

ideal v razkroju, naj se pojavlja v boljše-
vizmu ali modernih kopalščih ali izletnikih
moderne baže ali pa v futuristični umetnosti,
je tragikomična zmeta našega časa.«

3.

Primitivizem v najmodernejši umetnosti, ki
ga omenja Keyserling, je sam na sebi propad
umetnosti. Kajti umetnost nima namena po-
enostavljati življenja, njen namen je življenje
napravljati lepše in finejše. Primitivizem je
dal priliko šarlatanstvu in nezmožnosti, da
sta se razkošatila v umetnosti. Če bi bil pri-
mitivizem sam na sebi bistvo najmodernejše
umetnosti, bi bila bodoča umetnost obsojena
na smrt. Načelo ekspresionizma, da podaja
duševna doživetja, gola in neizbrušena, pa je
moralo privedi najprej do zanemarjanja in
celo do zanikanja oblike. Toda gonilni
motiv ekspresionizma je v bistvu
obrat iz narave v človeku, iz ob-
jektivnosti v notranjost. To pa je
nov vidik, ki odpira velike perspektive. Res-
nični ekspresionizem ne polaga več važnosti
na način, na »kako«, ampak na »kaj«. Ta-
lenti mladega rodu hočejo nekaj
izraziti, nekaj povedati, gre jim
le za vsebino, in sicer duhovno vse-
bino. So to še rudimenti, v njih je pa seme
nove umetnosti. Med vrstami najmodernejših
slik in tipov, ki odbijajo po zmedenih in ne-
urejenih oblikah, iz blaziranega brbljanja in
puhlelega šušmarstva se pokažejo včasih stvari,
ki naravnost presenečajo po veliki izvirnosti
in sili notranje vsebine. Te pojave je najti
v najmodernejših delih Francozov, Nemcev,
Italijanov, Čehov in tudi pri nas v umetnosti
»Kluba mladih«.

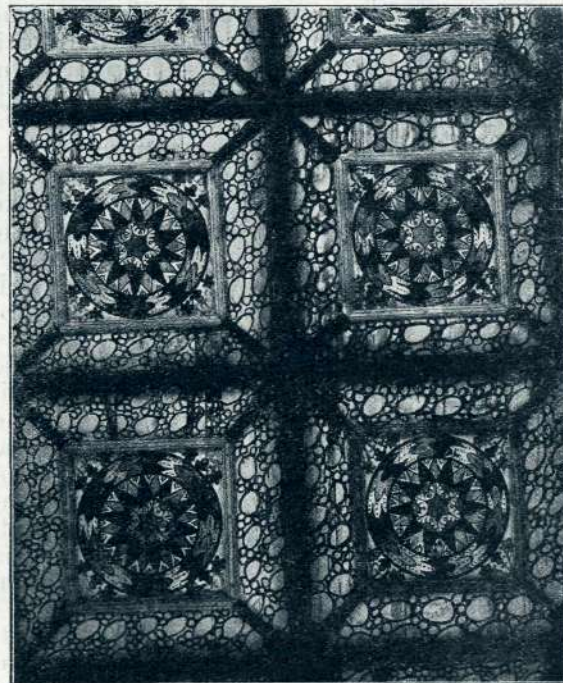
Geslo Part pour Part stopa v ozadje.

* * *

Velikih svetovnih dogodkov evropska duša
še ni prebavila. Razkroj in kaos še ni končan.
Ni pa dvoma, da bodo vse minule in sedanje
strahote izzvale velik odpor evropske psihe,
ki bo reagirala z veliko silo. Obsodila bo
polpreteklost in sedanjost, obrnila se bo
vsled tega logično od realnosti in iskala ravn
nasprotnih ciljev kot dosedaj. Ves razvoj
tehnike, niti radio niti kino ne bosta tega
preprečila, ker je tehnika le sredstvo za udob-
nejše življenje, ne pa namen človekov.
Nova umetnost še ni rojena. Balast in pleve
morajo izginiti. Poleg nove vsebine mora
priti tudi resnična forma. Smer gre v mi-
stiko, pojavlja se duh gotike. Ko se bo iz-
kristalizirala tudi še nova umetnostna oblika,
bo vstala nova umetnost. Kajti umetnost je
vedno harmonija vsebine in oblike. V novi
umetnosti pa bo vsebina močnejša in elemen-
tarnejša kot je bila v umetnosti, vsaj odkar
je zatonil zadnji veliki slog, barok.
Nastal bo nov izrazit slog in doba umetnosti,
ki bo zopet prežela ljudske množice. Impresio-

nizem ni mogel ustvariti novega sloga, ker
je bil le detajl, le specializiranje, pa tudi
real zem ne, ker je bil tudi predvsem tehnični
problem. Za ustvaritev sloga je treba glo-
bokih duhovnih podlag, velikih in elemen-
tarnih gibalnih sil, ki se kažejo ravno v
obračanju v abstraktnost.

Nova umetnost, novi slog utegne postati večji
kot prejšnji, ker bo teritorij in pogon silnejši
— vsa Evropa —, ako ni zapad zapisan
poginu.



BELI KAMEN (WEISSENSTEIN): LESENI
STROP, STAREJŠI DEL, DETAJL (L. 1725).

UMETNIŠKE MOŽNOSTI KINA.

FRANJO ČIBEJ.

Naše stališče napram kinu je navadno
zelo enostavno. Na kratko ga obsodimo
in njegove slabe strani porazdelimo v
različne predalčke naravno slabega, verstvu
sovražnega, vzgojno kvarnega, estetično in
umetnostno brezpomembnega. S tem je za-
deva rešena. Do edino pravega stališča na-
pram kinu se ne povzpemo: do živega,
intuitivnega, ne deduktivnega vživetja v
njegovo bistvo in v življenjsko silo, ki jo
nosi v sebi.

Rade volje priznam, da je v celoti vloga
kina danes skoro izključno nekulturna. In
nekulturi ne bomo nikoli priznavali pravice
do obstoja. Tudi ni treba, da bi iskali kinu
nepotrebnih novih prijateljev. Pač pa je
nastala potreba, da izkažemo gotove umet-
niške možnosti, ki leže v kinu, in jih spravi-

vimo do zavesti. Dejstvo je namreč, da so lepe duše, ki so sramežljivo podlegle sugestivni moči kina, ki so se vdale njegovi omami; so globoke, v notranjosti trdno vsidrane miselnosti, ki kino naravnost ljubijo in verujejo v njegovo veliko bodočnost in to zato, ker verujejo v novo njegovo umetniško možnost. Ker jih navdaja jako prepričanje umetniško čutečega srca, da pomeni kino nov način, po katerem se razodeva človeku večnost, sfere »idej«, človeška duša in dih božanstva. Gre za to, da to mnenje tudi stvarno utemeljimo.

O umetnosti govorimo, če se nekaj duševnega izraža v zunanosti, če je zunanje oblikovanje in ustvarjanje bilo porojeno iz »umetniškega« doživetja: črte risarja, barve slikarja, tvorbe in merila stavbnika, mimika igralca so »sredstva«, v katerih neposredno prodira duša; njena razpoloženja, njeni občutki, njene strasti, njena doživetja in odkritja pravirov človeškega življenja vobče, vse to oblikovano v zunanosti. Če nastaja umetnost le na ta način, potem more ustvariti umetnost le človek. Vse pa, kar prihaja bistveno od strojev, od fotografskega in siceršnjega tehničnega aparata, od operaterjev, ne more vzbuditi živega, globoko v dušo segajočega vtisa umetnine. Kolikor torej kino prinaša le jasne slike, sijajno opremo, posnetke krasne arhitekture, velike mase, tuje pokrajine, telesno-plastične in govoreče osebe, kolikor le stremi za čim največjo tehnično izpopolnitvijo, nikoli ne more postati umetnost v pravem pomenu besede. Prav tako je s senzacijami, ki jih prinaša. Končno so vendar le mrtva stvar, katere se človek naveliča. Kino se more povzpeti iz te krize le tedaj, če more nuditi umetnostno pomembne stvaritve, če more prodreti do duše in njenega kraljestva. Kajti le duša in njeni utripi so neizčrpni in vedno nova snov in večno isti vir umetnosti. In prav tega iščejo globoke duše v kinu, iščejo celo nove umetniške možnosti.

In sicer naj bi bila živa, premikajoča se slika (1) izraz duševnosti (2). Živa slika bi bila posebne vrste izrazno sredstvo, če se izrazim v stilu zastarele estetike. Pa s tem še ni vse povedano. Življenje in psihologija nas učita, da umetnina še ni izčrpana, kolikor je oblikovanje in stvarjanje umetnika, ampak da se umetnina takorekoč na novo tvori v duši onega, ki jo doživlja. Zrasti mora v njegovi duši v novo celoto, seči mora v globino doživljanja ter vzbuditi ona razkritja, bodisi čutna, bodisi dušna, bodisi karkoli, ki jih je umetnik položil v umetnino. Vpoštevati moramo vpliv umetnine na dušo doživljajoči subjekt.

Če sedaj s tega stališča pogledamo na živo sliko, moramo ugotoviti sledeče:

Že pri podajanju zunanje narave, posnetku istinitosti same nam živa, tekoča slika nudi nekaj drugega kot stalna slika. Mislimo si



RATJE: LESENI STROP (1. POLOVICA XVIII. STOLETJA).

film s posnetki alpskega gorovja. Posamezne slike, scene so združene v tesno enotnost, slike prehajajo ena v drugo, so si po ozadju, svetlobi podobne, se sklapijajo v posebno celoto, so posamezni členi skupnosti, katere ne smemo raztrgati v posamezne slike. Slično kot v glasbi. Ko poslušamo simfonijo, nismo pozorni na posamezne teme, motive, posamezne harmonije ali disharmonije, temveč vse to vzrašča v celotno arhitektoniko, v celotni vtis skladbe. Film nas često vznemljevolji, ker nimamo časa živjeti se v lepo pokrajino, ker nam prinaša cel tok slik. Toda to stališče je napačno. Ko se razpreda pred nami vrsta alpskih slik, si napačno urejamo pozornost, če bi se hoteli poglobiti v posameznosti in tiho uživati lepoto prirode. Tok spreminjajočih se slik hoče stvoriti v nas tipske predstave o zunanjih formah sveta. Naglo spreminjanje nas navaja do apercipiranja celotnega vtisa pokrajine. Individualne posamezne poteze gorovja, posamezne oblike se ne smejo izrazito odražati, kajti sicer postane sinteza težka.

Bistveno za živo sliko torej postane vprašanje, kakšen je njen vpliv na gledalca. Dosedaj smo poznali dve sredstvi za razširjenje vpogleda v svet in dušo: navadno sliko in besedo. Toda besedi nedostaja prostorne nazornosti in sliki časovnega poteka. Kdor živi samo v besedi, postane okoren pri do-

jemanju nazornih vtisov, neokreten v orientaciji v istinitem življenju. Slika pa naredi človeka komodnega, z istinitostjo se zopet ne more sprijazniti; kajti slika pušča opazovavcu časa dovolj, po svojih življenjskih silah se lahko polagoma vživlja v umetnino; toda istinito življenje zahteva kratkega in naglega opazovanja in resnega sodelovanja. Živa slika pa je postala poleg teh dveh že tisočletnih sredstev človeškega izražanja, poleg besede in slike, tretje tako sredstvo. Kot slika je čutno-nazorna — kot zaporedje slik gre v toku, kot govorica. Seveda ne dopušča zamišljenega opazovanja in vživljanja, in tudi obrušena ni kot beseda.

S tem postaja čimbolj verna slika istinitosti. Da je tudi več kot zunanja kopija resničnosti, bomo pokazali spodaj. Bistveno je, da more podati živa slika bolj dinamično stran življenja kot statično. Pač je film še brezbarven, prostor ostaja še v ploskvi, toda že premikanje samo vzbuja vtis plastičnosti; živo spreminjanje bežečih senc in valujoče svetlobe, nadalje različni toni tekoče slike, spravijo dušo neposredno v valovanje. Gledanje žive slike postane dobra šola za dojemanje vtisov, ki sicer prihajajo po drugih čutih do duše. Kdor razpolaga s poznanjem prirode, življenja, temu zaživi nema scena na platnu v pravo življenje, živa slika mu prinaša razodetja, kakor mu jih sicer posreduje navadna slika na platnu. Kraljestvo prirode nam govori v slikah, ne v besedah, in najgloblje stvari si povesta dve duši v pogledu in molčanju. In sedaj stavimo usodno vprašanje: zakaj ne bi vplivala živa slika bolj živo kot nazunaj mrtva slika in okamenela beseda? Z misel žive slike, živega toka je nemir, nestalnost, preoblikujoče se življenje, ki v vsakem trenutku znova nastaja ter kipi v novo bodočnost (1). Istinito, globoko življenje je prav tako. Dinamično valovi v naših telesih in naša zunanost je le tolmač različnih motivov, prepletajočih se v naši duši in telesnosti (2). Zato pa more biti živa slika veren odsev globoko doživetega življenja, obenem tudi izraz umetniškega hotenja in stvarjanja (3). In s tem smo pri našem najvažnejšem vprašanju, ki se tiče duhovno-kulturne vrednosti filma, to je: žive slike. Dosedaj smo govorili o živi sliki sploh, odslej hočemo razčleniti tudi njene podrobne in specifično umetniške plati.

Živa slika ima svoj zmisel, svojo življenjsko jedro. Če se ga poloti umetnik, nastane umetnina. Seveda, avtor filma ustvarja drugače kot pesnik, ki z besednimi slikami vzbuja dušo. Avtor filma mora biti umetnik, ki z domiselnostjo slikarja oblikuje duševne vtise v nestalnih, živih linijah, barvah in figurah. Le duševna zveza slik, neposredno dojemanje prodirajočih virov življenja, le nastajanje slik vodi do vtisa; vtis sam pa zopet ni nikoli zaključen, ni

dvakrat enak in oblikovno zaključen. Vedno gre za življenje, premikanje, ki se izteka v novo širino, globino; v novo pomembnost in nove zapletljaje, v katastrofo, rešitev. Seveda je to tudi oblikovanje, »forma«, o kateri moramo tudi ob živi sliki govoriti; gre brezdvomno za enotnost, toda ta »forma«, notranja zgradba je le neposreden izraz, nekaj simbol vsakokratnega dejanja; vse življenje skupaj šele je nositelj one forme, v kateri prodira nastajanje v svet zunanjih, objektivnih umetniških tvorb. (V tem pogledu bi uvrstil umetniške težnje kina v ono možnost, ki jo imenuje Strzygowski sever, ali Worringer gotiko; v nasprotju s klasiko).

Temu »zmislju« žive slike, ki ne pozna več absolutne forme, ki bi jo lahko odtrgali od individualnega toka življenja samega, se potreba sedaj naloga filmskega arhitekta in režiserja, ki je bistveno druga od naloge siceršnje arhitekture. Filmski arhitekt oblikuje v prostoru le »duševna razpoloženja«. Znan zgled: Prostor, v katerega stopi tat, je nevaren, poln skrivnosti, skrivališč, prežečih senc in grozečih činiteljev. Ta prostor dobi drugo lice, če mu tat nekoliko zaupa, če je tatvino že izvršil. Vtis prostora se zopet spremeni, če se tat drugič vrne, je zopet drug, če tatu pripeljejo kot prijetega zločinca na kraj zločina. Torej prostor sploh ne obstaja, ni ga; pač pa nastaja, postaja v spreminjanju se sliki, v preoblikujočem se dejanju.

Prav tako postane svet svetlobe in teme zrealo in simbol sveta duše in njenega valovanja. Zdi se, kakor da bi bila duša zapustila postave, individualnost oseb postane zabrisana, življenje je prešlo v globoko valujočo in prelivajočo se dinamiko svetlobe in sence. Zdi se, kakor bi bila svetloba živa sama v sebi, boj in mir, nasprotstvo in sorodstvo, strastnost in umirjenost življenja so spleteni v svetlobo, v njenem valovanju se izraža ritem in dinamika življenja sploh.

Podobno je s p o k r a j i n o. Izbrati se mora tako, da se primerno ureja v celoto. Prav tako se morajo gibati igralci. Vedno morajo podajati nastajajočo sliko, ki se podaja v vedno spreminjajoči se okvir. Delo režiserja je delo risarja, ki vzbuja k življenju, v nove linije kretnje igralcev ter jih združuje z linijami in nazornostjo ozadja v polno lepoto. — Linije, ki sicer omejujejo in obrobajo figure, nadalje njihova določena smer in oblika, je prešla v utripajoče, v vseh smereh nihujoče življenje. To, kar je živi sliki svojškega, samolastnega, je, da so vse te neskončnosti živi sliki imanentne: da živa slika sama po sebi razčlenja vse določene, obrisane linije, da pa jih vendar združuje notranjost, notranja sila slike. Nova trdna vez vzrašča v tako umetnino, namesto neposredne, na elementih sloneče forme. To oblikovanje spominja precej na tvorbo, umetnino, ki jo oblikuje igralec na odru, pa vendar še s tem daleko ni izčrpana vsebina tega, kar more

podati živa slika v celoti. Kaj torej pomeni živa slika v umetniškem pogledu? Iz toka dogajanj in slik na platnu se izlušča živa slika ter se vsidra globoko v našo dušo. Okrog nje se stvori svet, nov svet ter postane živ del naše bitnosti. To zmora film, to je njegov sad in učinek. Mislim, da temu bogatenju naše duše ne smemo odrejati naslova umetnosti.

Priznati pa moramo, da ostane odprto ono vprašanje, se li bo kino tudi po večini tako razgibal, kot je bilo položeno v njegovo bistvo. Kot je usodno vprašanje naše dobe, bo li vzrastlo novo, veliko umetniško hotenje iz naše duhovno mrtve civilizacije, tako je z usodo umetnosti sploh tudi kinu usoda določena.

ZAPISKI.

SLOVSTVO.

Oton Župančič: **Veronika Deseniška.** Tragedija v petih dejanjih.

II. Vrednost te Župančičeve tragedije za Slovence je v njeni novosti in posebnosti, ob kateri si mnjenja ne morejo biti edina. Mi sodobniki smo predvsem dolžni, da ta dogodek resno in pravično doživimo že z ozirom na veljavo, ki jo Župančič radi objektivnih dognanj uživa v našem narodnem življenju. Treba je tedaj najti vzroke tistemu razmerju, ki se javlja v začudenju posameznikovem do dela, razmerju, ki ga ustvarja prepričanje, za katero človek stoji in dela. Mimo tega moramo dalje priti do tistih objektivnih kvalitet, ki delujejo s svojo elementarno umetniško svojstvenostjo, čeprav se idejno ne krijejo z našo miselnostjo — skratka, gre za filozofsko in estetsko razmerje naše dobe do tega dela. Zato bomo morali poleg absolutnega razgledišča, ki doživlja umetnino iz nje same, jo projicirati na zunaj, sebi prilagoduje in sodi, poklicati na pomoč veljavne priče, ki jih nudi literarna zgodovina, ne toliko v sodbo kot v oporo. Tako se nam morebiti posreči tudi idejno vrednost dela razčistiti, laže pregledati razmerje snovi in forme in končno najti celotno vrednostno razmerje, opravičeno v nas in v pesniku. Po ti dvojni poti ne bomo mogli dočela uiti nevarnosti motivnega sporejanja, s katerim dela takozvana filološka kritika, dasi se je bomo kolikor mogoče ogibali. Za relativne sodbe uveljavljajoče se sedanjosti je treba ustaljenih zgodovinskih prič; in če Župančiča merimo z najvišjimi vrhovi, nam to narekuje živo prepričanje, da jim je sosed, ne kak poprečnjak. Končno pa si moramo biti na jasnem, da je to delo predvsem v vzročni zvezi z Župančičevo dosedanjo potjo in ga moramo vedno iskati v njegovih lastnih koreninah.

Snovno je Župančič v ti tragediji pesniški podživljavec žalostne zgodbe o prečudno lepi Veroniki, idejno je prikazovavec njene usode v višji, sklenjeni, ne slučajni vzročnosti in s tem etični zakonodavec. Trpljenje, katerega naj kaže

tragedija, mora uravnavati, opravičevati in končno v nas poveljati višja pravičnost. Pot, kako pesnik sklene vzroke trpljenja dramatične osebnosti, kaj zaplete v boj, je zadeva etosa. Vsebinsko tragike nosi tedaj svetovni nazor, ne pesniška formalnost; po tragiki sodimo pesnika človeka, njegovo vernost v najprvotnejšem pomenu, njegovo prvoboriteljnost. Slučaji človeške tragike nihajo med dvema skrajnima poloma: Bogom in človekom-bogom; biti pa človek, je začetek in konec tragedije. Od neizbežne višnje volje tedaj, ki z grozno in neumljeno modrostjo in previdnostjo urejuje svet ter tepta in vzgaja črva človeka, pa tja doli do absolutne vlade razvezanih človeških hotenj, se vrši neskončno zgodb v ostri vzročnosti s časom in posebnostjo ljudi: pesniki pa jih prikazujejo z etičnim smotrom, da uveljavijo njihovo vrednost nad svoj čas; oni razpaljajo v nas vnovič ves nekrvavi boj v notranje osvobojenje sedanjosti in prihodnosti. Tragična ideja živi tedaj v svojem etosu, edina ona je neumrjoči del umetnine. — Če tedaj zaenkrat odlučimo z Veronike Deseniške tisto zunanjo patetičnost, ki že po stari tradiciji daje tragediji kot slovesni igri obraz visoke resnosti, in se skušamo dotipati do samega jedra, najdemo preprosto življenjsko dejstvo, da trči na poti, kjer smeta iti vtricie samo dva, skupaj troje ljudi; vendar pa ima vsak izmed njih poleg svoje volje tudi pravico v višji, pisani in nepisani postavi. To je tedaj tisti notranji nered, katerega skrivnost naj tragični pesnik etično podari; če to skrivnost prav razvozla, postane ustvaritelj novih etičnih vrednot in nas osvobaja časovnih vezi ali pa ostane vsaj zdravnik, ki z močjo lepote blaži sedanji nered. Kako in kje se zaplete spor in kako in kje se načne voz, ki ga nihče presekatati pa tudi natrgati ne sme, za to gre od nekdanj. Naš slučaj: Celjski Friderik se je oženil po rodu in redu, pa žene Jelisave ne ljubi. Bil je in ostal »skrun in slep za vest in čast in svet«, v njem je vedno »z razprtimi nozdrvmi zver trzala« — tu pa doživi čudež lepote in svojega prerodenja: nenadno ljubezen mlade Veronike. Ta elementarna pa skrivna ljubezen je prava, osrečujoča, sveta — a zahteva tudi dveh življenj: Jelisave in Veronike. Ko viteška Jelisava Frankopanka odživi tragedijo odmirajočega zakonstva, doživi Veronika tragedijo svojega prebujenja v življenje kot skrivna ljubica Friderikova. Pa žeja njene polne mladosti je močnejša kot bridkost razočaranja — pod srcem se ji budi tudi otrok in ji brani z Jelisavo iti v prostovoljno smrt. Tudi tajno častihlepje po celjski grofinji se ji budi. Friderik in Veronika se skrivaj poročita. Dočim zakonca rasteta v svojo ljubezen, grof Herman, veliki računar in despot, v svoji visoki svetni modrosti ti ljubezni ne prizna svetosti in Veronika končno mora umreti. — Če iščemo zunanjega spora, vidimo, da elementarnost ljubezenskih afektov, naravna pravica dveh ljudi, trči najprvo ob višje ovire, to je zakonska vez, in ko te ni več, ob realne zapreke, dasi so to visoki svetni interesi in ideali. To nesoglasje v interesih, zlasti v drugem delu, opravičuje šele