

August Strindberg



Mirko
Zupančič

Poglavje o naturalizmu

I

August Strindberg je za svojo znamenito »naturalistično tragedijo« *Gospodično Julijo* napisal tudi obsežen uvod. Ta uvod zgodovina drame večkrat omenja tudi kot program, ki naj bi veljal za njegovo naturalistično obdobje. Vendar so teoretično programske zahteve in razčlenbe manj opazne, ali drugačne, prekrite so z mnogimi praktičnimi razmišljanji o dramatiki in gledališču. Nastanka naturalistične smeri ne definira in ga načelno bolj malo utemeljuje, ga pa preprosto sprejme in ga poveže z dramskim besedilom. Je pa ta uvod pomemben, še posebej, če ob njem pomislimo na druge Strindbergove drame iz »naturalističnega obdobja«, pa še na njegova eseja *O realizmu* (1882) in *O moderni drami in gledališču*, ki ga je objavil leta 1889, torej leto dni po *Gospodični Juliji*.

V uvodu govori najprej o dolgotrajni krizi gledališča, ki je po njegovem mnenju zajela vso Evropo, meni tudi, da je v nekaterih deželah (Anglija, Nemčija) dramatika mrtva in z njo vred tudi druge lepe umetnosti. V drugih deželah »pa so se zanašali, da bo mogoče ustvariti novo dramo s tem, da napolnijo stare oblike z vsebino novejših časov; vendar se nove misli deloma še niso utegnile popularizirati, da bi mogla publika do kraja razumeti, za kaj pravzaprav gre, deloma so medsebojne razprtije tako razgrele duhove, da popolnoma neprizadeto uživanje sploh ni več mogoče, saj človek čuti navzkrižja v svoji notranjosti, a tudi večina, ki ploska ali pa žvižga, tako očitno uveljavlja svoj pritisk, kakor je mogoče samo v gledališču, deloma pa za novo vsebino še niso našli novih oblik, tako da je mlado vino razneslo stare mehove.« (Citati iz Strindbergovega uvoda so prevod Janka Modra. — Scena, zbirka »111 dram«, 1972.)

Strindberg, ki je za vsebino časa in za svojo izpoved vse življenje iskal primerno in novo obliko, zato je tudi veliko eksperimentiral, je v tej fazi videl novo dramo v naturalizmu. Mučilo ga je vprašanje nove oblike, zanj so se naturalisti borili v spopadu s tradicijo in starega navajeno publiko. Za trenutno (evropsko) gledališko situacijo je nazorna tudi njegova omemba: »Ljudje s poudarkom zahtevajo radoživost in gledališki ravnatelj kar najprej naročajo burke, kakor da je radoživost v tem, da si prismojken.« — Strindberg velja, poleg Ibsena, za začetnika novejšje (moderne) evropske dramatike. Pomeni prelomnico, odpiranje novih poti in smeri v dramatiki in gledališču. Njegove težnje po novem bodo razumljivejše, če na začetku pogledamo v prostor tistega gledališča in dramatike, ki je bila zanj v krizi ali celo mrtva. Spotaknil se je ob gledališče, ki ga imenuje *Biblia pauperum*, ob pojav, ki je zanimiv predvsem za »srednji razred« in za tiste, »ki ne

znajo brati pisanega ali tiskanega«, bil je zoper publiko, ki zahteva gledališče brez misli in umetnosti. Za to ostro formulacijo so seveda skrite Strindbergove reformistične težnje, ki zahtevajo kar najtesnejšo povezavo med tekstom in gledališkimi (tudi tehničnimi) možnostmi uprizoritve.

Sprememba vsebine je narekovala tudi drugačno sceno in celotno odrsko misel; odprla je vprašanje gledališkega prostora, gledališkega »odra«. Vsaj od romantike naprej je bilo to vprašanje že navzoče, z njim pa tudi problem odnosa med zapisano dramo in gledališčem. Po veliki sintezi igralnega prostora in pisanega besedila v antiki in elizabetinski dobi, tudi še v klasicizmu in posamezno v romantiki, sta se dramska književnost in oder začela razhajati. Dramatika se ni več rodila »na odru« in zanj, pa tudi oder ni opustil svojih konvencionalnih navad, kljub družbenim in umetniškim spremembam. Nastala je razpoka, ki so jo prikrivali različni kompromisi. V ostrejših primerih je ostala drama v knjigi, gledališče pa je sledilo vernejšemu izročilu. — Strindberg je namenil kar precej pozornosti igralcem in uprizoritvenim problemom gledališča, za vsem tem pa je živela njegova misel o novi in drugačni dramatici. Zanimive so njegove misli o inscenaciji, saj pravi, da si je »izposodil asimetričnost iz impresionističnega slikarstva« in s tem pripomogel k ustvarjanju iluzije »že samo s tem, če ne vidimo vse sobe in vsega pohištva, namreč dobimo priložnost za domneve, se pravi, da se sproži domišljija in vse dopolni«. Zanimivo je, da že takrat ni verjel v *možnost* »realistične« ali arhitektonsko trdno zgrajene scene. Bolj je imel v mislih domišljjske možnosti: »Se celo s tem sem nekaj pridobil, ker sem se izognil utrujajočemu odhajanju skozi vrata, saj so vsa vrata na odru iz platna in se odpro že ob rahlem dotiku, pri tem pa kajpak še malo ne morejo priskočiti na pomoč temperamentu raztogotenega očeta, ki po zanič kosilu odide in zadrlešči vrata za seboj, da se strese vsa hiša. (Na odru se zamaje).« — Zahteval je tudi odstranitev robnika (spodnje »rampe«), ker osvetlitev od spodaj »napravljaja vtis, kakor da so osebe debelejšje v obraz«. Meni, da takšna osvetlitev popači oblike nosu, meče sence čez oči in onemogoči igro obraza. Zanimiva je tudi njegova izjava o gibanju na odru: »Ne sanjarim o tem, da bi kdaj videl ves hrbet nastopajočega skozi ves prizor, ki je med pomembnejšimi, vendar si iz srca želim, naj bi se odločilni prizori ne odigravali pri šepetalnici kot dueti, ki narekujejo ploskanje, temveč bi jih rajši videli na kraju, kakor ga narekuje situacija.« — Zahteva tudi bolj naravno šminkanje, ki naj se prilega posameznim likom, saj je za nastopajočega škodljivo, »če si s šminko nadene na obraz abstraktne poteze, ki mu odrevene kakor maska«.

Že navedene omembe dovolj nazorno opozarjajo na gledališko smer, ki se ji Strindberg bliža, določno pa je to potrdil v eseju *O moderni dramati in gledališču*, kjer vidi v Antoinovem *Svobodnem gledališču* (Théâtre libre) v Parizu ideal novega in umetniškega gledališča. O teh problemih razmišlja tudi Lukács (v Zgodovini razvoja moderne drame), ko ugotavlja, da že resna razsvetljenska drama ni imela svojega pravega odra, čeprav ga je za silo še dobila, in sicer zato, ker je bilo v njej še malo umetniških novosti. Svojega odra ni mogla imeti dramatika viharništva in tudi ne nemška romantika. Skoraj vsi veliki pisatelji so ostali brez odra (prizorišča) vse do prehodne zmage naturalizma. — V Parizu in Berlinu sta Antoine in Brahm spet združila gledališče in književnost.

Strindberg je (so)ustanovil *Intimno gledališče* (1907—1910) že po svojem odkluku od naturalizma. (Namenil mu je štiri »komorne igre«: *Nevihta*, *Pogorišče*, *Sonata strahov*, *Pelikan*.) Takrat je že odpiral in odprl prostor drugim smerem, čeprav vsi njegovi prehodi in »odmiki« niso shematično preprosti in lepo razvidni iz kronologije. Vsekakor pa misel na intimnejši gledališki prostor Strindberga ni obšla nenadoma. Že ob koncu uvoda v *Gospodično Julijo* hrepeni po majhnem odru in majhni dvorani: »Izogrnimo se povrh tega vidni orkestri z motečimi odsevi luči iz nje in z obrazi, obrnjenimi proti publikli; uredimo parter tako visoko, da so oči publike malo nad kolena nastopajočih; če bi mogli odpraviti proscenijske lože (odrske lože) z njihovimi hihitajočimi se gosti (...) in če bi povrh mogli doseči popolno temo v dvorani med predstavo, pri tem pa naj bi šlo predvsem za *majhen* oder in za *majhno* dvorano, potlej bi utegnila nastati nova dramatika in gledališče bi vsaj lahko spet postalo ustanova za kulturno razvedrilo.«

Mikavna je njegova misel o povezavi teorije s prakso, o združitvi uprizoritvenega sloga (in temu primernega odra) s slogom besedila. O sebi je izjavil, da je bil naturalist, še preden se je tega zavedal. Prav esej, v katerem je pisal o moderni drami in gledališču, izraža njegove (takratne) nazore. Victorien Sardou (1931—1908) je bil zanj predstavnik zahajajoče cesarske komedije, zlorabil je gledališče s svojimi zvođeneliimi tipi in oguljenimi intrigami. Sploh se je Strindbergu zdelo gledališče, še posebej v Parizu, že dolgo zgolj komercialna ustanova. Dramatiki so pisali vloge za nekaj zvezdnikov in ustvarili gledališče zvezdnikov, na čelu tega pisanja pa sta bila A. Dumas in E. Pailleron. — Resničen začetek (naturalistične) dramatike mu pomeni *Thérèse Raquin* Emila Zolaja, pravi repertoarno gledališki podvig pa Antoinovo *Svobodno gledališče*.

Zanimivo: Strindberg tudi Zolajevega dela ni sprejel brez pridržkov, videl pa je v njem veliko novosti. Po njegovem je Zolajeva zasluga, da so na oder prišli tudi nižji sloji in da je prej nepomembno postalo pomembno. Zola je v majhnih resnicah iskal bistveno, pokazal je gospodujoči zakon narave, znal je združiti detajle v celoto. Za stvari (npr. za umor) ni iskal opravičila in tudi ni moraliziral (kot Dumas ali Augier), temveč je razkril motive in potek dejanja. V težavah, ki jih ima zločinec s svojo vestjo, pa vidi izraz porušene socialne harmonije, posledico privajenih in podedovanih predstav. — *Thérèse Raquin* vsebuje, po Strindbergovem mnenju, tudi novo idejo, a jo je avtor povzel iz romana, zato to delo ne more biti popolno v svoji formi.

Ostrejša je njegova sodba o *Krokarjih* (*Les Corbeaux*, 1882), ki jih je napisal Henri Becque (1837—1899) in so na odru zelo uspeli. V tem delu je videl precejšen nesporazum: če naj bo umetnost del narave, gledan skozi določen temperament (po Zolaju: »Un oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament...«), tedaj vsebujejo *Krokarji* res del narave, a nobenega temperamenta. Strindberg je zavrnil misel o »objektivnosti«, ki da je brezdušna, ne pozna subjekta in (ustvarjalčevega) temperamenta. Taka objektivnost je le fotografija, ki sicer zazna vse, celo »prašek na objektivu«, v bistvu pa je napačno razumljen naturalizem in misli, da je umetnost le kopija narave. Meni, da tak postopek ne vodi v pravo naturalistično dramo, ki naj se osredotoči na velike boje in daje prednost stva-

rem, ki jih ne vidimo vsak dan. Od nove drame zahteva, da se poglobi v boj naravnih moči, pa naj se te kažejo v vroči ljubezni ali prekipeljavem sovraštvu, v uporništvu ali socialnem čutu; naj bo vse skupaj lepo in grdo — samo da je veliko. Zelo spoštuje nekatera Zolajeva dela, a ne verjame v odrske adaptacije romanov (posamezne književne zvrsti imajo svoje lastne zakonitosti), ne sprejme brez pripomb Ibsena in Tostoja, sploh je v presoji posameznih del dovolj samosvoj. — V vseh njegovih zanimivih, a ne zmeraj do kraja izrečenih razmišljanjih je razvidna predvsem ena želja: »nova« drama naj se ne zateče v obsežno zunanje dejanje. Za obširnejšo témo za-doščajo tri dejanja, toda ohraniti morajo enotnost časa in kraja. Zelo primerne so tudi enodejanke z majhnim številom oseb (in celo »izseki iz življenja«; »Quarts d'heure« itn.).

Strindbergova razmišljanja o naturalizmu vsekakor upoštevajo tudi Zolajeve nazore, ki zahtevajo za moderno dramo znanstveno natančnost, točno opazovanje detajlov in notranjo resničnost dejanja. Zola je v esejih o naturalizmu v gledališču (*Le Naturalisme au Théâtre*, 1881) omenjal tudi scenske in uprizoritvene probleme. Vsa ta razmišljanja so razumljiva, za naturaliste so bila celo nujna, če pomislimo na nalogo, ki so si jo zadali. Hoteli so socialno angažirano gledališče, predvsem pa so hoteli tudi na odru resnico. Za vse to pa ni zadostovala samo beseda, obdati so jo morale tudi ustrezna dekoracija, igra in režija. Pri vsem tem pa nikakor ne smemo pozabiti, da Strindberg v bistvu le ni bil teoretik, njegova razmišljanja niso strnjena v pregleden sistem. Bil je predvsem umetnik; esej *O moderni drami in gledališču* je končal s široko odprtostjo in pesniško vizijo. Želi, da bi dobili gledališče, »v katerem bi se mogli zgroziti pred groznim, smejati smešnemu, igrati z igračkami, gledališče, v katerem lahko vidiš vse, pa ne boš ranjen, če vidiš, kar je bilo dotlej skrito za teološkimi in estetskimi zavescami, tudi v primeru, če je treba podreti stare konvencionalnosti. Da bi dobili gledališče, kjer imaš vso svobodo — razen tiste: ne imeti talenta in biti hinavec ali bežak.« (Citat je vzet iz obsežne in temeljite študije dr. Bratka Krefta z naslovom *Človek brez miru*. — Zbirka »111 dram«, Scena, 1972.) — Predvsem s mislijo na izpovedno gledališče, takšnemu gledališču pa je bila namenjena Strindbergova dramatika, je iskal (majhno) dvorano, ki bi igralcem omogočala poglobljeno in razčlenjeno igro, z vsemi ustvarjalnimi možnostmi, ki bi prekinile z navadami »gledališča bifeja«. Nova dramaska dela naj bi obravnavala pomensko bogate snovi brez vnaprejšnjih pravil, vsebina bi zmeraj znova pogojevala obliko. (Ko je hrepenel po intimnem »komornem« gledališču, je mislil še na stvari, ki sodijo v posebno poglavje: v dramo naj bi prešla ideja komorne glasbe; majhen motiv, a natančno obdelan, majhno število oseb, svobodna fantazija, toda izhajajoča iz opazovanj; doživetje, a dobro naštudirano, preprosto, a spet ne preveč preprosto; ne prevelik scenski aparat, nobenih odvečnih stranskih oseb, nobenih po pravilih zgrajenih petdejanek in komercialnih iger itn.)

* * *

Strindbergova spremna beseda, namenjena razumevanju *Gospodične Julije*, pa govori tudi o stvareh, ki so pred gledališčem in kakšno določeno in vsakokratno naravo gledališča sploh omogočijo. Njegovo pojmovanje naturalizma nikoli ni bilo epigonsko in preneseno iz teorij v dramatiko, za

vsakim njegovim stavkom je tičala (kruta) osebna življenjska izkušnja, »dogodek«, ki ga je zmeraj sam ovrednotil in pregledal. Poznavalci Strindbergove dramatike celo niso enotnega mnenja pri izboru del, ki naj bi predstavljala njegovo »naturalistično obdobje«. Walter A. Berendsohn v svoji obsežni knjigi (August Strindberg, 1974) uvršča med »naturalistične žalodige« štiri dela: *Oče, Gospodična Julija, Upniki, Vez*. — Emil Schering, glavni nemški prevajalec Strindberga, je v zbranih spisih uvrstil med naturalistične drame dela: *Oče, Tovariši, Ključi do nebeškega kraljestva, Ljudje s Hemsöja*. — Bratko Kreft pa je v svoji študiji uvrstil med naturalistične drame kar 17 del, od *Očeta do Smrtnega plesa*. Pri izboru je upošteval »značaj in stil« posameznih del; z mislijo na vsebino in slog je dr. Kreft priključil tej dramatiki še dve »komorni igri«, *Nevihto* in *Pelikana* in kratke igre (Quarts d'heure) *Paria, Samum, Močnejša, Materina ljubezen, Pred smrtjo, Prvo svarilo, Debet in kredit*.

Marianne Kesting (uvod v knjigo: August Strindberg, *Über Drama und Theater*, 1966) opozarja, da delitev na stilna obdobja omogoča nazoren vpogled v avtorjeve tematske kroge. Je pa Strindbergovo pisanje po njenem mnenju vseskozi zelo enovito in med seboj povezano. — Še leta 1901 je Strindberg pisal Emilu Scheringu: »Sem, kar sem bil, naturalist. Spremenil se je samo vidik.« O *Poti v Damask* pa je sporočil: »Govorili so, naj bi bila Pot v Damask narejena iz sanj. Točno, toda iz naturalističnih.« To je vsekakor zanimiva izjava, še posebej, če pomislimo, da je to delo obveljalo kot prelomno. Z njim naj bi bil dramatik do kraja zavrgel tradicijo in odprl pot ekspresionistični dramaturgiji. Kajti »resničnost« je Strindberg čedalje manj odkrival v zunanjih pojavih (če jo je sploh kdaj!), temveč v notranjsčini človeka, v njegovi podzavesti itn.

Leta 1882 je Strindberg v eseju *O realizmu* objavil svojo privrženost realizmu — naturalizmu (oba pojava nekako združuje v enoto): »Realistom so očitali, da iščejo predvsem to, kar je grdo. Res je. Mi, ki smo zrastle s francosko komedijo našega dvornega gledališča, smo morali dobiti vtis, da ljudi z manj kakor 20.000 franki davka ne moreš javno predstaviti in da je revščina nekaj takega, kar je brez davka. Izgubili smo vero v ideale te družbe z naškrobljenimi naprsniki in šest laktov dolgimi vlečkami (...). Obdolžili so naše realiste, da so še nekaj hujšega: naturalisti! To je časten vzdevek za nas! Ljubimo naturo, z gnusom se odvrčamo od novega družbenega reda, od policijske države, od vojaške države, ki trdi, da čuva narod, v resnici pa čuva le vladajoče (...). Očitali so realistom, da po mišljenju idealistov posebno radi obravnavajo nepomembna vprašanja, namreč razmerje med spoloma. Res je, da radi obravnavajo to vprašanje tisti, ki spoznajo, da je ta odnos eden izmed najvažnejših dejavnikov v človeškem življenju (...). Toda realisti gredo stvarjem do dna, jemljejo jih resno in imajo vprašanje za tako prepomembno, da bi ga ne mogli odpraviti kot kakšno šalo ...« (Prevod B. Krefta.)

Zanimivo: Strindberg je *Očeta* napisal leta 1887, a že v tem eseju govori (ob vsem drugem) o »razmerju med spoloma«, torej o temi, ki je njegova nepretrgana muka!

Vsekakor je Strindberg iskal tudi širša priznanja za svoje dramsko ustvarjanje. Sam je prevedel v francoščino dramo *Oče* in jo poslal v oceno Emilu Zolaju. V spremnem pismu (29. avgusta 1887) se je imenoval »vo-

ditelja eksperimentalnega in naturalističnega gibanja na Švedskem«. — Zola se je precej zakasnil z odgovorom, a je dramo kot celoto pozitivno ocenil. Posebej je pohvalil »filozofsko idejo« in pa lik Laure. Moral pa je povedati, da »ni za abstrakcije«, in dodal: »Vaš brezimni stotnik in druge osebe, ki so skoraj inkarnacija razuma, mi ne delajo popolnega vtisa o življenju, kakor ga pričakujem.« (Navdušeno in brez pripomb pa je sprejel to dramo Nietzsche, ki je v njej odkril celo nekatera lastna pojmovanja ljubezni in spopadov, ki so z njo povezana; pismo, 27. nov. 1888.) — Zolajeva pripomba o »brezimnem stotniku« je po svoje poučna, saj že dovolj zgodaj opozarja na neko posebnost v Strindbergovi dramatiki. Njegova težnja k »abstrakciji« in »brezimnosti« oseb se je stopnjevala in se še posebej uveljavila v njegovem »simbolistično ekspresionističnem« obdobju (*Pot v Damask* itn.). Na te probleme bomo opozorili še ob konkretnem gradivu Strindbergovih dram, zdaj pogledjmo še tiste misli iz uvoda v *Gospodično Julijo*, ki jih na začetku nismo omenili. A tega uvoda se spet ne da brati ločeno od Strindbergove ustvarjalnosti; v tem spisu, ki naj bi pripovedoval o popolni avtorjevi privrženosti naturalizmu, je še kopica zanimivih vprašanj. Prav na dnu je prikrito tudi vprašanje, kaj naturalizem ob vseh (današnjih) ustaljenih znakih in oznakah sploh je! V zvezi z *Gospodično Julijo* je Strindberg zapisal, da ni ravnal »ne enostransko fiziološko ne zgolj psihološko...«. Ob *Očetu* pa je v pismu (12. nov. 1887) zapisal, da se mu zdi, kot da sanja, da se mu življenje in pesnitev spajata in da ne ve, ali je bilo to delo pesnitev ali njegovo življenje.

Strindberga so mučila hkrati s pojavi novega determinizma tudi vprašanja, ki so živela v Evropi od Aristotela dalje, a nikakor niso bila odpravljena z zatonom klasične tragedije. Takšna so bila vprašanja usode, krivde, človeka (karakterja), dejanja in odgovornosti in podobno. Kot bi slutil ali vedel, da determinizem ne more pomeniti ugodnih tal za tragedijo, je v uvodu zapisal skoraj klasično izhodišče: »Človeka še zmeraj obide žalost, če vidi, kako propade s srečo obdarjen individuum, in še bolj, če izumre cel rod.« Ni drame brez dejanja (kdo mora kaj storiti), dejanje pa izsili posledice. Ali lahko nekdanjo usodo in z njo povezano tragično krivdo nadomesti determinizem z vsemi svojimi atributi; ali lahko okolje, rasa, podnebje itn. spočnejo novo »fiziološko usodo«? — Strindberg ugotavlja: »(. . .) Krivdo je naturalist odpravil obenem z Bogom, vendar ne more odpraviti posledic dejanja, kazni, zapora ali strahu pred vsem tem, in sicer kratko in malo zato ne, ker morajo ostati, pa naj jih naturalist osvobodi ali ne (. . .)«

Občutek krivde (in tesnobe) je temeljen v Strindbergovi psihologiji. Celotno njegovo gledališče je igra, ki si prizadeva prebiti to tesnobo, čeprav brez dokončnega odgovora. Iz svojih izkušenj je Strindberg ustvarjal svoje (pisateljske) hipoteze. (Že v mladosti ga je mučil občutek krivde, strah, da je napravil kaj napač, da v njem tiči možen zločin; o teh stvareh piše obsežno v svojih avtobiografskih spisih.) — Vsa ta obsežna problematika presega okvir tega poglavja, opozorimo naj le, da se kaže tudi v delu, ki mu je Strindbergov uvodni esej predvsem namenjen. Zadnje replike v *Gospodični Juliji* v bistvu že vsebujejo idejo o spravi daritvi nedolžne žrtve, idejo, ki je močno obsedla Strindbergovo gledališče po »Infernu«.

GOSPODIČNA (...) Kdo pa je potlej kriv pri tem, kar se je zgodilo (...) kdo je kriv? — Kaj pa nam mar, kdo je kriv! Tako ali tako bom morala jaz prevzeti krivdo in nositi posledice . . .

Tudi v spremni besedi je Strindberg pojmoval Julijo kot nedolžno žrtev: »Gospodična Julija pa je (...) žrtev razklanosti, ki jo je v družini povzročila materina ‚pregreha‘; žrtev časovnih samovoljnosti in razmer svoje krhke konstrukcije, vse to pa se ujema z nekdanjo usodo ali z vesoljnimi zakoni.« Morala je biti žrtvovana (podobno kot v nekdanjih visokih usodnih zakonitostih), da sta se znova vzpostavila »zrušeni red stvari« in porušena harmonija. Nazadnje pride Pravica, ki je ne vidimo in jo komaj slišimo, toda čutimo njeno mogočno navzočnost. Ta »klasični« problem je opazil in nanj opozoril tudi dr. B. Kreft v svoji študiji: »Zato je *Gospodična Julija* po svoji strukturi tako sorodna z grško tragedijo, čeprav prikazuje Strindberg Julijino tragičnost s povsem drugačnih in celo nasprotnih svetovnonazorskih vidikov, kakor so zavestno ali podzavestno vodili v božjo usodnost in grške bogove verujočega Sofokla, ko je ustvarjal *Edipa*.«

(Naturalizem je nemara načelno in doktrinarno laže opredeliti kot v književnosti sami. O teh težavah pripovedujejo tudi nekatere Strindbergove izjave, v njih imenuje Zolaja »praočeta simbolizma«. Mislil je kakopak na tiste lastnosti Zolajeve umetnosti, ki so presegle vsakdanjo dokumentacijo in so si zagotovile trajnejšo veljavo.)

V *Upnikih*, delo je nastalo takoj za *Gospodično Julijo*, je Strindberg zaostрил problem krivde in odgovornosti skoraj že do metafizičnega vprašanja o sami naravi Zla. Thekla zastavi proti koncu drame vprašanje: »Kako je mogoče, da si ti, ki me imaš za nedolžno, ker me je gnala moja natura in okoliščine, da sem ravnala tako, kot sem pač ravnala, kako je mogoče, da si ti lastiš pravico do maščevanja? (...) Kristjani pravijo, da vodi naša dejanja Previdnost, drugi pravijo temu Usoda — nismo torej nedolžni?« — Gustav odgovori: »Da, do neke mere (...) Smo nedolžni, toda odgovorni.«

* * *

V razmišljanjih o krivdi, odgovornosti, usodi, determinizmu itn. je Strindberg nujno naletel na pojav (posameznega) človeka in njegovega »k a r a k t e r j a«. Stvari se je lotil s pravo študijsko zagrizenostjo in je poleg filozofije (v obdobju »naturalizma« se je zanesenjaško navduševal predvsem za Nietzscheja in Schopenhauerja!) preučeval naravoslovne vede, medicino in psihologijo, tudi pojave hipnoze in sugestije. Tu je Strindberg vsekar sledil duhu časa in prisluhnil zmagoslavju »pozitivnih« znanosti in eksperimentalne zagnanosti. A tudi v tem območju je bil zanj svet zelo razvajan, a spet nepreklicno osebni. Njegovo poglobljanje v psihologijo je bilo pogojeno v njegovi osebnosti, bilo pa je to tudi splošno zanimanje naturalističnih pisateljev. — Strindberg gotovo ni preslišal Zolajeve namere, da bi dognanja eksperimentalne medicine (Claude Bernard) presadil v roman, da bi besedo zdravnik nadomestil z besedo romanopisec, in tako tudi v romanu ohranil strogost znanstvene resnice. Stvari, ki so se dogajale v znanosti, so odprle (za umetnost še posebej zanimiva) vprašanja človekove odgovornosti, svobodne volje in izbire. Psihologija je postala odvisna od fiziologije, ta pa je spet postala predmet eksperimentalnih raziskav. »Eksperimentalni roman« naj bi bil posledica in rezultat evolucije znanosti (dramatika in gle-

đališče naj bi seveda temu sledila); ni »abstraktnega«, ni »metafizičnega« človeka, svet se začenja dogajati na drugih nivojih.

A Strindberg ni popustil, kajti v njem je tičala umetnost. Umetnost pa kar naprej zahteva od človeka odgovornost, »angažiranost«.

Ob že naštetih citatih si je (Gospodična) *Julija* zastavila še eno vprašanje, ki se končuje z obupanim klicem: »(. . .) Kdo je potlej kriv pri tem, kar se je zgodilo! Moj oče, moja mati, jaz sama! Jaz sama? Saj sploh nimam svojega jaza (. . .)«

Guy Vogelweith (*Le Psychothéâtre de Strindberg*, Paris, 1972) navaja podatek, da je imel Strindberg v svoji knjižnici tudi dela Th. Ribota in da so bili zanj gotovo vznemirljivi stavki iz razprave »Les maladies de la personnalité« (1884): »Metafizična psihologija se zadovoljuje z domnevo o enem jazu, ki je nedeljen, enostaven in identičen. Žal pa je to napačna in le navidezna rešitev. Razen če podelimo temu jazu nadnaraven izvor, a še tedaj moramo razložiti, kako je nastal in iz katere nižje oblike izhaja (. . .) Enotnost jaza torej ni iz bistva spiritualistov, ki se raztrosi v številne fenomene, temveč je koordinacija določenega števila stanj, ki se ves čas obnavljajo in jim je edina oporna točka občutek negotovosti našega telesa.« — Če tedaj notranja enotnost ni nič drugega kot rekonstrukcija a posteriori, če je ta jaz »tekoči« in »menjajoči se občutek«, kako naj označimo pojem »karakter«, ko pa ni trajne in istovetnostne osnove?

S pojmovanjem »karakterja« se je Strindberg ubadal že v avtobiografskem delu *Sin služkinje*. (B. Trekman je v svoji študiji *Popotnik skoz inferno* naslov dela lepo prevedel z besedama *Deklin sin*. — August Strindberg, *Tri drame*. Kondor, 1977.) Strindberg meni, da je tako imenovani karakter le preprosta mehanična urejenost in da ima »karakterni človek« samo eno stališče v okoliščinah, ki so sicer v življenju zelo zapletne, da gleda vse življenjske odnose samo z enega zornega kota itn. — Precej pozornosti je namenil temu problemu tudi v uvodu v *Gospodično Julijo*: »Beseda ‚karakter‘ je imela v raznih časih vse mogoče pomene. Prvotno je gotovo pomenila prevladujočo bistveno potezo v kompleksu duševnosti in so jo zamenjavali z besedo temperamet. Potlej je bil to izraz srednjega razreda za samosvojega človeka; tako da je individuum, ki se je enkrat za vselej ustalil v svoji naturi ali pa se prilagodil kakšni posebni vlogi v življenju, prenehal rasti in z eno besedo postal tako imenovani karakter, pri tem pa ljudje, ki se venomer razvijajo, spretni krmarji po tokovih življenja, ki ne jadrajo z nepremičnimi jadri, temveč jih včasih spodvežejo pred vetrovnimi ohlipi, spet drugič pa love sapo z razpetimi jadri, dobe pečat, da so brez karakterja (. . .) Malomeščanski pojem o duševni ustaljenosti je bil prenesen na ođer, kjer meščani že od nekdaj gospodarijo. (. . .) Zato ne verjamem v enostranske gledališke osebe. In pisateljeve sumarične sodbe o ljudeh: ta je neumen, ta je surov, ta je ljubosumen, ta je skop in tako naprej, morajo naturalisti spodbijati, saj vedo, kako vsestranska je človeška duševnost, in se zavedajo, da ima ‚greh‘ še drugo plat medalje, ki je včasih zelo podobna čednosti.

Jaz sem podal svoje osebe kot sodobne ljudi, ki žive v prehodnem času, ki je vse bolj hlastajoče histeričen kakor čas pred njim, zato so bolj omahujoče, same zase, pomešane s starim in novim (. . .)

Moje osebe (karakterji) so konglomerati preteklih in sedanjih kulturnih stopenj, iztržkov iz knjig in listov, koščkov ljudi, odtrganih krp prazničnih oblek, ki so se spremenile v cunje, kakor je tudi osebnost znesena od vseh vetrov. In zato sem dodal le malo podatkov iz razvoja v preteklosti, ker sem dovolil šibkejšim, da kradejo močnejšim in jih oponašajo v govorjenju, dovolil osebam, da si druga od druge sposojajo 'ideje'; sugestije, kakor pravimo temu.«

Celota vseh vprašanj, ki jih odpira Strindberg, je zapletena. Pri vseh natančnih popisih, opisih, rodovnikih in lastnostih Julije beremo tudi stavke: »Ta tip je tragičen in pomeni primer brezupnega boja z naravo, tragičen, tako rekoč nekakšna dediščina romantike, ki jo zdaj spodbija naturalizem, ker si želi samo sreče; in za srečo so potrebni močni in dobri tipi.«

Vse je v evoluciji, tudi »karakter«; tudi v družbi deluje zakon selekcije, v življenjskem boju zmagajo najmočnejši in najbolj inteligentni. Tak je služabnik Jean: »(. . .) prvoborec, človek, pri katerem je slutiti spremembo značaja. Bil je kajžarski sin, pa se je razvil v prihodnjega gospoda. (. . .)« — Iz položaja nekdanjega »brezupnega boja z naravo« je Jean prestopil v sistem, ki ga je (med drugimi) razvil Darwin in ki gotovo ni bil brez vpliva na Strindbergovo mišljenje. Po Darwinovem prepričanju je »vir novih bioloških oblik v naključnih, spontanah spremembah dednih lastnosti, med njimi se po naravnem izboru uveljavijo tiste, ki najbolj ustrezajo življenjskim potrebam svojega nosilca in ga usposabljaajo, da lažje preživi v boju za obstanek.« (Darko Dolinar, Pozitivizem v literarni vedi. Literarni leksikon, št. 5.)

Umetnost ponuja (in ohranja) zmeraj neko skrivnost, svet neznanke, ki je razumljiva in odprta samo posameznemu bralcu, gledalcu, poslušalcu itn. Te skrivnosti ne bomo razvozlati tudi v nadaljevanju tega poglavja. Na problem, ki ni najmanjšega pomena, pa lahko že zdaj opozorimo. Navadno vidimo v središču Strindbergovega pisanja sovraštvo do žensk, tudi kakšna podobna oznaka je možna, s tem naj bi bilo jedro njegove dramatične spoznanje. — Guy Vogelweith pa navaja zanimive podatke: Že leta 1884 je Strindberg v pismu nekemu prijatelju priporočil študij Schopenhauerja in E. Hartmanna. Pet let kasneje pa je izjavil v pismu O. Hanssonu, da je »Schopenhauer najbolj genialen in najgloblji mislec, kar jih poznam«.

Človek je nadvladal druge vrste, a razvila se je nova oblika istega boja (zdaj) med človeškimi bitji. To je boj med spoloma. In da bi se mehanizem sovraštva, ki ga uporabljajo individuumi za medsebojno uničevanje, še bolj odprl, se je človek ujel v »nastavljeno past« (G. Vogelweith): to, kar imenujemo ljubezen, je zgolj orodje vesoljne (svetovne) volje, da izzove spopad posameznikov. — Tak vidik zelo nazorno izpoveduje Laura v *Očetu*: »(. . .) ljubezen med spoloma je boj! Ne misli, da se bom predala; ničesar ne bom dala, vzela pa bom, kar bom hotela imeti (. . .)« Mož ji kmalu nato odgovori: »To je kot rasno sovraštvo. In če je res, da izhajamo iz opic, morata biti vsaj dve vrste opic.« Laura: »Kaj hočeš s tem reči?« On: »Čutim, da mora v tem boju eden od naju propasti.«

Porodila se je nova oblika tragedije, ki z »vivisekcijo« govori o brezupnosti človekovega bivanja.