

Poglavje o naturalizmu

August Strindberg



Mirko
Zupančič

II

Prenos naturalistične teorije v dramatiko, prehod iz romanopisja na oder, poenotenje naturalistične »formule«, vse to je povzročilo Zolaju dovolj preglavic. Prav na dnu njegovega obsežnega spisa o naturalizmu v gledališču tiči samó upanje o veliki naturalistični drami. Navsezadnje je le moral izjaviti, navzlic dvomu o izjemnih ustvarjalnih osebnostih, da čaka genija, ki bo naturalizem potrdil tudi v

dramatiki in gledališču. Zola v bistvu ni bil dramatik, zgolj njegova načela tudi Strindbergu ne bi omogočila pisati dramatiko. Empirično in dokumentirano znanstveno raziskovanje je (bilo) do neke meje še možno v romanu, ki so mu (bile) odveč stroge omejitve dramske forme. Roman ima na voljo skoraj neomejen čas, v njem se lahko pojavi tudi neomejeno število oseb. Roman je lahko anatomija človeškega rodu (debla), pisatelj tu le ureja vijuge neskončne človeške reke in jih prenese v svoj zapis.

Dramatika je področje izrazito individualnih *konfliktov*, seveda na osnovi družbe in iz družbe, je spopad različnih osebnosti in volj. V drami človek ne more biti zgolj brezosebni mehanizem, determiniran z dednostjo, okoljem itn., ne more biti samo eden od mnogih naravnih pojavov, ki ga določajo biološki, fiziološki in njim podobni zakoni. Individualnega junaka, *osebnosti* ni v teoriji naturalizma — tu je skrit Zolajev odnos do francoskega klasicizma in romantike — so le še »navadne« osebe, v vsej svoji objektivnosti delujejo le kot *zgod*, saj predstavljajo vladajoče zakone naravoslovnih znanosti.

Romanopisec, torej umetnik Zola, je presegel svojo teorijo. Na ta pojav opozarja tudi J. Kos v svoji študiji *Germinal in navzkrižja naturalistične romana* (Zbirka »Sto romanov«, Ljubljana, 1974): »(. . .) Delo, ki bi moralo po teoriji naturalističnega romana biti čista resnica o stvarnosti, je poleg podob takšne stvarnosti zajelo vase še druge plasti, ki so z njo na prvi pogled v očitnem nasprotju, saj segajo od idejnih vrednot, ki jih je ta teorija poskušala iz literature do kraja izgnati, pa do estetskih prvin, ki so same na sebi kaj malo v skladu z naturalističnim kultom stvarnosti in znanstvene resnice o nji, saj so v daljnem sorodstvu z nekaterimi težnjami romantične estetike. Vendar vse to ne govori zoper notranjo polnost in pomembnost Zolajevega romana, ampak kvečjemu v njegov prid. Kar je morda argument zoper resničnost njegove teorije, je v konkretnem pisateljskem svetu dokaz za notranjo polnost in vsestransko odprtost pojavnosti, ki jo je Zola, hote ali nehoče, vede ali nevede izbral za svojo.«

Svoje teze o naturalističnem romanu je Zola prenesel tudi v svoje pojmovanje naturalističnega gledališča in dramatike. Pričakoval je novo

dramo, še več, ugotavljal je, da se ta drama mora roditi: v preteklosti so posamezna obdobja — antika, renesansa, klasicizem, romantika — izumile svoj obrazec (*formulo*) in so tako izpovedala svojo resnico. Zolajev polemični odnos do romantike ni hotel zanikati velikih stvaritev tega obdobja, ugotavljal je predvsem, da romantike ni mogoče podaljševati in da je po logiki stvari nastopilo obdobje naturalizma. Pojaviti se mora torej nov dramaturški obrazec (nova formula), dramatika, ki bo ustrezala novi dobi. Naturalistični roman v Franciji že ima, po njegovem mnenju, svojega predhodnika in genija, Balzaca. Gledališče ga nima. Stari gledališki obrazci niso več uporabni, ker ne upoštevajo stvarnosti. Stvarnost pa, po Zolaju, ne prenese pesniških okraskov, abstrakcije in idealizacije. Naturalizem naj tudi na odru prikaže golo življenje. Dramatika mora premagati epigone romantike (in preživele romantične formule), le tako bo odkrila poezijo vsakdanjosti, močnejšo od romantičnih, ambicioznih, a nepreverljivih posegov v zgodovino. Naturalistično gledališče bo porodilo delo, meni Zola, v katerem ne bo prostora za vzvišene govore in njim podobna čustvovanja, bo pa v njem gospodovala resnica in raziskava življenja. Izmišljene (romantične) zgodbe bo nadomestilo življenje, konkretno življenje, ki bo natančno posneto po naravi, prav ta posnetek (reprodukcija) pa bo prinesel doslej še nesluteno izvirnost. Naturalistično gledališče bo pripeljalo na oder človeka »iz krvi in mesa«, vzetega iz stvarnosti in življenja, znanstveno analiziranega in opisanega brez najmanjše laži. Veliki gledališki naturalistični pisec bo pospravil z izmišljenimi osebnostmi, ki so nad naravnimi zakoni (determiniranostjo), v katere je vključen tudi človek. Torej: iz nebes postaviti človeka na zemljo, odstraniti metafiziko, slediti novi znanosti, predvsem naravoslovni, saj bo le znanost obvladala prihodnost. Kar je bilo že doseženo v romanu, naj bi doseglo tudi gledališče: vrnitev v vire znanosti, raziskava človeka in njegove narave. Zola kajpada ve, da je oblika romana drugačna od oblike drame, toda naturalistična miselnost mora prodreti v vsako obliko. Romantično dramo je treba opustiti, vrnitev v klasično tragedijo je tudi nemogoča. Vzvišene koturne mora premagati preprosto dejanje in predvsem natančna psihološka in fiziološka raziskava človeka in družbe. Zola meni, da bo gledališču izmišljije in vsega, kar nosita s seboj stara retorika in metafizika, nujno sledilo znanstveno opazovanje različnih pojavov. Naturalizem ima sicer svoje kali že v preteklosti, moral pa je počakati na svoj pravi čas.

Marsikatera od Zolajevih tez je bila Strindbergu lahko blizu. Gotovo ni brez razloga poslal Zolaju v branje svojega *Očeta*; v prejšnjem poglavju smo tudi razčlenili njegov programski spis, tam je jasno zapisana želja po novem gledališču, ki bo zraslo iz problematike nove dobe. Sta pa severnjaka (Ibsen, Strindberg) pokazala povsem izviren odnos do naturalizma. Za Ibsenom je stal Kierkegaard, tudi Strindberg ni mogel brez filozofije.

A tudi sama naturalistična teorija ni živela brez navzkrižja. Po eni strani uveljavlja golo posnemanje (celo fotografsko natančnost), po drugi strani pa priporoča izbor, selekcijo, ki golo posnemanje izniči že s tem, da nekaj v življenju prizna in izbere kot vredno za umetniško oblikovanje, drugo pa zanemari. Evidentna je težnja k resnici in znanstvenosti, a v literaturi ima ta težnja posebne obrate. To še kako velja za Strindberga! Prav njegov položaj je še posebej zanimiv in nazoren. Vsakdanje življenje, ki ga je hotel »odslikati«, je v njem povzročilo burno napetost, opazovanje se je

prevesilo v izbor, prav nazadnje pa še v izjemno subjektivistično varianto tega izbora. S tega gledišča je kajpada lahko zapisal, da je tudi *Pot v Damask* naturalistični tekst in da je vse odvisno od gledanja. Strindbergu je njegov osebni problem postal merilo, vemo tudi, da je prav v obdobju ki ga imenujemo naturalistično, poudaril in variiral témo o boju med spoloma, med moškim in žensko. Njegove žene, Siri von Essen, Frida Uhl, Harriet Bosse (četrti možna ga je dovolj zgodaj zavrnila), njegov odnos do njih, vsakovrstne travme, ki so spremljale te ljubezni — vse to in še kaj so bila »dejstva«, realna tla in izhodišče za Strindbergovo pisanje. A v tem izhodišču je vladal on sam. V svoj voz je vpregel, kolikor je pač sam želel, biološko znanost (Darwina), psihologijo in filozofijo.

Zgodba *Očeta* je navzven zelo preprosta: Kapetan in Laura sta že dolgo poročena. Sta različnih nazorov, nasprotujeta si, različno mislita o vzgoji in prihodnjem poklicu svoje hčere. Ona je konservativna, on je svobodomislec in tudi učenjak. Ona meni, da ima hči velik dar za slikarstvo, njemu se zdi razumnejše, da bi bila hči učiteljica. To je povod za neusmiljeno bitko, vmes je vpleten še dvom o očetovstvu. Ona tudi njegove znanstvene raziskave obrne v svoj prid. Končno ga razglasi za duševnega bolnika, dá ga vtakniti v prisilni jopič, odreši ga nagla smrt. Zmaga je njena in njen je končni vzklík: »Moj otrok! Od rojstva moj otrok!«

Površina zgodbe je zares vsakdanja, je izsek iz življenja, je v bližini naturalizma. (Lahko bi jo celo postavili v bližino preživele buržoazne družinske ganljivke.) Vsi dogodki skupaj pa jasno povedo, da je družinska zgodba le fasada in skrivališče za mnogo hujše stvari. — So poteze v delu, ki opozarjajo na določen determinizem in dednostne prvine. V posameznih dialogih zvemo, da je bila Laura že kot otrok »trmasta«, da je za vsako ceno hotela uveljaviti svojo voljo. O kapetanu pa beremo podatek, da se je prezgodaj rodil, da nemara sploh ni bil zaželen, da se je zato rodil brez volje in so zato zrahljani tudi njegovi živci. V celotnem tekstu pa se je ta, recimo, biološki problem razrasel do filozofskih višin. Še na nekatere tipično strindbergovske vzporednice je treba takoj opozoriti. *Že v Tovariših* je Strindberg oblikoval tip ženske vampirja, ki nima lastnega duševnega življenja (lastne kreativnosti) in izsesava moža le kot parazit. (Axel: ... Izpila si mojo najboljšo kri, ko sem spal.) V ta tip ženske sodi tudi Laura. Nato je ta motiv navzoč vsaj do *Smrtnega plesa*, tam je vampir tudi moški, problem človeških metamorfoz pa je Strindberg tu ponazoril z naravoslovnimi znanostmi.

Strindberg je v tem času študiral tudi literaturo o hipnotizmu in sugestiji. S sugestijo izpeljan (duševni) umor ni videti umor, pokaže se kot posledica (duševne) bolezni. Alibi je torej tu. Dalje: kapetan je bil »omehčan« s kulturo, zato ga je lahko uničila primitivnejša, a močnejša ženska. Izrabila je njegovo predispozicijo: njegov začetni in nekoliko bolesten dvom o očetovstvu se (tudi z njeno pomočjo) razraste do absurda. — Prav pod vplivom različnih del o sugestiji in hipnozi (Charcot) je Strindberg postavil medčloveške odnose v psihično območje in jih pojmoval kot psihično bojišče. Širši družbeni konflikti so zato manj vidni, ali drugače, skriti so pod plaščem družinske drame. Sugestija ni nič drugega, meni Strindberg, kot boj in zmaga močnejših možganov nad šibkejšimi. Ta proces se dogaja vsak dan, čeprav se tega ne zavedamo. Boj za moč pomeni boj možganov, odkar boj mišic ni več v rabi. Boj možganov je manj krvav, a zato nič manj stra-

šen. (Vivisektionen, Kampf der Gehirne, 1887. Gl. knjigo M. Kesting: A. Strindberg: Über Drama und Theater, 1966.)

V srčiki drame je ideologija, ki jo je Strindberg formuliral kot vprašanje *moči*. Drugo dejanje, ki je tudi kompozicijski vrh drame, jasno razodeva ta problem. V pogovoru z možem pravi Laura: »Moč, ja! Le čemu bi se sicer bil ta boj na življenje in smrt, če ne zavoljo moči.« In ko pravi, da je »ljubezen med spoloma boj«, ji on odgovori: »Zmeraj si imela premoč, lahko si me budnega hipnotizirala, tako, da nisem nič videl in nič slišal, samó ubogal sem. Lahko bi mi dala surovi krompir in me prepričala, da jem breskev...« — V tem neusmiljenem boju mora eden propasti:

Kapetan: Čutim, da mora v tem boju eden od naju propasti.

Laura: Kdo?

Kapetan: Šibkejši, kajpada.

Laura: In močnejši ima prav?

Kapetan: Zmeraj ima prav, ker ima moč.

Laura: Tedaj imam prav jaz.

Moč pa je v tesnem sorodstvu z *voljo*. O volji pravi zdravnik, da je »hrbtenica duše, če je ta poškodovana, se sesuje duša«.

Po teh ugotovitvah pa že lahko navedemo nov podatek. Guy Vogelweith meni, da predstavlja filozofsko hrbtenico drame Schopenhauerjeva filozofija. Res je Strindberg že leta 1884 priporočal študij Schopenhauerja. V njegovih trditvah je veliko argumentov, a nemara se vpleta v Strindbergovo delo tudi Nietzschejeva misel. Vogelweith opozarja na sorodnosti že v biografiji obeh avtorjev. Schopenhauer sam omenja nevrotična razmerja, ki so ga vezala na mater, tudi on je pisal zoper ženske, v katerih ni mogel odkriti idealne materine podobe. Vemo, kako bistveno je bilo za Strindberga to vprašanje, o njem je obsežno pisal v svojih avtobiografskih spisih. V vsaki ljubljeni ženi je videl v začetku poganjek matere, stvari pa so dobile dramatične dimenzije po njegovi prvi poroki. Siri von Essen se mu je najprej pokazala kot ideal matere in žene. Najprej je bila Madona, a se je kmalu spremenila v ljubimko, ta sprememba pa je pomenila začetek konca. Iste ali podobne metamorfoze je Strindberg doživljal tudi kasneje. Očital si je »perverzne občutke«, »obsedenost od matere«; spraševal se je, če ne goji »nezavednega incesta srca«. (Nekaj let kasneje je nastopil Freud.)

Gotovo je marsikaj v Schopenhauerjevi filozofiji privlačevalo Strindberga in je bilo blizu njegovemu čutenju svetá. Svetovna volja je iracionalna, slepa, brezciljna, je nagon in instinkt itd., je uničujoča in je vir zla na svetu. — V Strindbergovem »naturalističnem« obdobju še ni bilo odrešilnega dela te filozofije, tistega, ki zanika svetovno voljo in poišče rešitev v spokojnosti »nirvane«. (V to smer gre del Strindbergovega pisanja po Infernu.) Bil pa je navzoč mehanizem sovraštva, ki ga ta volja sproži v človeku in človeškem rodu v boju za obstanek med posamezniki in vrstami. (Schopenhauer se je opiral na naravoslovne znanosti, a še ni upošteval evolucije vrst.) — Ko je človeštvu uspelo nadvladati druge vrste, se je pojavila nova oblika istega boja med človeškimi bitji. Posamezno bitje se bojuje za obstoj, bojujejo se med seboj vrste in posamezniki in se med seboj uničujejo. Orodje svetovne volje je predvsem *ženska*, posledica tega pa je Strindbergovo pojmovanje boja med spoloma: Ljubezen je past in instrument (svetovne) volje, da z njo izzove spopad obeh spolov. Mož (kapetan) je intelekt, toda v spopadu z voljo, ki je tudi energija, zmaga volja (Laura).

Laura: Izpolnil si svojo nalogo kot oče in skrbnik. Moraš iti, saj si vendar uvidel, da je moj razum prav tako močan kot moja volja . . .

V Lauri je delovala volja že v otroških letih. Skoraj iracionalno. Jemala je, kar je hotela, a jemala je samo zato, da bi dokazala svojo zmogovito voljo. Ko pa je kaj dosegla, je to že v naslednjem trenutku zavrgla. (Po Schopenhauerju: Človek nekaj doseže, a se ga takoj polasti naveličanost.) Zanimivo je tudi, da zdravniku zanika neke svoje besede o moževi duševni bolezni, čeprav je o tej bolezni govorila prav njemu. Skoraj ne moremo verjeti, da je zavestno lagala, ravnala je kot »instrument« volje. (Laura nikakor ni preprost intrigant iz meščanske dramatike.) — Že Zola je v svojem pismu opazil »nezdravo naravo« te žene. Žene jo volja do življenja, a ta je nad njeno individualnostjo. Proti koncu drame sama natančno pove svoj položaj: »Ne zavedam se, da bi kadarkoli mislila ali nameravala kaj takega, kar sem po tvojem mnenju storila. Nemara je neka temačna sila obsedla mojo dušo, da bi te odstranila kot nekaj, kar me ovira. Če vidiš v tem ravnanju kakšen načrt, morda je, vеди, jaz ga nisem opazila . . .«

In še en detajl. Pastor (Laurin brat) ji govori: »Naj pogledam tvojo roko. — Nobenega izdajalskega krvavega madeža, ni sledu o zahrbtnem strupu! Majhen, nedolžen umor, ki mu zakon ne more blizu: podzavesten zločin. Podzavesten? To je pa lep izum!«

Vsekakor se dogajajo stvari, ki niso v umu in zavesti. Ali je Laura kriva? Ne. Odgovornost, krivda, svoboda — vse je iluzija. Vendar ne v smislu (Zolajevega itn.) determinizma, *kozmična* sila zdaj »determinira« tudi posameznika.

Vogelweith zanimivo kombinira Schopenhauerjevo »voljo«, ki je tudi »težnost, magnetizem . . ., postavlja zvezde in naravnava planete k soncu« s Strindbergovo idejo, da bi vse to povezal z novimi odkritji eksperimentalne psihologije o histeriji, hipnozi, in sugestiji. (Strindberg navaja predvsem Charchota in Bernheima.) Ta kombinacija je v Strindbergovem delu vsekakor opazna.

Eno vprašanje naj ostane še odprto: Laurina volja se kaže tudi kot volja do moči. Vemo, da je Nietzsche ocenil *Očeta* z navdušenjem, izjavil je, da gre v tem delu za njegovo lastno pojmovanje ljubezni. Sta bila Strindbergu enako blizu Schopenhauer in njegov drugačni nadaljevalec?

Strindberg je bil predvsem umetnik, *Oče* je imenitna dramska umetnina. V umetniškem jeziku je hotel Strindberg na nov način odpreti večno témo in vprašanje: kako je mogoče, da življenje postane pekel, četudi je bila na začetku ljubezen . . .

Vsekakor so važne tudi Strindbergove misli in občutja, saj nam v marsičem pomagajo razumeti njegov ustvarjalni položaj v tem času. Bratu Axelu je pisal februarja 1887, da kot pesnik združuje v sebi resnico in pesem in da je njegovo sovraštvo do žensk le teoretično, saj brez žene ne more živeti. — Še bolj zanimive so njegove izjave v pismu Axelu Lundegårdju, novembra 1887. Pravi, da se mu zdi, kot bi hodil v snu. Da sam ne ve, ali je *Oče* pesem ali njegovo življenje. Nato opisuje svoje duševne stiske, boji se blaznosti, celo na samomor misli. Zdi se mu, da ne hodi več po zemlji, temveč breztežno plava v atmosferi, ki je vsa temačna in ni zračna. Še posebej zanimiv je konec pisma. Meni, da je vse to najbrž posledica njegovega novega pogleda na svet, označuje ga kot »indeterminizem«!

Bližje naturalizmu je *Gospodična Julija*, avtor sam ji je dal čisto določen podnaslov: naturalistična tragedija. Na nekatere značilnosti tega pomembnega Strindbergovega dela smo že opozorili, zdaj poglejmo še drugo.

Zgodbo drame je mogoče povedati z nekaj besedami: Julija je plemenitega rodu (v uvodu piše: »je ostanek starega vojaškega plemstva«), Jean je služabnik (v uvodu: »bil je kajžarski sin«). Julija se v kresni noči pusti služabniku zapeljati, pobudo da celo ona, naslednjega dne pa zavoljo očitkov vesti, in še nekaterih drugih podrobnosti, naredi samomor. — V ozadju so gotovo naturalistične teze o socialni pogojenosti, miljeju, trenutku, dednosti itd. Torej stvari, ki smo jih v *Očetu* komaj opazili, saj je v tem delu v središču filozofska misel o izvoru in vzrokih boja med spoloma. V *Gospodični Juliji* pa zasledimo še dodatek k temu boju, ta pa vnaša v tragedijo tudi socialno zgodovinsko dimenzijo. Julija in Jean sta predstavnikata dveh razredov, boj med spoloma se razširi tudi na boj med razredoma. S to potezo se prizorišče drame razširi, postane večplastno, a vendar ohrani posebnost Strindbergovega pisanja. Ta razširitev dramskega teritorija se ni pojavila nenadno in nenapovedano. Že v eseju *O moderni drami in gledališču* vidi Strindberg v novi naturalistični drami, poleg boja med zakoncema, še druge pomembne motive. Meni, da se v tej novi drami dejanje suče (ali naj bi se sukalo) okoli življenja in smrti, rojstva in umiranja. — In res: dejanje v *Gospodični Juliji* poteka sicer brez prekinitve, a je izrazito dvodelno. Prvi del predstavlja življenje, vrh je ples kmečkih parov, drugi del predstavlja umiranje in smrt.

Strindberg sam je *Gospodično Julijo* zelo cenil. Upravičeno. Avgusta 1888 je pisal založniku Bonnieru: »Dovolim si vam ponuditi prvo naturalistično tragedijo švedske dramatike in vas prosim, da je ne odklonite lahko-miselno, da vam pozneje ne bo treba obžalovati, kajti kakor pravi Nemeč: ceci data! — To delo bo prišlo v anale.« — Še na nekaj je treba opozoriti, ko razmišljamo o tem tekstu. Marsikaj je v delu avtobiografskega. (G. Steiner v svoji knjigi *Smrt tragedije* iz svojega gledališča poudarja, da še noben dramatik pred Strindbergom ni dal dramati, ki je izrazito javna oblika, toliko osebnih in zasebnih potez.) Strindbergova mati je bila služkinja, nasproti »višjim slojem« se je zato zmeraj čutil manjvrednega, njegova prva žena je bila plemkinja; »otrok iz ljudstva je osvojil plemkinjo,« je zapisal Strindberg v *Zagovoru blazneža* (Bedakovi izpovedi).

Osnovni položaj Jeana in Julije se nazorno kaže v znameniti prispodobi (!) o drevesu in stebri. Oba govorita o svojem videnju v sanjah. Jeanu se ponavadi sanja, da leži pod visokim drevesom, da bi rad navzgor, v vrh: »Vendar vem, da mi je treba priti samo do prve veje, pa bom prišel lahko v vrh kakor po lestvi.« Jean se torej v svojem vitalizmu vzpenja iz nižin kvišku, Strindberg piše v uvodu o njem, »da je v procesu vzpona«. — Drugače se dogaja z Julijo. Njej se sanja, da se je zaplezala na visok steber, a jo vleče navzdol: ». . . če pogledam navzdol, se mi zvrta v glavi, pa le moram dol, a nimam poguma, da bi skočila v globino; ne morem se več držati in kar hrepenim po tem, da bi padla . . .« (Citati iz G. J. so prevod Janka Modra.) Julija ni »vrsta«, ki ima perspektivo, ni odporna. Darwinistični izbor deluje zoper njo. Po Strindbergu: »Nič ni absolutno slabega, saj je konec enega rodu lahko sreča za kakšen drug rod.«

Dramatik z izjemno pozornostjo in podrobnostjo razloži lik svoje junakinje. Opíše njene genetične zasnove, upošteva tudi detajle: kresno noč

(izzivalen trenutek) in njeno posebno razpoloženje. — Zavoljo vsega tega je dr. B. Kreft v že navedeni študiji (Človek brez miru) lahko zapisal o tej drami: »V njej je zares z vsemi umetniškimi in znanstveno psihološko utemeljenimi sredstvi morda med vsemi naturalističnimi dramatikami najbolj uveljavil pozitivistično teorijo H. Taina o podnebjju, rasi in okolju, ki pogojujejo človekovo naravo in usodo.« Ob tej ugotovitvi pa moramo misliti še na druge razsežnosti drame. Strindberg je hotel premagati svoj občutek manjvrednosti s posebno gesto. Vogelweith navaja njegovo pismo, ki ga je pisal Georgu Brandesu decembra 1888, torej nekaj mesecev potem, ko je dramo končal. V njem Strindberg med drugim izjavlja, da je zanj krščanstvo vrnitev nazaj, da je to religija majhnih in povprečnih ljudi, žensk, otrok itn. Krščanstvo se upira evoluciji, ki uveljavlja pravilo močnejših. In še doda: »Nietzsche predstavlja v mojih očeh tistega modernega duha, ki se drzne oznanjevati pravico moči in bistroumja...«

Pri Nietzscheju je pomembna moč obstoja. Če upoštevamo še dejstvo, da je zgradil svojega nadčloveka tudi ob Darwinovi teoriji o razvoju in izboru vrst, nam je razumljivejša tudi Strindbergova bio-filozofska (in psihološka) kombinacija. — Julija pravi Jeanu v drugem delu drame: »Kakšna strahotna moč me je potegnila k vam? ... Padajočega k vstajajočemu!« V središču dela ni samo seksualni nagon, ki prvinsko združi samca in samico. Erotično občutje je v drami sicer silovito, poudarja ga še orgastični ples kmečkih parov. Občutje kresne noči je primerno za seksualno norenje. Sploh je to norenje nekakšno alegorično dopolnilo, kot 'bi prišlo iz starih Dionizovih obredov. Ni pa po naključju v vrhu drame, ko se lok prelomi in nam junaka razodeneta še druge motive za svoje početje. Jean se plebejsko maščuje nad Julijo in jo ozmerja s candro, a mu pomeni »prvo vejo« za njegov vzpon v družbi. Ne mara škandala, če bi za avanturo z Julijo zvedela javnost, bi bil uničen. Potrebuje pa njen denar. On hoče *hotel* »s komfortom prvega razreda in s prvorazrednimi gosti«. (Strindberg piše v uvodu: »... in bo nazadnje prav gotovo postal hotelir; in tudi če se *njemu* še ne bo posrečilo, da bi postal romunski grof, bo prav gotovo njegov sin že študiral na univerzi in bo mogoče vladarski namestnik.«) — Julija v njem občuduje moč, k njemu jo vleče neznan sila, tista, ki vleče padajočega k vstajajočemu. Vendar zanj ni rešitve, še močnejša je v njej sila po smrti.

Spričo vsega tega njuno medsebojno zmerjanje in sovraštvo, ki izbruhne proti koncu, ni preprost besedni obračun. Odprejo se nova vprašanja. Julija bo naredila samomor, a kakšen je postopek. In kaj bo z Jeanom? Ali ni nemara konec nekoliko v navzkrižju s Strindbergovimi (in našimi) napovedmi o njegovi prihodnosti? Je dramatik prav po svoje odprl še nov problem, ki v zasnovi drame sploh ni bil opazen?

Že v prvem delu tega poglavja (Poglavje o naturalizmu I) smo ugotovili, da je občutek krivde temeljen v Strindbergovi psihologiji in s tem v zvezi tudi vprašanje odgovornosti. Pisatelj se ni mogel sprijazniti zgolj s »fiziološko usodo« in naturalističnim determinizmom. Julija je žrtev, seznanjeni smo z obilico motivov, ki določajo njeno usodo. — Za oba, Julijo in Jeana, je možna (začasna) rešitev: pobeg od doma, drugam. Vendar Julija tega ne stori, zanimivo je, da tudi Jean tega ne more storiti. Julijo pripravlja za smrt, lahko uporabi svojo sugestivno moč, ker je ona povsem brez volje: »Ukažite mi in ubogala vas bom kakor psiček! ... Saj veste, da bi morala hoteti, pa ne morem...« — Strindberg posebej komentira

Julijin konec v pismu G. Brandesu decembra 1888: »Samomor je pravilno motiviran: nevolja živeti, hrepenenje po koncu spola v zadnjem slabem individuu, plemiški čut sramote zaradi sodomije z nižjo vrsto, natančneje: sugestije s ptičjo krvjo, pričujočnost britve, strah pred odkritjem tatvine in ukaz močnejše volje (najprej sluga in potlej še oddaljen grofov zvonec.) . . .« (Prevod dr. B. Kreft.) Drugi motivi so nam bolj ali manj znani, zanimiva pa je misel o »sugestiji s ptičjo krvjo« in še »ukaz močnejše volje«. Ob umoru ptiča je bila Julija najbolj dovzetna za sugestijo. Strindberg je zagovarjal ta prizor zoper nekatere, ki ga niso razumeli. V pismu O. Hanssonu, decembra 1888, je pojasnil, zakaj Julija pusti čičku odsekati glavo. Pravi, da finejše narave ne prenesejo, da bi živali prešle v druge roke, da bi jih kdo mučil itn. Dovzetnost za sugestijo: po tem dejanju je njeno sovraštvo do Jeana prekipelo in preseгло normalne meje (»mislim, da bi lahko pila iz tvoje lobanje, kako rada bi si umila noge v tvojem prsnem košu, mogla bi pojesti tvoje srce pečeno!«) Bila je vsa iz sebe, v stanju, ko ji je Jean lahko sugeriral samomor z britvijo.

Julija se nazadnje sprijazni s krivdo brez krivde in izpove svoj celotni položaj: »Kdo je potlej kriv pri tem, kar se je zgodilo! Moj oče, moja mati, jaz sama . . . Naj prevržem grehe na Jezusa, kakor dela Kristin . . . Kdo je kriv? — Kaj pa nam mar, kdo je kriv! Tako ali tako bom morala jaz prevzeti nase krivdo in nositi posledice . . .« — Konec *Gospodične Julije* ni običajen konec, ta konec, ki je hkrati maksimalna točka obračuna, vsili nov problem. Z njim je povezana Julija in tudi Jean, vsak po svoje. Prav nič ni nujno in razvidno, da bo Jean *nadaljeval* svoj zmagoviti vzpon! Z Julijinim samomorom si sicer zagotovi nekakšen alibi, nič se ne bo zvedelo. (Kristine se ne boji, njo obvladuje.) A tu je grof, vrača se in napoveduje svoj prihod s posebnimi, zvočnimi signali. Ta napoved ni brez pomena. Pomenljivo je že to, da fizično ni navzoč, a je navzoč kot posebna volja in sila, ki nazadnje pomeni vse, celo močnejša je od Jeanove volje.

Poznavalci Strindberga niso prezrli tega odtenka. B. Kreft opozarja na biološke vezi: »Julijina odvisnost od njega ni zgolj družabna in družbena, marveč je podzavestno tudi hčerska priklenjenost na očeta, odvisnost bitja od svojega spočetnika . . .« Vogelweith pa v tem odnosu išče klasično tragično izhodišče: njena žrtev je nujna, da se v zadnjem trenutku spet vzpostavi metafizični red stvari. — Pojavi se Pravica, ki je ne vidimo, a čutimo njeno navzočnost. Prišla bo ura sodbe, toda paradoksalne sodbe, ko bodo »prvi med zadnjimi«. (Na koncu je to zadnje Julijino vprašanje, njena tolažba in Jeanov strah, saj se mu obeta, da bo prvi na zemlji!) *Greh je bil storjen, Oče mora žrtvovati svojega otroka, kri za spravo mora biti prelita.*

In kakšen je v tem trenutku Jeanov položaj? »Grofova« bližina ga ustavi, kar je storil, je storil, naprej ne more: »Ne vem, kako je to — a zdaj tudi jaz ne morem — to mi ne gre v glavo . . . tako se mi zdi, če bi zdajle stopil sem grof — in mi rekel, naj si prerežem vrat, pa bi to storil pri priči.« Takoj za tem nekoliko somnabulnem govorjenjem ponudi Juliji britev. Je še zmeraj hlapec, medij, ki ga obvladuje naročilo močnejše volje! Ve tudi, kaj bo sledilo: »Tako dolgo zvoni, dokler se mu človek ne oglasi. In potlej pride rihtar — in potlej . . .«

Strindbergov nenadni obrat je v tem, da Jean nima več začetne perspektive!