

Važne za vzgojo glasbenega naraščaja so javne konservatorijske produkcije. Ugotoviti moramo, da dobivajo od leta do leta enotnejše lice in stojijo tudi glede tehnične izvedbe na vedno lepši višini. Že iz naslovov: produkcija splošno slovanskega značaja, romantika, predklasika, klasika, impresionizem, moderna itd. razberemo, da stremi vodstvo za čim enotneje zasnovanimi sporedi, ki nam vsakokrat pokažejo avtorje čisto določeno očitane dobe. Hvale vredni so tudi nastopi gojencev posameznih oddelkov (klavirski, orgelski) ali celo posameznih profesorjev (Janko in Tone Ravnik, mons. Premrl). Zanimivo bi bilo pritegniti tudi učence kompozicijskega oddelka, kar bi dalo novega impulza njihovemu ustvarjanju.

V pregledu glasbene sezone še najbolj pogrešamo rednih simfonijskih koncertov. Morda bo novo ustanovljena filharmonija temu odpomogla. Le z rednimi koncerti bo mogoče občinstvo sistematično izobraževati in buditi v njem zanimanje za vsa dogajanja na glasbenem polju. M. Tomec

GLEDALIŠČE

Reinhardt in literatura

Pri Reinhardtju moramo porazdeliti literarna gledališka dela v več skupin: dela velikega tragičnega sloga: antika; Goethe in Schiller, Kleist in Hebbel; Lenz in Büchner ter končno Hoffmannsthal in Beer Hofmann; klasiki: Moliere, Calderon, Gozzi, Goldoni; Ibsen in Strindberg kot komorna igra; Frank Wedekind, Knut Hamsun; Tolstega družabne drame; moderne psihološke družabne drame; novejša struja: Sorge, Göhring, Stramm; opereta in muzikalna komedija; pantomina.

Če bi hoteli pokazati od vsake skupine reprezentativno delo, bi ne mogli, zakaj spoznali bi, da se vsaki teh iger drugače streže, da bi vsaka razbila dosedanjo vez in si ustvarila novo smer. Ni nikako čudo, da je začel režiser - revolucionar podajati prve podobe v nemških klasikih, postavim s Schillerjevimi revolucionarnimi dramami in se vedno in vedno spet povračal k njim. In prav tako ni nikako čudo njegova ljubezen do razvratnih dejanj in strasti, postavim do Lenza in Büchnerja. Kogar je kadarkoli že zajela in zavrtinčila revolucionarna vihra, ta šele lahko podoživi nepopisno režiserjevo strast in njegov notranji crescendo, ki ga zna prenesti iz lastne močne volje v trepetajočo odrsko polnost: le s takimi željnimi nasladami so razumljivi čudeži, ki jih je čudoma priklical Reinhardt iz konca drugega dejanja v »Kovarstvu in ljubezni«, iz Rollerjevega nastopa v »Razbojnikih«, iz konventa v »Dantonovi smrti«, iz začetnega prizora v »Kralju Oidipu«, ko množica rjove na pomoč, iz zbora judov v »Juditi«. Krik obupane, razdrte, boreče se človeške narave pa se more posrečiti le tistemu, kdor zna razliti pritajeno silo z nezmerno krvavečo boljo, tako kot je storil Reinhardt v Len-zovih »Vojakih« ali v Büchnerjevem »Vojičku«.

Poleg revolucionarnega Reinhardta imamo pa še drugega: z baročnim veseljem vsega prežetega oboževavca lišpa na španskem dvoru v »Don Carlosu«, uživajočega v lepotah umetniških govorov in v političnih spletkah v

»Mariji Stuart« oz. vojaških spletkah v »Wallensteinu«, na pruski preprošini in krepkih primerah »Princa iz Homburga«, seveda vsakokrat v drznem nasprotju med temi različnimi svetovi in osebnostmi.

Orjaško pa se pne iznad vseh »Faust«, ki mu je Reinhardt skušal dati poslednjo, najglobljo podobo. Prvič ga je zajel z vsem zamahom; uprizoril je, v precejšnji časovni razdalji, oba dela. V »Faustu« je sprva zapičil vso pozornost v filozofijo monologov prvih scen ter jih nakazal v temni študijski sobi skozi mračno osvetljeno učeno Faustovo črepinjo; spet drugič je pokazal pomlajenega Marjetičinega ljubimca, v tretje pa božanstveno muziko besede. (Wegener je igral satana, Schildkraut pavliho, Abel svetovnjaka — Mefista; Höflich tragično, Heims nemško, Eibenschütz mično — Marjetico). V drugem delu je dosegel veliko večjo popolnost. Reinhardt se ni ustrašil ničesar, vplel je tudi Valpurgino noč, cesarski dvor, klasično Valpurgino noč, Helenino — tragedijo, v katero je bila ujeta Schumanova muzika. In *magnis et voluisse sat est*. Kesneje je dal delu pri novi priredbi gotičen okvir.

Močan notranji nagon ga je vedno spet znova gnal h Goetheju. Mikalo ga je, da bi tega genija objel od vseh plati: dobrodušno-prisrčnega, idilično-naivnega, kakor tudi vase ujetega strastnega klasičnega Goetheja, čistih in plemenitih linij. Priča o tem krasna in svečana priredba »Torquata Tassa« in na moč razposajena istorija v »Prazničnem semnju pri stari ropotiji«. Iz tega občutja se je porodilo dvoje predstav, ki sodita mimo Shakespeareovih del kot Reinhardtovi najlepši ustvaritvi, namreč: »Clavigo« in »Stella«. Če se mu je le katerikrat posrečilo izvabiti delu njegovo dušo in muziko, tako se mu je to pot: »Clavigo« je muzika, »Stella« je duša. »Clavigo« je bil kakor na note pripet, da si ga mogel brati kakor iz partiture. Tu je Reinhardt delal čudeže. Kak neverjeten dramatični učinek se je spojil iz nasprotja med brezčasovnim človeškim trpljenjem in med melodijo tekočih tirad in lepoto dekoracij in galantnostjo posameznih oseb! Še veliko tišja, bolj prisrčna in notranje bolj razgibana je bila »Stella«. Tu je bila sama duša tisto, o kateri si mislil, da je muzika in melodija. Duša ondotnega stoletja, brez strasti, čista duša za čudo zasanjanih ali preudarnih žena, sama duša ženske. Tu je storil Reinhardt, da je izzvenelo iz njega vse najboljše, kar je imel; njegov globoki dojem ženske duše in ljubezni.

Še enkrat se je Reinhardt posrečila tišina komorne igre: v »Bliskavicah«, v tem za čudo zrelem in postarnem komadu dozorelega Strindberga. Muzika sloga; malo trdo zvoneča nordijska muzika polahno onemelega in osamelega bitja, muzika odpovedi človeka, ki nima ničesar več pričakovati od sveta in ki je za vedno sklenil mir s seboj in svetom. Pa vendar se je ta muzika čutila skozi disharmonijo vseh prejšnjih bojev in še enkrat, poslednjič, vztrepetala kakor daljen blisk, ko hudobna davčina, vendar je onemogla in se ne more kosati z veličino miru in zamre v tihih večerih ko v pozabo. A kako je bila ta tihota in odpoved instrumentirana! Kako živo govorico so govorila s pajčevinami pripeta, mrko osvetljena okna tesne in pritajene hiše, potem čebljanje in čebnjanje v soseščini, kjer se pretekajo človeške usode v starčevska modrovanja!

Bilo bi čudno, če bi psihologa Reinhardta ne mikalo vse, kar je psihološkega. Vsekakor ne psihologija kot sredstvo za vsemogoča dognanja, oziroma kriterij pravičnosti ali nedognanosti dejanj, pač pa psihologija kot uprizoritvena naloga, kot dramatična izjava: prosevanje duševnih motenj skozi teatrsko razgiban izraz. Iz tega vidika je Reinhardt režiral Strindberga in Ibsena. »Smrtni ples« in »Grmada« sta postali psihološki drami zakonskega in družinskega sovraštva. Pri Ibsenu je opustil tradicionalno »skrivnostnost«, ki je bila postala že neznosno enolična in dolgočasna.

Tako so nastali znameniti »Strahovi« z Moissijem. To je bilo samo ozračje, več ozračja kot le kedaj v kateri drugi drami, toda dramatično razgibano ozračje, nasičeno, oživljeno, zevajoča rana duševnega pogina in do mozga segajoče, strahotno dognanje in spoznanje črnega greha. Boj, ne občutje! Prav tako dramatično močni, do konca življenja zadrževani duševni boji med ljubeznijo in krivdo v »Johnu Gabrijeleu Borkmannu« z Wegenerjem. Pri Wedekindovem »Pomladnem prebujenju« ni bilo kajpak s psihologijo kaj početi, niti kaj z ozračjem ali z občutjem; tu ni domogla nikaka resničnost, nikako opazovanje, temveč samo slutnja, le pesniški profinjeni čut za zasanjano, rahločutno, sramežljivo dekliško liriko, ki se je razživela v ironiji in cinizmu, demoniji in groteski, da je našla pot iz labirinta odmirajočih viharjev, ki se ji dè tudi otročja duša.

Za Wedekinda in Hamsuna se je moral najti stil, pri katerem je rasla psihologija v demonijo.

V Tolstega »Živem mrtvecu« in »Moči teme« je Reinhardt zamenjal psihologijo s človečnostjo. Človeško resnični so vsi veliki pesniki. Tudi Tolstoj. Toda ne šine mu v glavo razodevati samo to, kar velja, ampak to, kar že obstoji, pa bi ne smelo biti; treba je pokazati, kako bi moralo biti. To, kar on zavrže, je hudo zapleteno, to je družba, to kar oznanja, pa je na moč preprosto in to je človečanstvo.

Oboje se prepleta pri Reinhardtju v močni sorodnosti. Preprosto človečnost kažejo igravske ustvaritve kot so Akin in Luka; tako je moral režiserju uspeti Fedja v »Živem mrtvecu«, čigar umiranje je bilo podobno dopolnjenju vsega trpljenja. Značaj družbe in njen izraz je pri Reinhardtju spet poglavje zase. Nekaka nasprotna stran revolucionarnega Reinhardta. Tudi tu imamo gibanje množic, toda praznično razvnetih množic, v nekih visokih oblikah priljudnosti. Čar mnogozvočnega govorjenja, ki bohotno raste iz urejene elegancje, nevsiljive igre osebnih, individualnih nasprotij. Le z lahkotno roko je moči voditi ves naraščajoči ritem brez teže in vsebine, a ga vendar poživiti tako, da je tudi v njem neki življenjski zmisel in prispodoba in s tem tudi zmisel teatra. Toda Reinhardtovo veselje za družabno igro sega daleč preko teatra. V njem kipi nagon, učinkovati do brezmejnosti, ustvariti družbo, ne le prikazati. Mogoče je to teženje zrelega moža, ki hoče uspehe in želje svojega dela zagrabit in jih jasno prikazati; nemara teženje umetnika, ki hoče preko svoje umetnosti vreči svojo plodnost v resnično življenje. To bi bil najmočnejši nagib njegovega početja, ko je v graščini Leopoldski uprizoril v sobanah »Kovarstvo in ljubezen«.

Prejkoprej je zagrabil Reinhardt za priliko in narobe spremenil oder v salon. Ne moreš si jasneje in bolj pristno misliti salona in salonske družabnosti, kot pri Tolstem, nič bolj odlično kot pri Hoffmannsthalu, nič bolj angleško kot v Galsworthyjevi »Družbi«, nič bolj razposajeno kot v »Netopirju«.

In zdaj psihološki Reinhardt, ki ume igrati na vseh strunah duše, ki se čuti doma v vseh njenih pokrajinah, mejnih krajinah, sanjavih daljah in resničnosti: od mehke srčne lirike v Maeterlinckovi pesmi »Peleas in Melisanda«, preko Strindbergove dušne sanjivosti v »Sonati strahov« in »Sanjski igri«, pa tja do transcendentnih pesnitev borečih se za resničnost in videz življenja ter umetnosti v Sorgejevem »Beraču« in Pirandellovih »Šestih osebah, ki iščejo avtorja«; realistični psiholog Reinhardt v Bahrovi »Sanni«, preko »Doroteje Angermann« do Bourdovih »Ujetnikov«; Reinhardt, politični satirik: od »Svete Ivane« pa tja do »Cesarja iz Amerike«.

In zdaj še Reinhardt veseljak in dobričina. Reinhardt v petju in plesu, Reinhardt, ki si da včasih zagosti, se čehlja za ušesi in se počuti, ko riba v vodi. Reinhardt s tisočericimi pesniškimi, muzikalnimi, sceničnimi, akrobatičnimi domislicami. Reinhardt improvizacije in »Commedia dell arte«. Reinhardt iz »Danes homo tiči« do »Netopirja« in »Viktorije«. Med temi pa »Georg Daudin« in »Namišljeni bolnik« z nepozabnim Pallenbergom; pa še »Sluga dveh gospodov«, »Figarova ženitev«, »Nemški malomeščani«, »Orfej in Helena«; in če si misliš zraven še »Semnja v mlaki«, kakšno morje veselja in smeha! Teater zaradi teatra volje. Pravi, resnični, produktivni teater. (Prim.: Heinz Herald — Arthur Haham: Die Jahre 1905—55). Peter Malec

ZAPISKI

Papini o sodobniku Croceju

Po tem napadu (prim. str. 229), ki zaključuje prvo dobo, se Papini ni več naravnost obregnil ob Croceja. Tu in tam je včasih okrcal kako senco, ki je bila podobna Croceju, njega samega se ni dotaknil do marca leta 1932.

Tiste dni je Croce tiskal v Bariju svojo »Zgodovino Evrope v XIX. stoletju«, knjigo, ki je vzbudila pozornost in polemike tudi pri nas. Z njo je Croce globoko ranil Papinijev čut kristjana in človeka.

»Ni kaj reči,« piše, »Benedetto Croce je osvojevalec... Še mladenič je prehodil stepe kritike in znanja, starejši je zavzel z zvijačo carstvo filozofije in ga razdelil na štiri province, ki imajo na papirju neverjetno jasne meje; po pohodu nad kraljestvo ekonomije se je vrgel ves v republiko literature in je tam priredil taka mesarska klanja, kakor jih še nismo videli, kar človek pameti; našel si ga na vsakem voglu stoletij, pred gradom vsakega pesnika, pred kočjo vsakega pripovedovavca, v Italiji in v inozemstvu, kako dlakocepi in sodi: neobčutljiv ko kip, gluhi ko zidovje...«

Nazadnje, ko se je naveličal potepanja povprek po tej nesrečni republici, se je obrnil k zgodovini, ki jo je vsčipnil že za nekdanje prve ljubezni: Nad