BOGOMILA KRAVOS

**Slovensko stalno gledališče - Trst**
August Strindberg: *Gospodična Julija*
(premiera 14. januarja 2005, zapis po ogledu)

Uvrstitev *Gospodične Julije* v repertoar tržaškega SSG je tvegana izbira in ker je to šele druga premiera v sezoni, je pomislek še bolj utemeljen, tudi zaradi težkih ekonomskih razmer, v katerih gledališče deluje z močno okleščenim ansamblom. Naj dodamo še ugotovitev o zelo zaznavnem upadu občinstva, o katerem je vodstvo prepričano, da si želi gledati predvsem komedijske in na ljudsko motiviko ubrane komade. Ko je namreč SNG Drama na začetku novembra 2004 gostovalo z izjemno Štefko Drolc, ki je bila nekoč prvakinja tržaškega gledališča, je domači kritik sicer priznal igralkine odlike, vendar je Beckettove *Srečne dneve* označil kot neprimerno delo za tržaško občinstvo, kar naj bi potrjevalo zgoraj navedeno stališče vodstva. Kako naj torej to oceno uskladimo z uvrstitvijo Strindbergovega dela v lastno produkcijo in s pisanjem istega kritika o tokrat posrečeni izbiri, ki naj bi nedvomno zadovoljila abonente. Umetniški vodja Zvone Šedlbauer sicer svojo izbiro utemeljuje s Strindbergovim izpostavljanjem bistvenega, kar naj bi v *Gospodični Juliji* izražali trije igralci. Vsestranska strnjenost povednosti naj bi odražala komornost sestave tržaškega gledališča. Režiser Vinko Möderndorfer se je oprl na Šedlbauerjevo izhodišče, poudaril univerzalnost in večnost konflikta med žensko in moškim na ravni doživljanja čustvenih vzgibov ter videl v spopadu med socialno različno pozicioniranima protagonistoma "... odnos med gospodarico in služabnikom, ki je v današnjem času, ko postsocialistične dežele ponovno odkrivajo najbolj brutalen in primitiven kapitalizem, spet aktualen".

Zadnja trditev zveni sicer malce čudno, ker gre le za predstavo tržaškega, ne postsocialističnega gledališča, toda poudarjanje komornosti in univerzalnosti ter pomena Strindbergove dramatike v prenovitvenih tokovih druge polovice 19. in na začetku 20. stoletja so nesporna dejstva. Nedvomno je prav ta

avtor v svetovno dramatiko vnesel novo obliko jezikovnega izražanja, presegel žanrsko zamejenost in ustvaril moderno mitologijo. Kriza drame se namreč v Strindbergovih delih staplja s krizo vesti in dekonstrukcija oblike deluje kot dekonstrukcija misli. V ospredje stopa odsev vesti: sanje in resničnost se poistijo in prehodi iz enega stanja v drugo ustvarjajo novo alegoriko in simboliko. Doslednost, ki je še značilna za Ibsena, je pri Strindbergu zabrisana, zato je bil tudi njegov prodor na pariških in nato svetovnih odrih sicer močno zaznaven, vendar ne posebno izrazit. Ibsen namreč v svojih dramah potrjuje obstoječi družbeni red, Strindberg ga razgrajuje. Čeprav se v Ibsenovih delih ženska z enako silo spopada z moškim, je njena agresivnost vedno funkcionalna moškemu gledišču: poslanstvo ženske in žene je materinstvo, medtem ko gre moškemu za kariero. Ibsen predstavlja torej, kljub novi izraznosti, konsolidacijo ustaljenih norm in zato je bil sprejem njegovih del totalen. Strindbergovi junaki so v popolnem primežu ženskega elementa in njihova brutalnost vodi v globlji razmislek, zato si je v določenem trenutku avtor omislil poseben prostor po zgledu sočasnega Reinhardtovega Kammerspiela v Deutsches Theater v Berlinu. V Intima Teatern v Stockholmu je skupaj z Augustom Falckom predstavljal svoja dela največ 160 gledalcem. V zaupnem ozračju bi bili leporečje, razkošni kostumi in scenarija le odvečna navlaka, ki zamegljuje problematiko. Teater ni bil več zabavišče in izbrano občinstvo se je v njem poglobilo v odrski prikaz. Prek ponotranjenega podoživljanja je nova gledališka izraznost postopno prehajala v širšo javnost.

*Gospodična Julija* (1888) je doživela velik uspeh najprej v Parizu in za tem še v Stockholmu. Dramo bi lahko opredelili kot oniričen prikaz metamorfoze ženskosti, ker gre za trenutno prevlado neženske seksualne vloge, ki se uresniči v posebnem vzdušju. Odrsko dogajanje je realistično (podnaslov dela je naturalistična tragedija) in gre v bistvu za fragment širšega dogajanja. V kresni noči, ko kraljuje neobvladljiva razbrzdanost, se grofova hči pohujšljivo zabava. V grofovski kuhinji hlapec Jean in njegovo dekle, kuharica Kristin, opravičujeta nezaslišano vedenje domače gospodične s komaj razdrto zaroko in očetovo odsotnostjo. Med njunim pogovorom se v kuhinji prikaže razgreta Julija in brez zadržkov dvori Jeanu. Inverzija vlog spravi Jeana v zadrego, sramežljivo se izmika, njegova moškost se pretaplja v žensko držo, medtem ko je Julijina moškost vsiljiva do trenutka, ko pride do spolnega akta. Med tem pridejo na oder plesalci in njihov razdivjani ples ponazarja dogajanje v zakulisju. V drugem dejanju je red spet vzpostavljen: Kristin se odpravlja k maši, Julija in Jean sta vsak v svoji vlogi. Toda pomiritev strasti je navidezna, dogajanje v pretekli noči je usodno razburkalo notranjost protagonistov in na površje priplavajo socialne razlike, otroške travme, laži, izsiljevanja in revanšistična vzgoja matere. Skozi celoten odrski prikaz se vleče sraga krvi: Julija ima namreč menstruacijo, ob obglavljanju ptičke (simbolika falusa) brizgne kri na Jeana, Kristin omeni, da bo v mašnem berilu govora o obglavljenju Janeza Krstnika in z britvijo, s katero se brije Jean, si bo Kristin na njegovo pobudo prerezala vrat. Kri pomeni torej presek, mutilacijo, menstrualna kri pa je osnovna karakterizacija za žensko

bitje, kar je sicer naturalistična poteza, ki ustreza Strindbergovemu pojmovanju ženske. Ženska je postavljena v središčno pozicijo. Od kod in zakaj Strindberg obsesivno obravnava vprašanje ženske biti, je njegova mizoginija realna in avtentična ali samo odraz nezavedne želje po lastni ženskosti, so vprašanja, ki si jih na biografski ravni marsikdo še vedno postavlja.

Kako so na Strindberga gledali v slovenskem Trstu pred sto leti in več, si zlahka predstavljamo, če pomislimo na žensko revijo Slovenka ob koncu 19. stoletja in na pisanje Pavle Hočevar, Marice Nadlišek ali drugih borbenih žensk ter na nekoliko poznejšo uveljavitev Avguste Danilove kot režiserke v Slovenskem gledališču v sezonah 1908–09 in 1909–10, pa še na odrsko postavitev Strindbergovega *Pelikana* v novembru 1919, ki so ga zaradi odziva občinstva ponovili trikrat.

Strindberg je torej v svojem času buril tržaške duhove. Pretekla recepcija odraža takratno stanje v Trstu. Danes je stanje tu nedvomno drugačno, pa tudi v teatrih, ki ne doživljajo krize, tega avtorja predstavljajo na dobro pretehtan način, lahko filološko ali pa interpretativno – posodobljeno. Pristop je odvisen od poudarka, ki ga hoče besedilu dati režiser in navadno pri tem upošteva razmere, v katerih dela, pričakovanje občinstva in gledališkega vodstva. Rezi in prilagoditev teksta so odraz izbir. Zdajšnja tržaška vsestranska omejenost in nedorečenost smernic gotovo nista najbolj spodbudni za razvijanje režijskega koncepta, vendar se zdi, da redukcija kompleksne problematike *Gospodične Julije* na konfrontacijo moškega in ženske, na prikaz različne čustvenosti in križanja interesov, ki izhajata iz socialnih razlik, ne ustvarjata tiste podstati, ki bi smiselno posodobila tekst in vsaj delno vznemirila občinstvo. Vinko Möderndorfer je v svoji režijski zasnovi verjetno ciljal na bistveno, vendar je to bistveno izvajal iz prvotne, s Strindbergovimi časi povezane povednosti ter je v ta namen klestil simboliko in alegoriko, s tem pa dramskemu prikazu odvzel prav del izvirnega naboja, ki bi lahko bil zanimiv. Dobro zaznamovana krvava sled lahko postane tudi kaj več kot zgolj element naturalistične šole. Pa ni bilo tako. Tudi buren prihod vaških plesalcev bi s hrupno mimiranimi gibi lahko ponazarjal spolno slo, pa je izvisel v neprimerno parodiranje. In igralci, ki so jim bile zaupane nelahke vloge, so se znašli, kakor so pač vedeli in znali, tudi zato, ker je režiser pri zasedbi spregledal pomen, ki ga ima pri izdelavi zahtevnejših vlog ansambelsko ozadje. Tega namreč v SSG ni in zato tudi ni plodnih sugestij, s pomočjo katerih se dograjuje igralska interpretacija. Tako je mlada Nikla P. Panizon gospodično Julijo izdelala skrbno, dodelano oblikovala lik iz situacije v situacijo, vendar se tragičnost kontradiktornosti, ki jih junakinja nosi v sebi, ni mogla razrasti do pravih razsežnosti. Notranja napetost, ki se v loku pne od prvega prizora do tragičnega konca, se je razdrobila. Jean Gregorja Geča je bil neprivlačen in njegove replike so se vrstile okorno, brez pomenskih odtenkov. Edino Maja Blagovič je vlogo Kristin odigrala umirjeno in suvereno.

Na čisti sceni (Jože Logar) je v usklajenih kostumih (Alenka Bartl) in ob glasbeni kulisi Janija Goloba Strindbergova *Gospodična Julija* delovala neaktualno in na trenutke patetično.