

Ljudevit Antun Maračić

ODGOJ ZA FILM

(Psihološko-moralni vid problema)

Prošlo je vrijeme kad se smatralo da su film i ostala tzv. mass-media (televizija, radio i tisak), »zabranjeno voće« na području kršćanskog društvenog i kulturnog života. Već je bl. Maksimilijan Kolbe, čovjek neobična afiniteta i senzibiliteta prema svemu modernom, pozivao kršćane da se i na tom polju jače angažiraju. Sam je zasukao rukave i u svojem glasovitom marijanskom središtu Niepokalanov kod Varšave organizirao filmsku ekipu, koju je, nažalost, ubrzo rastjeralo nepodesno podneblje II. svjetskog rata.

Kao masovno sredstvo izvješćivanja film postoji već preko 75 godina: prvi su film javno prikazali u Parizu braća Lumière godine 1895. Crkva i njezino učiteljstvo u početku su plaho i bojažljivo pratili nagao razvoj filmske industrije. Taj stav učiteljstva doživio je postupnu evoluciju u brojnim dokumentima: od 1912. godine do danas izredalo se oko 140 većih ili manjih dokumenata u vezi s tim fenomenom. U tim smjernicama otkrivamo ponajprije ustreptali oprez pred mogućim zloupotrebama na tom području, pa zatim divljenje, radost i oduševljenje zbog tog divnog otkrića, koje može i mora koristiti i Crkvi.¹

Posljednji i najvažniji crkveni dokument *Communio et progressio*, objavljen sredinom 1971. godine, otvoreno traži od vjernika, osobito od biskupa, svećenika, redovnika, redovnica, kandidata i kandidatice, da ne budu samo pasivni korisnici tih sredstava, nego da po mogućnosti i aktivno sudjeluju u njihovoj upotrebi (110. članak). Osobito su značajne

¹ Opširnije o tome u članku *Evolucija jednog stava*, u *Obnovljeni život* br. 3/1972.

riječi što slijede: »Budući svećenici, redovnici i redovnice u sjemeništima i institutima, pozvani da se uključe u suvremeni život i da u njemu vrše djelotvorni apostolat, moraju biti svjesni golemog utjecaja sredstava izvješćivanja u društvu i u isto vrijeme upoznati tehničku upotrebu. To poznavanje treba smatrati integralnim dijelom njihova odgoja i nena-doknadivim uvjetom djelotvorne službe u današnjem društvu.«²

Zahtjev je jasan i nedvosmislen, samo je sada pitanje konkretne primjene u pojedinoj sredini. Kod nas, koliko je poznato, zasad nije još ništa praktično poduzeto. Zato je jedan od ciljeva ovoga članka da nas, u vezi s pozivom crkvenog učiteljstva, upozna s nekim vidovima tog problema, osobito na psihološkom i moralnom polju. Želja nam je da probudimo i osvijestimo u sebi kritički smisao, da ga znademo obiljnije njegovati i pravilnije oblikovati, ne zato da bismo kritizirali radi kritike, već da bismo znali zauzeti određeni stav, da bismo bolje upoznali karakter, smisao i poruku filmskog djela.

Film kao umjetničko-moralno djelo danas je svima nadohvat ruke. Dovoljno je pritisnuti dugme na televizoru pa će se pred našim očima pojaviti pravi pravcati film, kao i u kino-dvorani, koja je dosad za mnoge bila nedostižna. Premda vrijednost filma, osobito tehnička, time dosta gubi, on je tu, pred našim očima, i mi ga gledamo, čitamo, prosuđujemo i vrednujemo. Jesmo li sposobni sami stvoriti određeni sud i zauzeti stav prema gledanom djelu — ili se još uvijek kao mala djeca pitamo i čudimo, spremni da prihvatimo prvi odgovor?

Predmet i njegova važnost

Mnogi odgojitelji, napose roditelji, smatraju da treba nekako reagirati protiv utjecaja koji film ostavlja na mlade. Taj utjecaj ponajčešće se smatra štetnim i neodgojnim. Filmovi, doduše, redovito ne izražavaju otvoreno ideje i stavove protivne moralnom uvjerenju gledalaca, niti se javno stavljaju na stranu tzv. negativnih likova, ali mnogi odgojitelji smatraju da takvi filmovi stvaraju osjećajnu i misaonu atmosferu koja škodi gledaocu, napose ako je bez psihološke zrelosti.

Svijet koji predstavlja film veoma je rijetko vjerna slika stvarnosti. Na primjer: obiteljski život, rad, kulturno djelovanje i vjersko doživljavanje kao da nemaju nikakve vrijednosti. U filmu obitelj najčešće služi kao okvir mnogih radnji; mnoga ostvarenja na platnu ostavljaju dojam da je rad od drugotne važnosti jer se profesionalni život glavnih aktera odvija daleko od radionice i tvornice. Što se tiče kulturnih vrednota, lako je uočiti da je umjetnost, znanost, tehnički i društveni napredak veoma rijetko glavni predmet pažnje cineasta i njihovih ostvarenja. A vjera i vjerski život, prema filmskim djelima kao da uopće ne postoji u ljudskom životu.

² *Communio et progressio*, 111. članak

Stoga ne pretjeruju oni koji tvrde da mnogi filmovi ostavljaju na gledaoca, lišena kritičkog duha i iskustva, dojam da su nasilje i seks najvažnija očitovanja današnjeg života. Jedini pokretač protagonista najčešće je želja za uspjehom, novcem, ženom, vlašću i prestižom. Sve to čini pretežnu tematiku mnogih filmskih djela. Emotivni elementi prevladavaju nad razumom i tako servirana rješenja zadovoljavaju mnogo više osjećaje gledalaca nego njihov razum. Fizičke kvalitete, osobito šarm, ljepota i snaga, redovito su poželjnije od intelektualnih i karakternih osobina.

Društveno stanje ljudi i žena predstavljenih na ekranu ima samo rijetko vezu s pravom stvarnošću. Junaci obično imaju neko izuzetno i neobično zanimanje: detektiv, kauboj, balerina, pjevačica, oficir, glumica — a gotovo nikad među njima ne susrećemo likove običnih ljudi: službenika, radnika i seljaka. Većina glavnih likova veoma su bogati i rad im nije potreban. Radnja se najčešće odvija u bogatim apartmanima, noćnim lokalima, preriji, stadionu, pisti i kazalištu — vrlo rijetko u siromašnoj kući, radionici i praonici.

To ne znači da zbog toga treba odbaciti serviranu sliku. Treba je samo kritički i zrelo primiti i pritom sačuvati svoju osobnu slobodu.

Psihološko doživljavanje

Za prosječnoga gledaoca film — poput romana i drame — pruža mogućnost novoga življenja, života koji žive ostala bića u drugim sredinama i u novim okolnostima. Filmski ekran, omot knjige i kazališna zavjesa — to su vrata koja otvaraju i zatvaraju uvid u nov život, život koji svakome omogućuje da živi novim životom i možda, pod određenim vidom, da živi dvostrukim životom. Kod romana to je intimni svijet koji pobuđuje opisivanje spretnoga autora. Svijet koji on ocrtava najčešće postoji samo u čitateljevoj mašti. Kazalište predočuje taj život osjetilima vida i sluha, ali gledalac još uvijek ne ulazi u središte toga života. On je samo svjedok onoga što se zbiva na sceni. Kod filma, napokon, gledalac svojim osjećajima ulazi u samo središte života koje djelo prikazuje. Događa se isto kao da stavimo svijeću pred ogledalo. Ona se u potpunosti odražava, identična je kao u stvarnosti, ali nije stvarni predmet. Razlika je samo u tome što jednu svijeću možemo ugasiti, a u drugu uzaludno pušemo, želeći je utrnuti.

Slično i film odražava jednu vrstu stvarnosti. Kad nas se, na primjer, neki film duboko dojmi, slika stvarnosti koju on dočarava izgleda nam prava, makar je nedostižna. Pred nama se pojavljuju stvari i osobe i kao da smo mi uz njih. Nalazimo se kraj njih svakog časa, dok lete avionom, dok se bore na ratištu ili sjede u naslonjačima. Ako je jedna epizoda, na primjer, snimljena u sobi gdje ima više ljudi, gledalac će vidjeti scenu kao da je i sam u toj sobi na mjestu filmske kamere; on se u neku ruku nalazi

na dva mjesta: u udobnom naslonjaču kino-dvorane ili pred televizorom, ali u isto vrijeme i u sobi gdje se odigrava radnja.

Na taj način uspostavlja se prisnost, veza, intimnost između publike i ekrana i baš zbog toga gledaoca zanese koji put akcija filma, makar zna da je nemoćan da sam intervenira u radnji koja se odvija pred njegovim očima. Uzmimo još jedan primjer! Ako doživimo prometnu nesreću, vjerojatno nećemo ostati samo promatrači, već ćemo instinktivno priskočiti u pomoć. Kad, naprotiv, na ekranu gledamo prometnu nesreću (uzmimo kao primjer kulminacijsku scenu iz filma *Sitnice koje čine život* francuskog redatelja Claudea Sauteta, gdje se pred nama izvanredno odvija slika prometne nesreće), nemamo nikakve mogućnosti da reagiramo, premda naše uzbuđenje može doseći vrhunac.

Gledalac, očito, doživljava u sebi neke psihološke procese koji rezultiraju snažnim čuvstvenim, afektivnim sudjelovanjem u radnji. Zato se može reći da on zapravo živi dvostrukim životom. Ta imaginarna egzistencija može za neke izgledati stvarnost, poput svagdašnjeg života. To uživljavanje, dok su još snažni emotivni utjecaji, može toliko djelovati na ljude, ako joj se ne znaju oprijeti, da satima, pa i danima snažno doživljavaju taj dvostruki život. I upravo toj činjenici film zahvaljuje svoj čar, svoju privlačnost i svoju magičnu zavodljivost.

Proces psihološkog doživljavanja može proslijediti i dalje. On može imati jak utjecaj i nakon filmske predstave. Ljudi se znaju toliko uživjeti u glavne junake da o njima neprestano maštaju, uživljavaju se u gledane prizore, oponašaju život, riječi i pokrete protagonista. Ta pojava imitacije može doseći u pojedinim slučajevima neslućene razmjere. Poznat je slučaj stalnog hodočašćenja na grob nesretno poginulog američkog glumca Jamesa Deana. Za njim su toliko letjeli njegovi obožavaoci da je njegov grob dugo vrijeme bio najposjećenija meta onih kojima je on postao idolom.

Mehanizmi filmskog doživljavanja

Za vrijeme filmske projekcije, rekli smo, gledaoci se susreću i suočavaju sa životom drugih ljudi koje gledaju na platnu i što im omogućuje da se neko vrijeme užive u njihov život.³ Gledaoci tako sudjeluju u radnji igranog filma, kao što se to događa kod čitatelja koji prati napeti roman. Taj doživljaj sudjelovanja gledaoci, osobito mladi, manifestiraju tako da otkrivaju svoje simpatije, svoje osjećaje, imitiraju riječi i pokrete. Taj proces, koji se produžava često i nakon filmske projekcije, ima svoj početak u postupnom uživljanju, odnosno upoznavanju s radnjom i mjestom, s akterima i s postupcima. Iz te faze uživljanja — koja izostaje ako film ne može zaokupiti pažnju i zanimanje — gledalac prelazi u

³ Pri pisanju ovog odjeljka posebno mi je poslužila knjiga dra MIROSLAVA VRABECA *Film i odgoj*, Zagreb 1967, str. 112—130.

stanje participiranja: kao da sam postaje glavni junak, protagonist filma. Mladi se gledalac unosi to potpunije u radnju filma što su sadržaj, postupak i prilike bliže i pristupačnije psihičkom uzrastu, ali i obratno: doživljaj participiranja je sve slabiji, ili ga uopće i nema, ako je radnja na ekranu spora ili sadržaj nerazumljiv i neprihvatljiv. Taj slabi doživljaj filma očituje se kod publike apatičnim držanjem, bezbojnim pogledom, nezainteresiranim držanjem ili čak i takvim postupcima koji nemaju ama baš nikakve veze s predstavom: brbljanjem, zadirkivanjem, premještanjem pa i napuštanjem kino-dvorane ili gašenjem televizora.

Stanje participiranja uključuje proces identificiranja gledaoca s protagonistom ili s ostalim akterima filmskog djela i radnje. Taj psihološki proces specifična je kvaliteta doživljavanja djela filmske umjetnosti. Tijekom prikazivanja gledalac kao da zaboravlja na sve oko sebe, udaljuje se od svojih problema, u određenom se smislu depersonalizira, odnosno poistovjećuje s junacima ekrana. Igrani film posjeduje osobite mogućnosti da gledaocima sugerira čin identifikacije. Tu činjenicu ima zahvaliti osobitoj snimateljskoj tehnici kamere. Ona, postavljena u samo mjesto i žarište radnje, među njezine nosioce, snažno potiče doživljaj sudjelovanja, a postavljena na mjesto protagonista, pojačava doživljaj poistovjećivanja, identifikacije.

Filmski psiholog Béla Balazs to opravdava ovako: »Doduše, ti si vezan za mjesto koje si platio, ali ipak ne promatraš odande Romea i Juliju. Romeovim očima gledaš na Julijin balkon, Julijinim pogledom odozgo vidiš Romea. Preko pogleda poistovjećuje se tvoja savjest s osobama filma. Sve promatraš iz njihova kuta gledanja, nemaš vlastite točke promatranja. Ti prolaziš s mnoštvom, jašiš s junacima, letiš, survavaš se, i kad na ekranu jedno drugome gledaju u oči, tada s platna gledaju u tvoje oči. Jer tvoje oči su u kameri, one se poistovjećuju s očima nosilaca radnje. Te osobe gledaju tvojim očima. Taj psihološki čin naziva se identificiranje . . . U tome se, sa stajališta filozofije umjetnosti, najdublje ogleda nova svojevrsnost igranog filma.«⁴

Identificiranje s ljudima na filmskom platnu proširivanje je, ali i sužavanje vlastitog duševnog života i svijeta. Svi ljudi, a osobito mladi, nose u sebi urođenu težnju za ljepšim, istinitijim, boljim i uspješnijim. Sudjelovanjem u životu aktera na ekranu gledalac dosiže ono o čemu mašta i prema čemu teži. Identifikacija s filmskim junacima znači tako prelaženje okvira vlastitog života, nadvladavanje stvarnosti, ali i kompenziranje vlastitih neuspjeha. U činu poistovjećivanja gledalac je sklon idealiziranju junaka filmskog platna. Film obično predstavlja i prikazuje neke pothvate koji su izvan stvarnog domašaja i iskustva gledalaca, pa se zato njima čini da nosioci tih radnja imaju izvanredne bilo duhovne, bilo fizičke kvalitete.

⁴ BÉLA BALAZS, *Der Film — Werden und Wesen einer neuer Kunst*, Wien 1949, str. 348.

Proces identifikacije prati jedan paralelno-oprečni proces. To je distanciranje, proces posve suprotne naravi. Film obično prikazuje ljudske sukobe, konflikte, pa tako polarizira junake. Gledaoci će se zato opredijeliti za jedne aktere (obično dobre, plemenite, nesebične, iskrene, poštene i lijepe), a prema drugima će se distancirati i opoziciono držati (negativci). Taj doživljaj distanciranja pojavljuje se kod mlađih gledalaca osobito onda kad se ne mogu pomiriti niti suglasiti s moralnom ili etičkom porukom i osnovom filmskog djela.

Uz spomenute procese identificiranja, idealiziranja i distanciranja — koje neki nazivaju psihološkim mehanizmima filmskog doživljavanja — često je prisutan i čin *projiciranja*. Glasoviti sovjetski redatelj Sergej Mihajlovič Ejzenštajn (poznat napose po svom djelu »Krstarica Potemkin«), objašnjava to ovako: »Svaki gledalac u suglasnosti sa svojom individualnošću, na svoj način, iz svog iskustva, iz dubine svoje mašte, iz tkiva svojih asocijacija, iz pretpostavke svoga karaktera, svoje čudi i društvene pripadnosti stvara po tim točno usmjeravajućim slikama, koje mu je sugerirao autor, lik koji stalno vodi k spoznaji i proživljavanju teme. To je onaj lik kako ga je zamislio i stvorio autor, ali taj je lik istodobno stvoren i vlastitim stvaralačkim činom gledaoca.«⁵ Kao projekcija vlastitih želja i težnja, taj duševni čin pri gledanju filma proizlazi iz dubine srca, čime intenzivira prislan emocionalan odnos gledalaca, osobito mlađih, prema igranom filmu uopće.

Zadiranje na moralno područje

Pri procesu distanciranja doživljavamo susret emotivnoga i moralnog. Gledaoci se distanciraju i opoziciono drže prema negativnome, prema zlome. Opredjeljuju se za plemenite, dobre i poštene.

Poslije svake filmske predstave svaki od nas može lako odgovoriti koji mu je lik iz filma najdraži, čiju bi ulogu najradije igrao, na koga bi najviše htio ličiti; jednom riječju: na čijoj je strani. No taj izbor najčešće nije prepušten samim gledaocima, jer film u tom pogledu nije neutralan, već je redovito pristran. On sam sugerira izbor lika kojemu više-manje podliježemo svi, neovisno od svoje individualnosti, duševnih potreba, moralnih uvjerenja i životnih situacija. To nam dokazuje činjenica da se izbor likova za identifikaciju ne odvija po kriteriju jednostavnog polariziranja na pozitivce i negativce. Ovisno o filmu, publika se identificira i s objektivno pozitivnim i s objektivno negativnim junacima.

Uzmimo kao primjer glasoviti film Freda Zinnemanna *Čovjek za sva vremena*. Već od prvog časa autor nas vodi tako da moramo zavoljeti poštenu i plemenitu lik hrabrog junaka vjernosti Crkvi Tomu Moora.

⁵ L. V. KULEŠOV, *Osnove filmske režije*, Zagreb 1950, str. 397—428.

Sličan se izbor ostvaruje kod većine dobrih američkih vesterna, gdje se publika odmah opredjeljuje za dobrog šerifa, koji brani slabe i potlačene.⁶ No nije uvijek tako.

U engleskom filmu *Liga džentlmena* redatelja Basila Deardena veći se dio publike opredjeljuje za objektivno negativnu grupu protagonista — bivših oficira koji provaljuju u banku da bi nakon uspjele akcije prigodom diobe plijena pali u ruke policije. Kako ovdje protumačiti pojavu poistovjećivanja s očito negativnim junacima?

Doživljaj poklanjanja simpatija i identificiranja s negativcima prilično je kompleksan doživljaj, izazvan od više činilaca. Sigurno je da negativne ličnosti u filmovima mogu imponirati svojom odvažnošću, smjelošću, spretnošću, po pravilu se nalaze u situaciji ugroženosti od anonimne pozitivne strane koju predstavlja neka institucija, društvo ili zakon uopće, pa imaju razloga da se njihovim postupcima posveti, ne opravdanje, već pažnja i razumijevanje. No mi vidimo da veći dio gledalaca poklanja mnogo više: jednostavno odobrava zle postupke, želi da njihovi junaci u sukobu sa zakonom uspiju i žali ako na svršetku redovito biva drugačije od njihovih želja.

Ovdje najzornije uočavamo specifičnost filmske identifikacije: pozitivnoj moći filmskih likova na identificiranje praktično se vrlo teško oduprijeti. To je zakonitost doživljavanja filmskog djela. U slučaju kad se nužno nameće identifikacija s objektivno negativnim tipovima sami filmski autori očito stoje na njihovoj strani, oni u svoje djelo neodoljivo i sugestivno ukomponiraju svoje opredjeljenje koje zarazno djeluje i prelazi na gledaoce. Sjetimo se prilično svježeg primjera filma *Bonnie i Clyde* američkog redatelja Arthura Penna, koji je glorificiranjem nekadašnjih američkih gangstera postigao u filmu da smrtonosni meci policijskih mitraljeza upereni u živote dvoje bandita djeluju kao da su upereni u svakog gledaoca.

To je shvatljivo jer se gledalac u stanju identifikacije najčešće lišava vlastite moralne i etičke podloge, pa lako usvaja tuđu sugeriranu etičku poruku. Poistovjećen sa sudbinom negativnog junaka, on kao da ne može i sebi željeti zlo, pa misli i osjeća kao da je i sam prijestupnik.

U svagdašnjem realnom životu moralno izgrađen čovjek može se tek minimalno poistovjetiti s lakšim, a uopće se ne može identificirati s težim izgretnikom. Za prve može imati i razumijevanja, ali ne i opravdanja, ali za druge ponajviše ni razumijevanja. No pred lažnom slikom koju pruža filmsko platno čovjek može lako imati i potpuno razumijevanje da se život i unatoč postojanju moralnih i etičkih kategorija odvija u potpuno individualnim tokovima. Pred ekranom gledalac doživljava film kao stvarnost, on zaboravlja na svagdašnju realnost, pa je po tome raspoložen da bude i manje odgovoran. Tako se može shvatiti da se ne samo mladi gledalac može identificirati s likovima koje bi u običnom životu vjerojatno i osudio.

⁶ Poznati zagrebački filmski kritičar Ante Peterlić u jednom nevezanom razgovoru izjavio je da su američki vesterni, što se moralnog ukusa tiče, najprihvatljiviji za svakoga, a posebno za vjernika.

Nijedan od spomenutih faktora, osobito identificiranje, ne treba ni precjenjivati, ali ni potcjenjivati. Oni koji optužuju film kao uzročnika svih prijestupa malodobnika kao da ne uočavaju faktor osobnosti mladoga gledaoca koji se odgaja i pod utjecajem ostalih utjecajnih sfera. »Film ne čini čovjeka ni dobrim ni lošim« — napisao je Javomir Lhotsky — »ali ga ipak čini boljim ili lošijim.«⁷

Pedagoška javnost, osobito prije I. svjetskog rata, bila je prilično rezervirana prema filmu. Naš poznati pedagog Davorin Trstenjak, razmišljajući o lošem utjecaju filma, piše: »Kad bi zao primjer odmah pokvario svakoga, onda više ne bi bilo čestita čovjeka. Ali je i to istina da šund-roman, šund-film i svaki zao primjer budi i jača zločinačke nagone, a dobre malo pomalo slabi. Tko dan na dan gleda zlo u zamamljivom obliku, kako se to vidi u kinematografu, tome se ono napokon ne čini tako ružno, osobito kad se toliki svijet oko njega smije, a mnogi iskazuju i svoje simpatije za zlo i zločinca.«⁸

Iz takva stava proizašao je zahtjev da se omladini zabrani pristup u kino-dvorane. Takva gledišta bila su na snazi tokom više desetljeća, a odjeci su vidljivi i danas. Engleska već 1909. odgovara na nabujali interes mladih prema svim filmovima uredbom o zabrani posjećivanja mladeži ispod 16 godina. Erotika u to vrijeme, kao i uvijek, glavni je povod negodovanja protiv filmskih sadržaja. Godine 1934. u časopisu »Učitelj« piše Miloš Pavlović: »Kao što je pornografska literatura kao štetna po moralno vaspitanje deteta odbačena i ubranjena, tako bi trebalo i filmove, koji pod vidom prikaza života i čovekove drame prikazuju i ono što pornografski i razorno utiče na mladi duh, odbaciti...«⁹

No dok su svi više-manje složni u isticanju negativnog utjecaja loših filmova, nisu svi jedinstveni u pogledu učinaka zabrane kao sredstva moralno-društvene zaštite mladih. Jedni, u većini, otvoreno odobravaju te restriktivne mjere, premda priznaju da nisu potpuno uspješne. Drugi, u manjini, čak protestiraju protiv tih mjera i ukazuju na njihovu nesvršishodnost. Anton Osterc, poznati slovenski predratni pedagog, zalaže se za ukidanje tih zabrana jer da one uvjeravaju mlade kako odrasli imaju dva lica, jedno za se, a drugo za njih. Osim toga, zabrana da čini film još primamljivijim, a vlasnicima kino-dvorana to da diže reklamu. Umjesto toga on traži da se uvede društvena, odnosno umjetnička cenzura koja bi selekcionirala repertoar, odobravajući samo filmove umjetničke vrijednosti.

Cenzura u obliku zabrane određenih filmova do stanovite dobi postoji i danas u većini zemalja. U Sovjetskom Savezu zabranjuju neke predstave za posjetioce ispod 16 godina, a učenicima osnovnih škola nije

⁷ I. LHOTSKY, *Der Film als Experiment und Heilmethode?* Wien 1950.

⁸ D. TRSTENJAK, *Šund-film*, u časopisu *Napredak*, Zagreb, 1914-2, str. 92.

⁹ *Casopis Učitelj*, Beograd, 1934—10, str. 774.

dopušteno da posjećuju večernje predstave. U Saveznoj Republici Njemačkoj postoji poseban ured (*Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft*), koji angažira psihologe i pedagoge u procjenjivanju filmova. Kod nas, osim rijetkih slučajeva (sjećamo se cenzura filmova *Maškerada* B. Hladnika i *WR — tajna organizma* D. Makaveljeva) ne postoji administrativno ograničavanje kino-predstava. Kad se radi o filmovima strane proizvodnje, njih pregledava posebno cenzurno tijelo, koje može zabraniti da se film otkupi, odnosno ne dopušta da se on javno prikazuje.

Što o tom problemu misle moralisti i crkveni pedagozi? Većina se slaže da su potrebne i korisne restriktivne mjere, premda je već prilično glasna i druga strana, koja tvrdi da od svega toga nema mnogo koristi jer je zabranjeno voće — najslade voće.

Imunizacija gledalaca?

Mnogi danas radije govore o jednoj drugoj metodi, koja da je djelotvornija od restriktivnih mjera. Treba tražiti pozitivniji put i filmu dati onu pravu vrijednost koju on često ima. Američki profesor H. Blumer poziva u svojem djelu *Movies and Conduct* mlade da se ne prepuste akciji filma da ih previše obuzme i da se olako ne identificiraju s likovima, kako bi na taj način sačuvali slobodu duha i kritike. Prema toj pozitivnoj psihološkoj i pedagoškoj teoriji mladi bi trebali postupno steći odvojeni stav, vlastit zreloj ličnosti, kako bi ostali svjesni gledaoci. Nešto kasnije drugi američki psiholog, E. Dale, bilježi da je Blumerova teorija ipak velik gubitak u pedagoškom pogledu: iskustvo bi bilo besplodno kad bi se mogao ostvariti taj afektivni odvojeni stav kod mladih. Gledalac mora njegovati kritički duh da bi se »imunizirao«. Njega ne smije zasjeniti blještava vanjšina scenografskog aparata, slava filmskih zvijezda ili tehničko savršenstvo poznatog redatelja. Treba se znati *oduprijeti moći filmske sugestije*. Kada film sadržava neke vrednote, gledaocu treba svakako omogućiti da ih intenzivno doživi, ali dubina doživljenih dojmova ne smije bitno ovisiti o prestižu filmskih diva, o basnoslovnoj sumi producenta i novosti tehničkih trikova. Drugi opet, kao Ingar Ebbers i Johannes Zielinski, ističu da »deziluzioniranje mlade publike i demistifikacija filma mora biti glavni cilj pedagoškog angažiranja na području filma.

Crkveno učiteljstvo podržava potrebu brige i čuvanja mladih od golemih šteta koje na moralnom, pa i psihološkom području proizvode loši filmovi.¹⁰ Ali ono također potiče javne vlasti da se proizvodi što više dobrih filmova visoke umjetničke vrijednosti.¹¹ Osobito je značajna poruka dokumenta *Communio et progressio* u članku 67, gdje se ističe pozitivan vid pristupa tome problemu. Nikad neće biti prerano, čitamo,

¹⁰ *Communio et progressio*, 89. članak.

¹¹ Isto, 90. članak.

da kod djece razvijamo umjetnički ukus, kritički smisao i svijest moralnih obveza u biranju filmskih predstava. Ta navika samokontrole, stečena u ranoj dobi, koristit će im čitava života. Roditelji i odgojitelji moraju u tom smjeru voditi svoje odgajanike. Ako koji put treba izraziti negativan sud o pojedinom djelu, neka najprije prikladno obrazlože razloge za takav stav. Jer, kaže se dalje, uvjeravanjem se postiže mnogo više negoli zabranama. I još nešto: ako se radi o takvoj kino-predstavi koja bi mogla izazvati neke nesigurnosti i dvojbe, roditelji neka ne zanemare da strpljivo i postupno vode djecu u smjeru otkrivanja i pozitivnih vrednota u djelu.¹²

To je nešto novo. Crkveno učiteljstvo sve više stavlja naglasak na zdrav odgoj za ljudsku zrelost kako bi svaka ljudska osoba, mlada i stara, mogla slobodno izabrati bolji put i odgovorno preuzeti moralne obveze pred svojom savješću, Bogom i društvom. Da bi se do toga došlo, treba osobito voditi brigu o odgoju mladih, osobito u razvijanju zdravih moralnih i estetskih kriterija. A to opet zahtijeva još veći napor i nastojanje svih onih koji su pozvani da izravno ili neizravno djeluju na tom području, od čega, čini nam se, ne bi smio nitko biti izuzet.

¹² Isto, 68. članak.