



A. Strindberg
Sonata
Strahov



slovensko ljudsko gledališče celje





August Strindberg

Premiera

v petek, 10. aprila 1987, ob 19.30

Vodja predstave Sava Subotić - Šepetalka Ernestina Popović - Ton Stanko Jost - Luč Rudi Posinek - Frizerska dela Maja Dušej - Krojaška dela pod vodstvom Jožice Hrenove in Adija Založnika - Slikarska dela Adolf Aškerc - Rekviziter Franc Lukač - Garderoba Kalina Jenić in Melita Trojar - Odrski mojster Jože Klanšek - Tehnično vodstvo Vili Korošec

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1986/87, številka 4 - Predstavnik upravnika Borut Alujevič - Urednik Janez Žmavc - Gradivo za ta list je zbrala Tanja Viher - Fotografije celjskih predstav Viktor Berk - Naklada 1000 izvodov - Cena 200 din. Tisk Cinkarna Celje, oblikovanje Domjan

August Strindberg

Sonata strahov

(Spöksonaten)

Komorna igra

Prevedel Borut Trekman

Režiser DUŠAN MLAKAR

Dramaturg Andrej Hieng

Scenografinja Meta Hočevar

Kostumografinja Alenka Bartl

Lektor Jože Faganel

Asistentka dramaturgije Tanja Viher

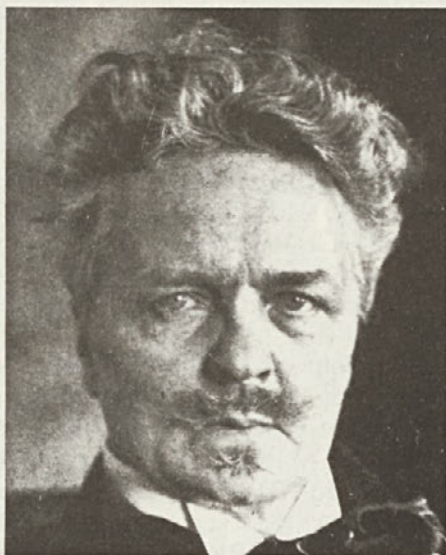
Glasbena oprema Ilija Šurev

Koreografija Ana Vovk-Pezdir

Osebe

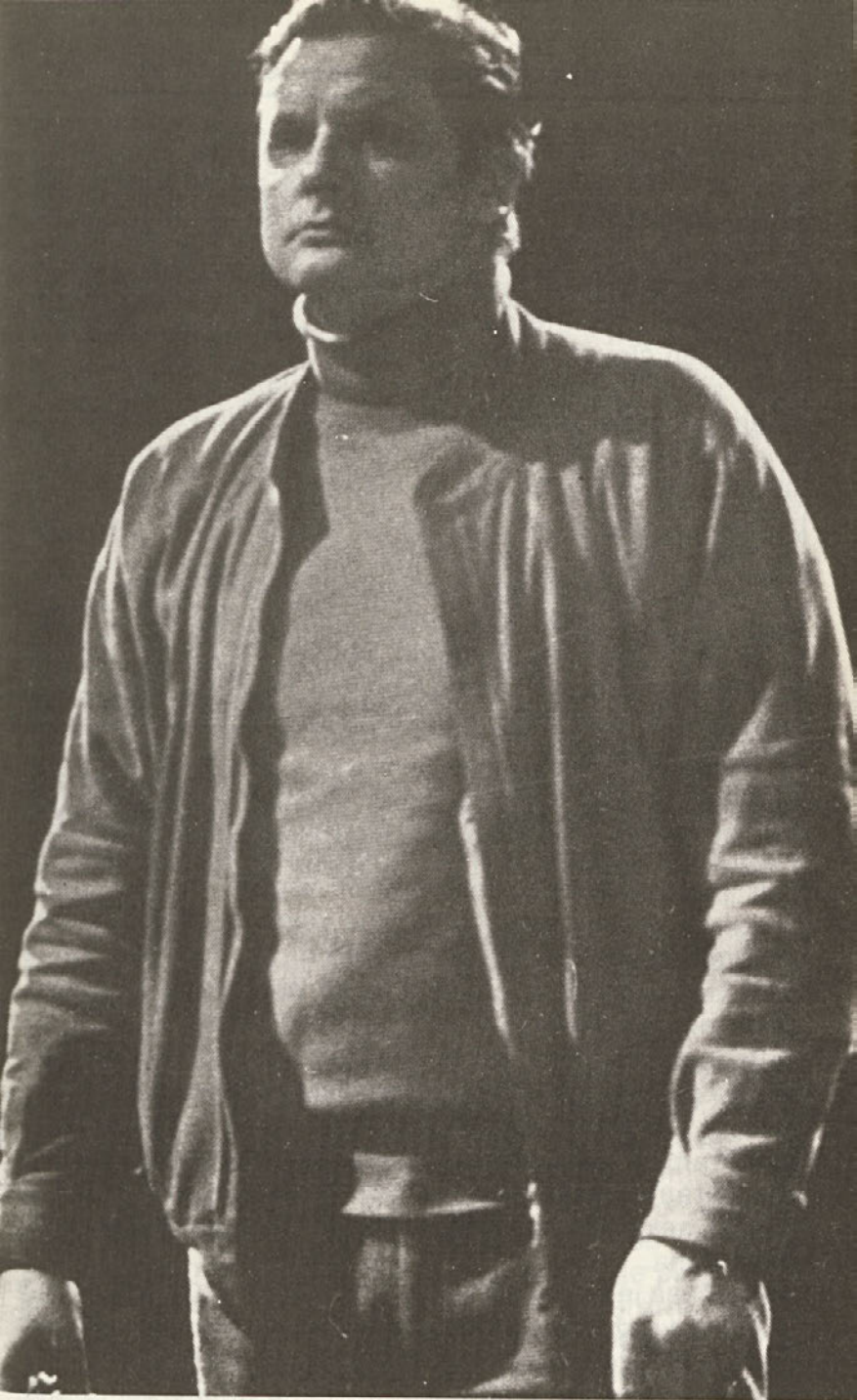
Starec	JANEZ BERMEŽ
Študent	ZVONE AGREŽ
Gospodična	JAGODA VAJT k.g.
Polkovnik	STANE POTISK
Johansson	IGOR SANCIN
Bengtsson	JOŽE PRISTOV
Mumija.....	LJERKA BELAK
Mrlič	BORUT ALUJEVIČ
Ugledni gospod.....	DRAGO KASTELIC
Gospa v temnem.....	ANICA KUMER
Vratarica in kuharica	MIJA MENCEJ
Starka	HANA KOMAR
Mlekarica.....	DARJA KROFLIČ
	članica plesne skupine AKT Celje
Berači	BRUNO BARANOVIČ
	TONKA OREŠNIK
	MARKO BOBEN

-
- 1849 - 22. januarja je v Stockholmu rojen Johan August Strindberg. Njegov oče je bivši trgovec z dišavami in sedanji trgovski posrednik Carl Oscar Strindberg, njegova mati nekdanja dekla Ulrika Eleonora Norling.
- 1853 - Strindbergov oče bankrotira.
- 1862 - Strindbergu umre mati.
- 1867 - 25. maja Strindberg maturira v Stockholmu, jeseni začne študirati v Uppsali.
- 1868 - Spomladi zaposlen kot ljudskošolski učitelj, jeseni kot domači učitelj.
- 1869 - Spomladi prekine študij medicine, jeseni doživi neuspeh v stockholmskem Dramskem gledališču, kjer se poteguje za mesto igralca. Samomor se mu ponesreči, nato napiše v štirih novembrskih dneh prvi dramski poskus, dvodejansko **DARILO ZA GOD**. V Dramskem gledališču jo odklonijo, pozneje se izgubi. Konec leta nastane drama **SVOBODOMISLEC**, ki jo prav tako odklonijo.
- 1870 - V začetku junija nastane osnutek za **ERIKA IV.**, ki ga Strindberg pozneje zažge. Januarja konča **POTAPLJAJOČO SE HELADO**. Na pomlad spet nadaljuje študij v Uppsali. Konec maja napiše enodejanko **V RIMU**, ki mu 13. septembra prinese prvi odrski uspeh. Pozno poleti je končana definitivna verzija.
- 1871 - Na začetku leta zasnuje igro **IZOBČENEC**, pozno poleti je končana definitivna verzija.
- 1872 - Marca Strindberg zapusti Uppsalo in postane novinar v Stockholmu. 8. avgusta konča prozno verzijo **MOJSTRA OLOFA**. Novembra se mu v Göteborgu v drugo ponesreči poskus, da bi šel h gledališču.
- 1874 - Decembra se zaposli v Kraljevski knjižnici v Stockholmu, kjer ostane do leta 1882. Ob koncu leta prvič predela **MOJSTRA OLOFA**.
- 1875 - Spomladi spozna Strindberg stotnika Wrangla in njegovo ženo, baronico Siri von Essen.
- 1876 - Maja vnovič predela **MOJSTRA OLOFA**, to pot v dramo v verzih.
- 1877 - V začetku leta dokonča igro **ANNO OSEMINŠTIRIDESET**. 30. decembra se poroči s Siri von Essen (1850-1912), ki se je medtem ločila.
- 1880 - 16. januarja konča **SKRIVNOST GILDE**.
- 1882 - 1. maja konča Strindberg **POTOVANJE PETRA SREČNIKA**, naročilo gledališkega vodje Ludviga Josephsona. V začetku septembra konča igro **ŽENA SIRA BENGTA**.
-



- 1883 - Jeseni potovanje v Francijo (Grez, Pariz).
- 1884 - Okrog novega leta selitev v francosko Švico.
- 1886 - Konec novembra napiše dramo MARODERJI.
- 1887 - Januarja selitev na Bavarsko. 15. februarja konča dramo OČE. Junija prvi gledališki načrti z Augustom Lindbergom. Jesen prebije v Kjöbenhavnu in okolici. Ob koncu leta predela MARODERJE v TOVARIŠE.
- 1888 - V začetku avgusta konča naturalistično igro GOSPODIČNA JULIJA. Pozno poleti so končani tudi UPNIKI.
- 1889 - 2. januarja konča enodejanko KATERA JE MOČNEJŠA, 9. januarja enodejanko PARIJA. 9. februarja konča dramatizacijo svojega romana LJUDJE S HEMSÖJA. V začetku marca konča igro SAMUM.
- 1892 - Ločitev od Siri von Essen. 3. februarja konča KLJUČE DO NEBEŠKEGA KRALJESTVA, marca nastaneta igri PRVO SVARILO in DEBET IN KREDIT, 15. aprila konča igro PRED SMRTJO, maja pa MATERINO LJUBEZEN. Pozno poleti napiše Strindberg enodejanko IGRA Z OGNJEM, takoj za njo pa še delo VEZ (pred 13. septembrom). Septembra selitev v Berlin.
- 1893 - 2. maja poroka s Frido Uhl (1872 - 1943) na Helgolandu.
- 1894 - Oktobra se Frida Uhl loči od Strindberga.
- 1898 - 6. marca konča Strindberg prvi del POTI V DAMASK, 17. julija pa drugi del. 19. decembra konča dramo ADVENT.

- 1899 - Februarja konča resno komedijo OMAMA, 20. aprila SAGO O FOLKUNGIH, v začetku junija GUSTAVA VASO in julija ERIKA XIV. Jeseni se dokončno vrne v Stockholm.
- 1900 - 7. marca konča GUSTAVA ADOLFA, 26. julija resnobno veseloigro KRES, približno ob istem času pa tudi PAVLIHOV PUST. Oktobra in novembra nastane VELIKA NOČ. V tem času spozna Strindberg tudi igralko Harriet Bosse. 31. oktobra konča prvi del zakonske drame SMRTNI PLES, decembra pa še njen drugi del.
- 1901 - 5. januarja konča NEVESTO S KRONO, konec februarja ji sledi LABODKA, pravljica, ki jo 5. marca Strindberg posveti svoji zaročenki Harriet kot zaročno darilo. Maja poroka s Harriet (1878-1961). 23. junija konča KARLA XII., julija nastane tretji del POTI V DAMASK, 3. septembra konča pisatelj zgodovinsko igro ENGELSBRECHT in 23. septembra KRALJICO KRISTINO. Konec novembra je napisana SANJSKA IGRA.
- 1902 - 16. marca konča zgodovinsko igro GUSTAV III., julija odloži pisanje igre HOLANDEC, ki ostane le fragment.
- 1903 - 5. septembra konča dramo o Luthru WITTENBERŠKI SLAVEC. Sredi septembra nadaljuje pisatelj svojo »svetovnozgodovinsko« serijo z MOJZESOM, sredi oktobra s SOKRATOM in 5. novembra jo začasno sklene s KRISTUSOM.
- 1904 - Novembra ločitev od Harriet Bosse.
- 1907 - 13. februarja je končana prva komorna igra BLISKAVICA, v začetku marca druga, POGORIŠČE, 8. marca tretja, SONATA STRAHOV. Spomladi se Strindberg ukvarja tudi s fragmentom OTOK MRTVIH in konča 19. junija četrto komorno igro PELIKAN. 26. novembra odpro Intimno gledališče pod vodstvom Augusta Falcka in Augusta Strindberga s PELIKANOM.
- 1908 - Avgusta nastane v desetih dneh zgodovinska igra ZADNJI VITEZ, 7. septembra ji sledi pravljica ABU CASAMOVE COPATE in že 23. septembra DRŽAVNI NAMESTNIK kot drugi del trilogije, ki se je začela z ZADNJIM VITEZOM. Še isto jesen je končan tretji del JARL Z BJALBÖJA. Konec leta dramatizira Strindberg fantazijo ČRNA ROKAVICA.
- 1909 - Spomladi sklene Strindberg svoje dramsko snovanje z igro v postajah VELIKA DEŽELNA CESTA.
- 1910 - 11. decembra zapro Intimno gledališče.
- 1912 - 14. maja umre Strindberg za rakom na želodcu.



Režiser Dušan Mlakar (foto Tone Stojko)

Življenje je nekaj začasnega; tu sem le na obisku

O Strindbergu je Eugene O'Neill rekel, da je trpel in spoznal naše muke že dolga desetletja prej, preden so mnogi izmed nas sploh bili rojeni. Zdi se, da ta misel za redkokoga bolj velja kot za Strindberga, saj je v življenju zaradi svoje neuklonljive in patološko preobčutljive narave pretrpel neizmerno več, kakor bi mogel prenesti povprečen človek njegove ali celo naše dobe.

Rodil se je 22. januarja 1849 v Stockholmu. Ne dovolj ugledno, celo sramotno poreklo ga je težilo vse življenje in skoraj ga ni besedila, ki bi ga bil napisal, da bi v njem ne bilo vsaj bežne aluzije na njegov izvor. Oče, nekdanji trgovec in ladjar, se je poročil s služkinjo in številna družina je živela v neprestanih dolgovi.

Zaradi svojega revnega meščansko-proletarskega porekla je dolgo in hudo trpel zaradi socialne manjvrednosti, ki se je ni rešil vse življenje, čeprav se mu je položaj kasneje tudi gmotno znatno izboljšal. Po drugi strani pa je seveda prav zato toliko bolje dojel družbeno in družabno zapostavljene ljudi.

Na njegov duševni razvoj je zavirajoče vplivala materina smrt, saj jo je izgubil, ko mu je bilo štirinajst let. Očetu poroke z vzgojiteljico otrok ni nikoli odpustil in tako ima tudi motiv mačehe, malomarne vzgoje in neurejene družine v večini besedil odločilno vlogo. Iz obeh zakonov je živelo skupaj enajst otrok, zato ni nič čudnega, če je tako velika družina, odvisna le od očetovega zaslužka, zašla prenekaterikrat v hudo gmotno stisko. Augustova želja je seveda bila, da bi študiral, a je moral kmalu po maturi za hišnega učitelja. Nekoliko kasneje se je poskušal tudi v igrilstvu, a mu ni bilo dano uspeti in tudi njegovi prvi dramski teksti so bili v gledališču odklonjeni. Po tem razočaranju nekaj časa ni pisal, a Mojster Olof, ki ga je končal nekaj let kasneje, jasno priča o avtorjevi veliki moči duha.

Nekaj časa je pisal za časopis, vse dokler ni dobil službe v Kraljevi knjižnici v Stockholmu. Od svojega 28. leta do smrti l. 1912 je bil popotnik, ki si je želel le eno: najti dom, mir. V svetu se je čutil tujca, življenje je bilo zanj nekaj začasnega: »... tu sem le na obisku, nikdar se ne bom počutil doma...«

Še ne tridesetleten je razdril zakon Siri Wrangel (von Essen), s katero se je kasneje poročil. V zakonu, polnem sumničenja, očitanj in duševnih trpinčenj, sta ostala trinajst let in rodili so se jima trije otroci: Karin, Greta in Hans. L. 1893 se je mudil v Berlinu in tam spoznal avstrijsko žurnalistko Frido Uhl, se z njo poročil, vendar je zakon trajal le nekaj mesecev. Umaknil se je v Pariz, kjer je s krajšimi presledki živel do l. 1898, ko se je dokončno vrnil v Stockholm. To obdobje je označeno kot čas krize *Inferna*, ko je Strindberg zapadel v nepopisno duševno stisko in strašne depresije, v katerih si izmenično sledijo stanja budnosti duha in prividov, ekstaz in mistike. Njegova protislovna in neukrotljiva narava se je obrnila od življenjskega pozitivizma, v katerem je prej poskušal nekako shajati, k transcendentalnosti in misticizmu ter tu poskušala najti svojo pravo identiteto. Srečal se je z deli švedskega filozofa mistika Emanuela Swedenborga (18. stoletje) in vzhodnjaško filozofijo, zlasti budizmom. Posledice krize *Inferna* se kažejo v popolni izolaciji od sveta (v Parizu je živel v tako slabih razmerah, da so Švedi zbirali zanj materialno pomoč), ukvarjanju z magijo in okultnimi vedami, spolni vzdržnosti, pogosto celo v čisti osami. *Inferno* nakazuje njegovo preusmeritev iz ateizma v religioznost.

V Stockholm se je vrnil notranje povsem spremenjen. V *Inferno* je nadrobno popisal pariška leta krize, spet so nastajale drame (*Pot v Damask*, *Sanjska igra*, *Smrtni ples*, *pravljичne igre*, *enodejanke...*). Temu je sledil mučen ustvarjalni molk, v katerem je Strindberg pravzaprav doživel največjo srečo in ponovni inferno: poroka in kasneje tudi ločitev od tretje žene Harriet Bosse. Od prvega srečanja z življenjsko zrelo igralko, komaj nekaj čez dvajsetletno Harriet, ki je tedaj čisto na novo zablestela na stockholmskih odrih in mu je bila izmed treh žena intelektualno in duhovno še najbolj enaka, je pisal Skriti dnevnik in kaže, da ga je to kar nekaj let literarno najbolj zaposlovalo. K Harriet se je osamljeni Strindberg zmeraj znova vračal, ne samo zaradi leta 1902 rojene hčere Ane Marie, ampak predvsem zaradi zveze, ki je ne bo nikdar več prebolel. V dnevnik je beležil tudi srečanja, intimne odnose, ki pa so se seveda pogosto odvijali le v njegovi. vse preveč razboleni domišljiji.



Harriet Bosse, Strindbergova tretja žena, kot Indrova hči v prazvedbi »Sanjske ige«, Stockholm I. 1907

Zveza s Harriet je botrovala nastanku štirih komornih iger, ki so izbruhnile iz molka in so vse, Sonata strahov nemara še najmanj, vezane na neuspeli zakon, saj nekatere kar direktno aludirajo na konkretne dogodke iz njenega zakonskega življenja in še večkrat na dogodke po ločitvi. Drugi odločujoči trenutek za nastanek Komornih iger pa je bila glasba, ki jo je Strindberg na svojem domu redno gojil. Igrali so v ozkem krogu prijateljev, pogosto pa je bil gost njegovih soarej tudi brat Axel, ki je bil glasbenik. Na Strindbergovem domu v Stockholmu so največ izvajali komorna dela, pretežno Beethovna in Chopina. Tudi te večere v dnevniku pogosto omenja, glasbo pa ceni kot idealno pomirilo.

Tanja Viher

Svet je kazenska kolonija

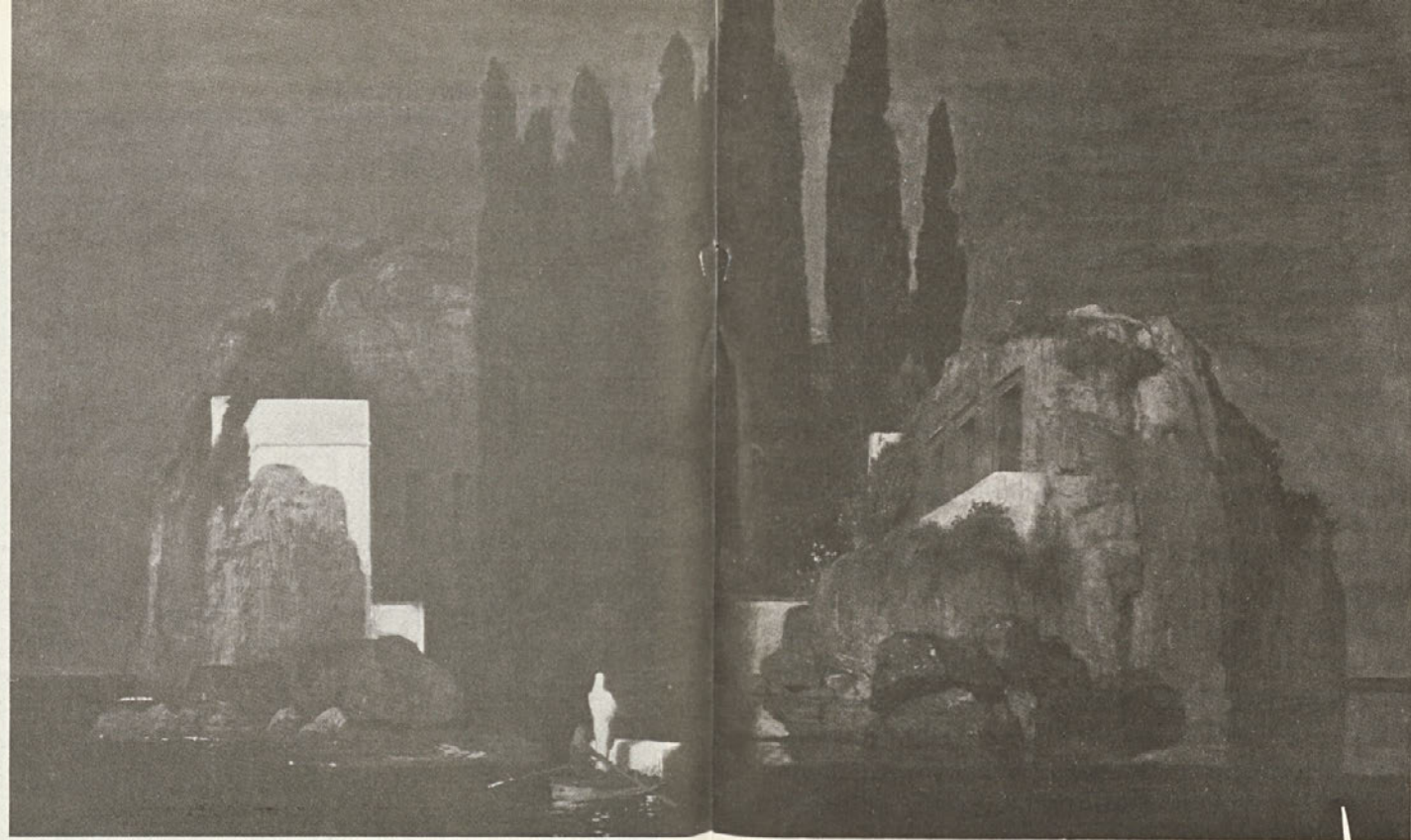
»Kristusova pot v pekel je bila zgolj potovanje po zemlji, skozi norišnice, mrtvašnice in kaznilnice.« Tako pravi Študent v Sonati strahov, ko je spoznal in razkrinkal prej tako občudovano meščansko hišo kot konglomerat norišnice, mrtvašnice in kaznilnice.

Že v Infernu je Strindberg zapisal, da je zemlja kazenska kolonija, v kateri živimo zaradi svojih grehov. To misel je na nov, dramatičen način izpeljal v Sonati strahov. Zemlja in njeni prebivalci pokažejo svoj pravi obraz, ko jim z njega zdrsne lažna krinka. Tako je Sonata strahov grotesken misterij zakletega doma in zlih ter čistih duš.

Razkrinkovalec je najprej direktor Hummel, vampirska pokveka v invalidskem vozičku, ki se proti prebivalcem hiše postavi kot razsodnik. Obsodi in izniči polkovnika in njegovo družino. Razkrije se notranja povezava med stanovalci skrivnostne hiše, v kateri so medsebojna razmerja med stanovalci kaotično pomešana. Polkovnikova žena je bila nekdanja Hummlova ljubica in Hummel je oče njeni hčeri. Polkovnik pa je zapeljal nekdanjo Hummlovo zaročenko, ki zdaj živi kot ovenela starka v zgornjem nadstropju. Mumija - Polkovnikova žena - nastopi kot razkrinkovalka razkrinkovalca: Tudi Hummel je zgolj bahaški slepar, ki živi pod lažnim imenom, oderuh in morilec. Pod njenimi obtožbami se Hummel sesede, sam se spremeni v mumijo in se obesi v omari. Mumija ve, da Hummlovih grozodejstev ni mogoče izbrisati, vendar napove, da bodo postopoma izginjala skozi trpljenje in kes. Študent naj bi po Hummlovi volji vzel Gospodično, hčer Hummla in Mumije, za ženo, vendar mu v sobi s hiacintami brezmočna izkoprne. Ob zvokih harfe Študent razmišlja: »Strah je nedolžnim tuj, obsojeni so na srečo«. Medtem ko Gospodična umira, ji Študent zakliče: »Otrok tega sveta, blaznosti, krivde, trpljenja in smrti; sveta večne menjave, razočaranj in boleti! Gospodnebeški naj ti bo milosten na tvoji poti!«

Strune harfe ne zvenijo več. Gospodična mora umreti. Študent se obrne na Budhov kipec:

»Ti beli blagi Budha, tukaj sedi in čakaš, da bi nebo iz zemlje zraslo, daj nam potrpljenja med preizkušnjo, čistost volje /hotenja, da ne bomo zaman upali!«



Arnold Böcklin: Otok mrtvih

Soba s hiacintami izgine, ozadje predstavlja le projekcija Böcklinove slike Otok mrtvih.

Ta od groze obdana in z večnostjo prežeta Sonata strahov je pogumen poskus očistiti svet strahov in časa, prestaviti strahove v človeške odnose in jih tako približati realnosti. Izmed vseh štirih Komornih iger zapusti to besedilo najbolj čist pesniški vtis, ker je rojeno v celoti iz fantazije, je čista odrska fantazija. Čeprav je običajno v drugih delih natančen dialektik, se Strindberg tokrat obrača le na občutke, razum pušča ob strani. ničesar naj ne bi vedeli, vse naj bi zgolj slutili, kar nakazuje tudi glasbena oznaka 'sonata'. Vodilni motiv besedila je zlo: stanovalci hiše, ki jih skrivnostno povezujejo hudodelstva, prevare in drugi moralni prestopki, so simbol človeštva, kjer se prepletata laž in goljufija in je tudi nedolžnost zaradi krivde ostalih (Gospodična zaradi greha svojih staršev) obsojena na propad. Le Študent, nedeljski otrok, ki je že ogoljufan za srečo, o kateri je sanjal, nadaljuje z življenjem po svoji

veri. Bil bi neznosen pesimizem, če Strindberg ob tem besedilu z združevanjem tokov budizma in krščanstva, s kesanjem, pokoro, kaznijo in končno tudi s spravo, ne bi ponudil vsaj upanja v lepše življenje. Tako izzveni Sonata strahov, ki je sicer različno interpretirana, s polnimi akordi kot usmiljeno, odrešilno delo.

Ob Sonati strahov je Strindberg napisal: »Še sam sem komaj vedel, kaj sem ustvaril, čutil pa sem, da gre za nekaj vzvišenega, ob čemer sem se zgrozil.« (V pismu založniku je celo izpovedal, da je pisal v ekstazi in da so mu od pisanja zakrvaveli prsti).

Osebe v Sonati strahov govorijo sicer vsakdanjo prozo, vendar so domala vse figure irealne in lebdiyo nekje med morečimi sanjami in nad resničnostjo; so le še nosilci spominov in krivde. Živijo sredi sveta, ki je prikazan kot fantazma in sestoji iz blodenj, bolečine in krivde. Sleherni je hkrati morilec in žrtev in nihče se ne razlikuje ne od umorjene Male mlekarice ne od Mrtvaka, ki se prikaže v

mrtvaškem prtju. Kot v Sanjski igri ali Poti v Damask je tudi v Sonati strahov ustvaril svet prikazni, ki deluje po lastnih zakonitostih: stari Hummel išče nedeljskega otroka. Dete, rojeno na praznik, na novega leta dan ali vsaj v nedeljo, je po starem verovanju deležno posebne sreče in so mu že v zibel položeni posebni darovi. Hummel takega človeka išče nemara prav zato, da bi se mu lahko zaupal in bi se skozi njegovo obdarjeno in čisto dušo sam očistil krivde. Vendar pa čar nedeljskega otroka ne deluje niti ob Hummlu niti ob Gospodični, ki Študentu, kljub sozvočju njunih duš, nemočna izkoprne.

V Sonati je tako pred nami cela galerija likov, vsak z lastno zgodbo, atmosfero, barvo; če bi govorili v glasbenem jeziku, gre tu za celo paleto motivov, ki se prepletajo v sozvočje sonate.

Medtem ko sodijo preostale tri komorne igre po svoji osnovni naravnosti še v naturalistično linijo in imajo tudi čisto vsakdanji dogajalni okvir, se Sonata strahov odvija v skorajda irealnem okolju oziroma v okolju, ki ga atmosfera besedila naredi irealnega. Grozljive figure, ki delujejo kot pošasti in celo menjavajo svojo podobo, nenavadno skrivnostno, moreče vzdušje vogalne hiše, mrtvaki, nevidna Mala mlekarica - vse to so že brez dvoma elementi ekspresionizma, prav tako tudi nekateri brezimni liki: Dama, Gospodična, Mumija... V ekspresionizmu je človek brez obraza, je le to, za kar ga določajo zunanje determinante: berač, starec, vojak, določa ga torej njegov stan, poklic, spol, starost... Ekspresionizem vzame človeku ime in tudi Strindbergu je ime prav malokrat pomembno. Neznanec in Dama v Poti v Damask bi z imenom izgubila vse, kar sta zdaj. Postala bi določeni osebi, ne bi mogla več biti vsakdo. Tako sodi Sonata Strahov v tisti sklop Strindbergovih besedil, kjer sta že Pot v Damask in Sanjska igra in mogoče še njegovi pravljlični besedili: Nevesta s krono in Labodka.

Jasno je torej, da ne gre več samo za osebe, temveč za to, kar predstavljajo: za razkrinkovalca, ki je razkrinkan, za nedeljskega otroka, ki je nesrečen, za plemenitega Polkovnika, ki ni ne plemenit ne polkovnik, za mlado Gospodično, ki mora umreti in tako predstavlja nasprotje svoji mladostni lepoti, za Mumijo, katere prava podoba se

zrcali v belem marmorju...

Osebe torej niso to, za kar se predstavijo, ali to, za kar jih sprva imamo, ampak nekaj čisto drugega. O tem je Strindberg spregovoril v besedilu »Begrif Intimes Theater« 1907:

»Če me zdaj torej vprašate, kaj hoče Intimno gledališče in kaj hoče s komornimi igrami, lahko odgovorim: V drami poiščem močan, pomensko bogat motiv, v dejanju pa se izogibam odvečnosti, preračunanim efektom, premorom za ploskanje, bleščečim vlogam in solističnim točkam. Pisatelja ne sme omejevati nikakršna predpisana forma, kajti formo narekuje motiv. Pravilo naj bo: svoboda v dejanju, majhno število oseb, velik horizont. Fantazija, izhajajoča iz opazovanja«.

Tudi v Sonati strahov ta načela narekujejo dejanje: resnično in konkretno opazovanje se prepleta s fantazijo, vse skupaj pa preraste v grozljivo fantazmo sveta - kazenske kolonije.

V Sonati strahov ponovi Strindberg svoje že tolikokrat izrečeno spoznanje: »Življenje je boj med bolečino uživanja in uživanjem trpljenja«, v monologu študenta Arckenholza pa to spoznanje še poglobi:

V sonce gledal sem in videl

v njem veliko razodetje;

vsak uživa, kar je storil,

blagor mu, kdor dela dobro.

Če zločinstvo si zagrešil,

ne pokori se z zločinom.

Komur storil si krivico,

potolaži ga z dobroto.

Brez strahu je, kdor se ni pregrešil,

le brez krivde je življenje lepo.

In čeprav vemo, da je le redkokateri junak v celotnem Strindbergovem opusu brez krivde, in kako bi mogel človek to biti!, je misel študenta Arckenholza svetla točka ne le v Sonati strahov, temveč tudi v vsem, kar je Strindberg sploh kdaj napisal. In zdi se, da so morda samo te besede dovolj, da Strindbergu odpustimo krutost in vse človeške napake, ki jih je svojim osebam naprtil samo zato, da bi sebe opral grešnosti in prekletstva krivde, ki si jo slehernik nemara že z rojstvom naprti na rame.

Tanja Viher

SONATA STRAHOV

Še prav posebej svojevrstno stilizacijo odrskega dogajanja pa je ustvaril Strindberg v svojih komornih igrah, ki jih je sam že takoj ob nastanku označil kot op. 1-4 (tako kot označujejo svoje skladbe skladatelji). To oznako, dovolj nenavadno za gledališko terminologijo tedanjega časa, je Strindberg povzel po analognem glasbenem izrazu (po letu 1901 je zelo vzljubil to umetnost, ki jo je v svoji mladosti odločno zavračal, in v svojem stockholmskem domu je velikokrat prirejal koncerte komorne glasbe, saj mu je bila, kot je razvidno iz pričevanj njegovih sodobnikov, še posebej pri srcu), pa tudi po nazivu Kammerspiele (komorni oder), ki ga je leta 1906 (slabo leto pred nastankom komornih iger) dal malemu odru svojega nemškega gledališča v Berlinu veliki nemški gledališčnik in uprizoritelj Strindbergovih del Max Reinhardt, potem ko je bil leto dni poprej prevzel njegovo ravnateljstvo. In res je v komornih igrah čutiti močan vpliv glasbe: predvsem v sami zasnovi njihove dramske forme, ki po nenehnem prepletanju posamičnih tem večkrat spominjajo na strukturo sonatnega stavka, pa po jezikovni in dialoški plati, ki je dosledno vodena in muzikalno oblikovana. Za vse štiri stvaritve bi lahko rekli, da so nekakšne »besedne sonate, vendar napisane v različnih tonskih načinih« (Berendsohn). V njih so, kot smo že omenili, ohranjeni nekateri dramaturški principi iz simbolističnega obdobja, le da je njihovo dejanje veliko bolj strnjeno in zgoščeno, kompozicijska tehnika pa stroga, domišljena in po načinu skorajda analitična, kar je gotovo pomembna novost v Strindbergovem opusu. Še posebej pa je zanje značilna njihova dvojna narava: po eni plati se avtor v njih vrača v realnejše tematske okvire in obnavlja celo nekatere motive svojih naturalističnih del, seveda povsem transformirane in z novih nazorskih pozicij, po drugi plati pa samo dejanje nenehoma sili v fantastiko in grotesko, kakršne dotlej pri Strindbergu še nismo srečali. O tem najbolj nazorno priča v času svojega nastanka skoraj povsem nerazumljena Sonata strahov (formalno jo je navdihnili Beethovnova klavirska sonata v d-molu, op. 31, št. 2, imenovana »Vihar«), delo, v katerem se Strindbergove dramske skušnje na svojevrsten način strnejo v grozljivo-pretresljivo fresko Poslednje sodbe, ki jo umetnik-vsevid izreka nad vso družbo, nad vsem človeškim

rodom, nad vsem svetom. Nobena vrednota ne obstaja več, nobenega upanja na rešitev ni, vsaka odločitev, vsaka akcija v istem hipu sproži protiodločitev, protiakcijo, vse je obsojeno na smrt, na izginotje, na propad, na izničenje. Pošastni mrtvaški ples živih-ljudi-prikazni se začne takoj s prvim pantomimskim prizorom med študentom Arkenholzom in mlado mlekarico, s prvimi besedami, izgovorjenimi na odru, in se konča v na zunaj prelepi, v resnici pa zatohli in od trohnobe razjedeni sobi s hiacintami - v znamenju tega plesa sta tako rekoč sleherna beseda, sleherni zvok, sleherni gib in utrip na odrskih deskah. V tej polifoni umetnini, kjer se posamično motivi tako močno in nerazdružno prepletajo med sabo, da bi jih težko razvrstili glede na njihovo večjo ali manjšo izpovedno težo, se nam razkriva povsem nov, iz eksistencialne stiske porojen izpovedni izraz, kakršnega dotlej v dramatici skoraj še ni bilo. Dogajanje te igre je nabito, naelektreno, in zdi se, da je že v prvem dejanju, v tem zmerom grozljiveje zvenečem allegru agitatu, doseglo svoj dramatični vrh. A v drugem dejanju, v psihološko intoniranem allegru furiosu, se tako napetost kot pošastnost še stopnjujeta in pripeljeta do izjemne peripetije v samem fabulativnem poteku, ko s prikazni dokončno popadajo krinke in se nam pokažejo v pravi luči svoje človeške spačenosti in bede. Igra se razplete šele v tretjem dejanju, v tem elegičnem, lirsko ubranem largu, ki se izteče z resnobnostjo smrti, potem ko predstavlja njegov osrednji del variacije na temo življenjske mizerije. Študent Arkenholz, ta nedeljski otrok, ki misli, da je v svetu dobro še možno in uresničljivo, ostane na odru sam, praznih rok, v ozadju pa se ob tihi glasbi pokaže Böcklinova slika Otok mrtvih, dežela zadnjega miru. Med vsemi komornimi igrami je Sonata strahov zagotovo Strindbergova najgloblja in najcelovitejša stvaritev. (In v oklepaju povedano: za slovensko književnost je to delo še posebej pomembno, saj je močno vplivalo na eno najvznemirljivejših imen našega dramskega snovanja sploh, na Slavka Gruma - brez Sonate strahov bržčas ne bi bilo Dogodka v mestu Gogi, vsaj v taki obliki ne, v kakršni ga poznamo danes, saj obstaja cela vrsta paralelizmov med obema tekstoma, ki ta vpliv nedvoumno potrjujejo.)

Borut Trekman: Popotnik skozi Inferno,

(odlomek iz študije)

Av gust Strindberg: Tri drame, Kondor, MK 1977

Nikakor ne moremo kar na splošno ugotavljati, ali je bil Strindberg zares duševno motena osebnost. Če namreč priznavamo duševno omejenost le ljudem, ki so izgubili razsodnost, orientacijo in red v glavi, potem Strindberg ni bil prav nič »moten«. Vendarle pa je kar dve desetletji trpel za znanimi duševnimi spremembami, ki jih imenujemo shizofrenija in paranoja, ne smemo pa s tem ostati le pri splošno razširjenih razlagah ter dveh pojavov. Pri Strindbergu opazimo namreč obilico psihološko nerazumljivih, neenotnih, a vendar podobnih pojavov - ponavljajo se namreč v podobnih okoliščinah in v podobnem zaporedju. Proces spreminjanja njegove duševnosti se začne v osemdesetih letih, izraziteje pa nastopi v letih 1887 in 1896. Prvi močnejši izbruh povzroči pri Strindbergu značilne telesne spremembe in napadom ljubosumja podobna stanja, pojavljajo se občutki ogroženosti in preganjavica, hkrati pa tudi nagnjenje k nenavadnim znanstvenim preučevanjem. Po letu 1894 je v celoti spremenil svoj svetovni nazor. Halucinacije so postajale vse pogostejše, paranoičnih napadov je bilo vedno več. Vse to je bolnega izredno zaposlovalo, dokler ni po letu 1897 nastopilo mirnejše obdobje v njegovem življenju. Mnogi znaki minulega duševnega stanja so sicer še ostali, vendar pa Strindberga niso več tako zelo obremenjevali. Spet je postal zelo delaven.

Presenetljivo je, da obstajajo bolezni, ki človeka ne zbegajo in ga ne uničijo dokončno, temveč povzročajo le »prismojenost«. Spremembe v možganih, ki so nam znane, delujejo na duševno življenje tako, kot če bi s kladivom tolkli po uri in jo s tem na nek način preoblikovali. Ustvarili bi kaos. Spremenili bi jo tako, da ne bi mogli več predvidevati njenega delovanja, tekla bi popolnoma nepreračunljivo. Čutne prevare in napadi blaznosti izobraženim sicer ne škodijo vedno - tako vsaj pravijo - in se zaradi tega ne zaprejo v svoj svet, postanejo pa odvisni od novega, nerazumljivega dejavnika v njihovem življenju. Med značilnimi shizofreničnimi pojavi in neshizofreničnim duševnim življenjem pravzaprav ni nobene povezave.

Mnogo bolj vpadljiva histerija se zdi nezkušenim verjetno bolj »prismojena« kot pa številni shizofrenični pojavi, ki jih je bilo možno opaziti pri Strindbergu. Kljub vsemu pa so tudi histerični izpadi le skrajne variacije nečesa, kar pravzaprav tiči v vsakem človeku. Mnogi shizofrenični pojavi nam postanejo bližji in razumljivejši, če jih primerjamo z lastnim doživljanjem. Vsa taka prizadevanja pa so le poskus in nikoli ne smemo pozabiti, da nekatere stvari v naših glavah ostajajo nedostopne in tuje in da jih imamo prav zaradi tega za »prismojene«.

Karl Jaspers



Predragi gospod Schering.

27. marca 1907

Danes sem odposlal svoje novo delo, komorno igro Sonata strahov (opus 3). Grozljiva je, prav taka kot življenje, ko človek spregleda. Ima obliko in vsebino in tisto modrost, ki pride z leti-ko spoznamo in obvladamo življenje. Približno tako je stkana človekova usoda, prav vsak dom je verjetno tako zelo skrivnosten.

Ljudje so pač preošabni, da bi priznali svojo bedo; raje se bahajo z umišljeno srečo. Polkovnik odigra svojo lastno komedijo, iluzije zanj postanejo resničnost. - Mumija se sicer zbudi, nima pa moči, da bi prebudila še druge... Med pisanjem sem zelo trpel in moje roke so (dobesedno) krvavele.

Edina stvar, ki med delom ni obremenjevala moje duše, je bila vera (stik z onostranstvom), je bilo upanje na boljše življenje in trdno prepričanje, da živimo v svetu norosti in zmot (iluzij), iz katerega se moramo izkopati.

Svetleje je postajalo okoli mene in pisal sem z občutkom, da so to moje Poslednje sonate.

Toda pozor! Ne dovolite, da bi kdorkoli na Švedskem izvedel za naslove ali vsebino mojih komornih iger!

Vaš vdani August Strindberg



HYAKINTOS - Sin Amyklasa, špartanskega kralja, in Diomede ali tudi sin Pierosa, Magnesovega sina, in nimfe Klio. Bil je prekrasen mladenič in le malokdo se je mogel upreti njegovim čarom. Ljubil ga je pevec Thamyris in njuna ljubezen naj bi veljala za prvo znano zaljubljenost med moškima. Vanj se je zaljubil tudi Apolon. Nekoč ga je v igri po nesreči smrtno zadel z diskom. Kasnejši pisci pripisujejo to nesrečo ljubosumnosti Zephira, boga vzhodnega vetra, ki je bil tudi zaljubljen v privlačnega dečka. Iz krvi umirajočega mladeniča je pognala cvetlica hiacinta, ki z obliko cvetnih listov izraža objokovanje. Na Apolonovo željo prirejajo na Hiacintovem grobu v Amyklaih slavje in praznik hiacint v čast umrlemu mladeniču.

Prev. T.V.

INTIMNO GLEDALIŠČE IN STRINDBERGOV ODNOS DO GLEDALIŠČA

Z ustanovitvijo Intimnega gledališča v Stockholmu leta 1907 se je Strindbergu končno izpolnila želja po lastnem gledališču, o čemer je sanjal, vse odkar je propadla zamisel eksperimentalnega odra v Koebenhavnu 1889.

Vse svoje življenje je gledališče ljubil in sovražil hkrati in njegov odnos do gledališča kot profesionalne ustanove predstavlja še danes nerazjasnjeno relacijo med umetnostjo in njenim avtorjem. V Predgovoru h Gosposodični Juliji je gledališče označil »kot ljudsko šolo za mladino, polizobražence in ženske«, a kljub temu ni skrival, da ga je čar odra povsem prevzel, saj ni mogel dovolj prehvaliti veličastja gledališke predstave, moči igralčeve transformacije in tudi tehničnih možnosti gledališča. V mladih letih je, kot že vemo, poskušal postati igralec in ga je neuspeh težil vse življenje. Tudi zato nemara ni rad prepogosto obiskoval gledališč, čeprav to nikakor ne more pomeniti, da ga gledališče ni zanimalo. Če bi se bil namreč pojavil v gledališču, bi tvegjal, da ga prepoznajo in se je raje skoraj sramežljivo izogibal takim priložnostim. V resnici pa je gledališče ljubil in ga poznal do najglobljega bista.

Iz Odprtih pisem Intimnemu gledališču in notic, ki jih je pisal režiserju Augustu Falcku in igralcem, je mogoče vsaj nekoliko rekonstruirati njegovo globoko gledališko znanje in poznavanje izrazne umetnosti: igre, govora, giba, glasbe, scenske umetnosti in odrske tehnike. Ta pisma in notice so pričevanja o človeku, ki je resnično poznal temeljne probleme gledališča.

Ko je leta 1907 spoznal mladega igralca Augusta Falcka, sta kmalu začela kovati načrte za novo gledališče, ki sta ga nameravala ustanoviti po vzoru Reinhardtovega gledališča in gledališča Kammerspiele v Berlinu. Strindberg je bil nad tem tipom gledališča izjemno navdušen in v pismih pripoveduje o širjenju tega tipa gledališča po Evropi in zlasti po Nemčiji. Očitno je, da v repertoarnih načrtih nista predvidevala le uprizoritev Strindbergovih dramskih tekstov, ampak sta želela k sodelovanju privabiti tudi »najbolj izjemne tuje in nove švedske avtorje«, Strindberg pa je med drugim želel uprizoriti Tristana in Izoldo brez besed. Prvotni namen Intimnega gledališča naj bi bil gledališče za moderno umetnost.

Junija 1907 sta našla prostor za Intimno gledališče. Šlo je za majhno dvorano v Norra Bantorget, ki je bila potrebna prenove in tako so Intimno gledališče krstili šele novembra s predstavo Pelikan.

Strindberg je sicer sanjaril o zgradbi iz marmorja, s fasado, ki bi spominjala na grški tempelj in ki bi poleg gledališke dvorane imela še razstaviščni prostor; Intimno gledališče pa je imelo le majhno dvorano s 161 sedeži. August Falck v svoji knjigi »Pet let s Strindbergom« pripoveduje, da mu je Strindberg v tem času pošiljal časopisne izrezke o spremenljivem shakespearjanskem odru Maksa Littmana v Künstler Theater v Münchnu in v nekaterih drugih komornih gledališčih ter dodaja: »Kolikor sem mogel dojeti, je imel Strindberg v mislih spremenljivi oder in dvorano, ki bi jo bilo mogoče preurejati na številne načine. Če bi lahko ustanovila gledališče, kakršnega sva si želela, bi bilo najbrž nekaj vmesnega med Intimnim gledališčem in shakespearjanskim odrom v Münchnu, ki je bil Strindbergu najljubši. O evropskem gledališkem dogajanju je bil zmeraj na tekočem, njegove lastne zamisli pa so pogosto segale daleč v prihodnost. Morda si je zamišljal oder, ki bi ga bilo mogoče poljubno manjšati ali večati in bi omogočal različna, tudi simultana prizorišča«.

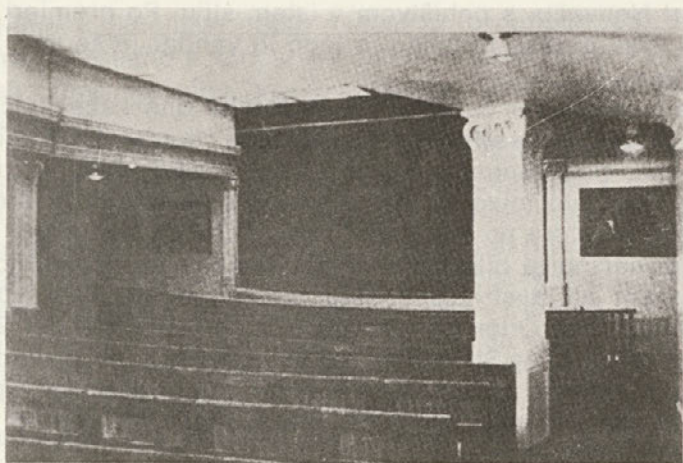
Tudi oder v dvorani na Norra Bantorget je bil majhen, meril je le šest metrov v širino in štiri v globino. Preurejen je bil v majhno umetniško eksperimentalno delavnico, v gledališče s številnimi prostori za udobno počutje občinstva. Avditorij s 161 sedeži je bil opremljen v zeleno beli dekoraciji, v kotu ob odru pa je stal monumentalen Strindbergov doprski kip. V kadinici nepravilne oblike je bila ob stenah postavljena vrsta zlatorumenih oblazinjenih sedežev, pregrnjenih z bizonjo kožo, h gledališču pa je spadal tudi majhen bife.

Proscenij sta krasili dve Böcklinovi sliki: Otok mrtvih in Otok živih, ki ju je avtor podaril gledališču. Otok mrtvih je tudi motiv, ki je Strindberga inspiriral in ga je vkomponiral v poslednji prizor Sonate strahov.

Repertoar Intimnega gledališča je domala v celoti obsegal Strindbergova dramska besedila.

August Falck poroča, da je bilo med leti 1907-1910 uprizorjenih štiriindvajset različnih Strindbergovih dram: Velika noč je bila najpogosteje uprizorjena, kar stodvainosemdesetkrat, Gospodična Julija pa stoštiriintridesetkrat, medtem ko je večina njegovih Komornih dram naletela na nerazumevanje in so jih uprizorili le sedem do triindvajsetkrat. Vsega skupaj je bilo v treh letih 1025 predstav. Kljub številnim predstavam pa je zašlo gledališče v finančne težave in je prav zaradi pomanjkanja sredstev prenehalo delovati. Zadnje tri predstave so bile 11. decembra 1910 (Kraljica Kristina, Oče in Gospodična Julija).

Gledališki ansambel je sestavljalo enajst igralcev in režiser August Falck, Vsa skupina je bila zvesto predana Strindbergu.



Strindbergov Intimni teater v Stockholmu

Predstavo so oblikovali teamsko, delali so kot moderna gledališka skupina, Strindberg, umetniški vodja in dramaturg, je bil prvi svetovalec. Značilne za njihovo delo so bile dolge in številne vaje; za Mrtvaški ples jih je bilo npr. kar osemdeset. Falck podrobno opisuje Strindbergov delež pri oblikovanju predstave. Dobivali so se tudi pri njem doma in se veliko pogovarjali o scenografiji, o tehničnih podrobnostih predstav in načinu igre. O tem pričajo številne notice, ki jih je Strindberg kot nekakšna navodila pošiljal Falcku in igralcem. Navado je imel, da je med vajo tiho sedel v avditoriju in si, šele ko se je vrnil domov, zapisoval opažanja ter jih pošiljal igralcem. Iz Stockholmskega časopisa Dagblad poznamo podobo Strindberga med kostumsko vajo Bliskavice.

V tem času ga je najbolj zaposlovala nova umetniška smer Jugendstil (Art Nouveau), ki jo je imel namen predstaviti v Intimnem teatru. Zdaj je bil namreč že dokaj daleč od svojih prvotnih scenskih zamisli, ki jih je bil zapisal v Predgovoru h Gospodični Juliji pred dvajsetimi leti. V Odprtih pismih zdaj pravi, »da se človeku ni potrebno boriti proti samemu sebi... Vse to zapletanje, odpletanje in iskanje lastnosti in vzrokov je bilo nemara celo odveč.«

Po vaji za otvoritveno predstavo (Pelikan) je takoj pisal Falcku ogorčeno pismo: »Ustanoviti gledališče s tako konvencionalno dekoracijo in tako igro pomeni konec tveganja in pustolovščine! Štiri mesece sem študiral Ny Konst (Art Nouveau), rezultat vsega tega pa je gledališče, kakršno je bilo pred štiridesetimi leti!« Falck je takoj uredil nov dekor. Tako je Strindberg na premieri z veseljem občudoval novo scenerijo v

stilu Art Nouveau, s pohištvom v istem stilu. Po premieri je izjavil: »Vse je tako pravilno in lepo in vendar je še več. Je atmosfera.«

Slika v dnevnem časopisu naslednjega dne kaže tipično sobo v Jugendstilu s stropnimi štukaturami geometrijskih oblik, s stenami, poslikanimi s stiliziranimi drevesi, nato vazo z borovci, okroglo mizo in stol z visokim naslonom, v sredi odrskega prostora pa gugalnik - vse v stilu Art Nouveau.

V tem načinu je bilo torej zlahka prepoznati inspiracijo v francoskem ali avstrijskem stilu tedanje dobe. Tudi vpliv Fuchsove knjige *Oder prihodnosti* (*Die Schaubühne der Zukunft*) je očiten in ga Strindberg niti ne poskuša zanikati. Fuchs na primer zahteva na odru žive rastline, cestne svetilke, kipe, zastave, kar pač delo zahteva, vse skupaj razporejeno po nevtralni sceneriji.

Strindberg je nasprotoval preoblačenju igralcev med predstavo. To je imel za nepotrebno in moteče. »Če namreč nosi igralec isti kostum skozi celo igro,« piše Falcku 9. maja 1908, »ga bo publika bolje spoznala, ga ne bo zamenjala z drugim, dramski karakter pa bo s tem le pridobil.« Zelo mu je ugajala preprosta dekoracija in o tem piše Falcku: »S preprostostjo pridobimo svečan mir in tišino, znotraj katere lahko umetnik sliši svojo lastno vlogo. S preprostim dekorjem pridejo bolj do izraza pomembnejši elementi: osebnost, vloga sama, govor, dogajanje, gib, igra, mim... Povsem nepotrebno in odveč je spreminjati dekoracijo v kratkem prizoru, ker gledalec ne utegne opazovati vsega blišča, saj se mora osredotočiti na igralčev nastop, na njegov govor, igro...«

Spomladi leta 1909 so Falck in igralci Strindbergu predlagali, da bi v Intimnem gledališču tudi režiral. Zelo zavzeto se je lotil dela. Poleti, mnogo pred začetkom vaj, je napisal znamenit in zanimiv spis *Memorandum*, namenjen igralcem in se podpisal kot režiser.

Tu je prvič objavil *Odprta pisma Intimnemu teatru*. Že spomladi leta 1909 je imel namen napisati knjigo o igralčevi umetnosti, vendar je ostalo le pri *Memorandumu*, kjer je v zgoščeni obliki povzel svoje nasvete igralcem. V prvi vrsti je spet spregovoril o načinu igre, o govoru, mimiki, gibih, ki naj jih igralec obvlada.

Tu se nam kaže Strindberg kot izrazito gledališki človek s presenetljivo širokim vedenjem o gledališki umetnosti na način, ki ga vse dotlej ni mogoče zaslediti v skandinavski teatrologiji: »Igralec naj ne bi nikdar pozabil, da ima pred seboj občinstvo, ki je prišlo zato, da ga gleda in posluša. Zato se v Intimnem teatru poskušamo izogibati igri, ki temelji zgolj na zunanjih učinkih, po drugi strani pa budno pazimo, da ne

zaidemo v banalnost. Naše načelo je: preprosto, vendar ne revno; sproščeno a vendar ne ohlapno! Izraz obraza in gib ni nujen spremljevalec vsake besede. Tak način igre je staromoden.«

V teh letih se mu je porodilo veliko novih zamisli. Kar naprej je eksperimental. Študiral je veliko tujih del, v prvi vrsti Craigovo masko, različne knjige o umetnosti, teorije o barvnem skladju, nove predloge za različne rešitve odrskega prostora ipd. Vsa ta razmišljanja so se končno strnila v skoraj nerešljiv problem, kako postaviti igri Pot v Damask in Sanjsko igro na malem odru Intimnega teatra. Falcka je zasul z načrti in idejami za nove odrske rešitve, kar spet priča o bogati domišljiji in neusahljivi ustvarjalnosti, čeprav vsi njegovi načrti seveda niso bili izvedljivi. Če pa bi jih uspeli izpeljati, bi to pomenilo naravnost revolucionarne premike v gledališču.

Tanja Viher



STRINDBERG August (1849-1912). Švedski dramatik in romapisec. Izredno plodovit pisatelj: napisal je več kot petdeset dramskih del, poleg romanov, kratkih zgodb, pesnitev in avtobiografskih del. Pisati je začel močno konvencionalno, predvsem zgodovinske drame in komične zgodbe iz kmečkega življenja. Le na redka dramska dela iz prvega obdobja, ki se začena s *Hermione* (1869), se je ohranil spomin - razen morda na *Lycko-Pers Resa** (1882). Leta 1887 je opaziti v S. delu bistvene spremembe: z dramo *Oče začenja novo obdobje njegovega ustvarjanja za oder, ki se kaže v zagnani in siloviti študiji človeških slabosti ter nespravljivega sovraštva med spoloma, v katerem se zmaga zmerom nasmiha ženski*. Drami *Oče* je sledila prav tako jedka in črna *Gospodična Julija* (1888), zatem *Upniki* (1888) in mnoge enodejanke kot sta *Den Starkare*¹ (1890) in v nemščini napisana *Das Spiel mit dem Feuer*² (1892). Med temi igrami, ki segajo do skrajnih meja gledališkega realizma, in kasnejšimi S. odrskimi deli je znaten presledek, ki ga leta 1898 prekinjata prva dva dela obsežne igre *Till Damaskus*³. V desetletju, ki je sledilo, je S. vročično delal in napisal nič manj kot osemindvajset del. Med njimi je petnajst del iz švedske zgodovine (začenši z *Gustavom Vaso* in *Enrikom XIV.*; obe leta 1899), nadalje vrsto čudnih simboličnih iger - *Ett drömspel* (1902)⁴, *Till Damaskus III*³. (1904), *Sonata strahov* (1907) - zatem *Ijubko pravljico* in *igro, ki spominja na Maeterlincka, Labodka*, 1902) in še vrsto del, ki se jih je poprej lotil bolj »histerično«. Zdaj pa je našel zanje zrelejši slog, pa tudi številne simbolistične in religiozne poante. Med najbolj znanimi je *Advent* (1898), *Velika noč* (1900), *Smrtni ples* (v dveh delih; 1901), poleg teh je v tem obdobju nastala skupina »komornih del«, ki jih je S. napisal za *Intima Teatern*, ustanovljenem leta 1907 v Stockholmu. Te kažejo razen *Sonate strahov* delen povratek k naturalističnemu slogu; najbolj pomembni med njimi sta *Nevihta* (1907) in *Pogorišče* (1907).

S. pomen za zgodovino drame tiči delno v njegovih tehničnih eksperimentih, še posebej v poskusih, da bi podzavestne miselne procese pokazal na odru in še izraziteje v obravnavi novih vsebin in elementov kot je vojna med spoloma, ki jo je obdelal bolj kot kdorkoli dotlej.

TOMŠE - PREDAN

Mali gledališki imenik

Knjižnica MGL, Ljubljana 1969

* POTOVANJE PETRA SREČNIKA

1. KATERA JE MOČNEJŠA

2. IGRA Z OGNJEM

3. POT V DAMASK

4. SANJSKA IGRA



Letošnji nagrajenci

Kulturne skupnosti občine Celje

Slovensko ljudsko gledališče Celje je bilo tudi ob letošnjem kulturnem prazniku slovenskega naroda počaščeno s priznanji in nagradami, ki so jih prejeli:

Milada Kalezić

za kreacijo Sare v igri Prilika o doktorju Josefu Mengeleju,

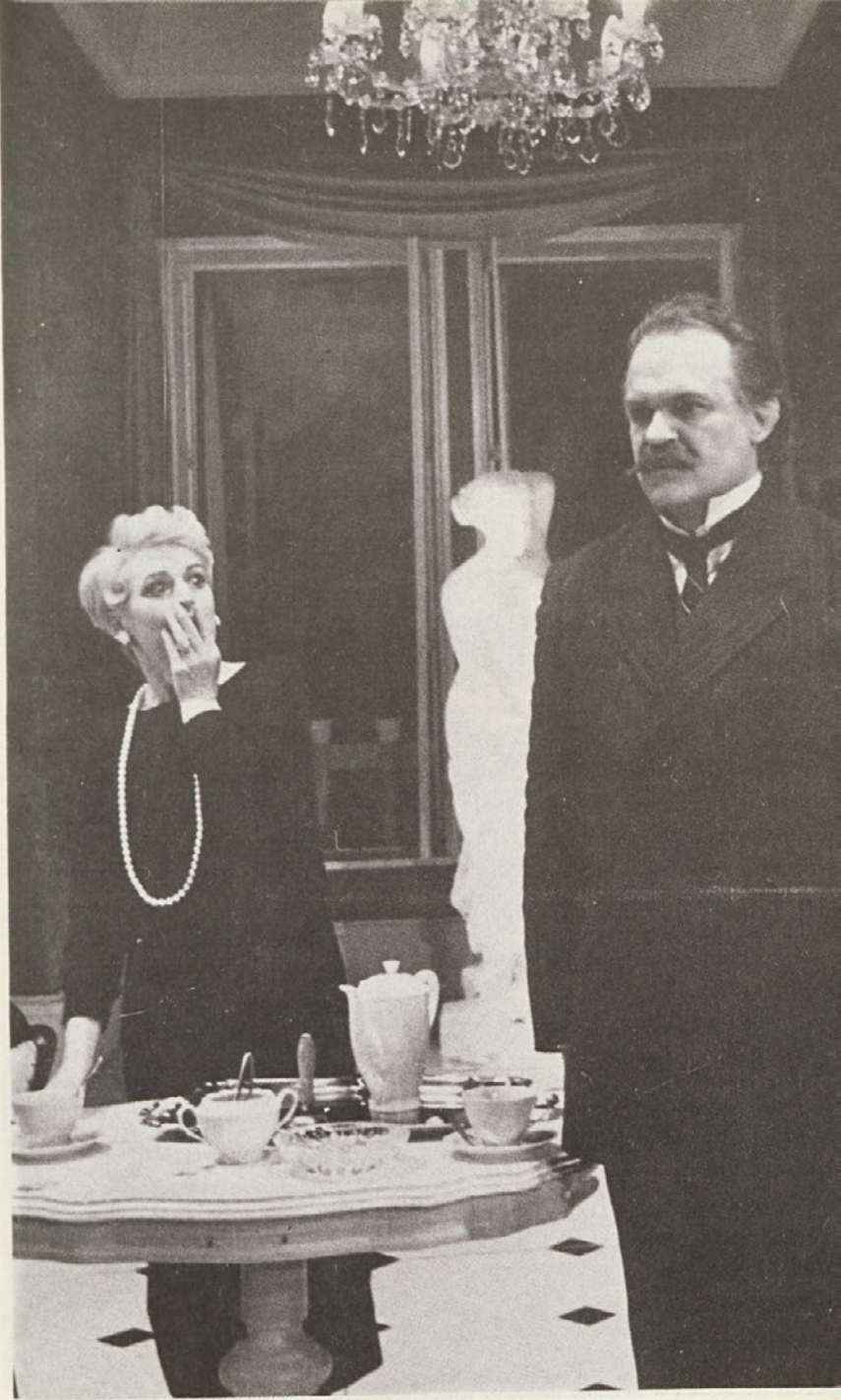
Iztok Valič

za vlogo čarovnika v Razbojniku Rogoviležu ter kreaciji g. Chandebisa in Pocha v Bolhi v ušesu,

Vinko Möderndorfer

za režiji Bolhe v ušesu in svojega dela Prilika o doktorju Josefu Mengeleju.

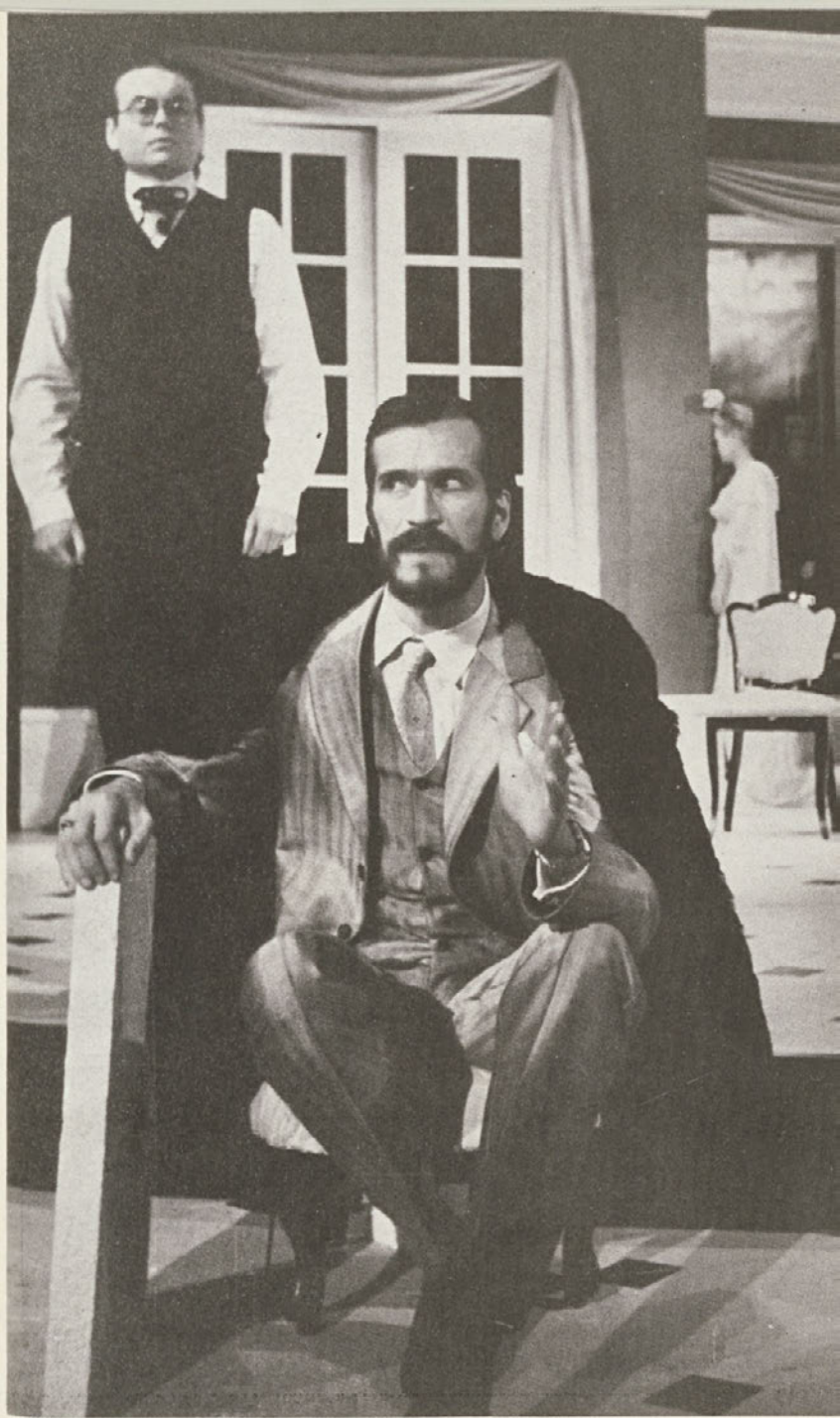
Friedrich Dürrenmatt
Zakon gospoda Mississippija
Režija Barbara Hieng
Premiera je bila 13. II. 1987



Anica Kumer, Janez Bermež



Bogomir Veras, Janez Bermež



Bojan Umek, Igor Sancin

Bojan Umek, Igor Sancin



Bogomir Veras, Janez Bermež

Bohinj, 1981. Igor Štampar



Janez Bermež, Anica Kumer, Iztok Valič



Bojan Umek, Hana Komar, Igor Sancin



Iztok Valič, Jože Pristov, Anica Kumer, Marko Boben, Zvone Agrež



Matjaž Arsenjuk, Drago Kastelic, Miro Podjed, Borut Alujevič, Zvone Agrež, Stane Potisk, Marko Boben, Janez Bermež, Iztok Valič, Jože Pristov

