

dela Italijanov vse tisto, kar so napisali pisci iz obmejnih pasov, zlasti iz Dalmacije.

V delu, ki je v njem zgodovinska plat tako poudarjena, je težko izogniti se nekaterim kočljivim, bolečim mestom; tudi g. Cronia se jim ni, a obravnaval jih je zmerno in taktno. Taka dela res služijo medsebojnemu spoznavanju in zbližanju.

A. Bajec

ZAPISKI

Režiser — Maks Reinhardt

1. V tesni, umazani podzemski pivnici na Lessingovi cesti v Berlinu je na prelomu 20. stoletja, v času, ko je naturalizem počasi odmiral in se je pričela naskrivoma utihotapljati in uveljavljati nova romantika, ustanovila neka literarna družba krožek z vzdevkom »Die Brille«. Ti mladi ljudje so nastavili sekiro filistrstvu, ovrgli razum in postavili ter cenili samo čustvo. Člani tega kluba so našli s svojimi grotesknimi priredbami mnogo odobravanja. Večji del teh krožkarjev je izhajal iz gledaliških ljudi. Predmet in forma burk in šal je merila na pravo odrsko vzdušje. Za Silvestrovo 1900 so priredili člani tega kluba (v dvorani »Umetniškega doma«) velik večer s parodističnim svečanim vzdevkom: »Božične igre na prelomu stoletja«. Parodija je našla toliko odobravanja, da so se te »božične igre« ponavljale večer za večerom. Kesneje so imenovali svoje početje po Goetheju: »Schall und Rauch«. Tu sta se shajala in delovala intimna tovariša, mlada, idealna, nadarjena igralca Brahmovega »Nemškega gledališča« Fritz Kayssler in Maks Reinhardt.

Kar so prireditelji na teh večerih nudili, so bile samo muhe in kaprice mladih ljudi. Iz te vseobče parodije mlade generacije pa je udarjalo hrepenenje po neki novi struji in mržnja nad premočjo krute naturalistične umetnosti. Vsa mogoča gledališka dognanja so vam obrnili ti buzokljunci na glavo. Znameniti sta postali predvsem Reinhardtova predelava Schillerjevega »Don Carlosa« in Kaysslerjevi »Režijski pomenki«. Sloves teh novotarjev je šel po vsem Berlinu. Reinhardt je insceniral mimo tega v »Residenz-theatru« velikega, a prav tako nedramatičnega lirika Rilkeja in Wedekinda.

Bila pa je v tem trenutku tragična krivda, da se je ločil Reinhardt od svojih prijateljev, se sprl s svojim ravnateljem Brahmom ter se čedalje bolj odtegoval »Nemškemu gledališču«. Osnoval je v središču Berlina svoje lastno gledališče: »Schall und Rauch«. To malo gledališče, ki je imelo značaj kabareta, je z otvoritveno predstavo neznansko pogorelo. Toda zamrlo ni, temveč prav tu je izhodišče in začetek velike gledališke umetnosti, ki je zanesla kesneje Reinhardtovo slavo po vsem svetu in zarezala teaterski zgodovini novo, na moč globoko in važno fazo.

2. To malo »Schall und Rauch« gledališče je delovalo anonimno in tudi na znotraj ni bilo izključno Reinhardtovo gledališče. Še od onih veselih, zanesenih večerov je bil izbran kolegij, ki je svetoval, pesnil in tudi režiral.

Sem so spadali mimo Reinhardta predvsem še delovni člani »Nemškega gledališča«, Friedrich Kayssler, Richard Vallentin in Luise Dumont. Hans Oberländer, sin znanega igralca v »Kraljevem gledališču«, sam spreten režiser, je bil ravnatelj in lastnik tega podjetja. Dalje je bil od vsega početka delničar Berthold Held, ki je bil kasneje najzvestejši Reinhardtov pomočnik v režiji in vodja njegove igralske šole. Svojih igralcev od kraja to kabaretno gledališče ni imelo. Bilo je angažiranih le par kabaretnih komikov. S temi in še z nekimi drugimi povprečnimi igralci in igralkami so otvorili 9. oktobra 1901. leta to malo, slabo akustično in z grotesknimi maskami poslikano dvorano. V svoj kabaretni program so morali kaj kmalu vplesti, ako niso hoteli čakati kar z odprtimi očmi pogina, resnejšo literaturo. Vidnejši uspeh je imela Oskarja Metenierja »Družinska idila«, ki jo je uprizoril Antoine v Parizu že pred 13. leti v »Theatre Libre«. Za Berlin je bila to novost, pozanimala je zaradi svoje zmesi strahotnosti in komike ter dala spričo Brahmovega večnega živčnega naturalizma ljudem nekoliko do sape. Torej prvi uspeh! Še istega leta pozimi se je izkopal Reinhardt docela iz zбора »Nemškega gledališča« in zakopal vso svojo voljo v to mlado podjetje in iskal zanj novih igralcev. In nikakor ni prišel slučajno prvi v Reinhardtovem gledališču do besede dramatični pesnik dragocenega kova — August Strindberg. Prišli so še drugi novi pesniki, katerim pri Brahmu ni bilo prostora njihovi poeziji. Oscar Wilde, angleško-irski esteta, je zadivil in vznemiril duhove s svojo silno in v rafinirani umetniški obliki podano poltenost svoje »Salome«. Kakor okorno stilizirana, s prav tolikšno količino mrzlih ko dragocenih draguljev prepletena tkanina je bila ta mala enodejanka. Za to strupeno mrzlo upodobitev neubrzdane pohotnosti, za to profinjeno princeso, ki si poželi glavo ljubljene barbara, je bila Gertruda Eysoldt, ki je prišla iz Stuttgarta, kongenialna igralka. Cenzura je prepovedala javno uprizoritev tega dela. Krstna predstava je bila kot matineja pred izbranimi povabljeni. Predstava je zapustila globok vtisk. Kipar Maks Kiuse je naredil v tej prvi pomembnejši Reinhardtovi režiji sceno: orientalsko teraso pred palačo s težkimi zidinami, nizkimi vrati, sfingami in pticami. Tu ni bilo ničesar naslikanega, vse je bila arhitektura. Sicer ni bilo to še uresničenje Craigovih zamisli, kajti vse je bila le s težkimi sredstvi dosežena iluzija, vsa prostorna ustvaritev je težila v ritem drame. Vendar pa je bila novost, iz katere se je bilo mnogokaj nadejati. To je bilo v novembru 1902. leta. Še v decembru istega leta so odkrili v »Malem gledališču« (tako se je prekrstil zdaj »Schall und Rauch«) novega nemškega dramatika. Uprizorili so Franka Wedekinda »Duha zemlje«. Ni bila to prva uprizoritev dela, krst je doživela že štiri leta poprej v Leipzigu. Toda bil je večer, ki je opozoril dokončno vso javnost na novega dramatika Wedekinda in ga uvrstil v fronto ostalih njegovih sovrstnikov. Pesnik je tukaj podal žgoče rane Ibsnu in vsej naturalistični umetnosti. Za čudo, Emanuel Reicher, početnik igralskega naturalizma je pomagal tu na noge vse prej ko naturalističnemu gledališču. Mladina je divjala od navdušenosti. Po premijeri je pisal Kayssler Wedekindu: »Veste kaj ste storili danes? Zadavili ste bestijo naturalistične umetnosti in postavili na oder igralski element.

Poživljeni!« Besede, ki na moč jasno rišejo teatersko zgodovinsko situacijo. Moralna zmaga »Novega gledališča«, kakor se je imenovalo odslej, je bila dobljena, mesec dni kasneje pa še materialna, ki je zagotovila podjetju rast in življenje. Januarja 1903. leta so igrali namreč Gorkega »Na dnu«. To je sicer tudi naturalističen komad, slikanje miljeja najčistejšega kova, toda mladi so samo dokazali, kaj in česa so se naučili pri očetu Brahmu in v čem in v koliko so ga prekosili. Režiral je mladi, nadarjeni Richard Vallentin. Z lučmi, vriščem in šundrom je pokazal zgubljeni svet, čigar resničnost je prehajala že v strahotnost. Pritegnil je v delo svoje najboljše moči in komad izvrstno zasedel. Maks Reinhardt je igral modrega mornarja Luko, Eysoldt pocesnico Nastasjo, Waßmann propalega barona, Reicher pijanega igralca, Vallentin sam pa slavno Stanislavskega vlogo Satnia. In kakor je pred letom želo to delo zmagoslavne uspehe v Moskvi pri Hudožestvenikih v Stanislavskega režiji, prav tako je romal ves Berlin k tej uprizoritvi, ki je doživela v dveh letih nad 500 večerov.

Po tem uspehu je začelo podjetje utirati vedno bolj strma pota. Še pred zaključkom sezone je vzel Reinhardt »Novi teater« popolnoma v svoje roke, obdržal vse moči pri gledališču, kateremu je bil zdaj edini direktor in gospodar. Marca meseca 1903. leta je otvoril Reinhardt svoj »Novi teater« z Maeterlinkovo »Peleas in Melisanda«. Ta melanholično nežna pravljica igra, odeta v mehko, pisano lepoto dekoracij je zajela občinstvo. Bila je nekak protiutež prve Reinhardtove inscenacije v Berlinu: »Salome«.

Naslednjo sezono je spremljala in komentirala Reinhardtovo početje od kraja nad vse odlična in bogata revija »Das Theater«, ki jo je urejeval pesnik Christian Morgenstern. Reinhardt je režiral v »Novem gledališču« reprezentativno delo nemške nove romantike Hofmannsthalovo »Elektro«, pretresujočo, monotono žalostinko duše, ki se v hrepenenju po dejavnosti razbije. Inszenacija: temačna siva, kiklopska zgradba, v kateri od časa do časa straše rdeče bakle, pred njo pa golo dvorišče, vse to je vsebovalo nezaslišano baladeskno moč. Eysoldt je igrala z neugnano maščevalno pesmijo »Elektro« in z mrzlično opletajočimi gestami doživela svojo najmočnejšo ustvaritev.

V »Novem gledališču« se je nadaljevala Wedekindova pot. V njegovi »Tako je življenje« je Vallentinova režija razbohotila senzacionalen grotesken marioneten stil.

Zatem je prišla odločitev: odločilni trenutek za bodočnost režiserja Reinhardta in vsega njegovega početja. Znal je pridobiti zase eno najmočnejših igralk iz prejšnjega časa, slavno Kainzovo soigralko, Agnes Sorma. Reinhardt jo je pridobil zase. Nudil je tej čudoviti igralki še par let največjega umetniškega razvoja, sebi pa največjo oporo za svojo prvo klasično inscenacijo. 14. januarja 1904 je bila v »Novem gledališču« premiera »Minne von Barmhelm«, z najbogatejšo opremo, kar jih je nasploh kdaj imela ta najstarejša nemška veseloigra. Toda ne samo to, še več: bil je začetek nove režijske umetnosti. Naslednje leto je stal Reinhardt še enkrat, v epizodni vlogi na odrskih deskah in se ponovno izkazal odličnega igralca. Bilo je to v melanholični Beer-Hofmannovi drami »Der Graf von Charolais«.

Mesec kesneje pa je doživel režiser Reinhardt uspeh, ki je ponesel začetek njegove, na moč hitro rastoče slave po vsem svetu: prvi Shakespeare — »Sen kresne noči«. Na pristnih brezah se je lesketala lunina svetloba, cela šuma gozdnih duhov in vil se je kradoma plazila okoli njih; škrti so rasli ko gobe iz drevja in kamenja. Pri Titanijini nočni slavnosti se je pričela scena vrteti — prvič je izkoristil Reinhardt moderno tehniko krožnega odra. Berlinčani so si šepetali in prebadali ušesa z novico-senzacijo: »Ob 10 ponoči se vrti v Berlinu gozd.« Bila je tu združena tehnična senzacija z močnim umetniškim poudarkom. Uprizoritev je kar mrgolela nešteti domislic, poetične fantazije in razposajene volje. Reinhardt si je zagotovil ime pri množici in v umetniških krogih. Ko je odložil leto potem (1905) Brahm svoje direktorske posle v »Nemškem gledališču« zaradi bolezni in neuspehov, ni bilo nič več premišljati, kdo neki bo njegov naslednik, kdo drugi pač kot — Maks Reinhardt. S tem se začenja zanj najznamenitejša in najplodnejša era njegovega umetniškega ustvarjanja.

3. Dne 19. oktobra 1905. leta je otvoril novi ravnatelj sezono s Kleistovo »Kätchen von Heilbron«, a brez vsakega pravega vtiska. Malo potem je doživel s Shakespearovim »Beneškim trgovcem« ogromen uspeh. K božanstveni Porciji — Sormi se je pridružil genialni Shylock: Rudolf Schildkraut. Na zunaj hudo majhen mož, čigar judovstvo je imelo v sebi kanec pristrane in vražje patriarhalnosti, komediant, ki je imel v sebi nekaj čisto pradavnega. Okoli teh dveh centrov je ustvaril Reinhardt svet največjega teatarskega čara: Benetke so pele, se smejale in cvilile. Porcijino spremstvo se je prelilo v trepetajočo piramido mladih dekleških teles, ki so izvabljala melodije, lunina svetloba in muzika se je skrivoma plazila po nočnih gričkih. In ko so bili dokončno na jasnem o nedolžni Porcijevi zvižaji, se je utrgal med poslušalci v preiskovalni sceni elementaren bolesten krik, do mozga segajoči krik velikega igralca Schildkrauta-Shylocka. Še isto zimo je dovršil Reinhardt z moderno Hoffmannsthalovo pesnitvijo »Oidip in Sfinga« eno svojih najveličastnejših inscenacij. V Kreontu je dosegel po dolgem času dozda toliko zasovraženi in nemogoči Aleksander Moissi svojo prvo zmago. Pod svetlikajočim zvezdnatim nebom sta stala v turobnem, pritajenem joku, večno pretresljiva in veličastna Agnes Sorma — Jokasta in Kayssler — Oidip. V orkestru je bilo čuti muziko iz medenic in rogov, nad njima pa so se spreletale sladke in trde popevke, ki so se spajale pod zvezdnatim nebom v melodijo, ki je udarjala ob izkrvavele, mrtve oči nesrečnega Oidipa. To je bila največja ustvaritev moderne pesnitve, kar jih je dal Reinhardt sam osebno v »Nemškem teatru«.

To je bila največja ustvaritev moderne pesnitve, kar jih je dal Reinhardt sam osebno v »Nemškem teatru«.

Prihodnje leto je otvoril Reinhardt v bližini »Nemškega gledališča« malo intimno gledališče »Kammerspiele«. To novo majhno gledališče je zamikalo režiserja umetnika Reinhardta na moč. Otvoritvena predstava s »Strahovi« je bila umetnina prvega reda. Scena, ki jo je zamislil Ibsnov rojak, slikar Eduard Münch je izražala v resnici strah in grozoto. Ko je hitela v strahotni zaključni sceni gospa Aloing mimo svojega sina, so se plazile po

stenah strahotne sence nalik zasledujočim, neizbežnim demonom. Gospa Aloing božanstvene Sorme stoji na vrhuncu njene umetniške poti in je poslednja, najvišja človeška dopolnitev umetnosti. Reinhardt je igral mizarja Engstranda, ki ga v tej vlogi mimo Reicherja ni nihče prekosil.

Še v tej sezoni je režiral v »Kammerspielen« Hauptmannov »Praznik miru« in Wedekindovo »Pomladno prebujenje«. Bežne, kratke slike te otroške tragedije so se razpletale v nežnih slikah in vzbujale čisto svojsko moč od lirične zasanjanosti pa tja do groteskne popačenosti. S tem je Reinhardtovo delo za moderno dramo že skoro dokončno gotovo. Zdaj je zapičil vse svoje delo v klasični spored. Ta najbolj vročekrvni gledališni človek nima prav za prav nikakega pravega literarnega interesa. Speljati nekako literarno pesniško smer, kakor pred njim Brahm, mu je bilo hudo malo mar. Od Wedekinda razen »Pomladnega prebujenja« sam ni ničesar več uprizoril; od Shawa hudo kasno »Sveto Ivan«, prav tako Büchnerjevega »Wojčka« in »Dantonovo smrt« ter Lenzove »Vojake«. Domala vse, kar je šlo od »moderne« nasploh skozi »Nemški teater« v letih 1905—15, so režirali le Reinhardtovi pomožni režiserji.

Pisan in razgiban svet dramatikov nove romantike mu je pripomogel spčetka k notranji orientaciji in vnanjemu prelomu. Toda za večji polet in porast svojih moči je rabil Reinhardt močnejših partitur. Zalezal jih je v klasičnem repertoarju, posebno v Shakespeareu in še prav posebe v njegovih komedijah. Kesneje se je še enkrat z nezaslišano silo oklenil teksta samega. Le resničen tekst, nikaka samosvoja pesnitev ali veličastna pesniška fantazija, katera bi zahtevala suženjstvo teatarskega človeka, so predpogoj za svobodno režiserjevo ustvarjanje. Mimo predelave »Turandot« (1913) naj omenim pantomimo »Mirakel« (1913), s katero se je odpravil Reinhardt tudi v svet.

Katera sila neki utegne biti, ki se je tako čudoma razplela v vseh Reinhardtovih inscenacijah in imela nezaslišan uspeh po vsem svetu? Na to postavim: Reinhardtov svet ni nikak smoter ali nazor, njegov razvoj se ni dal utesnjevati ne od literature ne od gledalcev; prav kakor nikakega esteta ali filozofa — on ne pozna nikakih smernic — vse Reinhardtovo igranje ima le eno dušo, en zmisel: igranje. Dejansko tiči vsa veličina in slabost Reinhardtove teatarske revolucije v tem, da pri njem je in vlada v resnici le čista igralska umetnost. Zato pa je treba imeti igralce — najvišjih vrednot. Reinhardt tu jih ni nedostajalo.

Reinhardt je prišel z Dunaja, mesta baroka, Mozartovega rokokoja. Dunaj je bil tri stoletja prvo gledališko mesto v Avstriji. Tu se je Reinhardt učil, se ob tej bogati razkošnosti Burgtheatra, njegovi pestri pisanosti scenerije in opojnosti tisočerihih zvokov nekako notranje pripravil za svojo pot. — Vse sile berlinskega teatra, zadušene od grobe štimunge naturalistične drame in stroge severnonemške duhovnosti so vpile in segale k prerojenju. Dunajska teatarska natura je revoltirala berlinsko. Socialni in gospodarski pogoji niso mogli ustvariti nič več novega, vodilnega gledališča in tako je pripeljal Avstrijec Reinhardt svoje južnonemško gledališče, svoje igralsko gledališče v Berlinu do neskončnih triumfov. (Dalje) Peter Malec

Najmočnejši, najplodovitejši, čeprav ne najizrazitejši, je Tito Casini, avtor trilogije »Dnevi črešnje«, »Dnevi kostanja« in »Pesnitev patriarhov«. V teh knjigah nam Casini predočuje, kako podoživljajo kmetje in dninarji liturgijo v počasnem obračanju leta. Vendar se mi zdi vsebina teh knjig, ki so sicer dobro pisane, predaleč od resničnega življenja. Casinijeva vas je izmišljena od prve hiše do zadnjega dimnika in njegovi kmetje živijo samo v pisčevi domišljiji.

Drugi katoliški romanopisec, Carlo Pastorino, je avtor najboljše italijanske knjige o vojni (»Ognjena preizkušnja«) ter knjig »Pri zaprtem ognju« in »Vaška hiša«. V mladosti je bil dninar po poljih in težak v Genoveškem pristanu. Njegov slog odseva narodno filozofijo, torej brez tehničnih izrazov, a globoko kot ono v pregovorih in rekih.

Nino Salvaneschi, slepi izpreobrnjenec, je napisal »Katedralo brez Boga«, »Mavrico nad prepadom« in »Chopinove muke«, ki jasno izražajo njegovo novo verno notranjost. Toda slog je pomanjkljiv in vsebina včasih naivno sentimentalna in neredko tudi plitka.

Naj omenim še pisateljico Peppino Dore, doma iz Sardegnje kot Grazia Deledda. Dore je še mlada, morda niti tridesetletna pisateljica, ki se je rešila sardenjskega okoliša — kar se Deleddi v njenih nesardenjskih povestih le redko posreči — in prinesla v literaturo samo suhi sardenjski slog. Njen prvi roman »V megli« je dosegel precejšen uspeh.

Kar sem omenil ob »Frontespiziu«, velja lahkó za vso italijansko katoliško povojno literaturo. Preveč polemike, preveč filozofije, preveč razdiranja in premalo gradbe: tiste gradbe, ki bi bila v sedanji oseki italijanske književnosti tako zelo potrebna.

Stanko Vuk

Režiser — Maks Reinhardt

II

1. Dati odru igralski element, to je tisto, kar je zahtevala mlajša generacija in čemur se je naturalistični teater toliko časa izogibal. Če je bil Reinhardt-genij poklican spolniti ta zahtevek časa, je moral znati zalezti, odkriti, ceniti in vzgojiti igralskih moči. V tem pa je bil Reinhardt mojster, da, pravi čudodelnik! Njegovemu ravnateljevanju, ne rečem, bi se dalo, kar se tiče izbire literature, nemalokje oporekati. Toda njegova neoporečna zasluga pa je ta, da je ustvaril ansambel, ki ga je zbral in popeljal v dobrem desetletju iz majhnih početkov do nezaslišanih višin in ki je kulminiral malo pred svetovno vojno. Kakor je Brahmovo največje gledališko dejanje, da je umel igralce povezati in jih družiti, katerih naravna medsebojna vez je pomenila že realističen stil, tako je znal Reinhardt zalezti z neverjetnim instinktom, drznostjo in neomajnim zaupanjem igralske talente, ki so dali njegovemu gledališču nepopisno razgibanost, fantazijo in drzno strastnost. Kajpak ni smel te moči prepustiti meni nič tebi nič samim sebi, temveč spremljati pazno vsak njihov korak, in kar je najvažnejše, nositi svoje pazno ustvarjalno režiserjevo oko nad vsakim posameznim igralcem, tega pognati v skupno pot

in ga ujeti z vsemi preostalimi igralci in tako ubrati z njimi od pesnika zahtevano harmonijo. — Sredstvo, s katerim je storil Reinhardt čudeže, je bila sugestija. Toda ta sugestija zajema svojo moč iz gotovosti in ta pa je plod neverjetne pridnosti.

Kakor je odkril Reinhardt mlad talent, genialno, drzno igralko Eysoldt in ga razvil, kakor je pognal Sormo v njeno dokončno najvišjo rast in kakor je pripeljal iz Hamburga vražjo moč — Schildkrauta, tako je rešil čudovito starčevsko dobričino Hansa Pagaya iz neslane pocestne burke in ga uveljavil v Shakespeareu, Lessingu in Hebbelu. Še v večji meri se je pozanimal za lepoticu berlinčanko, Else Heims, ki je pričela svojo umetniško pot pri Brahmu in ki mu je bila kmalu potem žena, je ustvaril najvišje igralske like. Stopnjeval je njeno notranjo moč, njeno vnanje bogastvo v toliki meri, da je bila nele samo v »Minni« in Porciji, temveč tudi v Heleni (Faust II) vredna naslednica Sorme.

Mnogo je igravcev, ki jih je Reinhardt razvil do najvišje mogoče popolnosti. Omenili bi predvsem tiste igralske moči, ki so na moč obogatile Reinhardtovo gledališče v njegovih najžlahtnejših letih.

Tu sta v prvi vrsti naturalista Emil Jannings in Eugen Klöpfer. Ne pri enem ne drugem ni premagujoče strasti in krvi ali mozga, ki sili k zavedni premeni ali porastu narurne pojave. Pa vendar sta to dva človeka v jedru grozovito različna. Tako zelo kot, postavim: telo in duša! Seveda ima Jannings dušo, hudo trpečo in veselja polno človeško dušo, prav kakor ima seveda Klöpfer močno, da, celo do brutalnosti pregrešno telo. Sicer bi ne bila igralca največjih vrednosti. Pa kljub vsemu sta dva naturalista domala prava protipola človečnosti, ob kratkem: telo in duša!

Jannings ima humor, zvijačnost, brutalnost vročerkvne človeške ptice roparice. V Reinhardtovi režiji je igral Mefista, Jaga, Macbetha, pa tudi Fallstaffa. Je nevarna žival in hkrati trpeča kreature. Bil je prav tako komičen, ko patetičen, prav tako grotesken, ko grozoten. Pretresljiv je bil njegov »Voznik Henschel«.

Klöpfer pa je oblikoval ljudi s svetlo dušo, čistim srcem, ljudi vse prepojene z dobroto in zastopstvom, ljudi neskončne pravičnosti. Prav kakor Jannings, je zajemal svojo umetnost predvsem iz Hauptmannovih del. Pa prav to je razlika: kakor se čuti Jannings doma v dolnjih plasteh, tako se čuti Klöpfer vsega varnega v zgornjih sferah. Ne mračna narava, temveč svetel žarek hrepeneče duše. Pri njem je glavno glas; iz hripave nižine izhajajoči, na moč muzikalen ton z večnim, pa čudo otožnim zvokom. Čudovit je bil njegov fantastični ton, s katerim je ustvaril dobrohotnega velikana, otroško strašilo v Strindbergovi »Veliki noči«, ali pa milina, prežeta vsa s profinjeno tehtnostjo, Mandarina v »Krogu s kredo«. Ta genialni igralec je igral tudi Büchnerjevega »Wojčka«, do hrepenja polno, zastrto, trpečo dušo, z neverjetno srčno močjo.

Pri Reinhardtju sta bila nadalje tudi Tilla Durieux in Paul Wegener. Prva je bila iz Bratislave, slovanska kri, drugi je prišel iz Hamburga. In ko sta zdaj sto in stokrat stala na deskah »Nemškega gledališča«, sta učinkovala ko dvojčka. Oba sta imela enak sarmatičen tip: naprej štrleče ličnice

močno zaokroženo čelo, ostro rezane, debele ustnice; v sebi sta imela tudi nekaj azijske divje strastnosti, ki je pri nemških igralcih nisi bil vajen. Vprav v tem sta trčila ob tedanji čas, ki se je začel ozirati, prenatrpan že z zapadno prefinjenostjo, po barbarskih tipih. Ko je nastopila Durieux prvič v »Nemškem gledališču«, so šepetali po vsem Berlinu o njeni gromozanski grdoti — ni pa bilo par mesecev tega, ko je mimo slikarjev in kiparjev domala že vsak vedel za to lepoto. Z neverjetno razumnostjo, izredno pridnostjo je šla mlada Durieux, ki ji je bila Eysold vodnica, preko vseh težkoč in postala ena najmočnejših sil »Nemškega gledališča«. Od Sardousove Feodore, Hebblove »Rhodope«, od neumne kmetice v »Rdeči sobi«, pa tja do Ibsnove civilizirane »Hede Gabler« ji ni bilo ničesar nemogočega. Popolni resnobi njenih likov nedostaje le nekoliko srčne topline. Prav tukaj pa je bogatejši Wegener, ki poseduje sicer manj znanja, a ima več čustva, ki stopi sempatje izpod divje tiranije z za čudo nežno moškostjo. Znamenit je njegov Macbeth in »Kralj« v »Hamletu«. Wegener in Durieux kot »Judita in Holofernes«, eksotično ujeta vase, sta tvorila leta in leta višek Reinhardtovega gledališča. Njih uspeh pa je prerasel v tem ansamblu še nekdo: Aleksander Moissi. Odkritje tega izrednega talenta sodi med največjo moralno Reinhardtovo delo. Ta napol italijanski Albanec, doma iz Drača, odgojen v Trstu, je prišel še zelo mlad na Dunaj in se težko preživljal kot statist v Burgtheatru. Tu ga je odkril Kainz. Sprejeli so ga sprva v Pragi, potem ga je vzel k sebi Reinhardt. Z neizpodbitnim prepričanjem o njegovem talentu ga je držal in učil, cenil in branil vsa tista dolga leta, ko je bil tako pri občinstvu kakor pri kritiki docela — nemogoč. Za vajo ga je poslal Reinhardt v neko neznatno gledališče na periferiji Berlina. Tu je igral Moissi v komaj pravilni nemščini, toda s čudovito zgovornostjo telesa, z neverjetno strastjo in fantazijo Hebblovega Gola v »Genovefi«, ena najtežjih vlog nemške gledališke literature. To je bilo leta 1904. Ko pa je zaposlil Reinhardt tega mladega Italijana znova v »Nemškem gledališču«, je vsa kritika odločno zavrnila tega bornega govorca in njegovo tujo, mehko igro. Šele v Hoffmasthanovem »Oidipu« se je mnenje spremenilo. Zdaj je bila zvrhoma poplačana Reinhardtova vztrajnost in trud s tem, da je postal ta Aleksander Moissi čez noč slaven in mu je z dneva v dan polnil gledališče. Domnevali so, da so našli novega Kainza; kajti Moissijev ogenj v očeh, barva in milina njegovega glasu, nervoznost njegovih gest so spominjali nanj. Toda pokazalo se je kaj kmalu, da je ubrala Moissijeva narava čisto drugo pot ko Kainzeva, ki je šla k svojim ustvaritvam s čedalje večjim naviranjem svoje volje in razuma ter bil dokončno tako oster, čist in mrzel ko kristal. Že koj v svojem strastnem početku je imel Moissi manj jekla v telesu ko Kainz.

Gibkost za Romea ali Princa Xenipa ni nikoli imel in njegov Hamlet je bil le genljiv brezmočen dečko. Nikoli mu ni uspelo ustvariti močnega, zdravega človeka. Le slabost, propast in nemoč, iz katerih vro bolne ekstaze, so se mu posrečile vselej. Zato je bil njegov nesrečni Kreon zmaga, zato je bil v mehkužni propalosti neverjeten Franc Moor, prav zato nenadkriljiv Oswald v Ibsnovih »Strahovih«, sijajen slikar v »Zdravniku na razpotju«. Nadvse božanstven pa je bil v ruskih dramah. Njegovega »Živega mrtveca«,

človeka brez vsake najmanjše moči in volje pozna nemara pol sveta. Mimo Wegenerjeve surove moškosti in do skoro otroške nežnosti je imel Reinhardtov ansambel v Friedrichu Kaysslerju nenadomestljivo moč, ki je posedoval nekaj slovanske razkošnosti in italijanske mehko ter trdo in vseskozi napol odprto nemško bit. Nad vsemi tremi: možem, otrokom, starcem, pa je bila nenadkriljiva mrka pohota, večno zasenčeno hrepenenje moža, ki je skratka vse — kraljevi igralec: Albert Bassermann. Bassermann je prišel k Reinhardtju leta 1908 in ostal pri njem šest let. Zapustil je Brahma, ker je pri njem izčrpal možnosti naturalistične igre in si iskal drugega poprišča; poslovil se je kesneje tudi od Reinhardta, ko njegovo gledališče ni imelo več toliko moči in sijaja, da bi utešilo njegovo virtuosno, vandrovsko naturo. Z gotovostjo lahko pribijemo, da je zrasel v Bassermannu pravi Mitterwurzerjev naslednik. Njegovo igralsko poprišče sega od Leara do umazanega direktorja Striese, preko Shylocka do »Velikega baritona«, mimo puhloglavca »Hjalmar-Ekdala« do ciničnega Mefista. Toda pri Bassermannu ne prevladuje sila neznanega nemira, temna, od ekstatične pobožnosti žugajoča živalska natura ko pri Mitterwurzerju. Bassermann izhaja iz odlične, slavne meščanske družine iz južne Nemčije. Je silo kultiviran človek. Njegove igralske like osvetljujejo humani instinkti in pa čudo močne človeške dobrine. On je poizkušal značilne, da, skoro advokatske probleme v »Tartuffu« in Geflerju. Dokazal je z obupnim krikom bogoiskatelja Bretta v Björnsnu in s tihim, boleznim nasmeškom, da je genij. Možje z otroškim srcem, Ibsnov Stockmann ali dobrotni Traumulus sta bila pri Brahmju njegovi največji podobi. In če je klesal včasih svoje klasične like z naslodo genialnega psihologa na posameznih niansah za mogočno, preprosto linijo, potem so bili doseženi viški tudi z globokimi kulturnimi silami Bassermannove biti. V svojem mračnem, trpljenja polnem kralju Filipu II je pravi Mitterwurzerjev naslednik. Njegov Mefisto ni bil tako grozoten, imel je preveč jedkega dovtipa, žlahtnega kavalirstva, medtem ko je bil Mitterwurzerjev Mefisto živalsko režeči se hudič. Rastočega iz tega velikega prednika je vodila Bassermannova pot k njegovi največji klasični umetnini: Egmont, ki je žarel od gospodujoče potratne dobrote, dostojanstva, miline in srčnosti, in obenem tragično žarel, ko je tako genialno pokazal nadčloveško popolnost božanstvene zavisti. V času, ko je igral Bassermann v Shakespearovih komedijah z skrivnostnim nasmeškom Petrucia in gizdavo dobričino Benedikta, je stalo Reinhardtovo gledališče na zlatem vrhuncu.

2. Moda ekspresionizma po svetovni vojni je pretila uničiti igralsko umetnost v ekstatični recitaciji in simbolni plesni umetnosti; toda resnični igralski talenti, ki so pričeli sicer v tem revolucionarnem času, v ekspresionizmu, so ušli njegovim vabam in si nadeli kesneje imena, kakor so, postavim: Hartmann, Deutsch, Krauss, Kortner, Pallenberg, Bergner, Thimig, Dorsch. Po dobrem desetletju nova vrsta igralskih talentov v Nemčiji, ki so si bistrili vsi pozneje duha pri mojstru Reinhardtju.

Leta 1916 je imelo ekspresionistično gledališče v Nemčiji z Galsworthyjevim »Sinom« prvi uspeh in sicer vprav zaradi svojega eklektičnega značaja in svoje literarno forsirane mladosti. To poosebljeno mladost je igral mladi

igralec Ernst Deutsch, po rodu iz Prage, ki pa je začel svojo igralsko pot na Dunaju. Ta ekstatični govorec je zorel počasi, veliko potlej že, ko je prešla ekspresionistična moda, v igralca, ki je spominjal po svojem nervoznem zanosu in duhovni energiji svojega ostrega nastavka na Josefa Kainza. On je danes edini igralec na nemškem odru, ki mu verz ni nepotrebno zlo, temveč resnični izrazni pripomoček in polet. V tem edino on živo nalikuje Kainzu. Kesneje ga je vzel k sebi Reinhardt in uprizoril z njim v Berlinu Sorgejevega »Berača«.

Naslednje leto je dal Berlin novega igralca, ki je postal za moderen razvoj nemškega gledališča na moč važen in pomemben. Nekak literarni krožek in poizkusni oder »Das junge Deutschland« je uprizoril Göhringovo »Pomorsko bitko«, ki je v tistem groznem vojnem času učinkovala revolucionarno, ker je postavila pravico oz. krivico vojnega klanja in njene usode v diskusijo. Glavno besedo je imel ta večer Werner Krauss, ki ni učinkoval morda z ekstatičnim deklamiranjem, temveč s pisano sliko gest in neverjetno modro in ostro ekonomijo v tonu. Pa Kraussu v njegovih stvaritvah ni morda glavno in najvažnejše organ, čeprav mu je le-ta v oporo in razjasnitev osnovnega tona. Iz njegovega organa veje nekaka hripavost in neskončno gorje, nikoli ne lije iz njega sladka, sproščena melodija. Ta melanholični zvok posameznega tona in hripavost osnovne melodije je dobila pri njem predvsem izraza v ruskih dramah. Kraussova natura ne zaganja človečnost navzgor v heroičnost, veliko poprej v prav nasprotno smer: Krauss je mojster v ustvarjanju demonskih bitij. Seveda ga je takoj pridobil zase Reinhardt. — Z njim je postavil v »Nemškem gledališču« veličastno predstavo Shakespeaerovega »Julija Cezarja«. Ta večer je vladal Kraussov ton. Tu je Krauss dosegel nekako »sveto treznost«: razum je dal razbohotiti se fantaziji: dosežen je bil paradoks neke opojne treznosti.

Kmalu je prišel uspeh novega igralca, ki je pomagal dokončno izpolniti ekspresionistično igralsko umetnost. Leta 1919 so igrali ti mladi revolucionarji v »Tribuni« Hasencleverja in takoj zatem Tollerja, kjer je pretresal do mozga v njegovi »Premeni« s svojim medvedjim telesom in vražjim, ko pozavna donečim organom Fritz Kortner. Naslednje leto je šla »Tribuna« po zlu, Kortner pa k Reinhardt. V Kortnerju je nekaj mračnega, grozečega; vse v njem ima nadih nečesa večno ponižanega in razžaljenega, nadih večnostne revolucije na svetu. Ne žareča, topa in skrhana je njegova veličina! Vsa njegova podoba učinkuje ko prazna bičevka, gnana od hudobnih duhov. Vse svoje velike like je ustvarjal Kortner spet in spet s svojim organom in naviral z njim z neugnano silo in dobesedno trgal duše iz teles. V njem je bil blisk in grom sodnega dne. Z njim je bičal fascinirano veličino Riharda III skoro do blaznosti. Tragična krivda pa je hotela, da je šel ta genialni igralec k režiserju Jessnerju.

Mimo Bassermannja je bil do nedavnega največji igralec nemškega gledališča: Maks Pallenberg. Prišel je k Reinhardt od operete in kaj kmalu postal popularen komik. Njegov Zavadil je naredil docela neumno Kadelburgovo burko »Šimkova familija« — znamenito. Toda prav kmalu se je pokazalo, da je Pallenberg oblikovalec ljudi največjega formata: da je prav

tako genialen v pretresljivi tragiki kot v neverjetni komiki. Tu so liki: »Namišljeni bolnik«, »Dobri vojak Švejk«, »Kancelist Winzig« i. dr.

Ko je gostovalo kmalu po vojni züriško gledališče v Berlinu s Shakespeareovo komedijo »Kakor vam je povšeči«, je bodla od vseh igralcev tisti večer Reinhardt najbolj v oči Rosalinda, prava vročekrvna začetnica, ki jo je Reinhardt takoj pridobil zase in ji naredil slavno ime, ki mu vzdevajo dandanašnji: Elizabeta Bergner. Ta mlada Dunajčanka je postala kmalu ljubljanka Berlina. Njena »Sveta Ivana« pomeni zanjo res pravi triumf.

Izredno talentirana gledališka družina Thimig je pognala v Heleni Thimig nedvomno svoj najvišji vrh. Večni tip ženskosti je v nji: Sorma je našla v nji pravo naslednico. Z žalostjo prepojena melodija ji je bila osnovna bitnost na odru. Enkrat je krvavela z neverjetno čisto omamljeno močjo; bilo je to v nepozabni Reinhardtovi inscenaciji »Stelle«. Ta s čustvi prenatrpana pesem iz Werterjevega časa živi le od lirične gorečnosti svoje govornice. Ta melodija je našla v Heleni Thimig največjo igralko. Ta, vse preveč sladka, bolna blaženost je rasla sama od sebe v zvoku njenega glasu, v luči njenih oči, v najbolj globoko, resnično, srce trgajočo bojazen. Ta preobilica čustev, ki že ne more uteči trpljenju, ta osnovni Werterjev motiv ni našel na nobenem nemškem odru čistejše človeške podobe ko prav v Heleni Thimig.

Od operete je prišla v dramo Käthe Dorsch in takoj igrala Marjetico. Igrala je vso večno melodijo ženskosti od deklinške sramežljivosti preko svete vdanosti do grozotnega obupa prav kakor pred njo Höflich. Čudovito, kako je v trenutku nakazala ljubezen do Fausta; še prej, ko v eni sami sekundi: z zastojem koraka, pregibom glave in pobliskom oči. To je navdih genialnega srca, ki na mah prepoji telo. Za čudo kako ponori ta ženska ob vsakem najmanjšem povodu, kako tiho trpi ob vsaki grozoti in krvavi navznoter brez najmanjšega glasu. Njena bavarska kmečka narava je našla duška v »Rosi Berndt«. V zadnjem prizoru je pretresala s svojo blaznostjo in črnim obupom do mozga.

Maks Reinhardt je znal kot režiser uvrstiti tudi male talente svoje gledališke družine, enakovredne svojim velikim igralcem. Ni bil tiran, ki bi svojo idejo dobesedno vsilil igralcu. Imel je namreč sugestivno moč pravega genialnega režiserja, ki je umel vse, kar je tičalo v igralcu mračnega in ujetega, izvleči in iztrgati iz njega. Dal jim je poguma ter ustvaril iz njih čuda, o katerih se igralcem še zdaleka niti sanjalo ni. Pričaral je z njimi občutek celotne predstave, tempo, židano voljo, besnost in nemalokaterikrat tudi momente, da ti je jemalo sapo. Reinhardtova igralska domišljija, zmožnost vlti liku življenje z izdelanim nagrmdenim tekstom je bila in je neizčrpna. V teh mimičnih interpretacijah je res pravi Krez v domislicah in sicer v tragičnih in komičnih v enaki meri. — Več ko v sto inscenacijah na tisoče domislic, ki so privrele iz njega igralca in ki jih je imel za slehernega igralca — to je pri Reinhardtju najbogatejše in najžlahtnejše!

Glej: J. Bab: Das Theater der Gegenwart — Schauspieler und Schauspielkunst H. Herald: Maks Reinhardt. Peter Malec