

V literarni prilogi časopisa „Prager Presse“ „*Dichtung und Welt*“ je objavil 25. septembra 1932. svojo kritiko nam dobro znani *hw* (Hermann Wendel). — „Upravičeno se uvršča Tesnière, ki piše pravkar slovensko slovnico, med kritike, ki zahtevajo za Župančiča mesto v svetovni literaturi. Če bi bil pesnik Francoz, ali če bi pisal v kakšnem drugem zelo znanem in razširjenem jeziku, bi ga Evropa cenila kot enega svojih velikih pesnikov...“ Tesnièrejevo znanstveno delo hvali takole: „Ni hotel podati le jasne in sveže slike o pesnikovem življenju in razvoju, kot poznavalec omenja tudi tuje vplive — Dehmela, Verlainea, Whitmana — v Župančičevem pesniškem razvoju in postavlja tako polnoto in bogastvo njegove delavnosti v pravično luč.“

(Dalje prihodnjicè.) — *Anton Ocvirk*.

FILM KOT KULTURNI POJAV

Kaj je umetnost? Elementarno iskanje Pravičnega, Dobrega in Lepega, človekov najobčutljivejši organ za zaznavanje novih smeri, duševni proces, ki je še do danes in po vseh racionalističnih vročicah in triumfih človeškega duha tako zelo neodgonetljiv, da je več ko umevna nenavadna trdoživost ideje o božanskem poreklu umetnosti. Ali če smo to misel zavrgli in smo počlovečili umetnost, ostaja na njenem dnu vendar nekaj, kar je za zdaj še izkustveno malone nerazložljivo in ta čas znanstveno še nedosegljivo; nekaj, kar je sam pogoj bivanja umetnosti, in to je njena sposobnost, najti v rečeh in stvareh odblesk splošnih kozmičnih zakonitosti. Ta iracionalna sintetična nota se izmika natančni opredelitvi; v konkretnih primerih smo primorani, da jo reduciramo na docela dognani izraz „vsečloveškost“. In le-tá je naše osnovno merilo za presojanje umetniških pojavov.

A kaj je potemtakem filmska umetnost? That is the question ...

* * *

Izven vsakega dvoma je, da je film dandanašnji velevažna sila. Najsi že bodi njegova umetniška pomembnost takšna ali drugačna, dejstvo je, da je njegova razprostranjenost v najširših ljudskih množicah tako velikanska, da jo lahko primerjamo kvečjemu že z modernim tiskom. Suhe številke, ki podajajo statistično stanje filmske proizvodnje, dosežajo popoln sklad z rekordersko mrzlico časa: tisoči filmov in zvezdnikov, stotisoči statistov in metrov traku, milijoni denarja vseh valut; in na drugi strani tisoči kinogledališč z milijoni posetnikov v vseh deželah in na vseh kontinentih.

Ali ob teh bobnečih številkah se človeku nehote vzbuja tiho in že staro, pa komaj kdaj izgovorjeno vprašanje: kakšen je neki duhovni vpliv tega tako razširjenega pojava sodobnosti, ali, da pridemo problemu do stržena, kakšen je odnos med filmom in kulturo — ako vzamemo to besedo v njenem ožjem smislu in ž njo zaznamujemo v človeškem duhovnem snovanju vse tisto, kar je v njem najkvalitetnejšega. Pri tem pa morajo zlasti vzburiti našo pozornost nekatere jako značilne posebnosti sodobnega filma. Primerjali smo film tisku; toda tu se nam vsiljuje ugotovitev, da se običajni dnevni tisk zadovoljuje s svojim vsakodnevnim toriščem in da ne poseza kot celota v svet njemu sorodnih, a neprimerno višjih kulturnih dobrin, v območje umetniške književnosti. Nasprotno pa je opaziti pri filmu neki svojevrsten, izredno zanimiv in poučen dualizem, namreč ta, da si film z ene strani začudo rad izposoja iz be-

sedišča ekonomije vzdevek „filmska produkcija“ ali celo „industrija“, z druge strani pa, da prav tako vsiljivo zahteva zase naslov „filmske umetnosti“. Pojemni prepad pa, ki zeva med tema dvema besedama, je tolikanj razsežen, da slutimo tičati za tem, na prvi pogled malopomembnim dejstvom vse pomembnejše vzmeti.

K vzrokom te dvojnosti se bomo še povrnili; ta trenotek pa nas predvsem zanima hotenje, predstaviti film kot umetnost. Ako si torej prisvaja ta odgovorni naziv, tedaj je vstopil v krog, kjer veljajo tudi odrejena umetniška merila. Ker ima sleherna življenjska umetnost neko kulturno funkcijo, mora imeti takisto film, če hoče biti umetnost v polni teži tega izraza — in denimo, da zares tudi je —, neko *kulturno* vlogo, in sicer a priori pozitivno. Potemtakem je v redu in prav, ako na priliko tudi kulturna revija zapusti svojo dosedanjo molčočnost o problemu filma in da takšen kulturni forum z umetnostnih vidikov kritično premotri tega novega prišleka v deželi umetnosti, da pretehta njegov kulturni pomen ter da mu odkáže ono mesto, ki mu pripada po dejanskem stanju stvari. Tedaj: produkcija, industrija — ali umetnost? Tertium non datur.

Toda preden pričnemo motriti film pod tem zornim kotom, trčimo ob nemajhno težavo. V filmu, ki je že zavoljo svojega kar najbolj popularnega značaja v neposredni zavisnosti od najširših ljudskih množic, se zategadelj zrcali takisto socialno-politična razdelitev današnjega sveta tako ostro, da moramo neizogibno ločiti dve obliki sodobnega filma. To sta zapadno-evropski in ameriški (z nekaterimi manj važnimi odcepki) ter na nasprotnem bregu sovjetsko-ruski film. Le-tá nam je bil, na žalost, že itak od nekdanj samo površno znan; poslednja leta pa so postale meščanske meje slehenemu pogledu v ta, brez dvoma velezanimivi svet vprav hermetično neprestopne in zaradi tega lahko le ugibaje sklepamo, da je njegova umetniška vrednost vzlic jarko poudarjeni programatičnosti zadovoljiva in tudi dokaj več ko le to. A zavoljo te popolne izolacije smo pač prisiljeni, da se v pričujočih vrsticah ukvarjamo samo z eno komponento današnjega filma, s tisto, ki nas najtesneje zadeva, in to je evro-ameriški film, da ga že okrstimo s tem nazivom, ko smo besedi „meščanski“ in „kapitalistični“ namenoma pustili v rezervi.

Ugotovili smo tedaj, da si film prilašča naslov umetnosti. Ali ne samo to. Dejstvo je, da danes film trdó konkurira tako stari in kulturno zaslužni ustanovi, kakor je gledališče. Da to tekmovanje dejansko obstoji in da je postalo že kar akutno, pričajo med drugim dovolj nazorno in celó pri nas številni predlogi, naj bi se del prejemkov iz kinematografskih blagajn oddelil v prid gledališču (kar so v Zagrebu tudi izvedli). Tragično pa je pri tem naslednje: bodisi da je kulturni pomen filma kakršenkoli že, in, recimo, celó do zadnjih možnosti velik, je v primeri z gledališčem, ki ima za seboj dokaj častitljivih stoletij z neutajljivimi vrednotami, kakor so Sophokles, Shakespeare, Molière, Gogolj . . ., vendar nesporno in neprimerljivo šibkejši. A kljub temu uhaja množica, in nič manj ali pa znabiti celó bolj tako zvani meščanski inteligent, izpred gledaliških desák pred filmsko platno; tudi ni moči zanikati, da bi ne bil ta beg zavzel že domala katastrofalnega obsega. Dasi je kajpada korenika tega pojava takisto v sodobni gledališki krizi ter v predposlednji instanci v splošnem razkroju meščanske duhovnosti, je za proučavanje filma vendar dragoceno, pribiti paradokсно dejstvo, da namreč film uspešno konkurira gledališču — z umetniško in idejno daleč manjvredno produkcijo.

In tako moramo ob tem ilustrativnem pojavu — k čigar podrobnejšemu tolmačenju se bomo še povrnili — naposled stopiti v osrčje problema in si zastaviti vprašanje o kakovosti, o kulturni vrednosti evro-ameriškega filma. To bo najpreprosteje, če si ogledamo najpoprej poglavitne vnanje elemente filmskega ustvarjanja, njegove oblikovne attribute. Ilja Erenburg je zbral v svoji poznani knjigi o filmu nič manj kakor 73 naslovov iz običajnega filmskega repertoarja; in vsa ta obilica naslovov vsebuje brez ene same izjeme besedico „ljubezen“ v natančno triinsedemdesetih variantah, ki so vse po vrsti le malo izvirne in hudo enolične.¹ Tudi tipologijo filmskega človeka, ki nam je poznana iz vsakdanje skušnje, obeležuje skorajda brez izjeme isto operetno vzdušje, isto enostranskost in prav takšno ozkost. Film pozna malone izključno samo galantnega salonskega leva, nasmehljanega gardista, kneza kake majhne državnice, romantičnega ruskega plemiča, sentimentalnega gigola, sportnika, mladega ravnatelja tovarne, zlikanega pomorskega častnika, letalca, gentlemanskega zločinca, eksotičnega maharadžo, junaškega espado, šejkovega sinu, sergentea tujske legije, drznega cow-boya, včasih tudi šablوني-ziranega umetnika; galerija ženskih tipov je enakovredna: razvajena princesa, omledno čuvstvena operna diva, parketna vélika dama, ekscentrična milijonarka z avtomobilom, naivna mala prodajalka, haremska sužnja . . . itd., itd. — Nič manj stereotipno ni filmsko pozorišče: v prvi vrsti razkošni salon, budoar, plesna dvorana, sportni prostor, zabavišče, letovišče, prekomornik, retuširana priroda, Sahara, javanski pragozd . . .

Čemu smo šli navajati te, že itak dovolj znane reči? Zategadelj, da ponovno in tembelj poudarimo, da obstoji poleg sodobnega sveta neizmerno perečih in bolečih socialnih in gospodarskih problemov, milijonske brezposelnosti, duhovnih kriz, trenj in revolucij, orjaških socialnih preosnov in titanskega napore množic v stotisočernih dvorinah še drug in drugačen, filmski svet; da obstoje poleg ulic, tvornic in predmestij, kjer se bijejo krvave borbe za novo življenje, še filmski saloni in filmske džungle, kjer je edini človeka vredni problem lagodna, vodena besedica „ljubezen“ v triinsedemdesetkrat triinsedemdesetih variantah; da je film po nojevsko vtaknil glavo v pesek pred prometejsko pojavo tistega človeka, ki prav dandanašnji presnavlja zemljo in ga je nadomestil z bledečno, brezkrvno, neživljenjsko, brezdušno, brezmožgansko in brezidejno lutko, ki se ji pravi „homo cinematographicus“.

Zakaj nepobitno dejstvo je, da je film katastrofalno odmaknjen sleherni problematiki sedanjosti in vobče vsaki problematiki. O kakšni kulturni idejivodnici bi bilo že domala smešno govoriti. Zdi se celó, da gre razvoj evro-ameriškega filma v zadnjem času pospešeno rakovo pot ter da z vsakim letom pada občutno nizdol. Kajti, ako smo bili svoj čas vajeni, srečati vendar tupa-tam kako osamljeno filmsko stvaritev, ki je vsaj izpovedovala namen, da bi se približala resni umetnini (čeprav ni nikdar nobena prestopila okvira širše človeških in v umetnosti že zdavnaj obdelanih motivov, kakor so eros, zemlja, priroda, vojna, ki jih je vrhu tega vsekdar podajala strogo individualistično), se je zadnji čas položaj tako zelo poslabšal, da je film zdrknil v popolno ohromelost poslednjih umetniških nagibov. Že davno nismo dočakali filmskega dela, ki bi obetalo le neznamen vzpon kvišku, kakor je to bilo njega dni, ko

¹ Opozarjam na dva prevoda v letošnjem „Književniku“, 4. in 7. številki.

smo včasih vendarle lahko vzbujali nado, češ, da je nizka kakovost filmske proizvodnje samo posledica prvih, nedozorelih razvojnih stopenj. Zvočni film ni teh dejstev v ničemer izpremenil; prej je samo poživil zgoraj omenjeno konkurenco resnični umetnosti, ko je s svojimi fantastičnimi denarnimi sredstvi zmamil nešteto pevcev, da so prodali svojo umetnost glasbeno in vsebinsko neužitnim operetnim filmom. Ta preočitna degeneracija ima sevé svoj pogoj v celotnem propadanju meščanskega sveta, čigar dete je evro-ameriški film. Ali na to vzročno zvezo se bom ozrli kasneje.

Že površen pregled filmskega materiala, ki smo ga podali v skrajno skrčeni, a še zmerom več ko zadostni obliki, nam pokaže dovolj jasno, kakšni so prav za prav psihološki temelji filmskega ustvarjanja, kakšen je podtalni tenor tega lažiumetniškega početja. Res da išče povprečen meščan, ki je glavni konsument filmske proizvodnje, v le-téj že od vsega početka predvsem in izrečno zabave in poceni-razvedrila; življenjski položaj tega meščanstva danes nikakor ni rožnat in njegovo materialno in duhovno razsulo je nujno moralo odjekniti v obliki povsem posebne nastrojenosti, ki je njena poglobljena oznaka nagona bojazen pred vsakim novim vznemirjanjem. Zategadelj je meščanu in malomeščanu lahka neproblemskost filmskih del pripravno in zaželeno miselno mamilo, ki jima daje možnost, otresti se mōre, ki ju nenehno teži. Toda, ako si film prilašča ponosni naziv umetnosti, je tem manj upravičen, da popušča tej slabosti svojega odjemalca, vnebovpijoč greh pa je njegovo trgovinsko izrabljanje teh negativnih nagonov masne psihologije. Docela jasno je nadalje, da bi že najmanjša soudeležba resnih umetniških hotenj, že najneznatnejša kulturna zavest, če že ne izključila, pa vsaj dodobra zavrla tisti razkrajalni proces sodobnega evro-ameriškega filmskega tvorstva, ki ga sicer po pravici motrimo s skrbjo, nikakor pa ne z začudenjem.

V celotnem filmskem delovanju, v izboru bodisi vsebinskega bodisi igralškega gradiva, v vsem načinu filmske produkcije ni očitna edinole popolna malobrižnost do kvalitetnosti, ampak je opaziti naravnost neko negativno, zavestno in preračunano tendenco, ki je v ostalem zabrisana s čuječo skrbjo, ali vendar jako nespretno. Ta tendenca je zlasti neznatna in odločilna v znanih tedenskih pregledih svetovnih dogodkov. Navajamo samo nekaj tehtnih besedi, ki jih je objavil v „Modri ptici“ (letnik 1930./1931., str. 367.) rajniki Peter Pajk kot izvleček iz članka S. Kracauerja. Omenjeni pregledi svetovnih aktualnosti so „Kilav ostanek sveta, ki ga filmska industrija ima dejanski za veselstvo ali ki ga občinstvu le zato ponuja, da mu za trenotek utaji dejanski svet... Zakaj ako bi prikazali stvari takšne, kakršne danes so in se dogajajo, bi se obiskovatelji kinematografa utegnili vznemiriti in podvomiti o dobroti sedanjih uredb. To hočejo seveda na vsak način preprečiti. In ker niso v stanju, da bi ljudstvu dali kruh, mu prirejajo vsaj cirkuške igre, ki ga podhranjujejo z iluzijami.“ Nadalje izvira stalno prikazovanje elementarnih nezgod „precej iz njih težnje, da bi se izognili dogodkom, ki se odigravajo v človeški družbi. S slikami razrvane prirode, h katerim se vedno znova zatekajo, se obenem v gledalcu zbudi predstava, da je tudi družabno dogajanje tako neodvrtljivo kot kaka povodenj. Kdor dobiva za aktualnosti neprestano izbruhe naravnih sil, nehote prenese vzročno zakonitost v človeške razmere in naposled zamenja krizo sistema s potresom...“. Takisto so prizori iz življenja otrok in živali „znamenje o odtegnitvi od resničnosti odraslih... Po nepotrjeni pravici iz

navade je tudi sportnim tekmam določeno stalno mesto v tedenskih novicah. Poleg odkritij spomenikov, bojnih ladij, manevrov in drugih ceremonij, ki le malokdaj res priklepajo, a zato tem česče imajo reakcionarno tendenco ali pa kot gola mašila sploh nič ne povedo, nastopajo s trdovratnostjo, ki meji na monotonijo... Kakor prepogosto ponavljanje daje sportu pomen, ki mu v primeri s socialnim in političnim udejstvovanjem ne gre, tako tudi preprečuje prikaz mnogih dogodkov, ki so v odločilnem smislu aktualnejši od sportnih...". — Ako se neizmalíčena, resnična duhovnost filmskega tvorstva pri običajni produkciji filmskih komadov vendar lahko vsaj v neki meri potaji za samo vsebino, ki bi se na prvi pogled katerikrat zdela povsem nedoločna in indiferentna ter kot taka sposobna, da zakrije omenjeno negativno tendenco, so prav ta tedenska prikazovanja najtrdnejši dokaz sistematične pozornosti, da bi na noben način ne prišel na filmsko platno prizor, ki bi se utegnil dotakniti bolečih mest dobe. Mirno lahko zato ugotovimo apriorno in že programsko odsotnost slednjega stremljenja po gojitvi prave, klene umetnosti. Saj spričo silnih finančnih in tehničnih možnosti, ki jih je nagromadila filmska industrija, ter ob nenavadno pestri in številni izberi človeškega materijala ni nikakega dvoma, da bi film mogel nuditi prvovrstne umetniške tvorbe. Tehnične prednosti modernega filma so tolikanj mnogotere in ogromne, poleg tega pa obetajo še tako izreden napredek, da bi smeli po pravici prerokovati filmu še nevideno vlogo v prihodnosti. Ob sodobni gledališki krizi, na katero mečejo docela novo luč, in ob omenjeni konkurenci nam ta dejstva postanejo še prav posebno jasna; kajti današnje gledališče je fevdalnega porekla; film pa je nasprotno neprimerno širšega, popularnejšega značaja in bi bil v bodoči socialni ureditvi kulturi četrtega stanu morebiti nevzporedljivo organičnejši in prikladnejši. Ta razvoj se v obrisih kaže že dandanes — pa, žal, le z zunanje, tehnične strani, zakaj evro-ameriški film ne vzbuja nobenih upov, da bi se utegnil kdaj dokopati do kakšne kulturne zavesti. In ako pregledamo vse to bogastvo zavrženih možnosti, mora nujno naša kritika izzveneti še toliko bolj odklonilno.

(Konec prih.) — *Ivo Brnčić.*

KNJIŽEVNA POROČILA

Slovenska čitanka in slovnica za I. in II. razred srednjih šol.

Obe knjigi sta v zadnjih mesecih vzbudili dovolj razprav in razburjenja. Znanci me večkrat izprašujejo, kaj mislim o njih. Zato sem si te dni pritrgal čas in jih ogledal, zlasti št. II., po kateri letos učim.

Vsebina? Po estetskih načelih lepo zbrana. I. knjiga prinaša sliko Nj. Veličanstva. V poglavju „Domovini“ vidiš poleg treh himen še dva sestavka o kralju Petru, o sv. Savi, Strossmayerjev članek o narodnem edinstvu. Razen tega naletiš na Srbe in Hrvate: Obradović, Veselinović, Domanović, Sremac, Nazor. O jugoslovanskih zadevah se med drugim lahko pomeniš v opisu „Iz Zemuna v Zagreb“. II. knjiga se odvarja s sliko Nj. Veličanstva in prestolonaslednika, končava pa se s prispevkom „Stobi“, ki je bilo nekoč mesto na srbskih tleh. Ob Župančičevi pesmi „Kralj Matjaž“ namiguje razlaga na kralja Petra I. Osvoboditelja, čigar ime čitaš na str. 214., pred njim pa jaše Marko, str. 6. in 213. Od srbskih ali hrvatskih piscev so zastopani: Čorović, Pupin,

Župančičevo osebnost, da bi bila pravično presojana v svetu. Slovenci mu dolgujejo veliko hvaležnost.“

Prav iste misli, ki jih je na široko razpredel v „*Obzoru*“, podaja dr. I(van) H(ergešič) znova v prav kratki obliki v majhnem poročilu o naši knjigi, ki ga je napisal v revijo „*Književni život*“ (marc—september 1932, št. 5—7). Z zavestjo izjavlja, da je Tesnièrejeva monografija o Župančiču „najcelotnejša in najdognanejša monografija, ki jo imamo o velikem slovenskem pesniku.“

Poleg omembe v listu „*Zagreber Morgenblatt*“ (12. novembra 1931), da je izšla v Frankfurtu v „*Rhein-Mainische Volkszeitung*“ ugodna kritika o Tesnièrejevi knjigi, in poleg ponatiska iz omenjenega časopisa je opozoril na knjigo o Župančiču še splitski list „*Novo doba*“ z dne 7. avgusta 1931.

*

Tako smo v glavnem pregledali vse nam doslej znane ocene in kritična poročila o Tesnièrejevi knjigi. Videli smo, kaj nekaterim kritikom ugaja in kaj ne, kaj hvalijo in kaj grajajo, zapazili, kako si med seboj nevede nasprotujejo in v čem se včasih strinjajo. Iz vseh teh izjav pa slednjič lahko povzamemo naslednje: da je Tesnièrejeva knjiga doživela prisrčen in zanimiv sprejem, da je vzbudila v evropskem kulturnem svetu mnogo nepričakovanih presenečenj in iznenadenj, da je v mnogih literarno-zgodovinskih in kritičnih pogledih dognano in dobro sestavljena. O Župančiču samem pa razberemo iz teh kritik: da ni le največji živeči slovenski pesnik, ampak da je evropsko pomemben in znamenit, da ni njegova pesem, ki je tako *tesno* prirasla na *slovensko* zemljo, na slovensko duševnost in kulturo, le ozko domovinsko pomembna, ampak da so očite v njej evropske, svetovne vrednote. Župančič je stopil s Tesnièrejevo knjigo v svetovno literaturo bolj, kakor bi si marsikdo utegnil misliti, dosegel s tem pravično mesto svojemu delu ter izpričal po sebi moč in vrednost slovenskega kulturnega in ustvarjalnega življenja. Anton Ocvirk.

FILM KOT KULTURNI POJAV

(Konec.)

Vsaka umetnost se hrani iz nekega bolj ali manj zaključnega kompleksa idej in pogledov na svet in življenje, ki jih določa socialno okolje. V svojem višku pomeni umetnost sintezo vseh najglobljih materialnih in duhovnih problemov svojega časa ter svoje socialne osnove, več, pomeni aktivno predelovanje te danosti v sklop filozofskih zaključkov za preteklost in bodočnost. Ne prvega in kaj šele drugega ni moči zaslediti pri filmu, tej najbolj lažni izmed vseh lažnih umetnosti, če ga motrimo kot totaliteto in se ne oziramo na tisto preneznatno manjšino sprejemljivih stvaritev, ki jih je doslej dal, zdi se, bolj slučajno, kakor pa na podlagi nekega resno zasnovanega načrta. Ako tedaj odštejemo resnično umetnost nesporno velikega tragikomika Chaplina,¹ najnovejši nastop Fjodora Šaljapina v vlogi Viteza žalostne postave in nazadnje fragmente iz nekaterih kreacij Janningsa, Veidta, Kortnerja in nemara še katerega (na primer George in Bassermann v „*Aferi Dreyfuss*“), moramo ugotoviti, da tistega splošno človeškega zvoka, ki je refren sleherne prave umet-

¹ Glej „*Modra ptica*“, l. 1930./1931., str. 244. (Peter Pajk).

nosti, film v celoti niti ni poskusil doseči; in zategadelj mora biti rezultat našega pričujočega vrednotenja kar najnegativnejša ocena evro-ameriškega filma.

Nikakor si namreč ne smemo tajiti dejstva, da deluje film na duhovno obzorje neizmernih množic naravnost porazno. Ne samo, da je njegovo prilščanje umetniškega naslova tolikšna degradacija pojma umetnosti, da mora to početje nujno vzbujati v nekritičnem gledalcu celo zmedo napačnih predstav o umetnosti in kulturi vobče; destruktivno vplivanje filma na široke ljudske plasti še prav posebno stopnjuje ona etična, moralna manjvrednost, katere vzrok leži v samih osnovah filmske proizvodnje in ki je v najožji zvezi s tisto potvorjenostjo v prikazovanju življenja, ki je ena najbistvenejših potez evro-ameriškega filma. To ponarejanje življenjske resničnosti se izčrpava v dveh smereh. Prvič v zgoraj razčlenjeni pasivni tendenci, ki se izživlja v premišljenem razboru malovrednih snovi, v eliminiranju vsakršnih tonov, ki bi znabiti prinesli kaj problematike, kaj priložnosti za razmišljanje, za poglobitev, iz katere mora neminovno iziti kritičnost. Zlasti je film zavarovan proti socialni problematiki. Poleg tega je osnovna psihološka črta filmskih stvaritev brezmejno osladna, skrajno primitivna in vulgarna romantika, ki je dokajkrat zabeljena s puhlo in formalistično podano eksotiko. To vse je svojstvena, slehernemu življenju, a še toliko bolj naši sodobnosti brezupno tuja *filmska realnost* ali, bolje rečeno: filmska laž. Ta romantika leži med dvema skrajnima poloma, med salonom in džungelsko avanturistiko. Med tema dvema elementoma, ki sta tako popoln falzifikat današnje dejanstvenosti, kakor si ga le moremo misliti, leži obširna skala filmskih sujetjev. Pri tem ni nobene bistvene razlike med cow-boyskimi cirkuškimi umetnostmi Toma Mixa in med kreacijami Marlene Dietrichove ali Grete Garbove; zakaj omenjena romantika je vsepovsod enako votla, le da je v drugem primeru zakrita z večjo igralsko-tehnično rutino in z bogatejšimi vnanjimi efekti. Prav posebno barvo daje evropskemu filmu sumljivo stalno ponavljanje motivov iz predvojnih kajzerskih časov, iz dejanja in nehanja nekdanjih vojaških fevdalcev; militaristična in do skrajnosti reakcionarna tendencioznost tovrstnih filmov je docela uglašena na osnovni motto filmske dramatike, in to je lažnivo predstavljanje resničnosti. Zraven vsega tega spada k sistematičnemu potvarjanju življenja, k lažni dvodimenzionalni filmski realnosti še množica manj znatnih, a enako značilnih posebnosti. Tako ločimo na priliko posebne filmske tipe narodov in reprezentirajo filmsko Madžarsko paprika, cigan in fevdalec, Rusijo balalajka, kučma in ekscentričnost, Nemčijo pa burš in kajzerski mušketir. Tudi filmsko tipiziranje posameznega človeka ne prehaja nakazanega okvira. Tako poznamo filmski tip moža in filmski tip žene, te dve bedni, nemisleči igrački skrajno poplitvičenega erosa, ki pa je vendar dominanten in prav za prav sploh edini motiv filmskih del.

Morebiti človeški eros še ni doživel tako temeljite in težke blasfemije, kakor je to storil ž njim evro-ameriški film. Nemogoče je namreč, da bi se nešteta množica filmov, pa čeprav predpostavimo tudi nadnaravno izumljivost njihovih tisočeri avtorjev, mogla dvajset in več let nepretrgoma gibati v sklenjenem krogu enega samega problema, erotičnega problema, ne da bi ga že zdavnaj izčrpala do poslednje možnosti pozitivnega rezultata. Zategadelj je popolnoma nujno, da je moral film navsezadnje le seči po novih zanimivostih

in novih privlačnostih, a ker jih izven erotike načelno ni iskal, jih je pač moral iztakniti v njej sami. Odtod je docela jasno, odkod omenjeno poplitvičenje; logična posledica tega izčrpanja in nesposobnosti, dvigniti se do vrednejše snovi, je padec v ustrezanje banalnemu instinktu. Zakaj zavedati se je treba, da je temu tako; v zadnji konsekvenci lahko zreduciramo s silno redkimi izjemami celotno vsebinsko in idejno gradivo evro-ameriške filmske produkcije na golo računanje z vulgarnimi nagibi, na skrajno rafinirano zakrito, a obenem s plehko pa seksualno visoko dražljivo šlagersko glasbo stopnjevano ugajanje sodobni spolni razkrojenosti, na nje trgovsko izkoriščanje, na boleštni kompleks panseksualizma.

Ta nečedna kupčija s človeškimi slabostmi in s človeškim napredkom, ta hinavska spekulativnost pridobitniške industrije, ki si nemoralno prisvaja videz umetnosti, da bi tako z blestečim izrazom uspavala množico in ji potlej tem laže utajila pravo življenjsko resničnost, sebi pa dala legitimacijo resnosti in tehtnosti, je dandanes, ko z bojaznijo šepetemo o preteči barbarizaciji kulture, eno najbolj žalostnih poglavij sodobnosti. Zlasti še, če se spomnimo na silovito materialno moč filmske industrije in na njeno neverjetno razširjenost, se moramo globoko zamisliti ob problemu evro-ameriškega filma. Ali sleherno načelno opredeljevanje nasproti temu antikulturnemu in akulturnemu pojavu kakor tudi morebitne konkretne posledice takšnega stališča bi bile že naprej zgrešene in nesmiselne, če se poprej ne bi zavedli, da ima in kje ima evro-ameriški film svojo socialno bazo. Vprašanje nikakor ne more biti težavno. Vrtoglava naglica, ki ž njo ta veleindustrija bruha svoje proizvode, na las podobno kakor Ford svoje avtomobile, način, kako grede filmi svojo pot po širokem svetu, vobče celotna mašinerija filmske proizvodnje kažejo že najbolj površnemu motrilcu zadosti prepričevalno, da je evro-ameriški film nezakonski potomec zapadnoevropskega in ameriškega težkega kapitala; filmske družbe so čuda istovetne s kapitalističnimi trusti. Klavrna višina nemške filmske produkcije je v neposredni zvezi z osebnostjo Alfreda Hugenbergga. Dejstvo, da je ta nemški nacionallec, véliki podjetnik in bivši zastopnik vélike industrije, v Hitlerjevi vladi hkrati tudi direktor „Ufe“, daje nenavadno mnogo misliti. Ako se poglobimo v vse posledice le-té in še nešteti do pičice podobnih ugotovitev, se nam bo napol samo od sebe razvozlalo na videz zapleteno vprašanje, odkod porazna nekulturnost evro-ameriškega filma, odkod omenjena negativna selekcija snovi, odkod načelna asocialnost, odkod neproblemskost, ničevost in intelektualna revščina filmske produkcije, odkod sistematično sugeriranje lažnive predstave življenja. Postalo nam bo kristalno jasno, da film ni niti blizu umetnosti, marveč je le industrija in izključno industrija. Je pa ob vsem umazanem, na pohabljanju človeških duš se redečem *komercializmu*, ki je hrbtenični živec in edino gonilo, edini smoter te proizvodnje, film še nekaj drugega: je skrito, zahrbtno obrambno sredstvo svojega proizvajalca, pripravno orožje velekapitala v razrednem boju. In ako pregledamo slednjič film še ponovno s kulturnega zrelišča, ga moramo označiti kot eno najbitnejših in najučinkovitejših komponent, ki soustvarja vzporedno s sodobno šlagersko in plesno manijo in z literarnim „šundom“, ki se je tako široko razpasel, ono tipično lažno in polovično izobrazbo, ki je tolikanj znamenita in značilna za meščansko sedanost.

Zavoljo vsega tega moramo odločno obsoditi in zavrniti uporabljanje termina „umetnost“ za filmsko industrijo. Navzlic posameznim, pa žal tako

na redko posejanim izjemam, da pri splošnem kritičnem vrednotenju sploh ne morejo bistveno vplivati nanj, moramo še enkrat poudariti, da pritiče sodobnemu evro-ameriškemu filmu le en naziv, tisti, ki je v skladu z njegovo socialno osnovo, in to je „industrija“. Braniti pa je treba na drugi strani umetnost pred vsakršno domnevo, da bi nemara imela s tem filmom le eno samo aktivno stično točko. Ni sicer verjetno, da bi še tako intenzivna konkurenca, ki jo film zoperstavlja umetnosti, predvsem gledališki, utegnila tej izpodrezati korenine. Saj naposled kvaliteten ni izključno le abstrakten pojem in neotipljivo mero, temveč je docela konkretno delujoča vitalna sila umetnosti, ki se je morala vselej in v vseh časih boriti z zakrinkano psevdoumetnostjo v vseh mogočih oblikah in ménah; kvaliteten je že sama aksiomatičen porok življenjske trajnosti slednje resnične umetnosti, najsi tudi je kot taka kompleksna ter je rezultanta mnogoterih vrednot, izmed katerih socialna pozitivnost ni med najzadnjimi. Toda kljub preverjenosti, da umetnosti ne preti s strani filma pogin, zahteva načelo nedotakljivosti kulturnih dobrin, da oddelimo ljujko od pšenice. Znabiti bi bila naloga kake ustanove (na primer PEN-kluba), da bi dvignila svoj protest proti filmskemu spekuliranju z imenom umetnosti. Ali z druge strani je spet verjetnost, da bi bilo tu moči karkoli storiti s kakšnimi dejanskimi ukrepi proti filmu, kaj pičla in dvomljiva. Zakaj treba je vedeti, da je evro-ameriški film, ta v največji meri reakcionarna velesila, v sodobni meščanski družbi trdno zakoreninjen pojav; da ustvarja kapitalistični filmski proizvodnji popolno ravnotežje v širokih množicah meščanskih filmskih konzumentov ekvivalentna psihološka sprejemljivost in potreba po tovrstni duševni hrani. Pod osvetljava tega dejstva bo postala takisto kriza sodobnega gledališča ter ona konkurenca med filmom in gledališčem, ki smo v začetku opozorili nanjo, vse drugače razumljiva. Ali razpravljajoč o tej strani filmskega problema prihajamo do socialne determiniranosti evro-ameriškega filma in do zavesti, da ta véliki negativum današnjosti ne bo padel prej, dokler ne bodo dani zato povsem odrejeni socialni pogoji. Tu pa smo dospeli že do mejá specialnih vprašanj, ki bodo rešena na drugih ploskvah in ki uhajajo čez območje pričujočega članka.

Ivo Brnčić.

KNJIŽEVNA POROČILA

France Vodnik: *Borivec z Bogom*. Ljubljana, 1932. 38 str.

Pesniška zbirka Franceta Vodnika „*Borivec z Bogom*“ predstavlja ob „Žalostnih rokah“ in „Vigilijah“ Antona Vodnika ter ob „Sinjih ozarah“ Jožeta Pogačnika zanimiv, dasi danes že dokaj zakesnel donos k celotnemu doumevanju povojnega religioznega ekspresionizma pri nas. Mlado katoliško gibanje, stremeče po notranji preosnovi človeka in življenja, se je pesniško najprej pojavilo obenem s sodobnim modernizmom (A. Podbevšek, M. Jarc, A. Seliškar) v „Domu in svetu“, a se šele nekaj let kesneje idejno strnilo okoli „Križa na gori“. Novo stremljenje ni sicer trajno poseglo v slovensko literarno ustvarjanje, ni zapustilo velikih umetniških razodetij, tudi ni v sebi popolnoma zajelo problematike sodobnega življenja, vendar pa je v tistih letih krepko razgibalo duha, sprostilo mnogo čustvenih in umskih doživetij ter prineslo nekaj povsem plodnih estetičnih problemov in oblikovnih pesniških vrednot. Pri nas doslej še nismo imeli idejno in vsebinsko tako strnjene, izrazno tako