

PROSVETNI DEL



JANEŽ MEŽAN: MARIJIN SPOMENIK V MARIBORU

ESTETIKA IN SOCIOLOGIJA FILMA

DR. FRANJO ČIBEJ

I.

Današnji film se nahaja v krizi. Prijatelji filma in trgovci, ki imajo z njim posla, ugibajo o tem, kje je iskati vzrokov za to in kako bi premagali zastoje. Stvari ni težko priti do dna, če poznamo razvoj filma.

Film se je razvil iz zelo skromnih začetkov; v kratkih treh desetletjih je obvladal svet. Prvotna tehnična iznajdba se je do podrobnosti izvedla in po svoji tehnični popolnosti in podrobni diferenciaciji je film danes vsega občudovanja vredno izrazno sredstvo. Tudi vsebinsko je film hitro zajel široke kroge. Ne samo kot točna fotografija poljubnih dogodkov, tudi kot svojevrstna panoga »umetnosti« je prodril v javnost. Poleg »kulturnih« filmov, ki so neprecenljive pedagoške in znanstvene vrednosti, imamo do danes dne tako zvali »igralski film«. Le-ta je dolgo časa bil verna kopija gledišča, ali pa tudi zgolj vnanje prikazovanje katerikoli dogodkov. Najprikladnejši za tako filmsko upodabljanje so bili in so romani in povesti, zlasti zgodovinske snovi. K sreči so nekateri genijalni režiserji kmalu odkrili nove izrazne možnosti filma. Zlasti

od prevrata dalje je treba zabeležiti poglobitev starih in odkritje novih potov v filmski umetnosti. Ta veliki napredek ne gre samo na račun tehničnega aparata, temveč predvsem na račun kulturno-duhovnih vidikov.

Kratko naj označimo razvoj filma v zadnjih desetih letih ter trenutno stanje. Največ je obetal takrat nemški film, ki je pokazal mnogo uspešnih uprizoritev klasičnih in modernih dramatskih in dramatiziranih del. Odlične kvalitete je ustvaril zlasti v psiholoških, zgodovinskih in socialnih motivih. Nemški film je razpolagal z dobrim igralskim kadrom. Večina nemških filmov se je sicer posnela v ateljejih, a optično so znali nekateri režiserji odkriti nove možnosti. Nemška filmska produkcija se je kmalu po vojni zopet močno razvila ter bila vzor Rusom in tudi Amerikancem. Žal nemški film ni ostal zvest začrtani smeri in danes ne izkazuje skoraj nobene kvalitete. Splošno sodijo kritiki, da ne zdrži primere z inozemskim, posebno ruskim ali ameriškim filmom.

Skoraj vzporedno z nemškim filmom sta se razvila ruski in ameriški film. Danes obvladata svet, predvsem velja to za ameriški film. Ruski film je izšel iz primitivnih početkov, gojil je do danes t. zv. kolektivno umetnost, bil je skoraj brez izjeme tendenčen, snovno je črpal iz neposredne preteklosti in revolucije. Ruske svojstvenosti so: snimanje v prirodnih okoliščinah (človek v prirodi ali v pristnem socialnem okrožju), naturalistično podajanje materije in detajlov, neosebno igranje (navadno podajanje tipov), nastopanje mase. Snovno so se ruski filmi v veliki meri izčrpali: utrudili so gledavca po svoji monotoniji. Zadnja leta je opaziti preokret zopet v »individualistično«, psihološko in občedlovesko smer. Nekateri govore celo o novem »buržuaznem« filmu. Igravčeva osebnost stopa zopet bolj v ospredje.

Ameriški film seveda ni enoten. Nas more zanimati samo to, kar je umetniško pomembno. V tej smeri so Amerikanci ustvarili veliko, četudi ne vsega iz lastnega, in nezmislno je, soditi o današnjem ameriškem filmu omalovažujoče. Res pa je, da so ustvarili svoj tip filma, film, v katerem je podčrtan igravec čisto do skrajnosti, a taki filmi, ki so bili dosledno prirojeni po starem, so tudi za Ameriko izrodek. Ameriški film je do danes držal, kar je obetal.

Italijanski film je po vojni propadel, o njem ni nič slišati, še manj videti. Francozi so pred kratkim pokazali nov zalet kvišku (Sv. Ivana d'Arc), imajo večje število nadvse modernih režiserjev in igravcev, številčno pa ne izkazujejo mnogo. Angleški film je razmeroma malopomemben: v glavnem se je angleška filmska produkcija združila z ameriško. Zadnja leta je opaziti nekaj novih poskusov (Piccadilly!). Tudi Poljaki skušajo ustvariti svoj nacionalni

film. Doslej so filmsko uprizorili nekaj historičnih in svojsko poljskih motivov. Madžarski film je brez vrednosti; nordijski filmi, ki so do povojne dobe imeli dober sloves, danes ne prinašajo nadpovprečne kvalitete.

Film se danes brez dvoma nahaja v krizi. Vzrokov za to je več, eden, mogoče najvažnejši, je v tem, da se v filmski produkciji do danes ni izvršila diferenciacija, kakršno ima gledališče že dolgo. Dober film hoče osvojiti široko publiko po vsem svetu. Da doseže ta cilj, misli, da se mora »prilagoditi« raznim zahtevam in željam. Tako kompromisarstvo pa je nemogoče. Film, ki hoče biti umetniško pomemben, mora dosledno izvajati norme, ki veljajo za vsak umotvor. Zato je skrajni čas, da se tudi filmi prav orientirajo. Dopustno je proizvajati zabavne filme brez umetniške intencije, a pravi umetniški film se mora od njih odločiti prav tako kot od šunda in kiča. Tudi kiča ne bo več toliko v filmu, če se končna diferenciacija filma dosledno izvede. Kakor danes točno ločimo dramsko pesnitev od povprečne burke ali ljudske igre in ničvredne plaže, tako se mora tudi film porazdeliti v razne predale, ki bodo vsak zase vsebovali nekaj čisto svojevrstnega.

Glavni vzrok sedanji filmski krizi je iskati v pomanjkanju pravega umetniškega čuta in zmisla za duhovne vrednote. Tehnični razvoj filma je prehitel kulturno-umetniški razvoj. Jalov je izgovor, da film danes ne razpolaga z zadostnimi manuskripti, z dobrim igravskim kadrom, s sposobnimi režiserji in arhitekti. Vsega tega je dovolj, in tudi publika je sprejemljiva za umetniške vrednote ter je z zdravim instinktom zavrnila filme brez duhovne vrednosti. Današnja filmska kriza je značilen izraz naše splošne kulturne krize. Današnja filmska tehnika nima zveze s filmsko kulturo, je sredstvo brez moči, ki mora dobiti svoj *raison d'être* iz ustvarjajočih sil umetniškega hotenja. Zakoni umetniškega ustvarjanja so merodajni tudi za filmsko produkcijo, ki bo premagala svojo krizo, če se jim ne bo odtegnila.

II.

Film ima svojo estetiko, to se pravi je svojevrstna panoga umetnosti, ki razpolaga s čisto določenimi izraznimi in upodabljalnimi sredstvi. Ni pravilno, če film spravljamo v tesno zvezo z gledališčem in napačno je, primerjati možnosti enega z možnostmi drugega. Film je živa slika, torej po svojem bistvu najbolj soroden slikarstvu. Zato nikakor ni potrebno, da bi v filmu nastopali igravci, oziroma človeške osebnosti, kot nikakor ni potrebno za slikarstvo, da bi vsekdar moralo prikazati na sliki človeka, temveč tudi lahko upodobi poljuben predmet. Isto dela moderni film, zlasti ruski, ki prikazuje tudi prirodo samo, kos miljeja, mrtvo snov. Režiser z optično fantazijo in slikarsko sposobnostjo odkrije kjerkoli v vidnem svetu nove stvari in prikaže lahko nove možnosti pokrajine.

V tem pogledu razpolaga film s svojevrstnimi in številnimi sredstvi. Moč današnjega filma je v podajanju detajlov, ki jih prikazuje povečane in do podrobnosti izvedene. Takih povečanih snimkov lahko razporedi več v določenem redu, od več strani istočasno posname predmet, pokaže ga lahko od raznih perspektiv (n. pr. spodaj, zgoraj, v določno usmerjenem gibanju), tako da šele vse slike skupaj podajo celotno sliko pojava. Ta perspektivizem filma je nadvse važen pri predmetih, ki so od raznih strani bistveno različni. Film dalje lahko perspektivistično premakne in potvori istinitost, svet fantastično spremeni; konkretno lahko ponazori stvari, ki so sicer nedostopne vidu in tudi umu. Isti motiv lahko variira, svojo snov stilizira in s svojevrstnimi simboli nakaže, s svojo dinamiko prelivanja slik in senc ter drugih svetlobnih efektov ustvari poljubna nastrojenja. Film prikazuje vzporedno dejanja, s primernim prekinjanjem in zopetnim nadaljevanjem dejanja more režiser doseči poljubne efekte. Prav tako svojo snov lahko izčrpa do zadnjega, nakopiči veliko množico čutno nasičenih podob, ali pa svoj predmet le nakaže. Človeško psiho in vnani svet lahko mikroskopično analizira, razvršča sliko poleg slike, da se šele ob pravem trenutku sklopijo v celotni vtis in vzbude pojem resnično nahajajočega se predmeta. Zlasti ruski, a tudi nemški in ameriški film zna ustvariti vtis zaključenega življenjskega prostora, človeka postavi v živo okrožje, ki ga zna približati našemu očesu v genijalni originalnosti. Velike svoboščine ima film v razpolaganju s časovnim zaporedjem. Posamezne momente in scene lahko poljubno skrajša ali raztegne ter s tem ustvari različna subjektivna razpoloženja. Ne mislim pri tem na »Zeitlupo«, temveč podrobno izpeljavo dejanja in motivacije.

Jasno je, da morajo vse te različne komponente biti v nekem soglasju med seboj in primerno izbrane. Še težje kot pri sliki je pri filmu ustvariti stilno enoten umotvor, kajti pri filmu je treba združiti še več heterogenih elementov v organsko celoto.

A estetika filma s tem še ni izčrpana. Film ni samo ploskovna, optične kvalitete porabljaljoča umetniška panoga. Film je v večini slučajev dosti zamotanejša umetnostna vrsta, je tipična kompleksna umetnost. Kaj mislim s tem pojmom, hočem kratko raztolmačiti.

Ločim adicijske umetnosti od kompleksnih. V prvo grupo prištevam take umotvore, ki združujejo umetniške kvalitete več različnih podvrst umetnosti, a jih združujejo čisto aditivno, — torej jih ne smemo prišteti »kompleksnim« umetninam. Zgledi za te umetniške panoge so igravska umetnost, ki združuje umetnost mimičnega izražanja z umetnostjo recitacije; ali pa opera, ki k prejšnjima privzema še petje, ali pa melodramatska umetnost, ki veže recitacijsko umetnino s programatsko glasbo. Pri kompleksni umetnini je sestavna celota drugačna. Upodobljeni predmet kompleksne umetnine je

zopet druga umetnina. Recitacijska umetnost je vokalna umetnost, koje snov je pesniška umetnina. Dirigiranje je umetnost, koje predmet je glasbena umetnina. Petje je povečini vokalna umetnina, ki ima za snov glasbeno-dramatsko umetnino.

Tudi film je običajno taka kompleksna umetnina. Tri take slučaje hočem v naslednjem analizirati. V pretežni večini slučajev film ni zgolj optična umetnost, temveč tudi *igravska*. Igra nastopajočih oseb postane predmet drugotne optično usmerjene umetnine. Ruski film je do neke meje izjema, ker ne pozna »igravcev«; režiser po svoji invenciji poišče poljubnega človeka ali tudi grupo, ter jih uvrsti v svoje delo. A tudi v tem slučaju ne more popolnoma izbrisati njih nehanja in zadržanja, njihovega spontano človeškega življenjskega toka. V drugih slučajih pa je vloga človeka očitna. Posameznik ali tudi cela grupa s svojo izrazno umetnostjo, s svojim dejanjem, s svojo pantomimo ali s svojim plesom, s svojim posnemanjem in upodabljanjem, s svojimi simboličnimi gestami, znaki in dejanji ustvarja umetniške like, ki jih filmski umetnik šele vzame za predmet svoje optično zamišljene umetnine. Pri tem je čisto vseeno, ali primarno ustvarja poedinec ali grupa. Tudi človeška grupa je po svoji kolektivni ustvaritvi (n. pr. skupnem delu v tovarni, skupnem veslanju na ladji, skupnostnem plesu, kolektivni pantomimi) prav tako »predmet« filmske »žive slike«.

Drugi slučaj, kojega analizo porabljam za izkaz svojevrstnosti in novih možnosti filma, se tiče človeškega izraza ter človeškega izraznega upodabljanja sveta. Moderna psihologija, predvsem francoski jezuit Jousse, so pokazali, da se je današnji kulturni in civilizirani človek daleč oddaljil od svoje prvotnosti. Pri primitivnem človeku — izrazito takšen je preprost kmetijski človek, posebno pa še otrok — se duševnost zelo direktno izraža v gestiki in mimiki vsega telesa. Zlasti notranje čustveno življenje prodira neokrnjeno in nepotvorjeno navzven. In še več. Tudi vse gledanje in dojemanje sveta pride pri primitivnem človeku do izraza. Na razpolago ima podrobno in individualizirano gestiko, s katero označuje kvalitete vnanjega sveta. Jousse govori naravnost o nekem »manuelnem stilu«; današnji človek se danes zadovoljuje le z govorom (»style oral«), često pa le še z napisano besedo (»style écrit«). Tema dvema stiloma prirejamo le nekaj šablonskih, tipiziranih in brezpomembnih gest, dočim je bilo prvotno bogastvo telesnega izražanja veliko. Le v izjemnih slučajih, če v nas zopet zazvene primitivnejše strune, se zatrte in pozabljene energije zopet pojavijo in se zadržimo v duhu primitivne duševnosti.

S tem sem označil točko, kjer se filmu odpirajo nove možnosti.¹ Pótem človeškega izraza

odpira lahko pogled na svet. Po ovinku preko človeka bomo zopet prijeli predmete izven sebe, doumeli njih »značaj« (— tudi mrtva priroda ima »karakterne lastnosti« —); človeška gesta je sredstvo, v katerem zaživé žive podobe sveta; gesta ni več izrazno sredstvo, zaključeno samo v sebi, temveč kazalec navzven, ki pritegne predmet zopet nazaj, da se duša z njim popolnoma nasiti in prepoji.

Kakor je res, da se film omejuje na optično območje in zanemarja ostale čute, in kakor je res, da dosedanji film pogostokrat pretirava nenaravno človeško mimiko in gestiko, prav tako je dejstvo, da je film v orisani smeri prinesel nova odkritja in da jih v tej smeri more še dalje izrabiti in razširiti.

Končno navajam še tretji slučaj za dokaz kompleksnosti in obenem samoniklosti filma. Film more na svojevrsten način simbolizirati podzvestne, primitivne duševne motive ter po neki čudoviti resonansi vzbudi v gledalcu iste nagibe. Vnanje burleskno dogajanje, ki lahko porabi vse tehnične pridobitve in trike, prikazuje neko vsebino in moralo, ki je na zunaj skrita, a vendarle istinita, kajti sicer bi nas taki filmi ne mogli prijeti. Groteskni film, zlasti v zamisleku Chaplina (Lov za zlatom, Cirkus), je najboljši primer za to, kar mislimo.

Groteskni filmi, v kolikor so nekaj vredni, imajo (kakor stari »Kasperlteater«) zelo enostavno fabulo in motivacijo. Svet razpade v dvoje polov; na eni strani je junak — neboljen, uren, iznajdljiv, pogumen, nesramen; na drugi je svet sovražnosti: so prirodni zakoni in ljudje; le-ti so težki, debeli, bogati, grobi, svečani, domišljavi, nesimpatični. Junak se izgubi v svetu realnosti, čakajo ga nevarnosti in pustolovščine, a s svojo otroško skromnostjo se prebije. Zanj ne drže prirodni zakoni, gode se čudeži in čudni srečni slučaji; njegovi sovragi so obsojeni v pogubo in neuspeh, ko mislijo, da so pri kraju, nujno obsede, dočim se mali klativitez srečno zmaže iz zagate.

Chaplin zna grotesko, koje pravljíčno-primitivna osnova in skromna otroška fantastika je očitna, poglobiti v občečloveško in ganljivo dramo. Za nedolžno infantilnostjo in čudovito filmsko simboliko se skriva do skrajnosti enostavna, a občeveljavna življenjska baza nas vseh; ne da bi se skliceval na naš intelekt, obuja tak film našo vest in deluje revolucionarno, kajti etablira višjo pravičnost, ki je ne izpovedujemo zavestno, temveč čutimo intuitivno podzavestno in implicitno. Tehtnost takih filmov seveda ni vedno enaka; tudi publiki so globine teh filmov često prikrite, zlasti je publika slepa za specifično filmske kvalitete teh del. A kdor jih je doumel, prizna njihovo nenadomestljivost.

III.

Krog filmske umetnosti je danes širok ter izkazuje različne vrste in kvalitete. Nekaj izrazitih tipov filma hočem označiti, ne da bi hotel

¹ Približno v tem zmislu razpravlja Fuchs v aprilski številki letošnjega »Hochlanda«.

s tem biti popoln in sistematičen. Držim se že danih slučajev, prerokovati naprej tudi nima zmisla.

Po celotnem zamisleku lahko razlikujemo naturalistične, realistične in do neke meje tudi že idealistične filme. Dosedanji film se po svojih detajlih rad nagiba k naturalističnemu gledanju sveta, res pa je, da je še malokateri film bil dosledno izveden v enem stilu; zlasti naturalistični filmi so v večini slučajev zajadrali v idealistične ali celo sentimentalne vode. Močno velja to za ruske filme. Tudi realizem v filmu je večkrat nečist. Značilen zgled za to je bil poskus upodobitve Razkolnikova, ki je po igranju bil tipično realističen, po ozračju in okrožju pa izrazito ekspresionističen. V glavnem dominira v dosedanjem filmu realizem, domnevati smemo, da bo tudi v bližnji bodočnosti.

Po drugem kriteriju bi ločil realistične in iluzionarne filme. V prvo skupino prištevam filme, ki se drže realnih temeljev življenja, so zasidrani v istinitosti človeške duševnosti, konkretnih socialnih prilikah in zemlji, dočim privzamam v drugo grupo filme, ki podajajo bodisi utopije, pustolovščine, pravljичne motive, grotesko. Dosedanji film lahko pokaže v obeh smereh lepe uspehe. Nekateri omalovažujejo realistične filme. Tem ljudem manjka čuta za konkretnost in skrite možnosti istinitega življenja. Genijalni filmski režiserji in igralci so dokazali, da tudi najskromnejša prilika iz življenja postane v dobrem slučaju pretresljiv in čudovit dokument. Na drugi strani pa obstoja nevarnost, da fantastika in iluzija skvarita najboljše. Nemški režiser Lang je s svojimi utopističnimi filmi postal naravnost neužiten.

Posebno poglavje zase tvori psihološki film. Mislim tipično psihološki film, ki podčrtava problematiko človeške notranjosti ter hoče v tej smeri biti originalen in pomemben. Spomnim na filme z Veidtom, W. Krausom, Lonom Chaneyom, E. Bergnerjevo, L. Gish in drugimi. Tej vrsti do neke meje sorodni so filmi, ki so osredotočeni okrog enega igralca, ki s svojo umetnostjo absolutno vlada v filmu. Ni treba, da taki filmi postanejo izrodek ter potvorba teksta, ki ga film podaja. V določenih slučajih je individualistično-subjektivistično podajanje naravnost umestno in zaželeno. In še več, možno je, da je filmski manuskript naravnost napisan za določenega filmskega igralca, ki na tak način mora priti do popolnega izraza. Greta Garbo je že večkrat bila središče takega filma, slično Jannings, Chaplin, Bergnerjeva, Pudovkin in drugi. Popolnoma nekaj drugega so tako zvani objektivistični filmi, ki poedinca potisnejo popolnoma v ozadje. Igravec ne igra nobene »vloge«, temveč zgolj »referativno« podaja kos celotnega dejanja. Ruski film se rad sklicuje na to svojo posebnost ter očita amerškemu filmu zastarelost. A mislim, da po krivici. Kajti take popolnoma objektivistične umetnine tudi v filmu ni mogoče podati.

Še po drugem vidiku se ločijo zgodovinski filmi od ostalih »aktualnih«, modernih. Kakor je pojem »zgodovinskega romana« sporen in oporečen, tako je tudi zgodovinski film problematičen. Če podaja še tako točno in podrobno zgodovinske dogodke, je to s kulturno-zgodovinskega stališča morda zanimivo, a umetniška kvaliteta v tem še ni zapopadena. Zato se zgodovinski filmi radi izprevržejo v psihološke ali sploh igravske filme. Točka, na kateri šepajo, je prav ista kot pri romanu. Zgodovinski film vzbuja vtis in videz nekakšne časovno določene istinitosti, a prava umetnina mora biti do neke meje iluzorna. Okvir lahko fiksira, a ta okvir mora prav za prav biti neotipljiv in splošen. Zato zgodovinske snovi puste občutje neke dvočnosti in neenotnosti.

Odlično mesto v filmski umetnosti zavzema komični film. Ta panoga ima na razpolago neprimerno bogatejša sredstva kot gledališče. O grotesknem filmu smo že govorili.

IV.

Končno ostane še vprašanje estetsko-sociološkega značaja, v koliko je filmska umetnost po svojih tipičnih umetniških sredstvih zmožna ustvariti novo življenjsko čustvo, nov svetovni nazor, podlago za novo duhovno socialno kulturo. Gre za vprašanje, o katerem danes mnogo razpravljajo zlasti socialistično in marksistično misleči krogi, ki naravnost napovedujejo novo »kolektivistično« umetnost v nasprotju k dosednji »individualistični« umetnosti. Zlasti film jim je najpripravnější taka panoga, in ruski film jim je živa priča za možnost take umetnosti, ki se ne zanima več za usodo poedinca in zasebna čustva, temveč za času primerna »zajedniška čustva«, za ideje naše dobe, probleme bodoče socialne družbe. Individualistična umetnost je po tem mnenju izraz naše dekadence.

Nedvomno je tako prepričanje neosnovano. Kajti nikakšnega vzroka ni, da bi se umetnost morala omejiti na čisto določene meje. Razni tipi filma bodo prav tako opravičeni in možni v katerikoli družbi, kot »kolektivistične« umetnine v novi »socialistični« družbi. To sploh ni problem, četudi lahko širokogrudno priznamo, da so se nekatere umetnostne panoge (tudi filmske) daleč oddaljile od istinitosti in realnosti življenja. Prav tako ne more biti spora o vprašanju, kdo je produktiven, ustvarjajoč, ali poedinec ali grupa. Sociologija danes končno veljavno izkazuje, da skupina sama v sebi, v kolikor ni strukturirana, ni produktivna, da s svojim skupnim dejanjem in ustvarjanjem pripomore pač bistveno, a ne končno k ustvaritvi umetnine. Tudi velike ruske filme so ustvarili genijalni režiserji, ki jim je masa bila le predmet filmskega ustvarjanja. O teh točkah torej ni debate.

Vprašanje je, v koliko je v tem orisanem okviru in poleg njega mogoče ustvariti kolektivistično filmsko umetnost v dobrem zmislu besede. Barbusse in drugi, ki se branijo subjektivizma, romantike in dekadence, imajo v mislih čisto zdrav pojem, le da si v podrobnem niso na jasnem, kaj naj bi nova kolektivistična umetnost obsegala. Zdi se mi, da je treba pojem kolektivistične umetnosti še nadalje izčistiti in izjasniti.

Pojem kolektivistične umetnosti vsebuje več možnosti. Prav je, če zavrtnemo pretirano subjektivistične umetnine; a nasprotje te vrste umetnosti ni umetnost, ki zanika človeško privatno življenje, notranje življenje, iskrenost in intimnost, ter slika socialno-kolektivne ideje, temveč umetnina, ki slika občeveljavne, občečloveške in tipične motive. Tudi erotika, religija, prijateljstvo, diskreten prirodni in pokrajinski motiv so lahko takšni in tako enostavno skromni ter občečloveški, da veljajo za vse in lahko presunejo katerikoli sloj in stan. Za ta efekt ni treba nujno socialnega vprašanja (in tudi to je lahko individualno doživetje) in ideje revolucije in človeške družbe. Priznavam pa, da so danes zlasti socialna vprašanja nadvse aktualna, da zato zaslužijo, da jih prikažemo na prvem mestu in obudimo zanje čut v široki masi.

V čisto drugo skupino bi prištel umetnine, ki ne upodabljajo samo poljubnega predmeta (torej tudi socialna vprašanja), temveč tudi direktno vzbujajo zavest skupnosti in ustvarjajo podlago za novo grupirano človeško družbo. Ruski filmi iz revolucije prikazujejo v filmu množico (tudi pri ustvaritvi teh filmov so sodelovale množice!), za življenjem in nehanjem te množice tiče nad-individualne ideje; tak film po resonanci vzbudi v publiko isto čutenje in mišljenje ter ustvari novo zavest skupnosti. Kako je to mogoče in kje so skrivnosti teh umetnin, o tem si danes še nismo na jasnem. Da pa taki filmi učinkujejo (ali vedno v globino, to ostane odprto vprašanje), dokazujejo konkretne izkušnje. Seveda je tudi ta »kolektivna« umetnost plod velikih in genialnih posameznikov. In še tretji pojem kolektivne umetnosti je možen: da množica sama postane soodločujoč činitelj pri ustvaritvi umetnin. Najskrajnejšo tako obliko nahajamo v Rusiji, kjer je vsa filmska produkcija centralizirana in poddržavljena, podrejena vrhovnemu odboru, ki do neke meje regulira vso produkcijo. Ta vrhovna instanca seveda ni ustvarjajoča, a dejstvo je, da se ruski film točno ureja v ta okvir. Manj ostro obliko kolektivne umetnosti si lahko mislimo tedaj, če filmski umetniki ne ustvarjajo samo po svoji individualni težnji, temveč kot eksponenti svoje družbe in dobe. Njihova genialnost je potem garancija, da niso samo odsev in izraz tega, kar je, temveč tudi predhodniki in utemeljitelji nove bodočnosti. Ta naša tretja označba kolektivizma se torej steka v drugo, prej označeno vrsto.

ČEŠKOSLOVAŠKA KNJIŽEVNOST V PRVEM DESETLETJU SVOBODE

SPISAL DR. JAN BLAHOSLAV ČAPEK

Ze pred vojno se je začela uveljavljati skupina, ki je prvič javno nastopila z »Almanahom za leto 1914«. F. X. Šalda jo je imenoval generacijo *relativistov* za razliko od pokolenja 90 ih let, v katerem vidi usmerjenost k Absolutnemu. Sicer je prav Machar iz generacije 90 ih let značilen relativist in Durych iz generacije relativistov strasten zagovornik Absolutnega, ali vendar je Šaldova definicija z značno omejitvijo pravilna. Za to generacijo je značilna bojevitost ter nekaj razkošen in bolesten nemir.

Za voditelja generacije relativistov smatrajo dramatika, romanopisca in filozofa Karla Čapka. S Fr. Langrom in Fr. Kholom se je zanimal Karel Čapek za italijansko renesančno novelo, ki je sicer disciplinirana, a vendar prekipeva v njej življenje. Na ta način se je javljal protest proti sodobni anarhiji v prozaičnih leposlovnih proizvodih. Na Češkem si ta novoklasična struja ni pridobila zmage; zakaj disciplina v pripovedni prozi ni bila nikdar lastnost čeških pisateljev. So tudi drugi razlogi, da smo imeli malo svojega, tvornega klasicizma; v moderni dobi je najvažnejši razlog pač ta, da je Franja Šrámek, ki se je boril s Karlom Čapkem za popularnost, popolnoma razbil obliko romana in jo spremenil v ples impresionističnih peg ali pa v neurejen lirični tok. Kljub vsemu temu pa so novoklasične arhitektonične tendence blagodarno vplivale tudi na tiste pisatelje, ki so sicer daleč od toka novoklasicizma.

Renesančna novela, novoklasicistične teorije in commedia dell'arte pa niso bili edini vplivi, ki so inspirirali mladost Karla Čapka. Nič manjše vloge niso igrali tudi novoromantični, eksotični in tehnični vplivi. Tudi pragmatistična filozofija je dala Čapku svoj pečat. Karel Čapek ima izredno široko obzorje, pri tej ekstenzivnosti pa ni pri njem kakor pri Vrhlickem kamen spotike eklekticizem, ampak relativizem. Ali kljub temu fascinira moč Čapkove osebnosti, ki združuje v sebi tehnično virtuoznost in globino bistrih mislecev. Karel Čapek je zanimiv zaradi svojevrstne originalnosti in pa zaradi literarne simbioze s svojim bratom. Več svojih del je napisal namreč skupaj s svojim bratom Jožefom, ki je po poklicu slikar. Biti ali ne biti, to je tista sfiga, ki se z njo bori K. Čapek v svojih prvih prozaičnih knjigah. Mrzlično teženje po spoznanju resnice in prizadevanje, da reši uganke življenja in sveta, se razbija ob ledeni gori tega, česar ne moremo spoznati; če pa mislimo, da slišimo odgovor na vprašanja življenja, je to samo posmeh. Do skrajnih mej napeta krivulja Čapkovega intelektualnega prizadevanja se je zlomila ob nerazrešljivih vprašanjih. Žeja po življenju je vsesala v sebe nevarno žejo po resnici. Pri tem so vplivali