

se pojavi vprašanje, kaj naj zdaj služi „akavzalni“ fiziki za osnovo. Kajti brez vsake osnove ni mogoče postaviti nobene fizikalne teorije, razen če ne vzamemo že zgolj registriranja posameznih opazovanih dejstev za teorijo.“

„Vendar tu ne bom zahteval odgovora na to vprašanje. Povsem zadostovalo bi tudi, če bi navedli poljuben nujen vzrok, da kavzalna fizika ne zado-  
stuje za vpoštevanje dejstva izkustev, da je torej okvir, v katerega hoče vklju-  
čiti prirodne pojave, preozek. Primer . . ., ki ste ga navedli, dokazuje nasprotno.  
Da se bodo atomi v leseni kladi zaradi hitrega, neurejenega gibanja nekoč po  
naključju dvignili vsi navzgor, ni s stališča kavzalne fizike ne le mogoče, mar-  
več celo nekoliko verjetno v dovolj dolgem časovnem razdobju in prav ekspe-  
rimentalno kvantitativno potrdilo takih gibljivih zakonov, je po mojem mnenju  
odlična opora postulatu stroge kavzalnosti, saj je s pomočjo takih primerov  
postavljena.“

„Je pač točka v dosedanji fiziki, ki je potrebna revizije in ta točka je  
najbrže tudi povzročila ves dvom v zanesljivost kavzalnega zakona. Opustiti  
moramo v bodoče molče priznano zahtevo, da moramo pogoje, ki kavzalno  
determinirajo kak pojav vedno tudi eksperimentalno uresničiti do neke prin-  
cipielno neomejene stopnje natančnosti. *Ta zahteva v resnici ni združljiva z  
zakoni kvantne mehanike.* Toda to ni v eksaktnem prirodoslovju nič po-  
sebnega. V biologiji na primer je to nekaj samo po sebi razumljivega, in vendar  
velja v biologiji povsem postulat stroge kavzalnosti. Da, zdi se mi celo, da  
lahko trdim, da pričanja v biologiji prava znanost šele tam, ko uporablja za-  
kon o kavzalnosti.“

Tako pravi Planck, ko odgovarja Schrödingerju. In prav Schrödinger, ki  
je upošteval vse izsledke de Brogliea, Heisenberga in drugih, je bil prvi, ki je  
pokazal, da so prostorno-časovni pojavi v atomu docela determinirani, če  
upoštevamo materielne valove in ne gibanje snovnih delcev.

G. Vidmar si kljub temu gradi na osnovi tega sila problematičnega, ab-  
straktnega, nedokazanega indeterminizma, „ko gleda“ že tako dolgo „slepi  
svet, ki mu gospoduje golo naključje“, „novo“, „edinstveno“ filozofijo. Kljub  
temu, da ta filozofija ni niti tako nova, niti edinstvena, je zanimiva že zatega-  
delj, ker načenja v slovenski javnosti prva probleme novejšje znanosti.

Vladimir Premru.

## PROBLEM GLEDALIŠČNEGA PROSTORA

Nekaj besed o postanku današnjega gledališča. Antično amfiteatrsko gle-  
dališče pod milim nebom se je zaradi odprtega sceničnega prostora sredi  
publike moralo boriti z velikimi težavami režije; izpreminjanje scene je bilo  
otežkočeno, scena sama je bila popolnoma preprosta. Že vprašanje, kako na  
primer odstraniti mrtve junake s pozorišča, kako tehnično rešiti problem „pri-  
klenjenega Prometeja“, da bi prizor ne postal komičen, je spravljal takratne  
režiserje v zadrego. Pomagali so si z zelo enostavnimi sredstvi; prizor s Pro-  
metejem so rešili na ta način, da so ga na posebni premični napravi (akky-  
klema) pripeljali na oder. Itd. Po zatonu antične kulture se porajajo v ozračju  
srednjeveškega misticizma znani misteriji, ki se odigravajo na prostem (ka-  
kor v antični dobi), na trgih pred cerkvami itd. in pomenijo nazadovanje  
s pričo visoko razvite antične drame v starem veku. Ustrezali pa so okusu in

psihološkemu nastrojenju takratne publike, ki je ob njih doživljala po vsej priliki več kakor današnji meščanski „parter“. Ko se te verske igre ob koncu srednjega veka polagoma izrode in jih začne celo cerkev najstrože preganjati, nastopa že renesansa z novo vsebino umetnosti. Vzroka za nastajanje novega renesančnega gledališča v zaprtih dvoranh italijanskih plemičev, ki se jim hoče zabave in iger, torej ne smemo iskati samo v tem zunanjem dejstvu, marveč v psiholoških osnovah renesančne družbe in njene filozofije, ki stremi k individualizmu.

Gledališka umetnost ni več stvar širokih ljudskih mas, katerih občutje izraža na svoj način, marveč gornjih plasti, ki jim privilegiran položaj daje možnost, izoblikovati si estetski življenjski stil in dober, prefinjen okus. Zato tudi ne zahteva „nova“ publika od igralca, da bi bil izraz njenega mišljenja in njenega občutja, marveč pričakuje le okusne igre in zabave. Povezanost s publiko, tista notranja življenjska povezanost je porušena. Nujna posledica tega procesa je tudi oblika novega gledališnega prostora, oziroma njegova razdelitev, njegov „dualizem“. Igralce loči sedaj od publike zavesa; igralski prostor je tako rekoč emancipiran. Na tem prostoru, na teh osamosvojenih igralskih tleh se odslej odigrava vsa dramatska umetnost do današnjih dni. Razumljiva je, da so se danes v času, ko vsa družbena psihološka osnova, ves način mišljenja prehaja iz skrajnega individualizma v kolektivistično občutje, začeli pojavljati poskusi, kako reformirati stari meščanski teater, kako zopet približati igralca publiko, da ne bo samo igralec, marveč instrument njenih želj, zahtev, njenega celotnega čustvovanja. V ta namen bi bile potrebne temeljite gledališčne reforme v razdelitvi prostora in prav tako dramatske produkcije same. Vendar, videli bomo, da bi kakršnokoli nasilno izpreminjanje ali prelom, ki bi uvajal nov tip teatra (po antičnem vzgledu in vzgledu srednjeveških javnih iger na prostem) pomenil veliko nevarnost za neoviran razvoj resnične dramatske umetnosti.

Z uvedbo zastora so nastale številne nove možnosti za razmah dramatskega ustvarjanja in za njegov močnejši izraz, da se moramo na kratko pomuditi ob tem problemu, ako hočemo osvetliti vprašanje notranje prostorne ureditve gledališča. Zavesa je rešila stari režijski problem izpreminjanja in postavljanja scene, razdelila je dramatsko dogajanje v ločena dejanja in jim dala tipično končno zaostritev. Z zaveso dobimo tako zvano „Guckkastenbühne“ z vsemi dobrimi in slabimi stranmi. Uvedba zavesa predstavlja nevarnost, da bi dramatsko dogajanje izgubilo svojo pozicijo na odru in da bi ga prevladala popolnoma na vizualne učinke računajoča umetnost. Namreč moč slike. To se je tudi res dogodilo in se še dogajaja od iluzionistične režije do današnjih tehnično zelo izpopolnjenih teatrov. Sugestivnost v daljavo odmaknjene igralskega prostora je bila povod za razvoj vseh različnih načinov režije od „magičnega“ pa do naturalističnega. Novi tip gledališča s svojo prostorno razdelitvijo in iz nje izvirajočimi možnostmi je posredno vplival in po svoje usmerjal vso dramatsko produkcijo od renesance sèm. Shakespeare, ki je pisal za svoj oder s povsem primitivno sceno, je sugestivnost, ki izhaja danes iz močno oblikovane scene same, prenesel v dialog. Junak sam neposredno ali posredno govori o pokrajini, kjer se giblje, in že sama sugestivnost njegove besede vzbuja v publiko predstave o obliki prostora. Trdim lahko, da bi bila romantična, realistična, naturalistična, simbolistična, ekspresionistična itd. drama povsem drugačna, ako ne bi bila pisana za ta tip gledališča z novo organi-

zacijo prostora, z zaveso med publiko in gledalci itd. Nikakor ne smemo podcenjevati tesne povezanosti dramskega ustvarjanja z obliko današnjega tipa gledališča; dramatik je navezan na možnosti, ki mu jih nudi teaterski prostor, in ta navezanost ne vpliva samo na zunanjo obliko, marveč sega prav v bistvo dramske umetnine; kakor smo to pokazali na primer pri Shakespearu, tako bi mogli analizirati to notranjo odvisnost pri antični drami in pri vsej dramatikii od klasike do danes. Vendar to bi ne sodilo več v okvir našega razmišljanja.

Omejujemo se samo na problem, ali je ureditev prostora v našem tipu gledališča taka, da ne ovira, marveč pospešuje razvoj bistvenih dramskih elementov. In še posebej, ali lahko ta oblika gledališča služi še danes v polni meri zahtevam sodobne dramske umetnosti? Ali je morda ta ureditev prostora (namreč oder, ločen od gledalcev, z možnostjo, da se jim po potrebi prikrije) samo prehodna in se bo morala nujno umakniti novim, času bolj ustrežajočim, ali pa vendarle predstavlja, kakor na primer tiskana knjiga za literaturo, neki, vsaj za naše pojme, v bistvu edino možni okvir za vprizarjanje dramskih del. Gre torej za vprašanje, ali današnja oblika gledališča ustreza le psihologiji fevdalne in meščanske družbe, iz katerih in za katere je vzrasla, ali pa se zaradi nekih svojih lastnosti ohrani tudi v bodočih družbah, ki bi iz svoje srede ustvarjale tudi resnično kvalitetno dramsko literaturo.

Odgovor ni lahek niti enostaven. Reinhardt, ki je na primer svoje dni uprizoril „Oedipa“ v cirkuškem amfiteatru „Schumanu“, je kasneje poskusil tudi z vprizarjanjem klasičnih in modernih dram na tem prostoru in je seveda doživel neuspeh. Zakaj? Pač zato, ker so te moderne drame pisane ne za odprt antični teaterski prostor sredi publike, marveč za popolnoma določen prostor, ločen z zaveso od gledalcev, ki ima vse možnosti sceničnih izprememb. Ob tem primeru torej lahko podvomimo, če je mogoče vprizarjati ogromno večino porenasančnih dram v bistveno drugače urejenem gledališču, kakor ga poznamo danes.

Vendar vse to še ne bi izključevalo možnosti, da se nekoč v dobi prerajenega, intenzivnega kolektivnega čustvovanja obnovi amfiteaterska oblika gledališča z odprto sceno. Morda se razvije nova drama v taki smeri, da bo uspešno vprizorljiva samo v odprtem prostoru, sredi gledalcev, ki bodo zahtevali od nje vse kaj drugega kakor današnji meščanski „parter“. To možnost priznava tudi Winds, ko v svoji „Zgodovini režije“ zavrača take poskuse v današnji meščanski družbi in dodaja, da je zanje potrebna povsem drugačna psihološka osnova, ki izhaja iz novega socialnega okolja.

Tak prelom v razvoju sodobnega gledališča pa bi kljub novim možnostim dramskega oblikovanja in izživljanja, ki bi jih nudil, kljub tesnejšemu notranjemu kontaktu z gledalcem (kar pa je še prav tako vprašanje), kljub časovno bolj ustrežajoči obliki pomenil zanikanje vsega gledališkega razvoja zadnjih stoletij; pomenil bi nevarnost, da bi zapadla skoro vsa dramatika od klasike do danes pozabljenju, ker bi tako postala, če že ne nevprizorljiva, pa vsaj umetniško neučinkovita in celo banalna. Da bi to vplivalo porazno na kvaliteto nove dramske literature, se razume samo po sebi.

Najstvarnejši in najbistvenejši razlog, ki zanika možnost takega preloma v zgodovini modernega gledališča, pa izhaja iz samega bista dramske literature. Njena najvišja oblika — tragedija je najsilnejša, najsuggestivnejša, najbolj pretresajoča, kadar požene do skrajnih napetosti nasprotja, ki v svoji

mračni usodnosti žive med človekom in človekom, med njim in obdajajočim ga človeštvom, družbo v katero je vrasel, iz katere se trga, ki jo zanika ali priznava, ki se v krčih bori za njo, kadar nas z neodoljivo silo potegne za seboj v vrhunec svojih tragičnih vzponov, da smo nato do dna pretreseni in osvetljeni od njene hipnotične moči. Kratko: edina domena drame je človek v tragičnih, groteskkih, komičnih borbah s samim seboj, obdajajočim ga človeštvom in veseljnostjo. Njeno težišče in bistvo je torej v psihologiji človeka in njegovih dejanj; zato se more tudi dogajanje drame resnično in močno izživeti le v prostoru, ki daje njenim psihološkim osnovam dovolj plastično ozadje in poudarek. Vse to more nuditi le taka ali podobna ureditev prostora, kakor jo poznamo danes, kajti dramatično dogajanje more učinkovati le s pričaranjem umetniške resničnosti; za to sugestivno resničnost je nujno potrebna ali stilna ali naturalistična scena, ki pa je iz povsem tehničnih razlogov mogoča le na posebej za to organiziranem prostoru. Zato se bo po nujnosti, ki izhaja iz bistva dramatičnosti, iz katere zajema gledališče vso svojo vsebino in moč, po vsej priliki obdržala tudi v družbi z drugačno psihološko disponiranostjo prostorna ureditev sodobnega gledališča.

Zanima nas še razmerje filmskega do gledališkega prostora; tu je treba nekaterih bistvenih ugotovitev:

Film ima dva elementa, ki ga močno ločita od odra. Mislim tu na veliko gibčnost, s katero se menjavata dejanje in prostor in v čemer se s filmom ne morejo primerjati tehnično najbolj izpopolnjeni odri (Drehbühne, Senkbühne); druga lastnost filmskega dogajanja je sproščenost prostora. Prostor je v filmu popolnoma osvobojen; svobodnost, s katero lahko film izpreminja, menja, oblikuje, prenaša dejanje iz prostora v prostor, se da primerjati le s svobodo prostora v romanu.

Napačno bi bilo, če bi smatrali te tipično filmske elemente za prednost, s katero lahko film v dramatskem oziru konkurira z gledališčem. Kajti film dosega efekte, povsem naravno, s tistimi sredstvi, ki jih najmočneje obvlada in ki so najbolj tipično njegova: namreč ne z besedo, to „magijo“ teatra, ne z dramatično sugestivnostjo, ki jo na gledalca prenaša prisotnost živega igralca iz konkretnega tridimenzionalnega prostora itd., marveč s čisto vizualnimi in zlasti vizualnimi sredstvi. Film predvsem gledamo (danes še tudi zvočni), dramo poslušamo in dejanje manj gledamo, kakor občutimo. Na primer gledaš človeka, ki stoji na robu visoke, skalne stene. Nenadoma izgubi ravnotežje in omahne v prepad. Ta dogodek doživiš ne kot sliko, marveč kot vse telo pretresujoč občutek groze. Tako bi doživeli ta prizor tudi v gledališču, v kinu bi ga doživeli predvsem vizualno.

Ako skuša film z zvokom dvigniti moč slike, skuša odrska umetnost z vizualnimi pripomočki stopnjevati dramatično občutje. Film bi bil neracionalen, če bi do skrajnosti poenostavil sceno (kar v gledališču celo lahko stopnjuje dramatsko dogajanje), če bi računal bolj z učinkovitostjo, ki izhaja iz dramatičnosti in bi zanemarjal sijajne možnosti, ki mu jih daje sproščeni prostor. Sodobna filmska industrija se dobro zaveda tega in računajoč na človeško strast po gledanju (Schaulust) producira skoro izključno filme, ki so po večini skrajno plehki, četudi vsebujejo psihološke konflikte, se ti razblinijo pod pezo slik, ki pa so tehnično seveda na višku. Vendar nas tu ne zanima kvaliteta sodobnega filma, marveč možnosti, ki jih nudi filmski prostor tudi onemu, ki bi hotel ustvarjati z njegovimi sredstvi res visoke umet-

nine. Lahko trdimo: najvišja umetnina, ki jo zmore nekoč film, bo vsekakor epskega značaja, dramatična kvečjemu toliko, kolikor je dramatično dejanje sodobnega romana, oziroma epskega dejanja sploh. Zanimivo je, da poznamo doslej mnogo filmiranih svetovnoznanih romanov, dočim ni skoro nobene filmirane drame, ne klasične ne moderne. Vzroke izvajamo iz prejšnjih trditvev o sproščenosti prostora v romanu, ki jo film lahko sijajno reproducira in se v njej razživi in izživi, medtem ko bi se ob skoraj neizpremenljivem prostoru drame čutil vklenjenega, „ne v svojem elementu“. Zato so tudi filmske dramtizacije romanov docela odveč in navadno skrajno ponesrečene. Vzroki so še drugod in sicer že v omenjeni razliki doživljanja dogodkov v filmu in v drami, dalje v dejstvu, da je glavno težišče drame v besedi, v dialogu, ki postane v kinu lahko dolgočasen, dočim na odru pomeni svojevrstno umetnost. Pomislimo samo, kaj bi nastalo v filmu na primer iz Othela, Macbetha, sploh iz kake Shakespearove ali klasične tragedije, kjer je vsa dramatičnost skoncentrirana v sijajen dialog, v katerem je kultura besede na najvišji stopnji. Ena izmed izrazitih dramatskih prednosti pa je značilna za film, namreč mimika, ki se je zaradi njegove prostorne sproščenosti lahko razvila do velike umetniške potence in se je tako izoblikovala v najboljših primerih v svojevrstno umetniško panogo. Do skrajnosti rafinirano, dekadentno prefinjeno mimiko kake Grete Garbo, z vsemi čustvenimi barvami in najfinejšimi odtenki, bi lahko primerjali z dekadentno poezijo Baudelaira. Mimika torej lahko v nekem oziru dosega v filmu nekaj podobnega kakor beseda na odru.

V filmu hoče publika predvsem gledati (ako izvzamemo muzikalne zvočne filme) in vsaka izpopolnitev besede, zvoka bo lahko rodila le delen uspeh. Odtod tudi kratki, monotoni filmski stavki, ki jih še vedno govore slike in ne živi ljudje. Toda prava resnična dramatika se bo vedno morala razvijati v dramatično stopnjevanje dialoga.

Še besedo o „dramatičnem“ dogajanju filma. Kakor je res, da zahteva vsaka drama svojevrsten ritem, ki ne sme zastajati nikjer, ki mora utripati v celotnem dogajanju in slehernem detajlu, tako bi bilo naivno enačiti hitri filmski tempo z „dramatičnostjo“ dogajanja. Pomislimo samo na drame in romane s „hitrim tempom“, ki pa so kljub temu skrajno nedramatični. Možnost hitrega dejanja torej še filmu ne daje pravice lastiti si neko posebno dramatsko prednost pred gledališčem. Filmu torej daje v dramatskem oziru prednost pred gledališčem le mimika; sproščenost prostora in njegovo naglo menjavanje pa le toliko, kolikor ne postaja samo sebi namen in kolikor ni predvsem epski element, kolikor ni zgolj vizualnega značaja. Filmu že po njegovih bistvenih možnostih ni in ne more biti cilj dramatičnost kot teatru, marveč v slike prenešeno epsko dogajanje z vsemi svojimi prvinami, ki jih pozna tudi roman.

Gledališče je danes urejeno tako, da stene niso prazne in gole, ampak do vrha pozidane z ložami za publiko. Tako je ves notranji prostor za gledalce poln publike, kar daje v zaokroženem, navadno majhnem prostem človeku občutek intimnosti. Ta „intimnost“ (ki eksistira v gledališču kljub nedemokratski porazdelitvi publike) nadomešča v nekem smislu učinke, ki gredo na rovaš masne sugestije velikih, amfiteatralno urejenih gledališč. Zato je še veliko vprašanje, ali se bo kedaj v malih gledališčih odpravila ureditev gledalskega prostora, ki je sicer res nastala kot posledica fevdalne in kasneje

meščanske družbene klasifikacije, a vsebuje taka kakor je možnost intimnejšega doživljanja dejanj na odru.

Notranja ureditev gledališča bo torej po vsem tem v bistvu ostala z nekaterimi izpremembami, ki jih bo zahtevala nova družbena psihološka usmerjenost. Oder se bo ohranil na „emancipiranem“, od publike ločenem prostoru, kakor ga poznamo že od renesanse; séveda se bo moral izpopolniti v vseh smereh, ki bodo vodile do pristne, mogočne dramatike, in zaradi njegovih dramskih možnosti ga ne bosta mogla nikoli nadomestiti ali zamenjati ne obnovljeni antični amfiteater, ne moderni kino. Ta dva tipa (tudi amfiteater!) se bosta razvijala kajpada v svoji smeri naprej, zasledujoč svoje umetnostne cilje, ki pa ne sovpadajo s smotri prave dramatike.

*Vladimir Pavšič.*

## K R I T I K A

IVAN CANKAR

ZBRANI SPISI. Osemnajsti zvezek. Uvod in opombe napisal Izidor Cankar. V Ljubljani 1935. Založila Nova založba. XI + 435 strani.

Šele zdaj, ko izhajajo Zbrani spisi Ivana Cankarja, ko se razgrinja njegovo delo pred nami v celoti, imamo Slovenci priliko, da se poglobimo v življenjski opus enega naših največjih duhov in da ga pravilno presodimo. Tako bomo morda popravili to, kar smo po krivici storili zoper njegovo delo in življenje. Starejša generacija, ki je bila tako srečna, da je mogla neposredno spremljati Cankarjevo umetniško rast, bo gledala zdaj na celoto njegovega dela morebiti objektivneje kakor takrat, ko je ali videla najpoprej njegovo bohemsko pelerino, potem šele vse njegove „bolne sanje“, ali pa si špekulantsko izposojala njegovo umetnost samo za okras svojih političnih fasad. Tudi najmlajši rod bo morda ob tej izdaji revidiral stališče do Ivana Cankarja, če se zaveda, da je vzrasel iz njegovega dela, dasi je doslej po sili razmer posvečal pažnjo socialnim, političnim in gospodarskim pretresom in kazal zato bolj malo zanimanja za tiste subtilnosti človeške duše, ki jim je Cankar posvetil vse svoje izredne sposobnosti, pa se celo zavestno otresal njegovega „že preživelega individualističnega sentimentalizma“. Tudi mu ni bil povsem pravičen srednji rod, tisti, ki se je osveščal svojega življenja, ko je občutil, da Cankarja ni več, ker je bil preveč pasivno zaljubljen v njegove simbole, lepoto njegovih stavkov in ogenj njegove kulturne, politične in socialne kritike, da se jim je včasih preveč predajal in celo pozabljal, da govori na njegova usta o vnanjih rečeh, ki so se bile medtem že spremenile, dasi je bil ta rod njegovemu srcu najbližji.

Deset let že izhajajo posamezni zvezki Zbranih spisov Ivana Cankarja v ureditvi njegovega bratranca univ. prof. dr. Izidorja Cankarja in se vrstijo v serijo, ki je daleč preseгла pričakovani obseg in še ni zaključena. Bolj ko se večja število zvezkov, bolj se zaokrožuje Cankarjev umetniški lik, ki ga je bilo doslej zaradi raztresenosti spisov po najrazličnejših revijah, dnevnikih, koledarjih itd. silo težko pregledati. Zmerom bolj se pa tudi zdaj utrjuje vera v neminljivost njegovega dela pa tudi občestva, ki je iz njega vzrasel in se bo vanj na veke znova povelečan povračal. Čeprav so domalega že vsi ti spisi izšli v tisku, vendar nas zmerom zatme kako presenečenje ali nova osvetlitev, da doživljamo ob slehernem zvezku njegovo delo skoraj kot svežo aktualnost, zlasti še, ker je bila naša originalna literarna tvornost zdaj nekaj let sëm v