

## TISOČ OBRAZOV KRATKEGA FILMA

Z ogledom uglednega mednarodnega festivala si obiskovalec danes lahko ustvari predstavo o razvoju kratkega filma v svetu, ki bo še pravilnejša, če more opreti svojo sodbo na primerjavo z drugimi podobnimi prireditvami ali — ker gre za film — s tem, kar spozna v kinotekah. Takšen kvaliteten festival je vsako leto v Oberhausenu. Letošnja prireditev je v določenem obsegu tudi sama nudila možnost za primerjavo, saj so poleg rednega programa prikazovali na posebnih predstavah še najboljše nagrajene filme s prejšnjih festivalov. Tako je bilo mogoče videti nekatere pomembne filme iz vzhodnoevropskih držav, ki letos na festivalu sicer niso bile zastopane. Odsotnost vzhodnih držav je žirija obžalovala, poleg tega pa so udeleženci festivala in domače časopisje opozorili, da izgublja festival s tem svoj mednarodni značaj. Prireditev se je končala z željo, da se naslednje leto snidejo spet vsi stalni udeleženci, med katerimi so pogrešali zlasti Poljake in Romune. Prve zaradi tega, ker so neutrudni iskanci izvirnih tematskih in zlasti formalnih prijemov, Romune pa zaradi njihovega Iona Popesca Gopa, imenitnega avtorja risanih filmov. Da je delež vzhodnoevropskih držav pomemben, dokazuje tole: med 26 nagrajenimi filmi iz prejšnjih let je bilo kar 8 poljskih, čeških, madžarskih ali romunskih.

Letošnji Oberhausen\* pa baje v povprečju le ni bil slabši od lanskega. Namesto posameznih nadpovprečnih filmov so gledalci lahko videli vrsto zelo dobrih, tako ali drugače zanimivih filmov. Vsaka država se je izkazala vsaj z enim — včasih edinim — domiselnim filmom, ki je učinkoval sveže z izborom obravnavane snovi, s posebnim, zelo subjektivnim režiserjevim odnosom do včasih čisto preproste zasnove, ali pa z bogastvom stilnih prijemov in tehničnih izumov — od tistih, ki jih je uporabljal nemi film, do novih, povečini uspelih postopkov.

Iran je na primer poslal na festival samo dva filma: komaj 46 m dolgi reklamni film in na koncu festivala nagrajeni dokumentarni film o gašenju velikanskega požara na petrolejskih poljih, ki je realiziran v čisti tradiciji tovrstnih filmov in poudarja veličastnost človekove borbe z ognjem. Vendar je bilo to dovolj, da se je ugodno predstavila doslej neznana kinematografija. Tudi Anglija je konkurirala z reklamnim filmom, kar je za nas nekaj nenavadnega. Film Johna Halasa *For Better for Worse* je v jedru duhovita karikatura vpliva televizije na gledalca in šele potem reklama za televizorje.

\* »VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage«. — Udeležile so se ga naslednje države (v oklepaju število pokazanih filmov): Argentina (2), Brazilija (1), Belgija (4), Danska (3), Francija (18), Iran (2), Italija (6), Japonska (1), Jugoslavija (6), Kanada (1), Nizozemska (2), Španija (2), Vel. Britanija (2), Zah. Nemčija (15), ZDA (11) — v celoti 74 filmov. Izven konkurence so predvajali še vrsto drugih dokumentarnih in poučnih filmov. — Francoska kinoteka je pripravila retrospektivo Méliès-ovih filmov in razstavo scenografskih skic zanje; odprl jo je Méliès-ov sin. V okviru predavanj konservatorke »Cinémathèque Française« dr. Lotte Eisner o vplivu Mélièsa na istodobni fantastični, avantgardni in realistični film so predvajali še vrsto drugih filmov iz te najbolj zgodne dobe kinematografije.

Z metodo risanega filma kaže, kako televizor »oblikuje«, »vzgaja« in dobesedno požira gledalca.

Naročeni filmi so bili sploh domiselni in bleščeči v izvedbi, kakor bi hoteli njihovi avtorji prav v takih primerih dokazati svojo izvirnost in neodvisnost od naročnikov. Takšen je tudi nizozemski lutkovni film *The Travelling Tune* (Popotna pesem). Lutke so v tem filmu narejene iz posebnega kartona. Združene v raznih orkestrih, ki se ločujejo po barvah, igrajo in pojejo naslovno pesem. Šele na koncu se sramežljivo prikaže Philipsov magnetofon, ki je vse to posnel, da nam prezgodaj ne pokvari užitka. Brez tega filma bi bila Nizozemska slabše predstavljena, kajti njen glavni film *Het Huis* (Hiša), ki ga je režiral Louis van Gasteren, je dolga, predolga, nekam okorna zgodba o tem, kaj se je vse dogodilo stanovalcem neke hiše, ki jo rušijo pred našimi očmi. Zanimiv je preplet sedanjosti (rušenje hiše) s preteklostjo (življenje cele generacije v tej hiši) in celo predpreteklostjo (prvi lastnik pregleduje načrte za gradnjo hiše). Vsega pa je preveč — kot v naših prvih filmih.

Ni manjkalo kritike na račun šablone, neizvirnosti in abotnosti filmov, ki hočejo čimbolj uslužno streči naročniku. Takšen je drugi angleški film *Do it Yourself Cartoon Kit*, zlasti pa nepozabna francoska parodija *500 Millions d'Andouilles*. V njem pripoveduje režiser Marcel Gibaud z neposnemljivim smislom za satiro o proizvodnji neke posebne francoske klobase. Začne sistematično, z zgodovino oziroma s prazgodovino tega znamenitega prehrabnega artikla, sledi »proizvodni proces«: sonce — zelje — prašič — človek, »socialni pomen klobase«, konča pa s pogledom v prihodnost — »Jutri bomo vsi na poti progressa z ramo ob rami izdelovali te klobase« in ne veš, ali se norčuje iz bedastih reklam ali iz progressa ali iz obojega hkrati. Žgoča satira je bila na mestu, saj so se Nemci predrznili pokazati na festivalu film *Spiel in Farben*, ki je s svojim neinteligentnim komentarjem o funkciji barve v človekovem vsakdanjem življenju izzval v dvorani ogorčene žvižge.

Na enako iznajdljivost kot pri omenjenem francoskem filmu naletimo tudi pri argentinski risanki z zabavnim naslovom *Una Historia Negra* (Črna zgodba). Film govori o črni nafti v Južni Ameriki — kronološko, zopet od prazgodovine naprej. Bele ladje plujejo v južnoameriška pristanišča in se od tam vračajo črne — tako preprosto, a v lapidarnosti izraza in navidezni resnosti učinkovito se odkriva koncept režiserja Ricarda Alventosa. Isti režiser je prispeval še film *Sin Memoria* (Pozabljam) o vznemirljivi brezbriznosti buržoazne argentinske družine do nacističnih grozodejstev, ki jih slučajno vidi na filmskem platnu.

Med deželami, ki so sodelovale z manjšim številom filmov, je omeniti še Dansko s filmom *Stari ljudje*, ki so ga filmski novinarji proglasili za najboljši film festivala. To je pretresljiv dokumentarec z direktno posnetim dialogom med starimi ljudmi, ki govorijo o svojem življenju.

Španski filmi seveda ne morejo biti brez bikoborbe. *Torerillos* Basilia M. Patina je lep dokument o sanjah mladih kandidatov za bikoborce. Ti potujejo po Španiji, se na samotnih travnikih spopadajo s pasočimi se biki, dokler jim nekega dne še pred prvim javnim nastopom ne izpodleti in v tenkem curku krvi utone hrepenenje po sreči, slavi...

Med nagrajenimi filmi je treba omeniti belgijski dokumentarni zapis o pripravah na amatersko gledališko predstavo v vasi Maubaix *Les Amis du Plaisir* (Priatelji veselja) Luca de Heuscha in o povezanosti življenja in dela

vaščanov z njihovim umetniškim udejstvom. Vloge se igralci učijo med delom doma, v kuhinji, v trgovini, pri frizerju. Avtor ima smisel za drobni detalj, za nešteto nadrobnosti okoli gledališke predstave, da je tega na koncu že preveč. Film pa je kljub temu primer dobrega dokumenta.

Z dokumentarcem so hoteli prodrati tudi Italijani. Njihov film *Le due Città — I due Alberi* je režiral sam Joris Ivens in komentar je napisal sam Alberto Moravia, a film kljub zanimivi vsebini in dobremu strokovnemu delu sodelujočih ni zapustil globljega vtisa. (V pasivni južni Italiji vlada revščina, tako da imata dve družini skupaj eno samo olivno drevo. Pri iskanju vode odkrijejo metan, kar naj bi prineslo v te kraje prosperiteto.) Zdi se, da so se preživele estetske osnove dokumentarnega filma, ki jih je pomagal s svojim delom oblikovati prav Joris Ivens. Po drugi strani pa je postalo že zoprno, če nam Italijani vedno znova razgaljajo svojo zaostalo vas, ljudi, ki stanujejo v votlinah, vraževernost (v filmu *La Taranta*), versko ekstatičnost (*Divino Amore*). Kakor da bi jih pretirana odkritosrčnost — ki je pa od njih nihče ne terja — odvezala od akcije, da bi kaj tega izboljšali. Takšnega vtisa niso mogli popraviti niti ostali njihovi filmi: *La Gita* — o bogataški, razvajeni, razpašni mladini, katere grehe — že zopet z veliko odkritosrčnostjo — razkriva Lino del Fra; *Alfa-Omega*, risani film Bruna Bozzetta, ki zasluži omembo zaradi izredno preproste risbe v stilu karikature in iznajdljivega satiričnega načina, v katerem pripoveduje avtor zgodbo človeka od rojstva do smrti. Vse skupaj je pa le bolj zunanje efektna igra in tako tudi ta film ni mogel prinesiti Italijanom nagrade.

Isto usodo so doživeli sami prireditelji. Nemci so se lani izkazali s filmom *Brutalität im Stein* (Peter Schamoni in dr. Aleksander Kluge) o nacistični arhitekturi, ki je res dobro delo. Letos je Peter Schamoni sodeloval pri filmu o nemškem gospodarskem čudežu *Gartenzverge* (Wolfgang Ulrich), ki je uspela satirična risanka, vrednejša po svoji kritični vsebini kot po formalnih kvalitetah. Navzlic temu bi bilo prav, če bi bil film dobil nagrado — zaradi izjemne odkritosrčnosti in jedke ironije. »Vrtni palčki« so tiste neokusne, živo pobarvane figure, ki jih dobiš v Nemčiji tako rekoč v vsaki trgovini. Nemci — *Gartenzverge* — so ob koncu vojne skriti v zemeljskih luknjah, iz katerih štrlijo bele zastave predaje. A Nmec se ne da ugnati. Ko je vojne konec, najde razlago za vse, kar se je zgodilo. »*Das ist klar, das ist klar, natürlich, natürlich*« se komaj razloči iz namenoma nerazumljivega razgovora »palčkov«. Nmec začne kopati — kajti treba je živeti, *das ist klar, nicht war?* — že stoji hišica, njen lastnik se pelje s kolesom, za ovinkom se pokaže na motocilku, takoj zatem v avtu in končno v cestni križarki. Hišice so hiše, hiše so nebotičniki. Kmalu ima namesto glave avtomobilček. Občuduje se v ogledalu in glej, drugi mu skušajo biti podobni ... *Es ist klar, nicht war*, kam pelje »nemški čudež«.

Razen v tem filmu je mogoče kritični odnos zaslediti samo še v filmu *Notizen aus dem Altmühltal* (Rolf Strobel in Heinz Dischawsky), v katerem se avtorja neprikrito norčujeta iz »svetih patriotičnih tradicij«, iz čaščenja ljudske umetnosti, iz večnih obljub o industrializaciji čisto agrarne pokrajine i. p. Ustaviti se je treba še pri filmu *Simon*, ki ga je realiziral Louis Gros-pierre, francoski režiser, ki je pri nas posnel uspeli film o črnooblečenih ženah v Strmcu, vasi brez mož. Simon je bivši jetnik iz Auschwitza-Oświęcimca, ki je zasovražil ljudi in vzljubil živali. — Vse drugo ne sega čez povprečje. Tehnično

je zanimiv *Tagebuch eines Reporters* (Manfred Durniok). V ritmu orgel se pojavljajo fotografije iz reporterjevega albuma, kar učinkuje v svoji sunkovitosti kot nemi film, pri katerem v določenem zaporedju izrezuješ posamezne sličice. *Vormittag eines alten Herrn* Petra Pewasa je dobro izpeljan igran kratki film, ki se pa ne more izviti iz šablonske nemške sentimentalnosti.

Za kratki film je, najsi gre za dokumentarni, eksperimentalni, risani, lutkovni ali igrani film, ob zadovoljivi tehnični in splošnoformalni dognanosti odločilna za končno kvaliteto neka razburljiva notranja napetost, ki je znak in odsev avtorjevega ustvarjalnega temperamenta in ki jo najdemo pri najboljših delih sleherne umetnosti, ne samo filmske. Subjektivni odnos do obravnavane snovi je potemtakem važen celo pri dokumentarcu, torej pri zvrsti, katere osnovni princip bi naj bil popolna objektivnost, sama stvarnost, »izrez iz življenja«. V resnici je v te filme avtorju zelo težko vnesti osebno noto in samo veliki mojstri najdejo tisti svoj, najbolj zanimivi način snemanja in montiranja posnetkov, da razločujemo njihove filme med drugimi, tudi če ne preberemo uvodnih napisov. V glavnem pa se velika večina potopisnih, zemljepisnih, turističnih filmov omejuje na najobičajnejšo informacijo in je film toliko boljši, kolikor bolj zanimiva je sama snov.

Osebni avtorjev odnos se lažje odkriva, kadar je snov sama po sebi malo zanimiva, pač pa nas pritegne avtorjev pogled nanjo. Tako nastali filmi so podobni črticam — ali še bolje — literarnim ali glasbenim impresijam. Ni važna snov, ampak način, kako jo avtor posreduje gledalcu. Podobno kot v slikarstvu je važen samo izraz, ne pa predmet. Tako imamo poleg impresionističnih tudi ekspresionistične filme, pa tudi abstraktne. Subjektivistične zvrsti si vse bolj utirajo pot tudi zaradi tega, ker je režiser kratkega filma samostojnejši avtor kot realizator igranega, ki mora avtorstvo normalno deliti vsaj s scenaristom in se striktnije podrejata organizacijskim in finančnim pogojem snemanja. Ker je potreba po kratkih filmih zaradi televizije vsak dan večja, stroški zanje pa razmeroma nizki, je razumljivo, da se je na področju eksperimenta kratki film uveljavil bolj kot dolgi. Avtor se v njem izraža svobodneje, fantazija se mu razpenja do zadnjih meja in uresniči lahko najbolj nenavadne zamisli. Danes je kratki film sredi nenehnega razvoja; bogat je tematsko, stilno in žanrsko. Ta mnogostranost je najbolj opazna v filmih znanih francoskih režiserjev Chrisa Markerja, Alaina Resnaisa, Franjua, Roucha, ki jih sicer letos ni bilo v Oberhausenu, zato pa so se zelo uspešno predstavili drugi, nekateri docela neznani novi avtorji. Med številnimi francoskimi filmi pravzaprav ni bilo nezanimivega dela, čeprav so tudi med njimi opazne razlike v kvaliteti. Francoski izvirni ustvarjalni duh je dobil vse priznanje tudi z nagradami. Glavno nagrado festivala so podelili filmu *Heureux Anniversaire* (Srečni rojstni dan) (Pierre Etaix in Jean Claude Carrière) najbrž zaradi tega, ker je najbolj uspelo obnovil zvrst kratkega komičnega filma v obliki skeča iz dobe nemega filma. Film je nem, vendar obogaten s šumi in glasbo. Tudi tekst, kolikor ga je slišati, ima v bistvu vlogo šuma in je potreben le zaradi vernosti vzdušja. Osnovno izrazno sredstvo je — ker gre za igrani film — torej mimika in pomenljiva kretnja. Film pripoveduje o mladem možu, ki zaradi gostega mestnega prometa ne more prinesti ženi šopka cvetja za rojstni dan. Znajde se zaporedoma v resničnih, malo pretiranih situacijah, ki so izredno smešne. Temu filmu je podobna še groteska *Un Nommé Z* (Albert Pierru) okoli »atomskega« sesalca za prah, ki ima skoraj čarobno moč, kajti z njim ujame junak celo gangstersko

tolpo — in *L'Ondomane* (Arcady), satira na suženjsko podložnost televizijskim oddajam. Poleg že omenjenega filma *500 Millions d'Andouilles* so bile izrazite groteske ali humoreske še *Poésie Réglementaire* in *Le Pélerinage* (Jean l'Hôte) o grofici, ki se je zaobljubila, da bo šla peš na božjo pot v Chartres. Vsak dan opravi štiri kilometre poti, za njo pa vozi njen Rolls-Royce. S šoferjem vedno s kredo točno zaznamujeta, do kod sta prišla, če šofer od samega dolgčasa ne uide na stransko pot ali s kakšno žensko na stranpot. Čisto drugačen humor — črni humor — izhaja iz Lifchitzovega filma *XYZ*, ki je bil posnet na pasjem pokopališču v Asnièresu pri Parizu. Obiskovalec pokopališča se izprašuje, ko opazuje samomorilca v vodi: »Ali je prav, da pomagamo samomorilcu, če noče več živeti?« Film paradoksov, ki ne najde prave poti do gledalca. Nadarjeni Poljak Roman Polanski, absolvent filmske akademije v Lodžu, je posnel v Franciji v formi parabole izjemno lep film *Le Gros et le Maigre* (Debeluh in suhec), v katerem igra sam pantomimično vlogo suhca. Debeluh je gospodar, njemu služi suhec: kuha mu, streže mu, med obedom mu igra na violino. Debeluh pojé vse, suhi strada. V daljavi je veliko mesto, Eifflov stolp je kakor simbol osvoboditve iz podložnega, suženjskega življenja. Suhec pobegne. Debeluh se z neverjetno naglico požene z nihalnega stola in ga v trenutku ujame. Za kazen ga priveže na kozo. In suhec mu zopet kuha, streže, igra, zdaj s kozo ob nogi. Čez čas ga debeli odveže. Suhec poskakuje od radosti in sreče; v pantomimičnem plesu posadi v globoko zahvalo okoli gospodarja cvetlice, cel travnik cvetic...

Vseh francoskih filmov niti ni mogoče omeniti, čeprav so skoraj brez izjeme tematsko izredno zanimivi in nenavadno različni med seboj. *Anna la Bonne* (Claude Jutra) je filmana ilustracija istoimenske Cocteaujeve pesmi; dva filma imata za osnovo grafični oziroma slikarski opus, *Concerto de l'Aube* (Yves Prigent in Roger Ferret) dokumentarno registrira zburjanje velikega mesta, ki se odpira v novi dan, medtem ko se hkrati končuje zadnji življenjski dan na smrt obsojenega. Najlepša v vsem filmu je spremljajoča prekrasna melodija, ki bolj kot slika in montaža poudarja tesnobno vzdušje v trenutku, ko začne nebo bledeti. Nekaj posebnega je nagrajeni, komaj šestminutni risani film *Le Cadeau* (Jacques Vasseur in Dick Roberts) zaradi izvirne humorne domislice, ki pa skriva v sebi filozofsko misel: on podari njej trobento; izkaže se, da prihaja iz nje mukanje namesto trobljenja; on išče pravi glas trobenti, a zaman, kajti povesod vladajo napačni glasovi...

Kratki igrani film ima dandanes posebno mesto v sodobni filmski umetnosti. Ustvarjalcem ponuja bogate izrazne možnosti, ker je njihova oblika dokaj svobodna in je torej prosta pot fantaziji. Oznaka »kratki igrani film« ni precizna oziroma zadeva več zvrsti, ki jih še ne razločujemo dovolj med seboj. Ni isto komični skeč z izdelanim konfliktom in dialogom kot pri dolgometražnem filmu — on spada res v področje igranega filma, saj dolžina traku ne izpreminja njegovega bistva — in film, ki je rekonstrukcija neke realnosti in ne uporablja dialoga kot logičen element, ampak le v funkciji dokumentarne resničnosti. Če ti filmi ne sledijo izmišljeni fabuli, jih imamo lahko za prave dokumentarce, za dokumentarne filme o človeški zavesti, psihiki. Namesto preiskave, kakšni so danes islandski vulkani ali, recimo, kako izdelujejo vžigalice, raziskujejo psihološke reakcije na ljudeh, ki jih je povzročil neki resničen dogodek, kakor ga je opazoval realizator filma. Enkratni doživljaj se ne ponavlja kot delo strojev v tovarni vžigalic, niti ni nespremenljiv in nepremičen

kakor skrepenela lava; časovno je determiniran, zato ga je treba obnoviti, rekonstruirati, zato morajo osebe igrati, pravzaprav ponoviti, kar so prej naredile spontano. Težko je kajpada v takšnem filmu razločevati med dokumentarnim in fantazijskim elementom, kar se v sleherni ustvarjalni naravi kaže kot želja po estetskem oblikovanju, torej po spreminjanju stvari. Prava vrednost teh filmov pa je v »znanstveni« preciznosti, v zolajevski objektivnosti, v resničnosti »izreza iz življenja«.

Francozi so pokazali tri takšne, rekli bi, psihološke dokumentarce. *Gala* (Jean-Daniel Pollet) je inteligentno posnet izrez iz življenja: v predmestnem plesnem lokalu ob prvem nastopu plesalke, gledano s stališča lastnika, kreolca — vzdušje pred nastopom, nekaj drobnih dogodkov — on preizkuša igrače, ki jih odnese domov, in konec. Vse drugo je atmosfera lokala, obrazi, temni in beli. V *Le Rendez-vous du Bois de Boulogne* pripoveduje Walter Carone s smislom za fina opažanja o predpubertetniku, ki ga vznemirjajo ljubezenski pari, ki se skrivajo za drevesa v parku. V sanjah se gre skrit za drevo z ženo, ki mu sedi nasproti — to je vse, kar ve o ljubezni. Resničnost je proti tej fantaziji kaj banalna: kakšno leto starejša sestra ga zbudi — na stolu je zadremal — da ji ponese domov šolsko torbo. Ona gre pred njim s prijateljicama, ki se še zmenita ne zanj. Nagrado je dobil *Le Thé à la Menthe* Pierra Kafiana najbrž zaradi prefinjene režijske izvedbe, zelo lepe slike in uspelega zlitja šumov z ulice s pritajenim vzdušjem kavarne. In vsebina? Nič, skoraj nič. Mlad fant sedi na terasi kavarne, ki jo obiskujejo študenti. Nekoga pričakuje. Pride deklica, sede blizu njega in tudi nekoga pričakujoč radovedno gleda na ulico. Od sosedne mize prisede podjeten študent; povabi jo, naj pride v njegovo družbo. Ona ne reagira. Reagira pa mladi fant, češ naj jo pusti pri miru. Študent ga zavrne, da se ga to nič ne tiče. Naenkrat se pojavi mlada žena z otrokom v naročju. Izkaže se, da je podjetni študent mož in oče. Odide z njo. Zopet mir. Mladi fant skrivoma pogleduje dekle, ona mu poglede deloma vrača. Zunaj se pojavi njen fant. Dekle gre z njim. Fant je zopet sam. Mož z belo brado, ki vse to opazuje, se mu rahlo, razumevajoče nasmehne, ko zapušča kavarno. Potem odide tudi mladi fant. Isti šumi, isti glasovi z ulice. Neki pijani razcapanec že ves čas vpije, da je »več kot drugi ljudje«...

Drugi najboljši izbor so priznali filmom iz ZDA. Z glavno nagrado odlikovani *Assembly Line* (Morton Heilig) je res izvrstno delo v vsakem pogledu, v režijskem in igralskem: v trdnosti kompozicije, v diskretni mimični igri in okusnem, filmsko pravem gibanju telesa nastopajočih oseb — skratka v dramatični izrazitosti vizualnega faktorja. Iz ameriških filmov veje še vedno nekakšno osnovno zdravje, nekakšna primarna moškost, pionirska čvrstost. Zato je morbidnih pojavov razmeroma malo.

Fant, modeler v avtomobilski tovarni, dela pri stiskalnici karoserij. V soboto pobere mezdo in se zvečer odpravi po mestu. Sam, ker je prijatelj, s katerim stanuje, ostal doma. V samopostrežni restavraciji se spogleduje z dekletom, ki je tudi osamljeno, vendar gresta vsak po svoji poti. Film, ki ga gre gledat, se konča s tipično sceno sreče: fant pripelje dekle z avtom k svoji vili: »Vse to je tvoje!« Zunaj sreča znanca, prav takega samotarja. Drug drugemu zatrjujeta, da imata sestanek in da se jima mudi. V baru ga pusti še prostitutka, ki se mu je pridružila. Edino živo bitje, s katerim najde kontakt, je psiček v izložbenem oknu. Skozi šipo mu nagaja, psiček besno laja, dokler

ne priključijo policije in fantove edine radosti tega večera je konec. Doma se sprostijo napetost, ki se je nabirala ves večer, v prepir s sostanovalcem. V spanju se mu budilka bliža in oddaljuje v meglo v ritmu hidravlične stiskalnice na njegovem delovnem mestu: vse njegovo življenje je kot delo na tekočem traku — enakomerno, enolično.

Motiv samotnega človeka, izgubljenega v civilizatorično visoko razviti družbi, ki se ne utegne ozirati na posameznika in ga brezdušno pušča ob strani, se ponavlja tudi v drugih filmih, tako na primer v nekajminutnem filmu *Journey Alone* (Michael in Philip Burton), v katerem vidimo, kako se nihče ne zmeni za črnko, ki doživlja srčni napad, omahuje po obljudeni ulici in se končno zgrudi ob železni ograji. Le fantiček jo radovedno gleda, ko leži brezmočna na tleh. Ali pa v filmu *The Shoes* (Ernest Pintoff) — mož hoče razbiti oklep izoliranosti od družbe z absurdno tatvino lepih čevljev, ki si jih hodi vedno znova ogledovat na svojih samotnih pohajanjih, čeprav bi si jih lahko kupil — in v *Moment of Happiness* (Frank Waren), očarljivem filmu o krepkem belobradem starcu, ki se preživlja s tem, da pobira na plaži, kar je nanese morje ali so pozabili kopalci. Slučajno najde listino z večjim zneskom. Kupi si črno obleko, odpelje se v imeniten lokal v mestnem središču, plača mlademu paru račun v restavraciji, si sam privošči opulentno večerjo in se zjutraj, ko je pognal ves denar, vrne k svojemu rednemu opravilu.

Poleg glavne nagrade za *Tekoči trak* so dobile ZDA nagradi za dva zanimiva, docela različna filma.

Dokumentarni film ne more biti bolj avtentičen kot *Sunday* Dana Drasina. Na nekem washingtonskem trgu so imeli študentje navado ob nedeljskih popoldnevih prepevati. Policija jim je to na lepem prepovedala, a zbrali so se kljub temu. Domiselni režiser je organiziral skupino študentov, ti so posneli iz neposredne bližine, kako so stražniki razganjali ljudi in jih nekaj aretirali. Z magnetofoni so posneli originalne šume in krike. Kamera je silno nemirna, saj so snemali izza hrbtov policistov sredi gneče, zato pa daje film vtis popolne resničnosti. Na procesu, ki je sledil tej demonstraciji, je služil film za dokaz resnice in pripomogel, da so študente oprostili. *Science Friction* (Stanley Vanderbeek) je dobil nagrado kot eksperimentalni risani film. Avtor ironizira vsemočnost znanosti in vsiljivost tehnike in njun vpliv na kulturo — odtod tudi naslov — posebej se ponorčuje še iz manije vesoljskih poletov. Vse leti v zrak: kupola sv. Petra, Eifflova stolp, Akropola. Zemlja je samo še jajce, ki ga je treba ocvreti. — Izredno jedko satiro na ameriški način življenja predstavlja film *The American Way* Marvina Starkmana, ki pripada skupini filmskih ljudi z »vzhodne obale«, ki prinašajo v ameriško kinematografijo največ svežih idej. Nekdo si skozi ves film prizadeva, da bi s peklenkim strojem vrgel v zrak, kar ogroža človeka, recimo športni stadion, predmete pretirane erotike. Na koncu mu uspe, intakten ostane samo kip Svobode. Poleg dokumentarnega filma o Göbbelsu *Minister of Hate* (Burton Benjamin) je omeniti še duhoviti risani film *Munro* (Gene Deitch) o tem, kako štiriletnega otroka potomota pokličejo k vojakom.

Jugoslovani so se izkazali razmeroma dobro, če pomislimo, da so ostali brez nagrade Italijani, Angleži, Nemci. Nagrajeni *Don Kihot* Vlada Kristla je šel v maniri zagrebških risank že predaleč, čez mejo razumljivosti. Žirija ga je nagradila bržkone zaradi izjemno čiste likovne fakture. Več uspeha pri občinstvu in drugo nagrado je dosegel bolj razumljivi Vukotičev *Surogat*. Dobro

sta bili sprejeti tudi ostali risanki *Kovačev šegrt* Zlatka Boureka in *Bumerang* Borisa Kolarja, prav tako tudi znana filma *On* (Puriša Djordjević) in *Čovek bez lica* (Bato Cengić). Slovenci tudi tokrat nismo bili zastopani s svojim filmom, kar postaja resen kulturni problem.

Proti odločitvam žirije ni bilo čuti resnejših ugovorov, čeprav bi si marsikdo želel drugačen izbor nagrajencev. Zanimivo je, da je bil nagrajen samo en eksperimentalni film (*Science Friction*) in da sta dobila glavni nagradi filma, ki ju v resnici lahko visoko cenimo zaradi čistosti izpovedane misli in formalne dovršenosti — zaradi zaključenosti, celovitosti umetniškega dela. Eksperiment je natančno to, kar pove beseda: poskus, da se razbijejo stare šablone in ustvarijo pogoji za novo umetnost. Ni torej cilj, temveč sredstvo za doseg nekega cilja. Kajpada dragoceno sredstvo, ki odpira sleherni umetnosti nove poti in brez katerega bi umetnost obtičala v kolesnicah rutine.

Festival v Oberhausenu je nudil bogastvo doživetij prav s tem, da je gledalec lahko videl ob umetniško dovršenih filmih tudi celo vrsto zanimivih poskusov; ob najrazličnejši tematiki tudi iznajdljive formalne rešitve. Omenili nismo vseh filmov, ki bi to zaslužili, ne japonske pravljice o bambusovi princesi ne argentinskega dokumenta o tatovih mačk, ki nam v nekaj minutah pove več o socialnih razlikah kot dolg članek. A kako bi bilo mogoče z enim pogledom dojeti ves kaleidoskop ustvarjalnosti na tem področju, kako pregledati vsa nešteta pota kratkega filma?

Vladimir Koch

## POLEMIKA

### REPLIKA

Nerad se vnovič spuščam v polemiko, posebej ker ob takšnem pisanju stališča — omejena le na sporne točke — predstavljajo nujno delno deformacijo celotne podobe. Toda način polemike V. Melika (str. 472—476) zoper moje kratke popravke (str. 166—168) me vendarle sili k nekaj ugotovitvam:

1. Sodim, da poudarek pomena dela našega protestantizma za »težko pot dozorevanja slovenskega ljudstva v narodno enoto«, ker je slovenskemu ljudstvu dal »orožje, brez katerega začetega boja ni bilo mogoče dokončati« in ki je »bistveno sodelovalo pri oblikovanju skupne zavesti«, ne govori le o »slovenski knjigi in knjižnem jeziku«, marveč tudi o epohalnem pomenu reformacije za slovenski narodni razvoj kot tak.

2. Zoper premalo argumentirane nove trditve je vselej mogoče navesti odgovor, vsebovan v že objavljenih delih. Melik je kot »nesporne« navedel nekatere interpretacije puntarskih zahtev, ki pa so v resnici po starejših analizah (ZČ VIII, 1954) sporne in zato te analize iz leta 1954 odgovarjajo pač tudi na njegove trditve iz leta 1961.

3. Čeprav Melik ni govoril o jezikovnih spremembah v 16. stoletju prav v Ljubljani, šteje pač tudi Ljubljana k slovenskim mestom. Novih podatkov o razvoju v tem mestu pa pač ni lahko združiti z Melikovim oporekanjem pomena Trubarjevih predpisov o »slovenski« in »nemški« šoli (pri tem je napačna tudi trditev, da bi imela v tej »nemški« šoli latinščina poglobitno