavije

Dokumentarni filmi:

- 1969 DIE FLIEGENDE ÄRZTE VON OSTAFRIKA (Leteči zdravniki iz vzhodne Afrike), 60 min.
- 1970 BEHINDERTE ZUKUNFT (Bodoči handicap), 60 min.
- 1972 LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT (Dežela molka in mraka)
- 1975 DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHNITZERS STEINER (Velika ekstaza rezbarja Steinera), 45 min.
- 1976 LA SOUFFRIERE, 45 min.
- 1977 HOW MUCH WOOD WULD A WOODCHUCK CHUCK 45 min.

Igrani filmi:

- 1962 HERAKLES (kratki film)
- 1964 SPIEL IM SAND (Igra v pesku, kratki film)
- 1966 DIE BEISPIELLOSE VERTEIDIGUNG DER FESTUNG DEUTSCHKREUZ (Neverjetno branjenje trdnjave nemškega križa, kratki film)
- 1967 LETZTE WORTE (Zadnje besede, kratki film)
- 1969 MASSNAHMEN GEGEN FANATIKER (Ukrepi proti fanatikom, kratki film)
- 1968 LEBENSZEICHEN (Znaki življenja)
- 1970 AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN (Tudi pritlikavci so bili včasih majhni)
- 1971 FATAMORGANA
- 1973 AGUIRRE, DER ZORN GOTTES (Aguirre, božji srd)
- 1975 JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (Skrivnost Kasparja Hauserja)
- 1976 HERZ AUS GLAS (Stekleno srce)
- 1977 STROTSZEK
- 1978 NOSFERATU WOYZECK

v delu:

WO DIE GRÜNEN AMEISEN TRÄUMEN
(Kje sanjajo zelene mravlje)
FITZCARRALDO

Ozkemu krogu gledalcev so bili v Slovenj Gradcu predvajani filmi XXIV. zveznega festivala amaterskega filma Jugoslavije. Pravilnik festivala predvideva, da v vsaki republiki ali pokrajini izberejo deset filmov, ki ponujajo vpogled v filmska gibanja v posameznih kulturnih središčih. Po prikazanih filmih pa si je težko ustvariti mnenje o tokovih, ki sestavljajo podobo neprofesionalne kinematografije v jugoslovanskih republikah. V izbor pridejo pač tisti, ki jih določijo republiške žirije na festivalih kino zvez. Če slovenski primer (na festivalu Foto-kino zveze Slovenije predvajajo le filme klubov, ki so včlanjeni v to organizacijo) velja tudi drugod, zvezni festival amaterskega filma Jugoslavije ne odraža celovite podobe gibanja neprofesionalnega (amaterskega) filma.

Tudi letos ni bilo mogoče oceniti vloge posameznega kluba v tem gibanju. Organizator namreč ni poskrbel za potrebne informacije, niti za seznam filmov in klubov, ki so jih pripravljale kino zveze posameznih republik, niti za spisek nagrad.

Komparativna analiza, ki bi lahko posegla v širši kulturni kontekst amaterskega (neprofesionalnega) filma v lanskem letu ni mogoča. Iz celotnega festivalskega programa pa so izstopili nekateri avtorji, z iskanji, ki izvirajo iz njihovega občutka življenja in medija.

Taka sta filma *Pro tempora nova* in *Protop* Erala Colakovića (BiH). V filmu *Pro tempora nova* mu je uspelo s povezovanjem motiva talcev in motiva sodobnega dekleta, katere nekonvencionalnost se kaže v obleki in vedenju, vključiti gledalca v meditacije o večnem človekovem hotenju po boljšem in pravičnejšem ter odklanjanju preživelega, ki utesnjuje življenje. Obdelava teme, ki je pogosta v razmišljanju mladih ljudi, je dokaj samosvoja, polna pesniških figur ter zanimivih filmskih rešitev. Slikovno gradivo je organizirano v ritem, ki medi-

tacijski tok poveže v zaključeno celoto. V dokumentarcu *Potop* je Colaković pokazal izredno disciplino v kadriranju prizorov iz Bašaršije, pokopališč, mesta. Žal pa je najboljši del filma (dogajanje ob vodnjaku) po svoji vizualni in ritmični strukturi, v sebi zaključen in odstopa od celote. S tem pa je avtor razbil nit filmskega doživljanja.

Smisel za poetičnost je dokazal Zdenko Koračić (BiH) v svojem dokumentarnem filmu *Gorki čaj* (Grenki čaj). Ob podiranju drevoreda lip v ulici nekega naselja je ustvaril filmsko dogajanje, ki drži gledalca v čustveni napetosti ter ga spodbuja v razmišljanje o upravičenosti samega postopka. S posnetki padanja dreves in poleglega listja, s plodovi na asfaltnih tleh pritiska na gledalca in ga usmerja v zaključevanje, ki je lahko sodobni ekološki stereotip (človek uničuje svoja pljuča). S prodiranjem sonca na ulico in v stanovanja, ki ga zaradi košatih krošenj niso poznala, pa prinaša v takšno temno misel svetlobo ter se izogne žalostinki, ki je postala že pravilo ekoloških filmov. Učinek je avtor dosegel s preprosto in strogo kamero ter dodelano montažo, z ritmom, ki gledalca popelje mimo prenapljenih zaključkov.

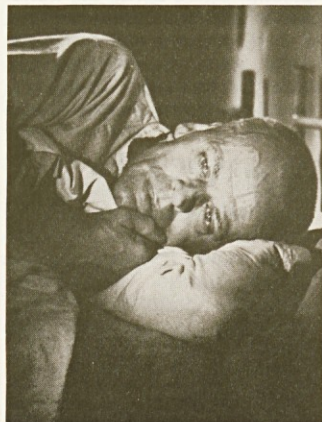
Hrvaški avtor Marjan Hodak je imel v selekciji svoje republike kar tri filme (dokumentarni *Oni*, igrani *Mrtva pruga*, eksperimentalni *Id*). Njegovo obravnavanje posameznih tem je nekonvencionalno, za njegov slog je značilna samodisciplina v izbiri materiala, v katerem je peščico simboličnih elementov (drevo, spomeniki, zastava, rdeča zvezda...) razporedil v metaforo, ki je presegla banalnost in stereotipno obravnavanje tovrstne tematike. Svojo ustvarjalno moč je potrdil tudi v filmih *Mrtva pruga* in *Id*, kjer je na duhovit način povezal risbo in fotografijo.

Mišo Čoh je iz povprečja slovenske selekcije izstopal

s suverenim obvladovanjem filmskega medija. V svojih dosedanjih filmih je sposobnost vizualnega občutja in mišljenja uporabljal za obravnavo splošnočloveških tem, vendar s priokusom solzavosti in potrkovanjem na gledalčeva čustva. To je sicer še vedno prisotno tudi v letošnjem filmu *Soočenje*, v katerem je z izrednim posluhom in organizacijo dogajanja v prostoru in času prikazal trenutek soočenja s starostjo. Pokazal je veliko iznajdljivost pri oblikovanju vzdušja, vendar pa je v ritmu filma čutili prevlado patetike. V svojem drugem filmu *Strašilo* stopnjuje vizualno informacijo; gledalec ne reagira zgolj emocionalno, temveč je prisiljen, da sprejeto "opredeli". V tem pa je tudi Čohov kvaliteten premik, ki ga je bilo čutili na slovenjgraškem festivalu.

Svojevrstni in uspešen eksperiment je najti v filmu *Poljana*, srbskega ustvarjalca Radoslava Vladića. Film je grajen na potovanju kamere po poteh, dvoriščih in stezah avtorjeve mladosti ter na komentarju, s katerim preprosto obuja spomine, ki ga vežejo na prikazovano. Z izborom niza posnetkov, s spremembami smeri gibanja kamere, z načinom besednega obujanja spominov je avtor ustvaril posebno ritmično gibanje, ki ne deluje z naracijo, temveč s svojo pojavnostjo. Tako učinkuje kot lirična poezija ali glasbeno delo, zato bi ga lahko označili za uspešen poskus absolutnega filma.

Med kosovskimi avtorji izstopa Ramadan Bunjaku. Z dokumentarcem *Seoska devojka i ONO* (opća narodna obrana) in igranim filmom *Ferma* (Žena) je pokazal smisel za organizacijo gibanja ter strogega izbora elementov, s katerimi gradi svojo pripoved. Posebno mu je to uspelo v dokumentarnem filmu, kjer je vsa dogajanja prikazal v treh sklopih: pravi deklet za streljanje, navodilih oficirja in malici. S ponavljanjem prvih dveh sklopov je dosegel določeno napetost, ki je temeljila na premikih deklet v vrstni naprej in hoji oficirja, ki daje navodila, vodoravno ob tej vrsti, to se pravi pravokotno na pomike deklet. To dvosmerno gibanje, ki je dajalo občutek možnosti stika šele neke v neskončnosti ali pa sploh ne, je postavilo prisotnost deklet v muslimanskih oblekah in moškega v uniformi v kontekst razmišljanj o ženski v teh okoliščinah ter našlo svoj zaključek



Prelude, Dog star man
/Preludij, Siriusov mož/ Stan Brakhage, 1961, 25 minut, barvni, nemi
Notebook
/Beležnica/ Marie Menken (slikarka), 1963, 10 minut, barvni, nemi
Little stabs at happiness
/Zela v srečo/ Ken Jacobs, 1959—63, 18 minut, barvni
Mass for the Dakota Sioux
/Maša za Dakota Sioux/ Bruce Baillie, 1963—64, 24 minut, črno-beli

4. program 1963—1966

Scorpio rising
/Vzpon škorpiona/ Kenneth Anger, 1963, 29 minut, barvni, glasba — zgornji rock'n'roll
Fire of waters
/Ogenj vod/ Stan Brakhage, 1965, 6,5 minut, črno-beli
Window
/Okno/ Ken Jacobs, 1964, 12 minut, barvni, nemi, presneto z 8 mm originala
The flicker
/Utripljen/ Tony Conrad (matematik, glasbenik), 1966, 30 minut, črno-beli

5. program 1966—1967

Samadhi
Jordan Belson, 1967, 6 minut, barvni
Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.
/Film, v katerem se pojavljajo perforacije, robne črke, delci prahu itd./ George Landow, 1965—66, 4 minute, barvni, nemi
Castro street
/Ulica Castro/ Bruce Baillie, 1966, 10 minut, barvni in črno-beli
Notes on the circus
/Zapiski o cirkusu/ Jonas Mekas (pesnik iz Litve), 1966, 12 minut, barvni, glasba Jim Kweskin jug band
Lapis
James Whitney (slikar in animator), 1963—66, 10 minut, barvni, glasba — raga
Wavelength
/Valovna dolžina/ Michael Snow (kipar in glasbenik iz Kanade), 1966—67, 45 minut, barvni

6. program 1967—1970

T.O.U.C.H.I.N.G
/D.O.T.I.K.A.N.J.E/ Paul Sharits, 1968, 12 minut, barvni
Runaway
/Ubežnik/ Standish D. Lawder, 1969, 5,5 minut, črno-beli
69
Robert Breer, 1968, 4,5 minut, barvni
Diploteratology or Bardo folly
/Diploteratologija ali Bardo norčija/ George Landow, 1967, 20 minut, barvni, nemi
Our lady of the sphere
/Madona iz krogle/ Larry Jordan, 1969, 10 minut, barvni
Bleu Shut
Robert Nelson, 1970, 33 minut, črno-beli in barvni

7. program 1970—1972

Serene velocity
/Mirna hitrost/ Ernie Gehr, 1970, 23 minut, barvni, nemi
The riddle of lumen
/Uganka luči/ Stan Brakhage, 1972, 14 minut, barvni, nemi
Endurance/ Remembrance/ Metamorphosis
/Trajanje/ Spominjanje/ Spreminjanje/ Barry Gerson, 1970, 12 minut, barvni, nemi
Nostalgia
Hollis Frampton (fotograf, pisatelj), 1971, 36 minut, črno-beli, avtorjevo besedilo pripoveduje Michael Snow (prvi del 202-minutnega filma Hapax Legomena v sedmih delih).

Teden filmov Wernerja Herzoga v ŠKUC

Študentski kulturni center, ki nadaljuje s pregledom mladega nemškega filma, je v sodelovanju s Kulturnim in informativnim centrom Zvezne republike Nemčije iz Zagreba pripravil v drugi polovici decembra izbor filmov Wernerja Herzoga, ki ga pri nas izmed vseh mladih nemških filmarjev še najbolj poznamo. Že pred leti je ŠKUC predstavil njegov film *Aguirre, srd božji*, na televiziji smo poleg *Kasparja Hauserja* in *Stroszeka* videli tudi Herzoga osebno v oddaji 3—2—1—start, v rednem kinematografskem sporedu pa so predvajali njegovo verzijo *Nosferatuja*. Tokrat smo videli filme:

Znaki življenja (Lebenszeichen, 1968), Herzogov prvi igrani celovečerec, ki pripoveduje o treh nemških vojaki, ki na nekem grškem otoku preživljajo drugo svetovno vojno. V njem ni nikakršne akcije, zato pa je film naravnost nabit z notranjim dogajanjem, ki prerašča že v pravo psihološko vojno med tremi akterji, ki jih ogroža njim tuja grška pokrajina. Ta njihova vojna kulminira z ognjemetom, ki ga priredi eden od vojakov, hoteč opozoriti, da še vedno je. Že v *Znakih življenja* opazimo Herzogov specifični filmski izraz, kadri so izjemno dolgi (totali pokrajini), naravnost fascinira dolina mlinov na veter.

Fata morgana (1971) naj bi bil znanstveno fantastični film, Herzog pa je prvotni material precej očistil in naredil eksperimentalni film. Iztočnica zanj je vožnja skozi Saharo, kjer kamera sledi konfiguraciji puščavskih sipin, ki hočeš nočeš spominjajo na mehke linije ženskega telesa; vse to izjemoma spremlja country glasba (Herzog namreč uporablja predvsem renesančno in baročno glasbo). *Fatamorgana* je eden redkih filmov, v katere padeše, ki te nosijo s sabo in ki jih hkrati delaš tudi sam.

Dežela molka in teme (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1972) je celove-

črni dokumentarec o slepih in gluhomih ljudeh, o njihovem doživljanju sveta okrog njih, ki ga zaznavajo le s tipom in tudi samo s pomočjo tipa komunicirajo z drugimi ljudmi. V svet teme Herzog s filmom seveda ni prodril, znal pa je prisluhniti tišini.

Velika ekstaza rezbarja Steinera (Die Grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1975) je dokumentarni film, ki ga je Herzog posnel o zmagovalcu planiških poleto Walterju Steinerju. Poleti, pa tudi padci, so posneti v upočasnjem gibanju, tako da lahko prav dobro vidimo skakalčevo potovanje skozi zrak, pa tudi njegov od naporov spačeni obraz in v ekstazi razširjene oči. Dvoje se bije v tem filmu: leteti, vsem nevarnostim navkljub in pa leteti po zahtevah kruha in iger željnih množic, kar lahko v zadnji konsekvenci pomeni, ne leteti ravno dostikrat.

Skrivnost Kasparja Hauserja (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1975). Film je zasnovan na resnični zgodbi mladeniča, ki so ga v začetku prejšnjega stoletja našli sredi trga nekega nemškega mesteca. Bil je umazan, razcapan, komajda je znal hoditi in tudi govoril je bolj za silo. Ravno tako skrivnostno, kot se je pojavil, so ga čez nekaj let tudi umorili, vmes pa je moral preživljati torturo meščanske vzgoje, ki naj bi ga oblikovala v logično mislečega in hkrati v vse zapovedi in prepovedi tega sveta verujočega človeka. Civilizacija seveda hoče in mora civilizirati vse in vsakogar, če želi kot taka sploh obstati, v kolikor pa se ji to ne posreči, mora takoj poiskati vzroke za neuspeh. V primeru Kasparja Hauserja se ji je to posrečilo po obdobju, ko so navdušeni učenjaki odkrili vzroke za njegovo nenavadno obnašanje v fiziološki deformaciji možganske skorje.

La Soufriere (1976) potrjuje Herzogove besede, da mu film pomeni več kot življenje. Po težavah, ki jih je imel v Peruju s snemanjem *Aguirra* in po tem, ko so ga v Afriki nekajkrat zaprli, se je leta 1975 odpravil snemat dokumentarec *La Soufrière* ravno v času, ko naj bi istoimenski vulkan eksplodiral z močjo nekaj atomskih bomb. Oblasti na otoku Sv. Vincenca so evakuirale prebivalstvo, bližnji zaliv je bil poln mrtvih kač, ki so skušale rešiti svojo kožo, na otoku pa je

Herzog našel svinjo, ki se je sprehajala kot konj v Fellinijevi *Cesti*, v prazno utripajoč semafor in starca, ki ni hotel bežati, trdeč, da je vulkan vedno nad nami.

Stekleno srce (Herz aus Glas, 1976). "Film naj ima atmosfero preroštva, vizionarnega, halucinacij in kolektivne blaznosti," je zapisal Herzog v smemalni knjigi, in to je tudi dosegel. Igralci so v nekakšnem letargičnem transu, vsi gibi so počasni in tihi, včasih pričakujemo, da bo vse skupaj zastalo. Herzogove vizije konca, blaznosti in smrtnega strahu, ki jih v *Aguirru* in *Kasparju Hauserju* še sprožijo konkretna stanja, se tu transformirajo v nekakšno mistično apokaliptično mrmanje. Hias, pastir in vided, vidi nesrečo naprej in zaradi tega ga vaščani obtožijo kot krivca vseh grozot, umora mladoletne dekline in požara v steklarni. Na čudežen način uide iz ječe in se vrne v samoto, kjer preroško zre v daljavo, saj je tam nekje za horizontom dežela, ki je tako drugačna od tukajšnje, da je sploh ne more opisati.

Stroszek (1977) je skorajda nadaljevanje *Kasparja Hauserja*. Pred fizičnim nasiljem, ki mu je izpostavljen v Nemčiji, beži z edinima prijateljskima v Ameriko in pride z dežja pod kap. V Nemčiji te obrcajo fizično, v Ameriki pa psihično, pravi Stroszek. Iz začaranega kroga, v katerem se je znašla sodobna civilizacija, je samo en izhod in Stroszek ga najde.

Woyzeck (1978) je posnet po drami Georga Büchnerja. Herzog tudi tu nadaljuje z iskanjem novih filmskih slik in spoznanj, fascinira ga le ekstremno, neobičajno. Woyzeck je tak, vojak in dober človek, kot pravijo ljudje, zato ga izkoriščajo vsi, od vojske, ki ga hoče zdresirati za ubijalca, preko zdravnikov, ki jim je za poskusnega zajčaka, pa do žene, saj končno le prinese nekaj denarja k hiši. Ko mu nek oficir zapelje ženo, jo Woyzeck poiznan in razžaljen ubije, bolj iz nemoči kot zaradi ljubosumja.

Ko gledamo ta film, imamo občutek, da je Herzog postavil oder na prostem. V tej fragmentarni drami je dogajanja malo, izvedeno je sila skopo, okorno. Celotisti dosledno igrajo svojo vlogo, togi so, nemi, prave žive kulise.

Bojan Žorga

filmografija Wernerja Herzoga

Ustvarjalna hotenja ob zgledovanju po ustaljenem

XXIV. Festival amaterskega filma Jugoslavije

Dokumentarni filmi:

- 1969 DIE FLIEGENDE ÄRZTE VON OSTAFRIKA (Leteči zdravniki iz vzhodne Afrike), 60 min.
- 1970 BEHINDERTE ZUKUNFT (Bodoči handicap), 60 min.
- 1972 LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT (Dežela molka in mraka)
- 1975 DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHNITZERS STEINER (Velika ekstaza rezbarja Steinera), 45 min.
- 1976 LA SOUFRIERE, 45 min.
- 1977 HOW MUCH WOOD WULD A WOODCHUCK CHUCK 45 min.

Igrani filmi:

- 1962 HERAKLES (kratki film)
- 1964 SPIEL IM SAND (Igra v pesku, kratki film)
- 1966 DIE BEISPIELLOSE VERTEIDIGUNG DER FESTUNG DE-UTSCHKREUZ (Neverjetno branjenje trdnjave nemškega križa, kratki film)
- 1967 LETZTE WORTE (Zadnje besede, kratki film)
- 1969 MASSNAHMEN GEGEN FANATIKER (Ukrepi proti fanatikom, kratki film)
- 1968 LEBENSZEICHEN (Znaki življenja)
- 1970 AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN (Tudi pritlikavci so bili včasih majhni)
- 1971 FATAMORGANA
- 1973 AGUIRRE, DER ZORN GOTTES (Aguirre, božji srd)
- 1975 JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (Skrivnost Kasparja Hauserja)
- 1976 HERZ AUS GLAS (Stekleno srce)
- 1977 STROSZEK
- 1978 NOSFERATU WOYZECK

v delu:

WO DIE GRÜNEN AMEISEN TRÄUMEN
(Kje sanjajo zelene mravljice)
FITZCARRALDO

Ozkemu krogu gledalcev so bili v Slovenji Gradcu predvajani filmi XXIV. zveznega festivala amaterskega filma Jugoslavije. Pravilnik festivala predvideva, da v vsaki republiki ali pokrajini izberejo deset filmov, ki ponujajo vpogled v filmska gibanja v posameznih kulturnih središčih. Po prikazanih filmih pa si je težko ustvariti mnenje o tokovih, ki sestavljajo podoben neprofesionalne kinematografije v jugoslovanskih republikah. V izbor pridejo pač tisti, ki jih določijo republiške žirije na festivalih kino zvez. Če slovenski primer (na festivalu Foto-kino zveze Slovenije predvajajo le filme klubov, ki so vključeni v to organizacijo) velja tudi drugod, zvezni festival amaterskega filma Jugoslavije ne odraža celovite podobe gibanja neprofesionalnega (amaterskega) filma.

Tudi letos ni bilo mogoče oceniti vloge posameznega kluba v tem gibanju. Organizator namreč ni poskrbel za potrebne informacije, niti za seznanje filmov in klubov, ki so jih pripravljale kino zveze posameznih republik, niti za spisake nagrad.

Komparativna analiza, ki bi lahko posegla v širši kulturni kontekst amaterskega (neprofesionalnega) filma v lanskem letu ni mogoča. Iz celotnega festivalskega programa pa so izstopili nekateri avtorji, z iskanji, ki izvirajo iz njihovega občutka življenja in medija.

Taka sta filma *Pro tempora nova* in *Protop Erala Colakovića* (BiH). V filmu *Pro tempora nova* mu je uspelo s povezovanjem motiva talcev in motiva sodobnega dekleta, katere nekonvencionalnost se kaže v obleki in vedenju, vključiti gledalca v meditacijo o večnem človekovem hotenju po boljšem in pravičnejšem ter odklanjanju preživelega, ki utesnjuje življenje. Obdelava teme, ki je pogosta v razmišljanju mladih ljudi, je dokaj samosvoja, polna pesniških figur ter zanimivih filmskih rešitev. Slikovno gradivo je organizirano v ritem, ki medi-

tacijski tok poveže v zaključeno celoto. V dokumentarcu *Potop* je Čolaković pokazal izredno disciplino v kadriranju prizorov iz Baščaršije, pokopališč, mesta. Žal pa je najboljši del filma (dogajanje ob vodnjaku) po svoji vizualni in ritmični strukturi, v sebi zaključen in odstopa od celote. S tem pa je avtor razbil nit filmskega doživljanja.

Smisel za poetičnost je dokazal Zdenko Koračić (BiH) v svojem dokumentarnem filmu *Gorki čaj* (Grenki čaj). Ob podiranju drevedora lip v ulici nekega naselja je ustvaril filmsko dogajanje, ki drži gledalca v čustveni napetosti ter ga spodbuja v razmišljanje o upravičenosti samega postopka. S posnetki padanja dreves in poleglega listja, s plodovi na asfaltnih tleh pritiska na gledalca in ga usmerja v zaključevanje, ki je lahko sodobni ekološki stereotip (človek uničuje svoja pljuča). S prodiranjem sonca na ulico in v stanovanja, ki ga zaradi košatih krošenj niso poznala, pa prinaša v takšno temno misel svetlobo ter se izogne žalostinki, ki je postala že pravilo ekoloških filmov. Učinek je avtor dosegel s preprosto in strogo kamero ter dodelano montažo, z ritmom, ki gledalca popelje mimo prenapljenih zaključkov.

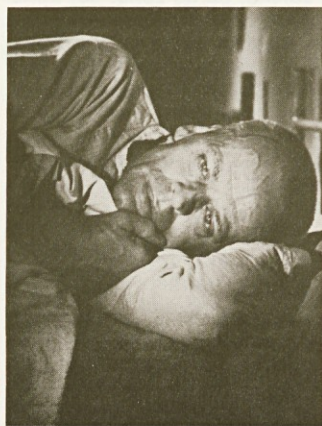
Hrvaški avtor Marjan Hodak je imel v selekciji svoje republike kar tri filme (dokumentarni *Oni*, igrani *Mrtva pruga*, eksperimentalni *Id*). Njegovo obravnavanje posameznih tem je nekonvencionalno, za njegov slog je značilna samodisciplinirana izbira materiala, v katerem je peščico simboličnih elementov (drevo, spomeniki, zastava, rdeča zvezda...) razporedil v metaforo, ki je preseгла banalnost in stereotipno obravnavanje tovrstne tematike. Svojo ustvarjalno moč je potrdil tudi v filmih *Mrtva pruga* in *Id*, kjer je na duhovit način povezal risbo in fotografijo.

Mišo Čoh je iz povprečja slovenske selekcije izstopal

s suverenim obvladovanjem filmskega medija. V svojih dosedanjih filmih je sposobnost vizualnega občutja in mišljenja uporabljal za obravnavo splošnočloveških tem, vendar s priokusom solzavosti in potrkanjem na gledalčeva čustva. To je sicer še vedno prisotno tudi v letošnjem filmu *Soočenje*, v katerem je z izrednim posluhom in organizacijo dogajanja v prostoru in času prikazal trenutek soočenja s starostjo. Pokazal je veliko iznajdljivost pri oblikovanju vzdušja, vendar pa je v ritmu filma čutili prevlado patetike. V svojem drugem filmu *Strašilo* stopnjuje vizualno informacijo; gledalec ne reagira zgolj emocionalno, temveč je prisiljen, da sprejeto "opredeli". V tem pa je tudi Čohov kvaliteten premik, ki ga je bilo čutili na slovenjgraškem festivalu.

Svojevrsten in uspešen eksperiment je najti v filmu *Poljana*, srbskega ustvarjalca Radoslava Vladića. Film je grajen na potovanju kamere po poteh, dvoriščih in stezah avtorjeve mladosti ter na komentarju, s katerim preprosto obuja spomine, ki ga vežejo na prikazovano. Z izborom niza posnetkov, s spremembami smeri gibanja kamere, z načinom besednega obujanja spominov je avtor ustvaril posebno ritmično gibanje, ki ne deluje z naracijo, temveč s svojo pojavnostjo. Tako učinkuje kot lirična poezija ali glasbeno delo, zato bi ga lahko označili za uspešen poskus absolutnega filma.

Med kosovskimi avtorji izstopa Ramadan Bunjaku. Z dokumentarcem *Seoska devojka i ONO* (opća narodna obrana) in igranim filmom *Ferma* (Žena) je pokazal smisel za organizacijo gibanja ter strogega izbora elementov, s katerimi gradi svojo pripoved. Posebno mu je to uspelo v dokumentarnem filmu, kjer je vsa dogajanja prikazal v treh sklopih: pripravi deklet za streljanje, navdilih oficirja in malici. S ponavljanjem prvih dveh sklopov je dosegel določeno napetost, ki je temeljila na premikih deklet v vrsti naprej in hoji oficirja, ki daje navodila, vodoravno ob tej vrsti, to se pravi pravokotno na pomike deklet. To dvosmerno gibanje, ki je dajalo občutek možnosti stika šele nekeje v neskončnosti ali pa sploh ne, je postavilo prisotnost deklet v muslimanskih oblekah in moškega v uniformi v kontekst razmišljanja o ženski v teh okoliščinah ter našlo svoj zaključek



v zaprtem krogu sprostite ob malici, ki pa je lahko tudi dvoumen. Z izborom elementov in organizacijo gibanja je uspel naročni zapis nekega dogodka dvigniti na raven estetskega oblikovanja gradiva.

Črnogorski dokumentarist Momir Matović je v svojih filmih *Priča o...* (reportaži o potresu) in *Sudbine* (zapis o triurni hoji do vode) pokazal neverjetno zračnost s svojim krajem in povezavo z naravo. V filmu o potresu je presegel nivo novinarske informacije, v filmu *Sudbine* pa je dosegel sam vrh letošnje bere črnogorskega filma. Film ima čisto linearno pripoved, ki s sivino črnogorskega kamenja, z liki žena v črnih oblekah in rutah ter belimi plastičnimi posodami ustvarja neko posebno vzdušje. Prav te bele posode na oslovskem hrbtu v sprevedu po kamnitih stezah delujejo kot blesk upanja in se pri zajemanju vode spremene v njegovo uresničitev. Urbaneu gledalca pa snežnobela plastika v gorskem tolmu sproža vrsto asociacij o pojavu, o njegovi upravičenosti in neupravičenosti prisotnosti sredi naše civilizacije. Učinkovita fotografija in domiselna montaža ustvarjata ritmično gibanje, ki to sicer preprosto in linearno pripoved dviga na raven poetičnega zapisa.

Med makedonskimi in vojvodinskimi udeleženci festivala velja omeniti predvsem film *Kata s kibicfenstera*, vojvodinskega avtorja Dragana Petruja, ker gre za enega redkih lutkovnih filmov v jugoslovanskem neprofesionalnem filmu in zaradi tega tudi zasluži vso pozornost. Zasnovan je na besedilu šaljive ljudske pesmi in skuša njen zafrkljivi ton s sredstvi profesionalne kinematografije prenesti na filmski trak. Konvencionalni pristop k realizaciji, predvsem pa uporaba različnih materialov, ki ni bila izpeljana v nek sistematičen ustvarjalni postopek, sta ta sicer simpatični poizkus pustila nekje ob strani.

Tudi makedonska selekcija je imela pridih zgledovanja po komercialni (konvencionalni) obravnavi tem. Čeprav so bile teme iz življenja mladih, je v realizaciji kar mrgolelo vsebinskih in oblikovnih stereotipov.

Projekciji posameznih selekcij so sledili pogovori članov žirije z gledalci, na katerih je spet prišlo do izraza razmišljanje o načinu predstav-

ljanja amaterskih (neprofesionalnih) filmov. Zastavlja se vprašanje, ali so tovrstna srečanja le oblike samopotrjevanja (zaradi nagrad) oziroma vključevanja avtorja v širša filmska spoznanja, do katerih se je moč dokopati s projekcijami, razgovori in ocenjevanjem deleža posameznika v celotnem neprofesionalnem filmskem opusu. Nestrpnost, ki je značil-

na za nekatere avtorje, opozarja, da amaterskega (neprofesionalnega) filma še dolgo ne bomo sposobni obvarovati pred težnjo po zgledovanju pri profesionalni kinematografiji, saj mnoge avtorje bolj kot želja po odkrivanju novega in "drugačnega" vodi želja po prestižu, ki ga prinašajo nagrade.

Mirjana Borčić

Ob nastopu jugoslovanskih umetnikov na mednarodni umetniški manifestaciji v Milanu

Začarane sobe —
video, film in fotografija v umetnosti 70-let

Naslov prireditve, ki jo je Vittorio Fagone organiziral v Milanu z namenom, da opozori na vlogo novih tehničnih medijev v umetnosti 70-ih let, (*Camere incantate, espansione dell'immagine*) neposredno spominja na naslov slike Carla Carràja iz njegovega metafizičnega obdobja (*La camera incantata*, 1917), kar nas navaja k vprašanju: ali je uporaba novih tehničnih medijev stvar "eksperimenta", ki nas pelje k previrjanju narave umetnosti, ob njeni obvezni desakralizaciji in demitizaciji (ob "odpravljanju aure", kot je to že v začetku tega procesa zapisal Benjamin), ali pa se vendar v uporabi tehničnih medijev tudi ohranja črta "metafizike", nepogrešljive v vsakem (tako v tradicionalnem kot v novem) pojmu umetnosti.

Že s samo domnevo in seveda postavitev te manifestacije (prireditve in ne razstave, saj so jo pretežno sestavljale projekcije videa in filmov), se je Fagone opredelil za drugo od imenovanih domnev: številni prostori v milanskem Palazzo Reale so bili v polsvetlobi/poltemi, ki so jo ustvarjali vključeni ekrani številnih monitorjev in površin filmskih ekranov, kar je zares dajalo vtis "začarane sobe", v kateri so se gledalci srečali z atmosfero "čudesa", tokrat doseženega s pomočjo razvite tehnologije.

Od kod torej težnja, da se inovatorska in eksperimentalna umetnost 70-ih let poveže z vzdušjem dediščine in pojmom metafizike?

Verjetno od tod, ker je ta milanska prireditev potekala

v času, ko se v istem kulturnem prostoru opažajo usmerjanja k revalorizaciji slikane predstave (prepoznavna na razstavah kot so *APERTO '80* zadnjega beneškega bienala, ter *Nuova Imagine* in *Il nuovo contesto*, obe pred kratkim postavljeni v Milanu in drugje) in je zato očitno, da takšna revalorizacija spominja na znani zgodovinski primer reakcije metafizičnega slikarstva na poudarjeni antitradicionalizem futurističnega gibanja. V današnji umetniški situaciji govoric in medijev se skuša Fagone uspešno izogniti vsakemu odnosu enosmerne zamenjave pozicij, natančneje, atmosfero "nove prestavnosti" skuša razumeti ne v smislu negiranja klime razširjenih medijev, temveč želi opozoriti na možnost njihove simultaneosti tako v časovnem kot problemskem oziru. Fagone ugotavlja, da se izvor uporabe tehničnih medijev v umetnosti veže na zgodovinske avantgarde (futurizem, konstruktivizem, dada in nadrealizem), poudarja pa, da je uporaba teh medijev prišla do polnega izraza v delih nosilcev neoavantgarde 70-ih let, toda hkrati želi pokazati, da medijska raziskovanja v kontekstu zgodovinskih avantgard in neoavantgard ne odvezemajo umetnosti njene metafizične dimenzije, temveč to metafiziko še naprej ohranjajo v novih oblikah in novih postopkih.

Dediščina metafizike zato ne pripada samo toku "nove predstavnosti", ki se nanjo izrecno sklicuje (kar se v današnji italijanski umetniški situaciji vidi po revalorizaciji del De Chirica in Carràja), temveč je lastna vsem

umetniškim usmeritvam, ki ohranjajo in razvijajo njen značilni (to pomeni imaginativni, čudesni) prispevek. Program te prireditve (ki so ga sestavljale razstave fotografij, projekcije videa in filmov) je dejansko predstavil simptomatični proces v umetnosti 70-ih let; to je proces zelo razširjene uporabe tehničnih medijev v umetniškem izražanju in glede na to proces, ki je vodil k bistveni spremembi strukture in pomena umetniškega objekta. Delo, realizirano v video, foto ali filmski tehniki, namreč v marsičem izgubi status "trajnega" estetskega objekta in postaja neke vrste "pisava", s katero umetnik beleži dogajanje, vezano na lasten obstoj, ali pa z njo analizira jezikovne možnosti uporabljenih medijev.

S postopki fotografije, filma ali videa realizirana dela so lahko dokument v času izvajanja in končane akcije, v bistvu pa so veliko več, samostojne jezikovne celote, prilagojene naravi sredstev, ki jih je imel umetnik na razpolago. Umetnost 70-ih let je značilna zlasti po tem, da je "objektivne" tehnike registracije (torej uporabo mehanizma kamere) znala izkoristiti kot prenašalce izrazito subjektivnih vsebin in tem, iz česar lahko zaključimo, da je imaginacija tehnologij nadrejena, ne pa podrejena, ter da je v skladu s Fagonejevo izhodiščno trditvijo — metafizična narava umetnosti — nad fizičnostjo tehnik, s katerimi se umetniška praksa konkretizira. Ob tem velja omeniti, da je krog udeležencev te manifestacije zajel zelo selektiven izbor protagonistov umetnosti 70-ih let, ki je bil predstavljen s samostojnimi razstavami ali avtorskimi projekcijami znanih imen kot so: V. Agnelli, D. Askevold, D. Bay, Ch. Boltanski, C. Carpi, J. Coleman, F. De Filippi, I. De Fietas, A. Dias, J. Gerz, D. Graham, R. Horn, U. La Pietra, J. Le Gac, U. Lüthi, F. Mauri, L. Patella, P. Sharits, M. Snow, F. Vaccari, M. Zaza in drugi.

Čeprav je bila večina del novejšega datuma, je bila selekcija narejena na osnovi tistih že zgodovinskih podatkov, ki potrjujejo nastop in vlogo omenjenih avtorjev v časovnem razponu minulega desetletja, zaradi česar je imela celotna prireditev pomen kritične retrospektive. Čeprav je izbor udeležencev te prireditve predpostavljala eno izmed možnih zgodovinskih valorizacij, je bil način, kako so bila dela predstavljena — posebno,

ko je šlo za video projekcije — indikativen za trenutno situacijo na tem izraznem področju. Danes si namreč ni treba delati utvar, da bi bilo ta dela moč prikazovati izven galerijskih prostorov in da bi jih lahko celo vključili v TV mrežo ter s tem uresničili tisti razpon socializacije, h katerim se je prvotno nagibal video vse od časa pionirskih nastopov Gerryja Schuma. Toda medtem, ko je Schumu dejansko uspelo, da svojo zgodnjo produkcijo (*Land Art*, 1969, *Identification*, 1970) vsaj enkrat prikaže na prvem programu nemške TV mreže, so kasnejša video dela ostala v programih galerijskih predstavitev in ker niso mogla postati del televizije kot množičnega medija, so se praktično vključila v strukturo zaprtega umetnostnega trga.

V času, ko so še obstajale možnosti, da s to stanje preseže, so nekateri radikalno usmerjeni video organizatorji ostro kritizirali pojavljanje razstav, kot je bila ta v Milanu, ki želijo gledalca vpeljati v nadnaravno atmosfero "čarobne škatle" (M.G. Bicocchi, Uporaba in zloraba video trakov v Evropi, Spot 10, Zagreb 1977).

Toda potem, ko je obdobje video-tripa, kot kaže, dokončno minilo, načina animacije javnosti, za kakršnega se je Fagon tokrat odločil ne moremo obsojati kot zatekanje k spektakularnim efektom, temveč je treba razumeti kot poskus, da se video predstavitev doda tiisto dimenzijo prisotnosti, ki jo bo vpeljala na področje danes povsem uveljavljene in zgleda na druge popolnoma enakopravne (torej ne več avantgardne, a hkrati še ne presežene) umetniške zvrsti.

Za jugoslovanske umetniške razmere je bila ta milanska manifestacija še posebej pomembna, ker se je je udeležila večina naših avtorjev.

Za izbor programa Video foruma so organizatorji povabili štiri institucije, naj predstavijo lastno produkcijo ali produkcijo avtorjev, ki jih zastopajo. Tu se je poleg Video centra iz Ferrare, Centra za umetnost in komunikacije (CAYC) iz Buenos Airesa, Mednarodnega kulturnega centra iz Antwerpna znašel tudi Studentski kulturni center iz Beograda. Za povabilo za sodelovanje na tej prireditvi se mora SKC prav gotovo zahvaliti agilnosti svojih sodelavcev in tudi ugledu, ki si ga je s svojimi dosedanjimi dejavnostmi pridobil v krogu evropskih organizatorjev prireditelj avantgardne umetnosti. V selekciji SKC so bila uvrščena video dela Radomira Damnjanca, Nuše in Sreča Dragan, Ivana Ladislava Galete, Sannje Iveković, Dalibora Martinisa, Neše Peripovića, Miroslava Savića, Raše Todosijevića in Gorana Trbuljaka, omeniti pa moramo tudi, da je bilo v sklopu Video centra iz Ferrare prikazano delo Marine Abramovič in Ulaya, ter da je bil v sklop mednarodne selekcije fotografije kot medija umetnikov uvrščeno delo Slavka Matkovića.

Nastop v Milanu je za sedaj zadnji v vrsti razstav predstavnikov nove jugoslovanske umetnosti (od Edinburgha 1971, prek Pariza, Varšave, Ženeve, Modene do Amsterdamu 1979) do katerih je prihajalo na neposredno povabilo organizatorjev, se pravi, po strategiji njihovega neposrednega vključevanja v manifestacije mednarodne kulturne izmenjave.

Ješa Denegri

18. newyorški filmski festival

Naravnost newyorškega filmskega festivala je znana: nagnjenost k velikim imenom, nostalgčno oziranje za francoskimi filmi tridesetih let, povezano z vse večjo averzijo do "težkih" avtorjev, kakršni so npr. Jean-Marie Straub, Marguerite Duras in Miklosz Jancso, poenjajoče zanimanje za vzhodno Evropo, spogledovanje s tretjim svetom in socialnim dokumentarcem, nos za ponovno odkrivanje nekaterih zanimivejših kratkometražnih filmov mednarodne avantgarde in prezrtih hollywoodskih dosežkov.

Če zanemarimo Godardov "comeback", so najboljši filmi osemnajste izdaje festivala prišli z leve (*Handicapped Love*, švicarski dokumentarec o spolnem življenju paraplegikov, *Udarec kamere* Krzysztofa Kieslowskega in izziv iz leta 1972, zgodba o armenskem pesniku iz 18. stoletja, *Sayat Nova* Sergeja Paradjanova), medtem ko so bili najbolj precenjeni prav dosežki velikih imen. Kot piše J. Hoberman v decemberski številki revije ARTFORUM, je film Krzysztofa Kieslowskega rozeta v katedrali sodobne vzhodnoevropske renesanse, pripoveduje pa o zagnanem mlademu delavcu, ki porabi dvomesečno plačo za nakup 8 mm kamere, s katero hoče snemati filme o svojem otroku; njegovi predstavljeni ga vzpodbudijo, da posname tudi proslavo obletnice tovarne — za ta dokumentarec dobi tretjo nagrado na festivalu industrijskega filma in odloči se, da se bo posvetil karieri cineasta. Kljub temu, da Kieslowski gradi svoje delo predvsem na komičnih učinkih, se kdaj pa kdaj nagne na melodramatsko plat, zlasti oster pa je v prikazovanju ciničnih televizijskih producentov, hipijevske mentalitete študentov filmskih šol, partijskih aparatčikov in farizejskih kritikov. V filmu je manjšo vlogo odigral tudi Krzysztof Zanussi, ki je na festivalu predstavil *Konstanto*, po Hobermanu "94 najbolj osvežujočih minut" prireditve. Zanussi se bolj kot k političnemu pragmatizmu

in družbeni kritiki, ki zanima njegove poljske tovariše, obrača k izročilu Bressona in Rohmerja, k njuni metafizično obarvani zastavitvi eksistencialne problematike.

Veliko bolj prepričljivo in filmsko dognano od Paskaljevičevega *Posebnege postopka* se z vprašanjem in kritiko avtoritete oziroma Oblasti ukvarja madžarski režiser János Róza v filmu *Hčere nedelje*, katerega dogajanje je postavljeno v deklislo poboljševalnico, v njem nastopajo v glavnem nepoklicni igralci, slogovno pa je film nekje med dokumentarcem in hiperbolo.

Sayat Nova (znan tudi pod naslovom *Barva granatnih jabolk*), zadnji film sovjetskega avtorja Sergeja Paradjanova, uporablja zgodovinski okvir Armenije 18. stoletja kot eno izmed manj znanih križišč Azije in Evrope, slike oživljajo v kompozicijah, ki so bleščeča kombinacija bizantinske ploskovitosti, zgodnjega quattrocenta in džamijskih okrasov. Presenetljivo je, kako spretno Paradjanov povezuje slog Fra Angelica s kmečko varianto nadrealizma, ob skrajno ekonomični uporabi *in situ* obstoječega dekorja, s triki, ki so enostavnejši od Méliès-ovih. Film ima morda vsega le tri vrstice dialogov, medtem ko je njegova zvočna spremljava sestavljena iz alternacije ljudskih plesov in zborovskega petja, režiser pa je kot še nihče pred njim učinkovito izbral kombinacijo olivno zelene in oranžne barve na spranem belem ozadju. V filmu gre pravzaprav za dobesedno ilustriranje verzov pesnika Sayat Nove, Paradjanov pa se je z njim pokazal kot odličen poznavalec armenske ljudske kulture in hkrati kot Ejzenštejnov učenec, ki sicer sprejema mojstrovo pisavo, ne pa njegove patetične retorike.

Handicapped Love švicarske režiserke Marlies Graf se začne s prizorom, ki je šokantnejši od česarkoli v Browninovih *Spakah* (Freaks, 1932): ženska brez rok in nog se zvija v ritmu hotjajza, medtem ko nekdo drži drug "živi torzo" v plesni pozi, pet na vozičke privezanih invalidov pa se ekstatično pozibava. Po tem nenavadnem začetku preide avtorica k intervjujem, ki jih prekinjajo podobe bukolične švicarske pokrajine in natančni prikazi polaganja invalidov v posteljo oziroma v avto in obratno. Končni učinek je presenetljivo nesentimentalen.



Sergej Paradjanov, *Sayat Nova*

Pozornost je vzbudil film Istvana Szaba *Zaupnost*, paranoična pripoved o dveh privlačnih tujcih, ki se zadnjih šest mesecev druge svetovne vojne skrivata v najeti sobi in morata igrati moža in ženo; apokaliptično vzdušje onstran stanovanjskih zidov daje njunemu, s krivdo zaznamovanemu razmerju svojevrsten čutni naboj.

V New Yorku so bili prikazani tudi številni filmi, ki so svojo festivalsko premiero doživeli v Cannesu, Benetkah ali kje drugje (Kurosawa *Kagemusha*, Godardov *Naj reši, kdor more* (življenje), Piatatov *Loulou*, *Masoch* Franca Brogija Taviani-ja, itd.) in o katerih je kritika spregovorila že tedaj.

pripravil Brane Kovič

Bibliografija 1980

Brenk France
Prva slovenska dolga filma
Ljubljana, Partizanska knjiga, 1980, str. 97, il.

Brenk France
Slovenski film
Dokumenti in razmišljanja. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1980, str. 237, il.

Frelih Tone
Film med sanjami in resnico
Ljubljana, Mladinska knjiga, 1980, str. 196, 24 tab. il.

Jugoslovanska filmska literatura 1945—1979

Bibliografija. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej za IV. Balkanski filmski festival, 1980, str. 51, il.

In

Slovenski filmi na mednarodnih festivalih in manifestacijah v letu 1980

TEDEN JUGOSLOVANSKEGA FILMA NA IRSKEM

18. — 24. februar 1980
■ *Vdovstvo Karoline Žašler* (M. Klopčič)

TEDEN JUGOSLOVANSKEGA FILMA NA PORTUGALSKEM

4. — 11. februar 1980
■ *Iskanja* (M. Klopčič)
■ *Vdovstvo Karoline Žašler* (M. Klopčič)

IV. BALKANSKI FILMSKI FESTIVAL, LJUBLJANA

9. — 14. april 1980
■ *Prestop* (M. Milčinski)

AUXERRE

Mednarodni festival športnega in turističnega filma

22. — 26. april 1980
■ *Favorit* (T. Frelih)

II. nagrada

Nagrada ministra za šport, mladino in turizem Francije

CORTINA D'AMPEZZO

Mednarodni festival športnih in turističnih filmov

21. — 26. julij 1980
■ *Favorit* (T. Frelih)

POSEBNA NAGRADA CONI,

ki jo podeljuje Italijanski olimpijski komite.

MANNHEIM

Mednarodni filmski festival

6. — 11. oktober 1980
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

Posebna nagrada Direktorija festivala v Mannheimu

KRANJ

Mednarodni festival športnih in turističnih filmov

15. — 21. oktober 1980
■ *Favorit* (T. Frelih)

Nagrada ICSP Unesco, za najboljšo povezavo športa in turizma

LONDON

Londonski filmski festival

13. — 31. november 1980
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

FIRENZE

Mednarodni festival etnološkega in sociološkega filma

2. do 10. december 1980
■ *Sirjenje na Ovcji planini* (N. Križnar)

DUBLIN

Mednarodni filmski festival

3. december 1980
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

Vabilo za udeležbo slovenskih filmov na festivalu v letu 1981

GOTEBORG

Mednarodni filmski festival

28. jan. do 1. feb. 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

ROTTERDAM

X. mednarodni filmski festival

5. — 15. februar 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

BEOGRAD — FEST

6. — 12. februar 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

BENALMADENA

XII. mednarodni teden avtorskih filmov

20. do 26. marec 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

HONG KONG

V. mednarodni filmski festival

9. do 24. april 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

DURBAN

Mednarodni filmski festival

4. — 14. april 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

CLEVELAND

V. mednarodni filmski festival

27. marec — 12. april 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

LOS ANGELES, FILMEX

April 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

SYDNEY

Mednarodni filmski festival

5. — 21. junij 1981
■ *Splav Meduze* (K. Godina)

pripravila Lili Nedič

Festivali v letu 1981

januar

NEW DELHI (Indija)

od 3. do 17. januarja
International Film Festival of New Delhi, vsaki dve leti, tekmovalnega značaja, priznan od FIAPF, retrospektive, informativna sekcija, film market in pregled novjših indijskih filmov.

Directorate of Film Festivals, Vignay Bhawan Annexe, New Delhi 110011, India.

BRUXELLES (Belgija)

od 15. do 25. januarja
8ème Festival international du cinéma de Bruxelles
Avenue de l'Astronomie 32, 1030 Bruxelles, Belgique.

februar

TAMPERE (Finska)

od 4. do 8. februarja
11. mednarodni filmski festival kratkega filma, tekmovalni
Tampere Film Festival, PO Box 305, S.F. 33101 Tampere 10, Finland.

BEOGRAD (Jugoslavija)

od 6. do 12. februarja
FEST 81 — najboljši filmi sveta, netekmovalni
Sava Centar, Milentije Popovića 9, 11070 Novi Beograd

BERLIN (ZR Nemčija)

od 13. do 24. februarja
31. Internationale Filmfest Spiele Berlin, eden najbolje organiziranih velikih filmskih festivalov, tekmovalni program, informativna sekcija, retrospektive, projekcije vseh novih nemških filmov in forum mladih. Direktor: Moritz de Hadeln. Podeljuje se Zlati, Srebrni ... medved.
Berliner Festspiele GmbH, Budapest-Strasse 48—50, 1000 Berlin 30.

ROTTERDAM (Nizozemska)

od 5. do 15. februarja
10th International Film Festival. Organizira ga rotterdamski sklad za umetnost, netekmovalen, neformalen in prijeten — organizator prireja razgovore z vabljenimi režiserji.
Film International, Kruisplein 30, Rotterdam, Nederland.

marec

MADRID (Španija)

od 2. do 15. marca
2e Festival international du film fantastique et de sciencefiction.
Mme Saintagnan, 16, rue Popincourt, 75011 Paris, France

LILLE (Francija)

od 3. do 8. marca
Festival international du court métrage et du film documentaire, tekmovalen za kratke filme, z dodatnim programom novjših francoskih kratkih in dokumentarnih filmov.
3, rue Washington, 75008 Paris, France.

BEOGRAD (Jugoslavija)

od 27. do 31. marca
Festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma. Tekmovalen.
Sava Centar, Milentije Popovića 9, 11070 Novi Beograd

CLEVELAND (ZDA)

od 27. marca do 12. aprila
The 5th Cleveland International Film Festival, netekmovalen, kritiki izberejo najboljši film festivala — v letu 1980: Pločevinasti bobnen.

2728 Euclid Avenue, Cleveland, Ohio 44115, U.S.A.

april

LOS ANGELES (ZDA)

od 1. do 18. aprila
Los Angeles International Film Exposition (FILMEX). Mednarodna filmska razstava, s številnimi projekcijami celovečernih in kratkih filmov (lani 165/245), veliko premier ameriških filmov in možnost prodaje tujih filmov na ameriško tržišče.

Mr. Gary Essert, Festival Director, FILMEX, 6230 Sunset Boulevard, Hollywood, Los Angeles, California, U.S.A.

HONG KONG

od 9. do 24. aprila
The Fifth Hong Kong International Film Festival, pridobiva na pomembnosti, zlasti za kupce iz sosednjih dežel, običajno tri kategorije: mednarodni filmi, azijska kinematografija in retrospektiva kung-fu filmov.
City Hall, Edinburgh Place, Hong-Kong

SANTA FE (ZDA)

od
The Santa Fe Festival of New Directors/New Films, ustanovljen v letu 1980, poleg predstavitve mladih režiserjev in novih filmov tudi retrospektive ob prisotnosti režiserjev.

The National Film Preserve, PO Box 247, Telluride, Colorado 81435, U.S.A.

MIFED — Milano (Italija)

v aprilu in oktobru
Mednarodni trg za celovečerne, TV in kratke filme, dvakrat letno, v aprilu v času milanskega sejma in v oktobru, z nagradami "Trofeja petih kontinentov" in "TV Biser" za najboljšo filmsko komedijo in za najboljši kratki film za TV. V oktobru "Indian Summer" — prodaja "svežih" filmov.

MIFED, Largo Domodossola 1, 20145 Milano, Italia.

maj

OBERHAUSEN (ZR Nemčija)

od 5. do 10. maja
27. Westdeutsche Kurzfilmtage, brez dvoma največji festival kratkega filma, še do nedavnega angažiran s posebnim poudarkom na filmih tretjega sveta, skupen nastop nemškega filma — vzhodne in zahodne Nemčije. Nagrade, prva: Grand Prix mesta Oberhausen.

Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen 1, Deutschland

CANNES (Francija)

od 9. do 23. maja
34^e Festival international du film, najeminentnejši svetovni filmski festival z več sekcijami: uradni program, štirinajst dni režiserjev, teden kritike, posebne projekcije. Nagrade: Zlata Palma, posebna nagrada žirije, nagrada žirije za režijo, nagrada za najboljši scenarij, Zlata Palma za kratek film, Zlata Kamera za najboljši debut, nagrada FIPRESCI in nagrade za igalske dosežke. Film Market.

71, rue de Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, France.

DENVER (ZDA)

The 4th Annual Denver International Film Festival, drugi največji netekmovalen festival v ZDA, naj bi predstavil film kot umetnost, predstavlja vse filmske zvrsti.

Ninth Street Historical Park, 1068 Ninth Street, P.O. Box 17508, Denver, Colorado 80217, U.S.A.

juni

KRAKOW (Poljska)

od 2. do 7. junija
Mednarodni festival dokumentarnega in kratkometražnega filma, z denarnimi nagradami in Zlatimi zmaji, poseben poljski del.

Festival Bureau, Pl. Zwyciestwa 9, P.O. Box 127, 00-950 Warszawa, Polska

SYDNEY (Avstralija)

od 5. do 21. junija
Sydney Film Festival, mednarodni filmski festival z retrospektivami filmov znanih režiserjev, ob prisotnosti avtorjev.

Mr. David Stratton, Box 4934, G.P.O., Sydney, N.S.W. 21001, Australia

MELBOURNE (Avstralija)

30th Melbourne Film Festival, festival celovečernih in kratkih filmov z denarnimi nagradami in Zlatim, ... Bumerangom in posebno nagrado za filme o umetnosti.

Mr. Geoffrey Gardner, Melbourne International Film Festival, 53 Cardigan Street, Carlton, Victoria 3053, Australia

PESARO (Italija)

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, s posebno pozornostjo do dosežkov novih režiserjev in nastajajoče kinematografije, vsako leto poseben program določene kinematografije npr. kitajske, ameriške sedemdesetih let, sovjetske.

Via della Stelletta 23, 00186 Roma, Italia

KARLOVY VARY (Čehoslovaška)

od 27. junija do 10. julija
Karlový Vary Festival, mednarodni v alternaciji z moskovskim — vsaki dve leti, tekmovalen.

Vaclavské nám. 28, Praha, Československo

julij

PULJ (Jugoslavija)

od 18. do 29. julija
Festival jugoslovanskega igranega filma, pregled celotne letne jugoslovanske produkcije, z nagradami Zlata, Srebrna, Bronasta Arena, nagrade za igalske dosežke, scenografijo, montažo, kamero, scenarij, glasbo, masko, posebne nagrade kritike, časopisov, mesta Pulja itd. Direktor: Martin Bizjak.

Splitska 1, pp 33, 52000 Pula

PULJ (Jugoslavija)

16. MAFAP — Mala Pula, festival jugoslovanskega amaterskega filma

TRST (Italija)

19. mednarodni filmski festival znanstveno fantastičnega filma.

WELLINGTON (Nova Zelandija)

Wellington Film Festival, mednarodni, z željo prikazati širok izbor kvalitetnih filmov, ki bi jih sicer ne videli, nudi pomoč za prodajo filmov v Novo Zelandijo.

Mr. Bill Gosden, Wellington Film Festival, Box 1048, Wellington, New Zealand.

avgust

NIŠ (Jugoslavija)

Festival igalskih stvaritev Niš, tekmovalni.

Dom mladih "Josif Kolumbo", Orlovića Pavla 28, Niš

LOCARNO (Švica)

34mo Festival Internazionale del film, tekmovalen s poudarkom na mladih režiserjih in novih nacionalnih kinematografijah. Festival ima več programov: uradni, teden kritike in svobodna tribuna — vzporedni program, sestavljen iz filmov berlinskega in canneskega festivala, projekcije na prostem.

CH-6600 Locarno, Switzerland, C.P. 186

EDINBURGH (Velika Britanija)

od 16. do 29. avgusta
35th Edinburgh International Film Festival, eden najstarejših festivalov, s številnimi seminarji in retrospektivami.

The Film House, 88 Lothian Road, Edinburgh EH3 9ZB, Scotland

september

BENETKE (Italija)

od 28. avgusta do 8. septembra
Mostra Internazionale del Cinema z uradnim in informativnim programom, predstave italijanskega mladega filma in retrospektive, tekmovalen z Zlatimi Levi.

La Biennale di Venezia, San Marco, Ca-Diustinian, 30100 Venezia, Italia

TELLURIDE (ZDA)

Mednarodni filmski festival, udeležijo se ga veliko število režiserjev, igralcev in kritikov, neformalen.

The National Film Preserve Limited, 110 North Oak Street, Telluride, Colorado 81435, U.S.A.

HYÈRES (Francija)

od 5. do 12. septembra
Festival du jeune cinema, poteka v dveh sekcijah: današnji film — filmi "velike produkcije", vendar nekomercialni in "drugačni" film — eksperimentalni filmi, off-proizvodnja ipd. ter "videti in ponovno videti" — sekcija nekaj let starih filmov.

SAN SEBASTIAN (Španija)

San Sebastian International Film Festival, včasih eden vodilnih svetovnih festivalov, tudi Film Market.

Apartado Correos 397, San Sebastian, Espana

NEW YORK (ZDA)

The New York Film Festival, netekmovalen, a pomemben, s premieri filmov velikih režiserjev.

New York Film Festival, Film Society of Lincoln Center, 140 West 65th Street, New York, NY 10023, U.S.A.

oktober

SAN FRANCISCO (ZDA)

San Francisco International Film Festival, znan po retrospektivah, premernih manifestacijah in premierah, netekmovalen.

3501 California Street, Suite 201, San Francisco, California 94118, U.S.A.

ADELAIDE (Avstralija)

Adelaide International Film Festival, netekmovalen, priznan od FIAPF, projekcije celovečernih, kratkih, animiranih, eksperimentalnih filmov in TV filmov.

G.P.O. Box 354, Adelaide, South Australia 5001, Australia.

CORK (Irska)

26th Cork Film Festival, z vsemi zvrstmi filma: celovečerni, dokumentarni, animirani, filmi o umetnosti, naročeni filmi itd.

38 MacCurtain Street, Cork, Ireland.

DUNAJ (Avstrija)

Viennale, festival celovečernega filma, netekmovalen.

Künstlerhaus, Karlsplatz 5, A-1010 Wien, Österreich

HOF (ZR Nemčija)

zadnji teden v oktobru
Internationale Hofer Filmtage, nosi "skromno" oznako festival režiserjev, netekmovalen.

Postfach 1146, D-8670 Hof, Deutschland

MANHEIM (ZR Nemčija)

od 5. do 10. oktobra
XXX Internationale Filmwoche, festival debutantov celovečernih, dokumentarnih, kratkih in animiranih filmov, žirijo sestavljajo mladi cineasti; s spremljajočimi retrospektivami manj znanih kinematografij.

sti; s spremljajočimi retrospektivami manj znanih kinematografij.

Filmwochenbüro, 6800 Mannheim, Rathaus, E5, Deutschland

november

LONDON (Velika Britanija)

od 14. do 30. novembra
London Film Festival — festival festivalov, netekmovalen, vse projekcije so javne, zanimiv tudi za prodajo filmov.

British Film Institute, 81 Dean Street, London W1V 6AA, Great Britain

LEIPZIG (DR Nemčija)

od 21. do 28. novembra
Leipzig Festival, dokumentarni in kratki film; tekmovalen.

27 Burgstrasse, 102 Berlin, D.D.R.

CHICAGO (ZDA)

Chicago International Film Festival, tekmovalen.

415 N. Dearborn Street, Chicago, Illinois 60610, U.S.A.

SAO PAULO (Brazilija)

od 14. do 30. novembra
5^a Mostra internacional de cinema em Sao Paulo, v organizaciji umetnostnega muzeja v Sao Paulu, netekmovalen, projekcije 35 mm in 16 mm filmov, najboljši film izbere publika.

Museum de Arte de Sao Paulo, Brasil

CELJE (Jugoslavija)

od 11. do 17. novembra
Teden domačega filma Celje 1981, pregled slovenske filmske produkcije, tekmovalen, z mnogimi spremljajočimi manifestacijami, nagrade "Metod Badjura", Stopove nagrade za igalske stvaritve.

Novi tednik Radio Celje, Trg V. kongresa 3a, Celje

december

BILBAO (Španija)

od 11. do 16. decembra
23. festival dokumentarnega in kratkega filma, tekmovalen.

pripravila Nuša Rajh

Film na univerzi

Češkoslovaška — Praga

Umetniška akademija AMU (Akademie múzických umění, Praha 1, Karlova 26) združuje tri Akademije:

Akademijo za film in televizijo

FAMU (Filmová a televizní Akademie múzických umění, Smetanovo nabř. 2, Praha 1)

Akademijo za gledališče DAMU (Divadelná akademie múzických umění, Karlova 26, Praha 1) z oddelki za gledališko igro, scenografijo, filmsko in televizijsko arhitekturo.

Glasbeno akademijo HAMU (Hudební akademie múzických umění).

Lutkovnemu in risanemu filmu je namenjen poseben oddelek na Visoki šoli za umetniško oblikovanje. S filmsko in TV tehniko se študentje seznajajo na Elektrotehniški fakulteti na katedri za tonsko tehniko in vibracije.

Srednja filmska šola v Čimelicah (blizu Prage) izučuje tiste profile filmskih delavcev, brez katerih je izdelava filma nemogoča: tonske tehnike, pirotehnike, tehnike za filmski trik, osvetljevalce, filmske laborante, kinooperaterje itd...

Ker FAMU ni v sklopu Karlove univerze v Pragi, je postdiplomski študij in doktorat na tej akademiji nemogoč. Zato diplomanti lahko nadaljujejo študij filma na Filozofski fakulteti Karlove univerze na katedri za filmsko znanost (s priporočilom Akademije za film in TV).

Pogoj za vpis na FAMU je končana srednja šola, zdravniško spričevalo (za študij kamere potrdilo okulista, za študij montaže potrdilo o sluhu) in sprejemni izpit. Ustmeni del sprejemnega izpita (tujci lahko pripeljejo s seboj prevajalca) je neke vrste pogovor, kjer komisija preverja splošno znanje kandidata — o filmu, literaturi, gledališču, televiziji, likovni umetnosti, filozofiji, sociologiji, glasbi, politiki, estetiki in psihologiji. Študij je redni in izredni, dopisni in dopolnilni. V dopolnilni študij se vpišejo lahko le štu-

dentje iz sorodne visoke šole (z njenim priporočilom), predavanja lahko le poslušajo (in ne beležijo) in to za dobo enega šolskega leta.

FAMU združuje sedem oddelkov:

filmska in TV scenaristika ter dramaturgija (redni študij, 4 leta)
filmska in TV režija (redni, 5 let)
filmska in TV slika — kamera (redni, izredni, 5 let)
filmska in TV dokumentaristika (redni, izredni, dopisni, 5 let)
filmska in TV produkcija (redni, izredni, 4 leta)
filmska in TV montaža (redni, izredni, 5 let)
umetniška fotografija (redni, izredni, 4 leta)

FAMU nima stopenjskega študija. Študentje se v enaki meri seznajajo s teoretičnim in praktičnim, ustvarjalnim in "obrtiškim" znanjem o filmu. Študij obeh medijev — filma in TV, poteka vzporedno. Studio za filmska snemanja in studio za televizijska snemanja ter ostali film. Laboratoriji so opremljeni z vsi potrebno tehniko (montažnice so opremljene z mizami za 8 mm, 16 mm in 35 mm filmski trak).

Za izvedbeni, praktični del študija si študentje sami omislijo delovni team, v katerega se lahko vključijo tudi študentje iz gledališke in glasbene akademije, pri starejših letnikih pa tudi profesionalni igralci (brezplačno).

Poleg obveznih praktičnih vaj, kolokvijev in seminarjev morajo študentje na koncu vsakega leta predložiti nalogo, ki je pogoj za vpis v naslednje leto. Teme izbirajo študentje sami.

Akademija za film in TV — FAMU — je državna šola in ima okrog 230 rednih in izrednih študentov. Letno se vpiše 30 — 40 rednih in 20 — 30 izrednih študentov. Izredni študentje morajo imeti priporočilo ustrezne ustanove in stalno zaposlitev (na istem delovnem mestu najmanj tri leta).

Študij na FAMU stane približno 120.000 Kčs. Ker je študij na Akademiji drag, je Akademija podpisala sporazum o sodelovanju z nacionalno kinematografijo in TV mrežo, na osnovi katerega se študentje od tretjega letnika dalje lahko zaposlijo pri filmu oziroma na televiziji.

Na FAMU je trenutno vpisanih dvanajst študentov iz Jugoslavije.

Olga Meglič

Škuc-ova vitrina



ŠKUC kot Študentski kulturni (za nekatere kulturno-umetniški) center s svojimi poskusi, akcijami, projekti in "dogajanji" v javnih občinah ne povzroča takega odmeva, kot bi ga glede na svojo dejavnost lahko. Odsotnost publicitete kot oblike "družbene zavesti" nadomešča le nedejavno javno mnenje "žalujočih ostalih" in mišljenski kalup (mi že vemo) "poznavalcev".

Pogojno vzeto velja navedena trditev tudi za filmsko dejavnost v ŠKUC-u, s katero se ukvarja določeno število njegovih "članov" in ki je v odnosu do ostalih dejavnosti med najbolj vidnimi.

Že v lanskim številki Ekran¹ je članek z naslovom Vzponi budni filmski obeti poročal o zbiranju predvsem mlajših filmskih avtorjev in ljubiteljev filma v tako institucijsko obliko, ki ne bi bila zgolj trgovina z novim sporedom.

Utesnjeni s situacijo filmskega amaterizma, ki se lovi za svoj rep še počasneje kot drugod po Jugoslaviji² in obupani nad zasedenostjo rešilnih čolnov na potapljaški se profesionalni barki, so v Ljubljani vzpostavili prostor za slovenski alternativni?, neprofesionalni?, nekonvencionalni? film, ki pa je v obstoječih pogojih dela lahko le 8 ali 16 mm unikat — torej dvakrat "hendikepiran".

Filmski obeti so po dveh letih, to je od otvoritve prostorov, vendarle dali določene rezultate. Med najpomembnejšimi je tisti, ki dokazuje realen obstoj takega filmskega centra, ki v svojih idejno-programskih izhodiščih daje prioriteto raziskavi filmskega medija.

Drugi rezultati so glede na realizirano produkcijo težje določljivi. Nekateri enkratno omogočeni poskusi posameznih avtorjev kot individualistov za sedaj še niso segli dlje od razkazovanja pred očmi amaterske nagradno-festivalske "estetike"³. Drugi so se lotili pridobivanja publike po neposredni poti s

čim več projekcijami na vseh mogočih krajih.

Posebne omembe je vreden nenaključni projekt KRAS 88, ki je združil posameznike v skupnem delu. Grupa avtorjev je presegla zmožnosti individualnega dela s kolektivno stvaritvijo — nekončanim filmom (za katerega so prejeli prvo nagrado na Festivalu alternativnega filma v Splitu) in tako aktualizirala kontinuiteto jugoslovanske alternativne produkcije, ki po svoje ustvarja klimo za razvoj/razširitev izraznih možnosti filmskega medija ali celo postaja, z zmotami vred, njegov predpogoj.

Film, posnet v "poletni koloniji", ne bi imel takega pomena v festivalskem primatu, če ne bi nosil s seboj poleg filmsko-estetskih tudi širše socialne dimenzije.

Posnet filmski material, potreben obdelave, je dobil pravico do uporabe razpoložljive (podružbljene?) tehnične baze, glede na to da ŠKUC s tovrstnimi produkcijskimi sredstvi ne razpolaga. Pri Viba-filmu je bil predlog o "pomoči" načelno sprejet, tako pa je bil vzpostavljen most med dualistično logiko amaterizma: profesionalizem ali konkretnosti — samozadostnost Vibe in Foto-kino zveze Slovenije je postala vprašljiva s pojavom avtorske grupe, ki v kontekstu samoupravne socialistične kulture nakazuje prestop v novo kvaliteto, to je v plodno sodelovanje med (zgodovinsko?) različnimi načini dela.

Formalno ima vlogo povezovalca v našem družbenem prostoru sicer Zveza kulturnih organizacij Slovenije, ki pa je na filmskem področju, v vneti skrbi za sveže informiranje z neposredno udeležbo na čim več festivalih, to svojo vlogo zanemarila. Realizacijo ideje o kopiranju "najboljših" ozkotračnih filmov tudi. Rezultati dela članov ŠKUC so torej odvisni od skrbi "zase" in v tem smislu po uspehu relativni.

Filmsko dejavnost je v preteklem obdobju dopolnjevala neke vrste uredniška politika z ad hoc organiziranjem projekcij 8 mm, 16 mm in tudi 35 mm filmov.

Sporod ozkotračnih izdelkov je bil logični podaljšek lastne produkcije, ki se je morala spopasti s problemom tovrstne distribucije. Dobri vabici za informacijo o "drugačnem" filmu in za afirmacijo le-tega sta bili holandski eksperimentalni film in Teden srbskega off-filma.

Prav na tej točki je na delu navadna scenaristična mistifikacija — izigravanje in zavajanje otroške igre s slepili o ljubeznivi oblasti, ki dajeta posluš za vse še tako drobne probleme občanov, in hkrati ideološka investicija otroških interesov s "konzervatorsko" preokupacijo, torej s konzervativno logiko, ki meče otroke in starce v isti koš dveh rezervatov — v šolo in muzej (zanimivo je omeniti, da so tu otroci in starci integrirani okoli iste odvečne stvari — kot da bi bili oboji odveč). Scenarij predpostavlja model nekakšne "nedolžne otroške igre", ki zataji njena realna razmerja (vzpostavljena v boju za vodilno vlogo v igri), da bi bolje "ponedolžil" oblast, ki poslušno ustreže celo otroškim muham. Toda prav skozi

to ustrežljivost se potrjuje njena dominacija: ona rada ustreže, ker ji šele nanjo naslovljena občanova tožba daje priložnost, da se utrdi kot tista, ki ima moč razreševanja.

zv

"Parizanka" — film, ki nam ga je Chaplin skrival

Le malokdo je videl Chaplinov film *Parizanka* ("A Woman of Paris" — fr. naslov "L'opinion publique" /Javno mnenje/). Zato film že dalj časa spada med takoiimenovane "nevidne filme", se pravi med tiste filmske stvaritve, ki jih ne moremo videti, ker so vse kopije vzete iz distribucije, zaman pa bi jih skušali zaslediti tudi v kinotečnih sporedih. Sam Chaplin je prepovedal vsakršno predvajanje *Parizanke* kakor tudi nekaterih drugih svojih filmov, katerih kopije je po stopoma zbral na svojem domu.

Patriarhu iz Veveya so pogosto očitali, da skuša špekulirati s svojimi uspešnicami, da konzervira svoj lik potepuha, z namenom, da bi mu zvišal ceno. V šestdesetih letih je bilo npr. nemogoče videti *Moderne čase*, *Velikega diktatorja*, *Gospoda Verdoux*... — bili so zaklenjeni v nekem švicarskem sefu.

Leta 1969 so Marcel Martin, Maurice Bessy in Pierre Lepron vljudo vprašali Chaplina, zakaj skriva svoje filme pred svojimi neštetimi občudovalci. Ne vemo, če je Chaplin reagiral na njihova stališča, a nedolgo zatem je za tri milijarde frankov prodal pravico do prikazovanja gospodu Rothmanu, kasneje

pa še prvemu programu francoske televizije za predvajanje na malem ekranu. Po letu 1972 so se omenjeni filmi zvrstili v francoskih kinodvoranah in na TV, vendar *Parizanka* ni bilo med njimi. Očitno je bil to "preklet" film, od vseh Chaplinovih del je imel v času svojega nastanka najslabši komercialni uspeh. Občinstvo je bilo zbegano, kajti Charlot v njem ne nastopa (pozneje se je vprašanje ponovilo ob *Gospodu Verdouxu*, *Kralju v New Yorku* in *Grofici iz Hong Konga*), vrzel med svetom burlesk in melodramatsko obarvano zgodbo o ljubezenskem trikotniku je bila prevelika. Chaplin je uvajal novosti v način snemanja, v način pripovedovanja zgodbe. *Parizanka* je pomenila prelom v umetnosti režije, toda oboževalci Charlota so Chaplinu to zamerili. Film je bil pozabljen, kot mnogo let kasneje *Gospod Verdoux*...

In kot se pogosto zgodi v takih primerih, je film dobil nekakšno mistično dimenzijo, skrivnost je pomagala ustvariti legendo... V tem okviru je bil film prikazan 10. novembra 1968 v "Kinoklubu Nevidnih", ki ga je ustanovil Claude Beylie, nekoliko pozneje pa še v kinoteki v Toulouseu in v univerzitetni kinoteki, širšemu občinstvu pa bo dostopen šele v letošnjem letu. Patrick Brion, zadolžen za filmski program francoske tretje televizijske mreže, je uspel odkupiti distribucijske pravice, decembra 1980 pa se je *Parizanka* pojavila v bruseljskih in londonskih kinematografskih dvoranah.

Zakaj je torej Chaplin skrival ta film? Je imel za to upravičene razloge ali je zgolj špekuliral z avtorskimi pravicami in skušal s stopnjevanjem koeficienta "redkosti" umetno zvišati vrednost svojim dosežkom? Glede na to, da so Chaplinovi filmi "klasični" in na nek način pripadajo vsemu človeštvu, tudi novih generacij gledalcev in študentov ne bi smeli prikrajšati za seznanjanje z deli, ki jih strokovna literatura

opisuje kot temeljne kamne v zgodovinskem razvoju filmske umetnosti.

Toda Chaplinov primer ni osamljen: Hitchcockove filme *Dvoriščno okno* (The Rear Window), *Vrtoglavica* (Vertigo), *Težave s Harryjem* (Troubles with Harry) je moč videti le v kinoteki, medtem ko je film *Vrv* (The Rope) nedosegljiv. Gre za dela, za katera je Hitchcock zadržal vse pravice predvajanja, tako v kinu kot na TV, po njegovi smrti pa to odločitev upoštevajo tudi njegovi dediči. Včasih producenti, ki namestavajo posneti "remake" nekega klasika, odkupijo original in ga blokirajo. To se je zgodilo s Clouzotovim filmom *Les Diaboliques*, Bunuelov producent Silbermann pa je pokupil Sternbergovo in Duvivierovo verzijo filma, katerega literarna predloga je bila ista (tekst Pierra Louÿsa) kot pri filmu *Ta mračni predmet poželenja*.

Chaplinovo stališče je seveda skrajnost. Toda vsaj kinoteke, filmski klubi in šole bi si morali izboriti pravico (glede na svoje kulturno poslanstvo in na dejstvo, da njihova dejavnost ni — v finančnem smislu — dobičkonosna), da noben film ne ostane "neviden".

BrK

Cahiers du cinéma o "Okupaciji" in "Človeku, ki ga je treba ubiti"

Januarska številka lanskega letnika znane francoske revije *Cahiers du cinéma* je objavila oceni dveh jugoslovanskih filmov, ki sta bila v domačih logih — vsak pač na svoj način — deležna velikega slovesa: to sta Zafranovičev film *Okupacija* v 26 slikah, ki so ga v Parizu — kot enega redkih naših v tuji prodanih filmov — predvajali na rednem programu, ter Bulajičev *Človek, ki ga je treba ubiti*, prikazan na pariškem festivalu znanstvenofantastičnega filma. Seveda se zavedamo, da gre tu za obupno zapoznelo informacijo, ki ji lahko priskrbi opravičilo le "večna zanimivost" njene vsebine. In prav za to tu gre.

O *Okupaciji*, ki jo obravnava revija v rubriki "zabeleži o

drugih filmih", beremo naslednje: "Namesto da bi se držal slik okupacije, bi bilo za film bolje, če bi raje obdelal scenarij, ki je osebe nevhvaležno ponižal na raven preprostih pretevez in smešnih fikcionalnih kolesij... Gledalec nima niti možnosti niti časa, da bi verjel v njihovo prijateljstvo." Glede famozne scene mučenja, na katero se je — kot navaja članek — kajpada obesila tudi reklama in jo priporočala kot "grozo okupacije, kakršne na ekranu še niste nikoli videli", pa je dokaj kruto zapisano: "Nastopajoči se pojavijo le zato, da dobijo udarce, in zanimajo kamero le zaradi krvi, ki ji jo lahko priskrbijo. Čeprav gre vse zelo hitro, nimamo nobenega občutka trajanja, marveč le kose trenutkov, udarcev." Tu si pisec, podpisan s kratico C.T. (domnevamo, da je to Charles Tesson), zastavi umestno vprašanje: "kako posneti to, kar se je že zgodilo?" In si odgovarja, da filmu ni uspelo ohraniti nobene prisotnosti preteklosti, niti v obliki sledi, ki bi nadlegovale sedanjost. "Imamo čuden občutek, da koraka film proti spominski plošči, ki jo vidi na mestu mrtvih. Toda zelo daleč od njih. Edini referent te scene groze in zgodovine je film: kodirano, ritualizirano nasilje, ki izzove celo smeh. Toda čemu se pravzaprav smejimo?"

Isti Charles Tesson je tudi avtor notice o *Človeku, ki ga je treba ubiti*, čisto kratke notice, ki pa nas osupne z naslednjim citatom: "Tu imamo opis pekla oziroma hierarhične institucije, zelo birokratske, ki ji načeljuje Satan Brežnjev in vlada svojemu socialističnemu carstvu. Jugoslavija v krempljih agentov KGB..., preganjan in eliminiran disident (glej naslov), to sta točki, ki v pripovedi ne izmaličita: niti njene zgodovinskega in legendarnega dela niti njenega aktualnega deleža."

prevzel: zv



Parizanka, Charlie Chaplin

**Je film,
naročen za
novoletne praznike,
lahko
avtorska stvaritev?**

Konec lanskega leta so začeli po zahodnih kinodvoranah z velikim uspehom pri občinstvu predvajati film *Superman II*, ki ga je režiral Richard Lester. Avtor, po rodu Američan, je v šestdesetih letih prišel v Veliko Britanijo "s trebuhom za kruhom" in med drugim posnel dva filma z ansamblom The Beatles, *Na pomoč!* (Help!) in *Noč po napornem dnevu* (A Hard Day's Night), pa tudi *Smešne stvari so se zgodile na poti v forum* (Funny Things Happened on the Way to Forum), *Kako sem dobil vojno* (How I Won the War), sijajno melodramo *Petulia* ter kasneje *Flash Royal*, parodično varianto *Treh mušketirjev* (v dveh delih) in melanholično refleksijo o ostarelem Robinu Hoodu, *Robin in Marianne*, da številnih drugih niti ne omenjamo. Za režijo *Supermana II* se je spet vrnil v Hollywood, o čemer takole razmišlja:

cha Cassidyja (gre za Lesterjev film *Zgodnja leta Butcha Cassidyja in Kida*, ne pa za delo *Butch Cassidy in Sundance Kid*, ki ga je režiral George Roy Hill, op. prev.). Ta konec je popolnoma bedast. Predvidel sem trši, robatejši konec, v katerem bi se čutilo, da sta bila Butch Cassidy in Kid obsedena z mislijo na smrt."

Lester vedno išče vrzel, zapoko, skozi katero bi se lahko izmuznil, filmu skuša dati osebno noto. Če mu pri *Supermanu II* to ni uspelo, je morda temu vzrok dejstvo, da se je lotil dela, ki ga je začel nekdo drug:

"Prevzel sem štafeto od Richarda Donnerja, ki je zapustil snemanje. Dobro sem vedel, kaj moram storiti: 90 % filma, ki sem ga posnel, se ne sme razlikovati ne od tistega, kar je naredil Donner, niti od prvega filma. Pri tem filmu se nisem nikoli počutil angažiranega. Strip me ne zanima, ker ni mara nikakršne resničnosti. Po moje mora film temeljiti na določeni resničnosti. Pomembno se mi zdi poznati družbeno ozadje mojih likov, obdobje, v katerem se razvijajo. Če sem odkrit, me je v tem filmu zanimalo edino igrakanje s tehniko. Zaba-val sem se pri snemanju posebnih efektov, ob uporabi starinskih trikov, na kakršne je bil nor Méliès."

prevedel in priredil: Br. K.

**Komik,
ki meče torte
v nezavedno**

Woody Allen hoče vedno biti nekdo drug — in ker mu to ne uspeva, pripoveduje (navadno s psihoanalitikovega kavča) zgodbe o svoji večni potrebi po protekciji. "Neizmerno si želim vrniti se v maternico ... kogarkoli."

V "Poizkusi še enkrat, Sam" ga ponovno zapusti žena, ker je seksualno in sicer impotenten, psihološko nezrel, dolgočasen in grd. Woody išče nemogoče avanture, prijateljuje z ženo najboljšega kolega, toda ko se zave, da je razdril zakon, odpotuje na letališče, kjer je postavljen v zaključno sceno filma "*Casablanca*". Le da tam Humphrey Bogart izjavi

Ingrid Bergman, da mora slediti možu in jo torej zapušča. Woody pa ji, ko mu pove, da bo odšla z možem, odrecitira krasne fraze, za katere prizna, da so zaključne besede iz *Casablance*. Ponovno zapuščen se oddalji v noč, toda tokrat kot Humphrey Bogart, končno pravi mož.

V "Pogovorih s Helmholtzom" intervjuja Freudovega učenca na temo najzanimivejše Freudove pacientke Edne S.. Le-ta da ni mogla stopiti v sobo, v kateri bi bilo violončelo oziroma ni mogla iz nje izstopiti, v kolikor ni to zahteval kdo iz družine Rotschild.

In ko se je zadnjič kopal, je prišla žena v kopalnico in mu brez kakršnega koli razloga potopila vse barčice. Pa sta predlagala, da bi šla krpat zakon na Bermude. "Toda potovanje na Bermude traja petnajst dni, ločitev pa celo življenje."

Neuspešno ropa banke ("*Take the money*") in postavi v zadrego starše (Žide), ki se za TV intervju o slavnem sinu, z očali, nosom in brki maskirajo v Groucha Marxa.

K detektivu pride krasna deklica in ga zaprosi, da najde neko osebo, ki je izginila ("*M; Big*"). Situacija je tipična: erotska napetost med dvema, detektiv zahteva predujem, preiskava se začne. Le da je izginula oseba Bog. Detektiv ugotovi, da ga je umorila ona, ker je profesorica ateistične fizike. "Tiho bodi, deklica, sedaj je prepozno. Eliminirala si Sokrata, potem se je pojavil Descartes, pa si naščuvala Spinozo, da je ubil Descartesa, toda, ko si videla, da Kant ni za stvar, si morala eliminirati še njega... Ne laži, potem si se zaupala Martinu Buberu, a tu si naredila prvo napako, kajti Buber je verjel v Boga in zato si morala urediti tudi z Bogom..." Ženska joče, skuša ga zapeljati, toda on strelja. Medtem ko ona umira, ji šepeta: "Manifestacija vesolja kot kompleksna ideja je, v kolikor je nasprotna Biti, v sami sebi nič, ali bolje rečeno, Ničnost glede na ..." Mislim, da je razumela, medtem ko je umirala", doda Woody.

Pravi kult osebnosti.

prevedla in priredila mš

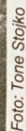
**Nerealizirani zgodbi
M. Antonionija**

Dva dni, en film. V prvem se človek rodi, v drugem umre. Naslov: "*Svet je stara zmota*".

Pet ljudi na potovanju. Profesor z ženo, prijatelj antropolog z ljubico in nek zdravnik. Potovanje bo dolgo in nevarno. To, kar se dogaja, je tipično za miselnost, ki jo pri nas označuje kot meščansko. Nekega dne antropolog pove profesorju, da se je njegova ljubica zaljubila vanj. Zadrega profesorja, ki spoštuje svojo ženo in noče komplikacij. Vpraša, če ostali to vedo. Da, vedo. Tudi njegova žena? Da, tudi ona. Ljubica sama ji je povedala. Vsem je povedala razen njemu. To, da zaljubljena žena zaupa svoje občutke vsem, razen osebi, ki so ji namenjeni, je stara navada. Toda njegova žena bi mu morala vsaj zaradi zabavnosti to povedati. Je nepovedana resnična laž? Mogoče. Nekatere laži so potrebne, druge nevarne. Ta bi bila celo dobrodošla, saj bi v njun zakonski odnos vnesla nekoliko ljubosumja. Profesor postavi en sam pogoj: ljubica in vsi ostali se morajo obnašati tako, kot da se ni nič zgodilo. Tako se zgodi, toda od tega trenutka dalje izgine vsaka naravnost med petimi potniki. Le nekoliko večja vljudnost med njimi. Počasi zapadejo v tako potvorjenost, da vzrok samega potovanja zgubi smisel. Vsi, razen profesorja, ga hočejo prekiniti. Le-ta zapade v euforia, ki je že leta ni doživel. Zjutraj se zbudi z občutkom, da je neka druga ženska stopila v njegovo življenje. To traja do trenutka, ko mu žena zaupa, da se je antropologova ljubica zaljubila v zdravnika. Tega ne ve nihče. Zaupala je samo njej, da se pomiri in kaže, da je popolnoma iskrena. Toda tudi to je laž. Majhna zakonska laž z dvema pretenzijama; da odvrne moža od možne avanture in da prekrije drugo, ki se vzpostavlja med njo — ženo in antropologovo ljubico. Ogrožanje zakonske veze z osebo iste-ga spola ni več preštevno,

Filmografija Johna Lennona (1940—1980)

premiera konec marca 1969



p.s.:
V GENEALOGIJI NONSENS KOMI-
KOV, ki jo sestavljajo angleška, ži-
dovsko-ameriška in irska veja, je
John Lennon uvrščen v angleško
vejo za Petrom Sellersom.

**Kritika
slovarja "Kritike"**

Cinema
A Critical Dictionary
The Major Film-Makers
edited by Richard Roud
London
Secker Warburg Ltd., 1980,
2 vol., 1121 pag.

Cinema: A Critical Dictionary je ambiciozno zastavljena filmska knjiga; v bistvu hoče biti sinteza vsega predhodnega pisanja o filmu. Že po naslovu sodeč hoče služiti kot vir informacij (236 poimenskih gesel o posameznih režiserjih) in kot izbor dobre kritike o "posameznih režijah ter režiserjih". Roud si je izbral za sodelavce zelo znane kritike (Andrew Sarris, John Russell Taylor, Henri Langlois, Penelope Huston, Robin Wood...), ki se pogosto razhajajo po izhodišču in metodah dela, pa jih slednjič vendar veže skupna lastnost, da imajo možnost *gledanja* (preverjanja) filmov, o katerih pišejo in jim v tolikšni meri ni potrebno pristajati na majhno skrivnost, da si vsako "filmsko pisanje posoja v prejšnjem" že zategadelj, ker je določene filme težko videti, kadar je to najbolj nujno. Gre za kritike raznih usmeritev (avtorska teorija, "nova kritika", semiologija...), ki oblikujejo skupni cilj Roudovega slovarja: *režiser je pravi avtor*. (Slovar je tako konec koncev lep spomenik "avtorske politike").

Čeprav gre za bolj ali manj dobro opravljeno delo, velja nasloviti Rouda kot uredniku vsaj dva osnovna očitka: preozek izbor sodelavcev in nekajkratno sporne odločitve o "prisotnih", oziroma "izpuščenih" režiserjih.

Če je hotel biti slovar v vseh pogledih prava knjiga, potem je zares težko razumeti, da je krog sodelavcev v glavnem vezan na revije kot sta SIGHT AND SOUND in FILM COMMENT (tako manjkajo pisci kot so Raymond Durnant, Peter Wollen, Michael Wood...), da je edini sodelujoči italijanski kritik Giulio Cesare Castello (!) ter da je z izjemo peščice neodvisno pišočih Francozov (Noël Burch, Jean-André Fieschi)

odsotna vsa ostala pomembna francoska kritika (Barthélemy Améngual, Claude Beylie; Michel Ciment ter Robert Benayoun iz POSITIFA in skorajda celotna ekipa CAHIERS DU CINÉMA). Tako se je brez potrebe zgodilo, da Robin Wood podpiše osemnajst esejev (najbolj mu ležita John Ford in Anthony Mann in škoda je, da se "pošteno" trudi o nekaterih drugih režiserjih), John Russell Taylor trinast, Tom Milne deset in sam Richard Roud sedemnajst (res je sposoben odlično pisati o Bressonu in Feuilladu... z ostalimi pa "pada").

Nadalje je škoda, da se Eliott Stein dobesedno "poigrava" s Capro ali Todom Browningom z dokajšnjimi "približki", ko "gremo" v isti knjigi skozi natančno stilsko analizo Murnaua (Jean-André Fieschi) ali mikroskopsko opravljene formalne analize Noëla Burcha.

Najboljše strani Roudovega slovarja so po mojem mnenju podpisali mlajši kritiki: Edgardo Cozarinsky (ameriški *film noir* in Pabst), Molly Haskell (Hawks), Jonathan Rosenbaum (Preminger), James Monaco (ameriški dokumentarec po 1960) ... njihovo pisanje ni zgolj "formalistično", ampak odkriva tisto subtilno filmsko senziбилnost, ki so jo tako nevsiljivo izžarevali Bazin, Ferguson ali Agee.

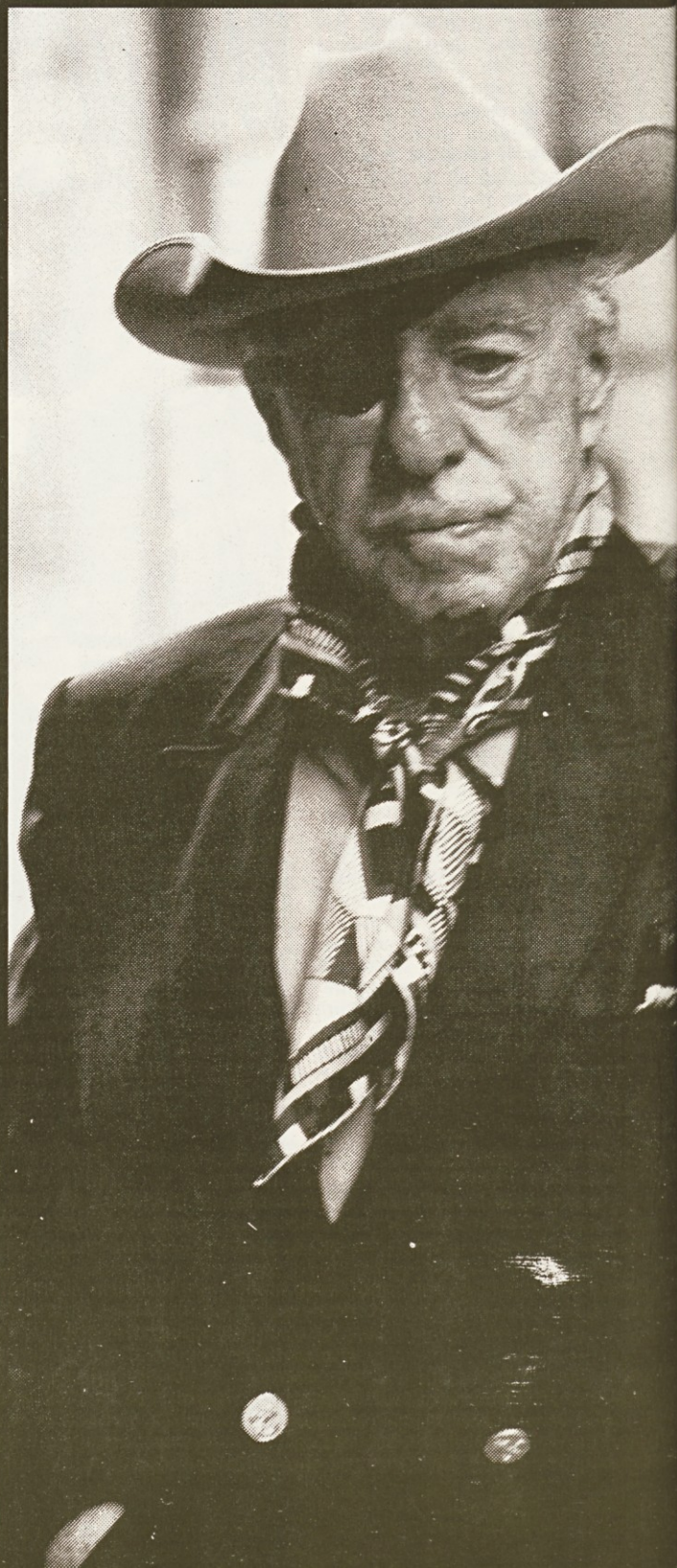
Nekoliko sporna je tudi "silna" uvedba "manjših" hollywoodskih režiserjev (Clarence Brown, Michael Curtiz, William K. Howard, Mitchell Leisen, Vincent Sherman...) ter istočasna "odsotnost" drugih (Edgar Ulmer, Joseph H. Lewis, Phil Karlson...). Čemu manjka samostojno geslo Andreju Tarkovskemu, ko so to zaslužili Wayda, Zannussi, Jancso in Makavejev?

Ni mi dano, da bi se spuščal v podrobnejšo recenzijo, zaključim pa lahko z ugotovitvijo, da je Roudov slovar kljub visokim ambicijam in prenekateri hibi silno koristno delo.

Jože Dolmark

in memoriam

Raoul Walsh (1887 — 1980)



Smrt Raoula Walsha me je spomnila mnogih stvari. Takšno "spominjanje" narekuje sleherna smrt, ko zarisuje "bivše" življenje v posmrtno masko, Veronikin prt, v nekaj "fotografij" preminulega. Kaže, da se je Walsh celo večnost poigraval s temi bazinovskimi oznakami o "kadaverski" naravi fotografije in filma, toda prišel je trenutek, ko življenje in smrt nikakor ne odgovarjata svetlobi projektorja in filmskemu kolutu v posrebrni škatlji. Walshovo truplo je zapisano niču, kakor je to v navadi s človeškim telesom brez življenja. V telesa njegovih številnih filmov pa bo z vsako svetlobo projekcijske žarnice znova prišlo življenje. Film je na vso srečo samo "navidezno truplo": tako je Walsh s svojimi filmi le "občasno" mrtev in mislim, da imata publika in kritika dovolj razlogov za njihovo čimbolj kontinuirano življenje.

Kariera Raoula Walsha (rojen 1887) in zgodovina Hollywooda sta tako ozko povezani, da se medsebojno naravnost "dramatično" razjasnjujeta. To veliko srečo, da se rodiš z novo umetnostjo in neskončen izziv, da jo pred svojimi očmi stalno poustvarjaš, si je Walsh delil z režiserji kot so bili Allan Dwan, John Ford, Henry King in King Vidor (če se ne motim, je slednji še živ). Vsi so s filmanjem začeli takoj po letu 1910, ko se je Hollywood zapisal v ameriško življenje kot zadnja izpostava "osvajalske manije", ki še ni klonila pred ideologijo "privlačnosti" in podjetnosti novih časov. Ti moške so odtlej brez prestanka aktivni nekje do 1960 z osebnimi padci in vzponi znotraj filmske industrije, ki je bila za filmsko estetiko od nekdaj glavni kamen spotike. Ne vem, zakaj naj bi bila umetnost Johna Forda in Raoula Walsha manj vredna od umetnosti Sergeja Eisensteina. Ne vem pa tudi, zakaj naj bi bil Andrej Tarkovski samo "steklar", ker se ne ukvarja z žanri in "popolarnim" filmom. Cutim pa, da obstajajo težji problemi za filmsko kritiko in estetiko, kakor samo tisti, s katerimi se brani popularni film, Walsha, Hawksa in Hollywooda. Ameriški film se ni nikoli sramoval svojih konvencij, komercialnosti in natančne pripovedno-oblikovne hermeneutike, kot evropskemu filmu ni nikdar odveč spogledovanje z "veliko" umetnostjo. Zato ne more biti prvi manj vreden od drugega. "Smrt" Raoula Walsha ne more biti manj "pomembna" od "smrti" Roberta Rossellinija. Gledanje, zlasti pa pisanje o filmu mora temeljiti na sodobnih znanjih, ki omogočajo, da se filmski tekst prebere. Vem, da se večine teh reči običajno ne piše v nekrologih, vendar menim, da je na mestu treba omeniti nekaj problemov, ki jih bodo Walshovi filmi vztrajno nosili s seboj.

Walsh je delal pri večini velikih hollywoodskih hiš, kar se da razpoznati iz posameznih ciklov v njegovem opusu, po igralcih, piscih in tehnikih, ki so bili povezani s posameznimi studiji in po tematiki, ki so jo narekovali določeni producenti. Mogoče ga je uvrstiti v panteon režiserjev po kriterijih teorije avtorjev, vendar prevladuje mnenje, da je bil prej izreden "obrtnik" kakor globoko "oseben" avtor. Tako so tudi hollywoodski producenti kmalu spoznali, da je Walsh mojster akcije v vesternih, kriminalkah, v vojnih in pustolovskih filmih; režiser, ki je zadel sovpadanje premičnosti fizične akcije z gibljivostjo filmskih slik. Če je za Forda značilna mera sentimentalnosti in zavestnega tradicionalizma in če se iz Hawksovih filmov kaže predvsem intelektualna skepsa in "prefinjen" cinizem, se Walshov opus sijajno postavlja kot potrjevanje "pravih in golih" kvalitet profesionalizma, brezhibnega delovanja junaka in njegovega "ritma".

Čeprav je Walsh posnel vsaj ducat odličnih filmov, nam tudi njegova zgodnja manj znana dela odkrivajo pesnika življenjske moči in avantur: BAGDADSKI TATIČ (1924 / The Thief of Bagdad), WHAT PRICE GLORY? (1926), SADIE THOMPSON (1928) ter IN OLD ARIZONA (1929). Mnogi cenijo Walsha kot "pomembnega" režiserja šele z OBRACUNOM V PODZEMLJU (The Roaring Twenties, 1939), s prvim v nizu odličnih filmov za družbo Warner Bros. med leti 1939–51, ki ni samo "mitska" kriminalka, ampak delo s socialnimi in političnimi konotacijami, značilnimi za Warnerjeve filme tistega časa. HIGH SIERRA (1941) je vezni člen prestrukturiranja kriminalke iz tridesetih let v izredno serijo t.i. "film noir" v štiridesetih letih, kjer se osnovna detekcija veže s širšimi seksualnimi in političnimi implikacijami. V "socialnih" melodramah kot sta THEY DRIVE BY NIGHT (1940) in THE MAN I LOVE (1946) je Walshu uspelo vzpostaviti "intenzivnost čustev", ki sicer ne izvira iz oblikovnega koda stilizacije kakor pri Sternbergu,

temveč iz socialne "problematike" scenarija in ustreznega stila igralske interpretacije. GENTLEMAN JIM (1942) je morda najbolj elegantna varianta priljubljene Walshove teme "viteštva", ki jo enkratno pooseblja Errol Flynn (to Walshu ni tako uspelo v zgodnjih filmih z Douglasom Fairbanksom st., ali v kasnejših s Clarkom Gableom. DOGODIVŠČINE V BURMI (Objective, Burma!, 1945) so "šolski" primer vojnega filma z izrednim suspenzom brezupa in logiko fizične akcije.

Tudi zanimanje Hollywooda za psihoanalizo je posebej razvidno iz vsaj dveh Walshovih filmov; PERSUED (1947) operira z mnogimi vzgibi klasične grške tragedije, BELA VROČINA (White Heat, 1949) je sijajna pogodba gangsterja kot anti-heroja z očitnimi ojdipovskimi zavezanostmi (nepozaben je zaključen prizor umiranja Jamesa Cagneya v materinem naročju z besedami: "Look, Ma! Top of the world!"). UMRLI SO V SKORNJIH (They Died with their Boots On, 1941), COLORADO TERRITORY (1949) in ODDALJENA TROBENTA (A Distant Trumpet, 1964) so najbolj znani vesterni, kjer je Walsh s pridom združil svoje "obrtništvo" s klasičnimi miti "najbolj ameriškega" žanra.

Omeniti velja vsaj še THE REVOLT OF MAMIE STOVER (1956) z navidez "feministično" zgodbo, dozo pikrega humorja in presenetljivo "dopuščenim" spolnim diskurzom ter GOLE IN MRTVE (The Naked and the Dead, 1958), ki so verjetno tudi pri nas še v dobrem spominu.

Vsak Walshov film je v bistvu preprosta in vendar "močna" zgodba, diskretno modulirana s smisli človekove akcije v neizbežno prepletajočih se ritmih privatnega in javnega.

Mojster hollywoodske stare garde je zapustil dela, ki so za vse čase zapisana obdobju klasicizma v ameriškem filmu.

Kakor da se je dolgo in burno Walshovo življenje prestavilo v dolge ure začaranih kinematografskih fikcij, ki nas morajo nepopustljivo mamiti. Peter Wollen ima globoko prav, ko trdi, da je delo, ki so se ga lotili kritiki CAHIERS DU CINÉMA, šele na začetku. Kakšen je pravzaprav prispevek Raoula Walsha (ameriški) kulturni zgodovini? Kaj "imata" skupnega John Ford in James Fenimore Cooper, kako "stoji" Hawks v primerjavi s Faulknerjem? Zakaj na desetine slovenskih študentov še vedno raje piše teze o Cankarju in nihče o Stiglicu? Da ne govorim o kompleksu drugih problemov, ki jih film nosi v sebi in s seboj. Filmski ustvarjalec ima srečo, da dela v pomensko najbolj kompleksnem in estetsko najbolj bogatem mediju. Pred tem dejstvom si je nemogoče izmišljati opravičila za našo lenost in neradovednost, da ostanem kar pri slovenskemu kulturnemu (filmskemu) delavcu. Mislim, da ne zmerjam, ker sem prepričan, da bi na Walshovi retrospektivi komajda opazil koga, ki na Slovenskem dela filme ali piše o njih.

"Operimo si oči," kakor je lepo svetoval Mizoguchi, treba je resno delati: samo tako se film zares uživa, misli in ustvarja.

Čeprav naj bi bil ta zapis nekrolog za Walshom, se mi je zdelo pomembneje opozoriti na tisto, zaradi česar pravzaprav Walsh "živi", opozoriti na naloge, ki nas čakajo ob njegovem opusu (in opusih mnogih drugih režiserjev) in zbuditi iz otopenosti tiste, ki so poklicani, da te naloge opravijo.

Jože Dolmark

in memoriam

Dragan Janković



Odšel je na pot, od koder ni povratka, nemiren popotnik, ambasador slovenskega in jugoslovanskega filma, razpet med Ljubljano in Parizom, med Kranjem in Beogradom, Pulo in Celjem, član Upravnega odbora DSFD, član Medrepubliškega koordinacijskega odbora za kulturne stike s tujino in direktor Interfilm festivala turističnih in športnih filmov v Kranju, Dragan Janković.

Pred dvema letoma smo ob Tednu domačega filma v Celju skromno obeležili njegovo šestdesetletnico.

Rodil se je v Beogradu, kamor se je zelo rad vračal. Tam so bili njegovi mladostni spomini, leta zorenja. Poleg študija na filozofski fakulteti se je Dragan posvetil tudi režiji in igrilstvu na gledališkem oddelku Glasbene akademije. Vojna vihra mu je dokončanje študija preprečila. Pred fašisti beži na Bližnji vzhod in se priključi zavezniškim enotam, kasneje pa enotam NOV, stacioniranim v Egiptu.

Po vojni se še nekaj časa posveča gledališču, toda vse bolj ga privablja novinarstvo, dokler se leta 1954 ne posveti izključno filmski kritiki. Za Borbo piše kritike, recenzije, intervjuje. Spoznava filmsko problematiko do podrobnosti. Vključuje se v delo Društva filmskih delavcev, toda od igranja se še ni ločil. Igra epizodne vloge v filmih Jovana Živanovića "Te noči" in v filmu "Ponedeljek ali torek" Vatroslava Mimice. Kasneje nastopa še v večih koprodukcijskih filmih. Izreden organizacijski talent ga pripelje v Zagreb k Dubrava filmu. Dragan vse manj piše, čeprav novinarstva ni nikoli docela opustil, ampak se s svežimi idejami predaja organizatorskemu delu in si pridobiva prepotrebne izkušnje. Ob prihodu v Ljubljano sprejme dolžnost glavnega organizatorja Mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov v Kranju. Odslej se posveča predvsem organizacijskemu delu.

Festival športnih in turističnih filmov si predvsem po njegovi zaslugi pridobi velik ugled in Interfilm festival se zapiše v svetovni koledar filmskih manifestacij, med najuglednejše v svoji zvrsti.

Dragan se dogovarja, pripravlja, organizira reprezentančne predstavitve jugoslovanske in slovenske kinematografije v vrsti dežel: v Franciji, Italiji, Sovjetski zvezi, Romuniji, Španiji, Alžiru, Švedski, Indiji, Ameriki, Kubi, Avstraliji in še drugod. Z ugledom jugoslovanskega filma raste tudi Draganov ugled. Vabijo ga na posvetovanja, na festivale, zdaj kot člana žirije, zdaj kot predstavnika mednarodnih organizacij. Izvolijo ga za enega treh pomočnikov generalnega sekretarja CIDALC-a s sedežem v Parizu in kasneje še za generalnega sekretarja CIDALC-a za Jugoslavijo. Mednarodna konferenca kratkega filma s centrom v Kanadi ga imenuje za svojega člana. Zato se še z večjo zagnanostjo predaja delu.

Vrsto let je član Saveza filmskih radnikov Jugoslavije, Festivala v Puli, Odbora za film pri KSS, član sveta TDF v Celju; ni bilo filmske manifestacije, kjer Dragan ne bi priskočil s svojim znanjem in izkušnjami na pomoč.

Pomagal je oživiti Balkanski filmski festival in bil tudi glavni organizator. Prav zdaj je pripravljal reprezentacijo slovenskih filmskih dosežkov v Avstriji in Italiji.

Tako rekoč sredi dela, med danes in jutri, nas je nenadejano zapustil. Vse večja bremena si je nalagal na utrujena ramena. Jaz sem človek akcije, je večkrat dejal, nedelo me ubija, hromi. Dostikrat je še v večernih urah svetila v njegovi pisarni luč.

Nobena zadolžitev mu ni bila odveč, nobena pot, vedno pripravljen priskočiti na pomoč je gorel in izgorel za film.

Dragi Dragan, danes ko se poslavljamo od tebe, se še ne zavedamo velike praznine, ki je nastala za teboj. Šele sčasoma jo bomo docela razumeli. S svojim nesebičnim delom si mnogo, mnogo pripomogel k afirmaciji jugoslovanskega filma in tvoje ime bo ostalo kot svetel spomin tako med jugoslovanskimi filmarji kot med mnogimi sineasti širom sveta.

V imenu nas filmarjev Ti hvala za vse, Dragan!

Jane Kavčič

FILM EDUCATION

What is "film education"? Who need it? Who want it? For whom? — A number of articles deal with these subjects, from various aspects, some concerning basic theoretical questions, others more technical problems. Since film education won its place in educational programs, the relationships examined are those between film on one hand and schooling, para-schooling, arts and psychology on the other. A lot of information about film clubs and other forms of association of young film workers can be found in this abundant section.

PORNOGRAPHY ON FILM

This subject can be treated from many different standpoints: moral, economical (commercial), political, psychological, pedagogical, filmological, chronological, psychoanalytical, semiological ... reflecting not a confusion in terms but a confusion in tongues. Our two articles are spelled within the last two approaches, joining efforts with some of already existing literature to bring this widely spread phenomenon to light. To them we added a "chronology of pornography on film" as seen by F. Nepoti (Italy).



v naslednji številki

Franci Slak Krizno obdobje
FEST 81
film in televizija