



*Bogomila Kravos*

## GIORGIO STREHLER

Na božični dan 1997 je v Italiji in svetu globoko odjeknila vest o smrti Giorgio Strehlerja, enega od utemeljiteljev sodobne režije. Strehler je s svojim snovanjem na gledališkem in glasbenem področju dokazal, da so za poustvarjanje umetniškega dela potrebni analitičen vpogled in domišljajska vedrina, kritična odmaknjenost in poetičen naboj, slogovna strogost in humanost. V svojih t.im. socioloških režijah je vedno izhajal iz historizacije besedila, t.j. natančne analize in kritične obdelave teksta. Ideološko in kulturološko se je zgledoval pri Gramsciju in Gobettiju in bil trdno prepričan, da je pri kakršnemkoli proučevanju umetnine treba upoštevati časovni zamik med upovedenim časom, sedanostjo in časom nastanka. Ta spoznanja so bila sad dozorevanja v nelahkih časih, ko je študijsko poglobljanje utrjevalo zavest, širilo vpogled v stvarnost in spodbujalo individualno rast ne glede na zunanji pritisk. V svojih delovnih navadah je bil Strehler neizpros in kdor je želel z njim sodelovati, jih je moral sprejeti. Če se je v njegovo elitarno gledališko skupino vključil kdo, ki ni imel ustrezne izobrazbe, je moral opraviti najprej garaško vajeniško dobo in se povzpeti na raven, ki mu je omogočila enakovreden pristop k skupinskemu delu.

Študij je bil torej za Strehlerja priprava in orodje, s katerima je postopno uresničeval projekt. Za vsako vlogo je napisal skedo z naddrobno analizo junaka, za vsak prizor je označil prostorsko razsežnost, zaslutil naravnost luči, glasbe, zvokov, vendar je ob delu svoja dognanja mimogrede postavil na glavo, če se mu je zdel protipredlog utemeljen. Njegova prožnost je izhajala prav iz nekaj mesecev trajajočih priprav. Zavedal se je, da se iz zgodovinskih virov ne bo obudila umetnina, pač pa bo to le osnova, na katerem bo gradil in iz katerega bo skupno s soustvarjalci štartal za dosego cilja. Strehlerjeve razčlembe so bile dolgi monologi, ki so jih igralci in tehniki nemo poslušali in vaje na odru so potekale ob režiserjevem nazornem prikazu ali »foršpilanju«, ki se je vedno sprevrglo v skupno iskanje pod trdnim režiserjevim vodstvom.

V predstavi Goldonijevega Harlekina, sluge dveh gospodov (1947) se je scenska improvizacija sprevrgla v jasno družbeno kritiko; v Brechtovi Operi

za tri groše (1956) je izstopala korupcija, ki vodi demokratično družbo v totalitarnostno tiranijo; v Češnjem vrtu (1974) Čehova je propad meščanske miselnosti z elegičnimi akordi napovedoval revolucijo; v Shakespearovem Viharju (1978) se je zrcalila stiska, ki nastane v zahodni družbi ob izgubi ravnovesja, ko postane očitno, da so poizkusi preseganja ustaljenega reda zgolj utopija. Brez radikalne historizacije bi teh temeljnih odrskih postavitev ne bilo. Toda študijskemu poglobljanju je Strehler dodal še pesniški navdih, ki je zaznamoval vse njegove režije in samo uravnovešen spoj teh dveh sestavin je omogočal neobičajen domet predstav. Potreba po izpostavi poetičnih prvin pa je koreninila v režiserjevi mladosti, ko se je med glasbo, ženskimi glasovi in gledališči razvila tudi njegova družbena zavest.

Giorgio Strehler se je rodil v Barkovljah pri Trstu 14. avgusta 1921. Po očetovi smrti se je leta 1931 z materjo preselil v Milan, kjer se je igralsko šolal na »Accademia dei Filodrammatici« (Akademiji gledaliških ljubiteljev) in začel nastopati. Leta 1941 je v Novari prvič režiral tri Pirandellove enodejanske v univerzitetni skupini »Posizione«. Sodeloval je v osvobodilnem gibanju in v pregnanstvu v Ženevi ustanovil pod imenom Georges Firmy svojo »Compagnie des Masques«, s katero je leta 1944 pripravil Eliotov Umor v katedrali in praizvedbo Camusovega Kaligule. Ko se je leta 1946 vrnil v Italijo, je pisal kritike za dnevno časopisje, vodil gledališko skupino Evi Maltagliati in pristopil h krožku »Diogene«, v katerem so se zbirali poznejši nosilci vseh pomembnejših kulturnih premikov v Italiji.

Za izbrane člane tega krožka je bilo povojno stanje izziv in bodoči dosežki naj bi presegali zgolj gospodarsko obnovo. Bil je to čas, ko se je zdelo, da je treba človeka, ki mu je fašizem strl voljo in je v vojni izgubil še preostanek dostojanstva, prekaliti z novimi vrednotami človečnosti. V skrbi za prenovo družbe se je osnovalo prijateljstvo med Strehlerjem in Paolom Grassijem, ki je s svojimi organizatorskimi podvigi 20 let tenkočutno omogočal, da je umetnik s svojo poetično sporočilnostjo preplaval Milan. Skupno sta enačila potrebo po teatru z osnovnimi življenjskimi dobrinami: tako kot mora država poskrbeti za dostavo plina, javni prevoz ipd., mora vsakomur omogočiti tudi obisk gledališča. Ob takih razmišljanjih je Strehler s skupino igralcev pripravil odrsko postavitev Malomeščanov Gorkega. Medtem je Grassi staknil zapuščeno kinodvorano v ul. Rovello, poiskal sredstva za najnujnejša preureditvena dela in 14. 5. 1947 se je v teh prostorih predstavil novi »Piccolo Teatro di Milano« s premiero drame Na dnu.

Na to gledališče je vezano Strehlerjevo ustvarjalno življenje, s to skupino, ki se je v svojem sestavu občasno spreminjala, je uresničeval svoje sanje in dograjeval svojo poetiko: od začetnega eklekticizma do poglobljanja estetsko-ideoloških režijskih izhodišč. Ker je verjel, da Italija potrebuje gledališča, ki jim država jamči obstoj, se mu je zdel Milan gmotno in duhovno dovolj bo-

gato mesto, da si lahko omisli teater, ki bi kot likovna galerija neprestano pri-rejal velike razstave gledaliških del, lepih, izbranih in ljudskih. Nikoli ni po-dvomil, da je iskanje ljudskosti temeljnega pomena za prodorno ustvarjalnost in kljub temu da je bil v svoji drži večkrat vzvišeno zadržan, ni nikoli pristal na eksperimentiranje, ki bi ne bilo dojemljivo širokemu krogu občinstva.

Na začetku delovanja novega gledališča je poskrbel za pestro ponudbo, tako da so uprizorjena dela spodbujala h kritičnemu vpogledu v svetovno dra-maturško zakladnico in gledalce seznanjala s poetično sporočilnostjo tekstov. S primerno izbranimi besedili je hkrati poudarjal pomen režijskega posega v sodobnem evropskem gledališču in gledalce navajal na rezultate, ki jih lahko dosega le stalno nameščena skupina igralcev ob discipliniranem delu z reži-serjem. Njegov način dela je bil tedaj v Italiji edinstven, saj so gledališke sku-pine vodili v glavnem afirmirani igralci in potek predstave je bil odvisen od počutja velikega igralca-zvezdnika, ki mu je ansambel služil le kot opora.

V nekaj sezonah je Strehler vzpostavil trden stik z občinstvom in s pred-stavami Piccola je tudi v Italiji postala bolj opazna povednost sodobnega gle-dališča. Sicer pa so veliko število skrbnih režij in stroga disciplina ustvarili homogeno skupino, tako da se je Strehler po Goldonijevi Počitniški trilogiji (1954) ter Bertolazzijevem »El nost Milan« (Naš Milan, 1955) lahko posvetil poglobljanju svoje estetike. Predelani avtorji in njihova dela so ga vsak po svoje vznemirjali, še posebej Goldoni, h kateremu se je tudi pozneje rad vra-čal in razkrival v njegovi t.im. ljudskosti genialnost velikega dramatika. Toda v 50. letih so nudila boljše izhodišče za nadaljnje razmišljanje Brechtova de-la in srečanje s tem avtorjem je dejansko omogočilo udejanjenje takratnih re-žiserjevih hotenj. V postavitvah Beraške opere (1956), Švejka v drugi svetov-ni vojni (1961), Izjeme in pravila (1962) in Galileijevega življenja (1963) je Strehlerju uspelo mojstrsko prikazati ideološka protislovja. Doumel je Brech-tove dramaturške zamisli, postal konstruktor odrske fikcije in dosegel s svo-jim ansamblom zaželen epski učinek. Te predstave so izžarevale posebno spo-ročilnost, tako da so tudi starejše generacije italijanskih igralcev razumele po-men epskega prikaza in marsikdo je v svojih nastopih omilil akademskost in prepogosto zatekanje k puhli gestikulaciji. Po velikih priznanjih, ki jih je dobil doma in v svetu, se je leta 1966 lotil Velikanov z gore. V Pirandellovem ne-dokončanem delu se je Strehler soočil z bistvenimi prvinami, ki označujejo dela tega avtorja, toda poleg videza-iluzije-resničnosti je iz teksta pronicala še tragična usoda umetnosti v svetu, ki se razkraja. Kako naj režiser odrsko pri-kaže sodobno polomijo, če ne najde sebi - teatrantu primerne umestitve v sve-tu, ki ga pogojujejo zgolj ekonomski vidiki? K Pirandellovem nedorečene-mu besedilu se je Strehler vrnil še v 80. letih z Andreo Jonassen v glavni vlo-gi, toda prva odrska postavitve tega dela je nedvomno potekala s splošno kri-zo zahodnega človeka in nezadovoljstvo, ki je prevevalo ustvarjalca je dose-

glo višek leta 1968, ko je Strehler odstopil z mesta umetniškega vodje in zapustil Piccolo.

Prepričan je bil, da se je zaključilo obdobje, ko so lahko velike javne ustanove proizvajale kulturne dogodke in zato ustanovil zadrugo »Teatro e Azione« (Gledališče in akcija). S to skupino je pripravil leta 1969 Weissovo Pesem o luzitanskem strašilu in naslednje leto Gorkega Na dnu, hkrati pa se je v Trstu dogovarjal za prevzem vodstva tržaškega gledališča, ki bi po njegovem moralo odražati večkulturnost mesta ob meji. Toda Strehlerjevo preseganje meja je prehitevalo čase in ni našlo primerne odmevnosti pri politikih, ki so odločali o kulturi.

Jeseni leta 1972 se je vrnil v svoj milanski Piccolo kot ravnatelj in umetniški vodja. V nekajletni odmaknjenosti od institucije je zaslužil nove možnosti dela in ubral pot, na kateri je črpal dramaturške domislice pa tudi stilizirano izraznost iz iracionalnih potez sodobnega teatra, ki ga je prej v celoti zavračal. V to obdobje lahko uvrstimo Genetov Balkon (1976) in Shakespearovega Kralja Leara iz leta 1972 ter Vihar iz leta 1978.

Zaradi ugleda, ki si ga je pridobil v svetu, so ga vse pogostejše vabila k sodelovanju druga gledališča in v letih od 1972 do 1978 je bil umetniški svetovalec za dramo in opero pri Festivalu v Salzburgu, leta 1983 med ustanovitelji Evropskega gledališča, leta 1989 pa soustanovitelj in predsednik Zveze evropskih gledališč v Parizu. Cela Evropa mu je bila domovina in preseganje meja se mu je zdelo nekaj naravnega. Nacionalna identiteta ga namreč ni nikoli bremenila, bil je pač Tržačan z nedvoumnim dalmatinsko-nemškim poreklom, ki je ljubil odprtost morja, doma pa so mu vcepili še ljubezen do italijanske kulture in do gledališča. Deloval je tudi na političnem področju: v 80. letih je bil poslanec socialistične stranke v Evropskem parlamentu, pozneje pa izvoljen za senatorja italijanske Republike kot neodvisni levičar v vrstah komunistične partije. Zagovarjal je dialektični socializem Brechta in Roze Luxemburg, verjel je v novo renesanso, v obnovo nedotrajanih vrednot. Zato je ob padcu berlinskega zidu mislil na izjemne možnosti soustvarjanja, koval velike načrte, vendar se je kmalu zavedel, kako lahko okorno dogovarjanje med institucijami duši vsako individualno navdušenje. Plodnost osebnih stikov, ki so se prej razvijali v nelahkih okoliščinah, je v novih razmerah butala ob birokratske pasti. Strehler je žalostno ugotavljal, da se nova Evropa snuje na osnovi prekupčevanja z govedom, o vlogi duhovnih dobrin pri izgradnji enotnega prostora pa le malokdo želi razpravljati. Brez skupnih smernic je tudi Evropsko gledališče ostalo brez prave identitete in tudi tokrat je želja po premoščanju in nadgrajevanju trčila ob brezbriznost premalo pozornih ekonomistov.

Zadnje Strehlerjeve režije so bile klasične postavitve, med katerimi je treba omeniti tudi zanimiv poizkus redukcije Goethejevega *Fausta*, v katerem je preizkusil svojo igralsko sposobnost in doživel zelo deljene kritike. Nekoliko

boljše je izpadel njegov lanski nastop v Jouvetovi *Elviri ali gledališki vzgoji*. Pred smrtjo je režijsko nastavljal Mozartovo opero »*Così fan tutte*«, s katero so konec januarja odprli novi sedež Stalnega gledališča v Milanu. Novo gledališko hišo so med raznovrstnimi zastoji in škandali gradili 30 let. Kljub razočaranjem, ker so tudi Strehlerja krivili za malverzacije, je poprijel za delo in da bi poudaril odprtost novega gledališkega prostora, izbral za pomembno svečanost Mozarta, ker mu je to delo snovno ustrezalo, pa tudi zato, ker je neizmereno cenil Mozartovo glasbo. Z opernimi režijami je začel že v 50. letih in njegov prispevek je bil tudi na tem področju izjemen, predvsem zaradi neobičajnega pristopa: z glasbo je namreč zrasel, saj je bila mati violinistka, in iz globokega poznavanja se je režija oblikovala v popolnem sozvočju z glasbeno izraznostjo. Med bodočimi načrti je bila tudi Verdijeva *Aida* v Scali, še prej pa Goldonijevi *Mémoires*, v katerih bi se verjetno dramatikova spoznanja prepletala z režiserjevimi.

Ustvarjalni zagon je prekinila smrt in sprožila razmislek o pomenu in delu tega režiserja, pa tudi najrazličnejše sugestije za nasledstvo. Za novega duhovnega vodjo Piccola so že predlagali Petra Steina in Boba Wilsona, toda nihče od svetovno afirmiranih režiserjev si ne želi sprejeti zavezujoče dediščine, ker bi bil to za vsakogar preveč tvegan podvig. Predlog Jacka Langa, bivšega upravitelja Piccola, se zdi še najbolj sprejemljiv. Po njegovem je treba zdaj resno razmisliti o ustreznih prijemih, ki bodo omogočili ohranjanje umetniške ravni tega gledališča. Odprtje novega sedeža 26. januarja je izzvenelo kot počastitev Strehlerja, saj je vse odsevalo njegovo voljo in nosilo pečat njegove močne osebnosti, ki je zaznamovala vsakega, ki je prišel z njim v stik. Nekateri ga imajo prav zaradi tega za despota, za ustvarjalca, ki ni dopuščal vmešavanja in je premočrtno koračil k zastavljenemu cilju. Marsikdo pa za njim iskreno žaluje, posebno igralci, ki jih je spodbudil k iskanju najustreznejše izraznosti.

Med žalujočimi so tudi Tržačani, saj vedo, kako mehak je bil Strehler. Ljubil je mesto, ki ga je kot otrok zapustil verjetno prav zaradi materine ustvarjalne stiske in ki ni bilo sposobno dojeti njegove duhovne širine. Temu mestu je ponudil možnost, da bi se svetovljansko predstavilo z evropskim teatrom in ko je bilo potrebno, je skupno z Grassijem podprl prošnjo slovenskega tržaškega gledališča, da so ga sprejeli med italijanske stalne gledališke ustanove. Nepozabno ostaja tudi njegovo sodelovanje na veličastni predstavi ob 50. obletnici osvoboditve v tržaški Rižarni: nastopil je ob Miri Sardoč in na ovoju spominskega filmskega posnetka se za rešetkami nežno stikata glavi dveh ustvarjalcev, ki sta, vsak po svojih močeh, razvijala svoje poslanstvo. Pomembno je tudi, da si je za zadnje domovanje izbral mirno barkovljansko pokopališče, da si oddahne na stičišču različnih kultur, na rojstni slovenski obali.