
Pomen prostora in časa v *Driadi* Gregorja Strniše

Članek obravnava prostorsko/časovno konstrukcijo dramske realnosti v Strniševi drami Driada. To je tekst, ki ne upošteva treh enotnosti in vseskozi niza fantastične elemente ter prehaja med zelo različnimi dogajalnimi mesti in zgodovinskimi časi. A Strniševa zgodba prav s temi prehajanji in izrazito fantastiko konstruira resničnost, ki obstaja za tistim, kar je vidno na prvi pogled. Prehajanje od velikega k majhnemu in obratno ali od kratkotrajnega k večnemu ustvarja napetost med tragičnim in komičnim vidikom sveta. Zato je igra groteskna. To pa ji daje tudi izrazit etični naboj, saj kaže razliko med pesniško resničnostjo sveta in malomeščansko štacunarso miselnostjo, kakor Strniša pravi sodobni potrošniški družbi.

GREGOR STRNIŠA, SLOVENSKA
DRAMATIKA, POETIČNA DRAMA,
PROSTOR IN ČAS, NAČELO
KOMPLEMENTARNOST

The article analyses the space/time construction of reality in Driada, one of Gregor Strniša's most unusual works. The drama does not follow the aristotelian rules of the three unities. Furthermore, it easily changes between different historical periods and places and therefore constructs a virtual reality, which exists behind what can be seen through limited human experience of the world. The transitions from the biggest to the smallest and from the past to the future are distinguished features of the grotesque image of reality. The grotesque character of the play gives rise to an ethic dimension, which sees the contradiction between the poetic comprehension of the world and its everyday consumer logic.

GREGOR STRNIŠA, SLOVENIAN
DRAMATICS, POETIC DRAMA,
TIME AND SPACE, THE PRINCIPLE
OF COMPLEMENTARITY

Pravilo treh enotnosti, ki jih je teatrologija sintetizirala na podlagi Aristotelove *Poetike*, je do Brechtovega angažiranega, epskega gledališča oblikovalo koordinatni prostor teatra in dramatike, v katerem je bilo mogoče prepoznati neposredne analogije med odrom in predmetnostjo vsakdana. Te vzporednice ne obstajajo zgolj na ravni situacij, motivov in realističnosti dialoga, ki je v dramatiki najbolj mimetičen, temveč v sami strukturi prostora/časa in dogajanja.

Strniša na svojevrsten način prebije to analogijo in *Driada* učinkovito ustvarja svojo lastno notranjo realnost, v kateri pesniška masa oblikuje drugačen čas/prostor od tistega, ki ga izkušamo v objektivni realnosti. Zato njegova dramatika nasploh velja za primer poetične drame. Takšna zvrstna oznaka pa bi bila docela veljavna le, če bi Strniša svojo dramo ustvaril v stalnem, analognem razmerju z objektivno realnostjo, pri čemer bi nelogični, neverjetni in nemogoči, fantastični elementi kazali na nekaj mističnega v vsakdanjem človekovem življenju, kar bi dramo spravljalo v brezkončen dialog s človekovo objektivno realnostjo. Imeli bi eno realnost, znotraj katere bi iskali nekaj transcendentnega. Strniša počne nasprotno: ustvarja virtualnost kot lastno realnost dramskega teksta ali gledališke predstave, ne kot magično dopolnilo fizični realnosti, ampak kot njeno drugo, drugačno podobo. Ne gre več za vprašanje, ali je kaj takšnega možno v objektivni realnosti, ampak za vprašanje resničnosti virtualnosti.

To vprašanje Strniša v *Relativnostni pesnitvi* neposredno naveže na spoznanja sodobne fizike, s pomočjo katerih poskuša opisati svoj pogled na pesniško resničnost. Tako ustvarja svojevrstno poetiko, ki resničnost literarnega teksta ali v Striševih besedah besedne umetnine opisuje s principi relativnosti, nedoločenosti in komplementarnosti. Za njegovo dojetje časa in prostora ter mase in energije pa sta seveda najpomembnejši posebna in splošna teorija relativnosti, pri čemer

čas in prostor poveže s posebno, njun odnos do vsebine in čustvene energije pa s splošno teorijo relativnosti.

Realnost, ki jo ustvarja *Driada*, je tako umerjena v skladu s fizikalnimi konceptijami resničnosti, ki jih je Strniša poznal. Te teorije pa premikajo meje tistega, kar velja za objektivno in resnično, tudi onstran neposredno čutno zaznavnega in zdravorazumskega dojetanja sveta, in sicer zlasti kvantna mehanika, katere smisel ni popolno predrugačenje podobe realnosti, temveč omejitve veljavnosti katerekoli podobe realnosti z določujočimi jo okoliščinami (Weizsäcker, *Zum Weltbild*). Zato tudi Andreja Žižek Urbas v svojem opisu smisla relativnosti v Strniševi *Relativnostni pesnitvi* svojo pozornost usmeri k bralcu: „Vendar pa bralec glede na besedno umetnino ni zunanji opazovalec, pač pa ga literarno delo povleče v svoj referenčni okvir, zato so časovno-prostorske koordinate v času branja tudi njegove koordinate“ (Žižek Urbas, *Pojmovanje časa* 7).

To je smisel absolutne relativnosti besedne umetnine v Strniševem smislu – njene nasebnosti, ki oblikuje povsem samosvoj svet, svoje težnostno polje. A besedna umetnina je po Strniši tudi relativno transcendentna, kar pomeni njeno notranjo organizacijo časa in prostora ter mase in energije, s čimer se literarni teksti razlikujejo med seboj in tudi znotraj sebe. Zato je potrebno obravnavati oboje: organizacijo prostorsko-časovnih in snovno-emosivnih prvin v njihovem součinkovanju in spreminjanju znotraj teksta ter tekst kot tak v primerjavi z našo vsakdanjo resničnostjo.

Začenši s slednjim moramo najprej ugotoviti, da je *Driada* v vsakodnevem človekovem življenju nemogoča, o tem ni dvoma (Poseben izziv ostaja *Driada* tudi za gledališke režiserje, četudi jo je prvi na oder postavil že Mile Korun leta 1974.) in Strniša tega ne skriva: fantastičnih elementov je v *Driadi* preprosto preveč, toliko, da ne dopuščajo spraše-

vanja po možnostih njihove uresničitve v objektivni realnosti. Zato nam ostane pesniška realnost drame, kakršna je na sebi – na koncu lahko primerjamo le dve enakovredni realnosti, ki imata skupno to, da ju je mogoče izraziti v jeziku. A onstran razmisleka o možnostih uresničitve fantastičnih motivov v Driadi je bralec vedno, kot ugotavlja Žižek Urbas, vpet v povsem resnično doživljanje magije Strniševih tekstov. To imanentno razmerje, ki ga vzpostavlja Driada kot literarni tekst, se dogaja v bralcu samem in je po Strniši etični vidik besedne umetnosti.

Zgodba *Driade* je razmeroma preprosta: naslovna oseba, Driada, je drevesni duh, drevesna vila, ki se pojavi različnim ljudem v treh različnih časovno-prostorskih okvirjih. Srečuje dve vrsti ljudi: tiste, ki jo prepoznajo kot Driado (Obešenjak, Magajna, Astronom) in tiste, ki je ne prepoznajo, jo poskušajo tako ali drugače izkoristiti ali jo imajo za noro (predstavniki meščanske rodbine Pimpek). Driada se ne pusti ujeti in s svojimi fantastičnimi sposobnostmi tistim, ki ji prisluhnejo, odstre resničnejši pogled na svet, v katerem je v najmanjši stvari vsebovana celota vesolja in v katerem v tej celoti odseva vsaka najmanjša stvar. Izkaže se, da ni Driada tista, ki prinaša čudeže v človeško življenje, temveč je to človek sam, če se odpre svoji domišljiji.

Tako se stapljata animistični pogled na svet, v katerem je vsaka stvar oživljena, in sodobni, astrofizikalni pogled na svet, v katerem se razmerje med subjektom in objektom poruši tako, da so vse reči definirane le v natančno določenih okoliščinah, točno določenem vidiku opazovanja, zunaj teh določil pa so drugačne ali jih sploh ni. Driada je drevesna vila, vendar je tudi poimenovanje drevesa in s tem tisto, kar človek da drevesu, ko ga razlikuje od samega sebe, zato se Obešenjaku predstavi kot živost hrasta.

S stališča prostora je tekst razločno razdeljen na tri dele ali slike. Vsaka od njih ima tudi eksplicitno časovno določilo: prva junij, druga

jesen in tretja pomlad. Vsaka ima pet eksplicitnih določil (krajev dogajanja) in več implicitnih prostorskih določil (motivov povezanih s prostorom oz. krajem dogajanja). Na splošni ravni vidimo, da Driada ne upošteva enotnosti časa in kraja. Prvi del se dogaja leta 1930, drugi 1959 in tretji 1976 na različnih lokacijah v Ljubljani. Globlje od te površinske opazke pa prostor/čas in vsebina teksta začnejo sovpadati v celoto, ki je vse drugo kot evklidske oblike. Prostor oblikuje vsebino teksta nič manj kot vsebina prostor. Spodnja tabela kaže preplet glavnih prostorskih določil in vsebinsko/čustvenih poudarkov, pri čemer so snovno prostorska določila zapisana v običajni pisavi, čustvena pa v kurzivi.

TIVOLI (1930, POLETJE)

- noč v Tivoliju, hrast, veja
(Driada visi s veje z glavo navzdol = narobesvet = breztežnost) / *začudenje, negotovost, strah*
- rob tivolskega gozda = rob sveta
- kaplja vs. dežnik / *smeh, spolna sla*
- želod
- luna / *strah*

zabavišče

- luna vs. vodnjak (štant klobas) / *strah, spolna sla, zbežnost*
- človek = potapljač (skafander, vodnjak) / *smeh*

pod hrastom

- luna (odsev sonca) visi z veje / *strah (pred smrtjo)*
- luna ni luna = senca, zajček / *občutje lepega, estetski užitek*
- driada = zajček lune, sonca, zvezd
- človek = zajček Driade
- želod = noč + dan (sovpadanje vseh časov)

Jakopičev paviljon

- 4 slike
- stari mož, mladi fant, deklica in lunica
- lunica / *veselje, smeh, zabava*

HOTEL SLON (1959, JESEN)

- hotel (mož-punčka, fantek-žena)
- jaz = soba = hotel = Ljubljana
- hlače, krilo vs. veja = seksualnost vs. fantazija / *spolna sla, zabava, poželenje*

policijska postaja

- pest-veja-driada-hrast vs. ime, dom, poklic / *negotovost, zbežnost, strah*

bolnica

- sprejemnica = ime, dom, poklic (nedoločeno, resničnost) / *samozadovoljstvo*
- Polje = čas
- alkohol = luknja v zidu, kletki
- kavarna Union = mesto umetnikov / *občutek večvrednosti*
- ime, dom, poklic (določeno, resnica)

spalnica

- sončnica, klobasa vs. hrast, obraz / *strah*

GRAD (1976, POMLAD)

- človek = Driadine sanje / *negotovost, strah*
- Driada = velikan
- Daljnogled / *čudenje*
- Prešernov trg, kip, muza, Merkur / *spolna sla*
- Magistrat / *ljubezen*
- Nebo = poročni prstan (astronomov)
- Kostanj = hrast = narava = enotnost časa / *osuplost, mirnost, zadovoljstvo*
- eno bitje = velikan
- okrogla Zemlja = okrogel prostor

Golovec – zvezdarna

- daljnogled, najstnica, astronom
- obrnjeni daljnogled = astronomov vrtiljak / *navdušenje*

Golovec – zvezdarna

- Izumitelj = zmaj
- Luna = zmaj
- Luna = hlebec kruha (Pek) = sir (Pekovka) = slab sir (Doktor) / *smeh in žalost obenem – tragikomedija, groteska*
- jama (pradavnina)
- luna (vrač) = krup (Pimpeki, Silak) / *smeh*
- daljnogled = seksualnost, reta (Direktor, Pimpek) / *spolna sla, smeh*
- Mount Palamor

Golovec – zvezdarna

- Zemlja = prag sveta
- Planet (tujci) = Driada
- Zemlja = zibelka = otrok vs. veselje = hiša = velikan

Podrobnejša analiza časovno–prostorske mreže teksta pokaže, da tridelna zgradba, ki kot celota prikazuje tri ločene slike kot dejanja v dramskem dogajanju, ni tako simetrična kot se zdi na prvi pogled. Slike niso povsem samostojne enote, temveč tečejo ena v drugo in sicer ne le tematsko (ponavljanje enakih čustvenih prvin v drugačnih okoliščinah – recimo seksualnost, strah), temveč prostorsko/časovno. Vseskozi dramski prostor oblikujeta dve prostorski težišči: Luna in hrast (drevo, želod). V nasprotju z njima je množica prostorskih določil, ki stopajo v njuno opozicijo: kaplja, dežnik, vodnjak, klobasa, sončnica, kozarec, kruh, sir, krap itd. V splošnih prostorskih določilih (Tivoli, zabavišče, spalnica, Golovec, grad itd.) se njihova običajna, čutna realnost, ki jo poznamo iz izkustvenega sveta, skrajno zgošča in skrajno razteza. Strniša je *Driada* oblikoval tako, da snovni elementi neposredno oblikujejo prostor dogajanja. Zato sta Luna in hrast ter ostali snovni motivi, povezani s kraji, v resnici oblika dogajalnega prostora.

Znotraj vsake od slik je samostojna dramska pripoved, posebna varianta Freytagovega trikotnika, ki skupaj sestavljajo eno samo burko različnih dimenzij človeškega sveta. Celovita struktura teksta je analogna motivu slik iz prvega dela (Jakopičev paviljon), kjer nastopijo štiri slike (Stari Mož, Fant, Deklica in Lunica), med katerimi prve tri oživijo, zadnja pa ne, ker je avtor (Obešenjak, slikar) nikoli ni videl. Tako strukturni elementi *Driade* kot slike sestavljajo tridelno celoto, združeno četrti sliki kot celoti teksta – transcendentno burko *Driada*. Lunica in *Driada* transcendirata vsaka svojo lastno realnost tako, da združujeta številne možne poglede v en sam umetniški pogled na svet. A tako kot Lunica ne oživi skupaj z ostalimi slikami, tako *Driada* kot transcendentna burka ni nujno namenjena odrski oživitvi v gledališču. Lunica in *Driada* se uresničita sami v sebi in človeški domišljiji.

Glavna značilnost snovnih motivov, ki oblikujejo prostor *Driade*, so njihova nenehna, nevzdržno hitra menjavanja, ki onemogočajo vsakršno enoznačno evklidsko opredelitev dogajalnega prostora. Prav neverjetno je, kako hitro Strniša prehaja med vesoljem in prestami ali luno in želodom, hlačami in Ljubljano itd. Naslovne (eksplicitne) časovno-prostorske oznake so namenjene temu, da pokažejo njihovo lastno spremenljivost in nepomembnost, medtem ko je njihova oblika odvisna od vanje postavljene snovi: Tivoli je lahko Ljubljana, lahko pa je rob sveta.

Prva slika, umeščena med Tivoli in Zabavišče v letu 1930, kaže Driado in umetnika, Obešenjaka, (ki jo prebudi iz spanca tako, da se poskuša obesiti na hrastovo vejo), slikarja Riharda Jakopiča ter meščansko družino Pimpek, policista in potapljača ob njihovem soočenju z Driado. Za to družčino je značilno, da umetnika Driado sprejmeta z občudovanjem (pri Obešenjaku je to tudi strahospoštovanje) in navdušenjem, meščani pa njeno nenavadnost sprejmejo s strahom kot grozljivo: kot nekaj, kar ogrozi njih same (smrt) in njihovo podobo sveta (njihove vrednote in vrednosti), saj kaže resničnost izven tridimenzionalnega človeškega prostora.

Najprej je to resničnost dvodimenzionalnih slik, umetniških del, ki ne poznajo treh razsežnosti in časa, zato so njihova glasbila za človeško uho neslišna. Potem je to vrtiljak, ki je osrednji motiv prvega dela *Driade*. Obešenjak opiše ta vesoljski vrtiljak oz. njegov nastanek kot »rast« v vesolje oz. prostor. Vrtiljak raste iz želoda kakor drevo, saj je v želodu potencialna neskončnost reči, ki jih aktualizira domišljija. A domišljija ne lebdi v praznem prostoru, temveč raste iz tal, iz prsti, kar kaže na prizemljeno naravo njegove transcendentnosti: transcendentni pogled z vesoljskega vrtiljaka, s katerega je celo Zemlja tako majhna,

da je niti videti ni mogoče, in korenine globoko v zemlji, brez katere ga ne bi bilo.

Tako dvodimenzionalne slike kot Driadin vesoljski vrtiljak oblikujejo prostor konkavno, pri čemer so predmeti človeškega vsakdana (recimo ljubljanski nebotičnik, ki je v dogajalnem času prvega dejanja veljal za najvišjo stavbo jugovzhodne Evrope) videti majhni in nepomembni (ljubljski nebotičnik je čustveno in vrednostno označen kot bajta). Takšna konstrukcija prostora vzbuja čustva začudenja, zbeganosti in strahu, pa tudi občutje lepega in estetski užitek. Po drugi strani dramski liki, ki ne prepoznajo Driade kot drevesnega duha (poosebitve človeške domišljije), kot je vidno preko motiva prest v razmerju z Rimsko cesto, prostor doživljajo konveksno, s čimer neznansko povečajo lastno predmetnost, želje in svoj družbeni položaj, tako da si prilaščajo objekte svojih poželjenj (spolna sla, pridobitništvo, boj za ugled in položaj v družbi).

Vesoljski pogled z med zvezde segajočega vrtiljaka razširi svet, ki je bil prej omejen na Ljubljano z robom tivolskega gozda, na Rimsko cesto, a tudi Rimski cesta je, kot pravi Driada, le meja prvega sveta, koliko jih je še onstran, ostaja neznano.

Ob dvojici želod–vrtiljak imamo druge povezave, ki tvorijo paradokсна sovpadanja in menjave pesniške mase, kot bi rekel Strniša, s tem pa nenavadne oblike prostora, ki ga te mase oblikujejo: luna–zajček, zid–slika (luknja v zidu), dežnik–skafander–kaplja–luna, luna–štant klobas–vodnjak, Rimski cesta–preste, vrtiljak, ljubljanski nebotičnik itd. Prva slika, naslovljena *Zajčki*, je torej podoba ukrivljenosti prostora, v katerem najmanjše (konveksno) in največje (konkavno) reči na enak način tvorijo svoje lastne svetove, med katerimi dramsko dogajanje *Driade* prehaja z največjo, breztežno lahkoto.

Breztežnost je pojem, ki najustrezneje opiše prostor zajčkov, saj so zajčki seveda sence (ljudje z rokami na stene oblikujemo sence zajčkov), obrisi, igre, ne pa snovna telesa. Zato niso samostojni, ampak oblikujejo prostor skozi medsebojna razmerja, v katerih sta zmeraj vsaj dva elementa povezana v prostorsko strukturo, ki poveča njun pomen kot nekakšno povečevalno steklo. Toda to ni videz, temveč resničnost – povečevalno steklo ne povečuje le videza, temveč stvari same. S to povečavo pa se povečuje njihov pomen.

Druga slika, naslovljena Kozarci, ne prehaja med prostorskimi oblikami tako kot prva. Njena snovna razgibanost je manjša, svet pa bolj ploščat. A če se prva igra s prostori, se druga slika igra s človeškimi identitetami. Druga slika je zato nekakšna igra v igri ali dvojna igra. Prostor te igre vseskozi označuje zaprtost: hotelska soba, bolnica, sprejemnica, spalnica, terapijska soba in seveda naslovni motiv – kozarec (tudi steklenica). Snovne prvine, ki zapolnjujejo ta zaprti prostor človeškega (Strniša pravi tudi štacunarskega, potrošniškega) sveta so: hlače, krilo, sončnica, klobasa in kozarec. To je prostor, ki ga v prvem in drugem prizoru prebija veja (Driadina roka), v tretjem alkohol, v četrtem norost pacientk in v petem pogled primarija Magajne, ki prepozna Driado kot to, kar je.

Človeški prostor omejuje zgolj človeka: tridimenzionalna kletka je kletka človeka, ne pa Driade, ki končno pobegne skozi zamreženo okno, za seboj pa pusti želod, ki ga vzame Magajna, da bi mu bil vir inspiracije. Zaprte sobe hotela in psihiatrične bolnišnice so tudi notranji prostor malomeščanske subjektivne realnosti, štacunarskega pogleda na svet, skozi katerega človek sebe zapira v kozarec, svet pa v sobe različnih institucij. S prostorsko zaprtostjo in linearnostjo sob je povezan motiv izgubljanja časa, kjer nihče nima časa, da bi se ustavil in premislil samega sebe.

Izgubljanje časa je sicer pogost Strnišev motiv, ki se najbolj izrazi v zbirki *Škarje*, v *Driadi* pa ustvarja napetost med norci (pacienti psihiatrične bolnišnice), ki imajo čas, pa z njim nimajo kaj početi (so na zaprtem oddelku), ter Doktorjem (predstavnik meščanske rodbine Pimpek), ki nima časa in zgolj deluje (poročil se je štirikrat ali petkrat, česar niti sam ne ve) brez samorefleksije.

Ključni motiv druge slike je motiv identifikacije Driade, preko katerega se prevprašuje identiteta vseh nastopajočih oseb in človeka nasploh. Ime, naslov stalnega bivališča in poklic: to so določila meščanskega sveta, ki človeka umeščajo na ustrezno mesto v tem prostoru. Driada nima ustreznega imena, bivališča in poklica, zato v svetu Komandirja in Doktorja ne obstaja. Da bi jo mogla razumeti kot del njenega sveta, ji morata dati določila, ki ustrezajo njenemu svetu; ne moreta razumeti, da je še kaj drugačnega zunaj kozarca (subjekt), v katerega sta se zaprla in v katerem gospodarita s svojo institucionalno močjo. Ker Driada ne ustreza njenemu svetu, jo imata za noro. To je posebno natančno izraženo skozi dogajanje na policijski postaji, kjer Policist in Komandir v nekem trenutku opazita, da ima Driada namesto rok veje, ki štrlijo iz njenih rokavov. Ker v njenem svetu kaj takega ne obstaja, onadva pa sta spoštovana predstavnika tega sveta (imata moč), je edina možna ugotovitev, da je Driada nora, zato jo pošljeta v psihiatrično bolnišnico, kjer je Doktor seveda enakega mnenja.

Pomembno je, da tako Gospod kot Komandir (in Policist) in Doktor (in Pijanec) izenačijo Ljubljano s sobo, v kateri delajo oz. s seboj kot predstavnikom meščanskega sveta. Zato v svoji samozadostnosti ne morejo videti oken, skozi katere bi lahko ušli, lukenj v zidu, ki kažejo virtualnost tega zidu.

Zaprta prostor meščanskega štacunarskega sveta je zaprt le za ljudi, ki ne premorejo domišljije. Kakor je v prvi sliki umetniška domišljija

Obešenjaka premogla seči med zvezde in premagati gravitacijo Zemlje, Tivolija in vodnjaka, Driada brez težav zapusti Polje skozi zamreženo okno. Človeški prostor je poln oken, skozi katere more uiti tisti, ki ima domišljijo, da preseže svoje lastne navidezne meje. Okna so, tako kot zaprte linearne stene, za tiste, ki jih želijo videti – za norce, umetnike, znanstvenike.

Vse to so zelo jasne podobe človeka, ki meni, da je povsem samozadosten in da je ves pomen sveta osrediščen okrog njega. Strniša v drugem delu (sliki) *Driade* kaže, da je to iluzija. Toda tega ne stori tako, da bi vpeljal motive absolutne transcendence, ki bi relativizirala pomen absolutnega posameznika, saj v središče postavi domišljijo, ki v želodu vidi hrast in preko njega vse reči v vesolju. Le človek brez domišljije je v Driadi lahko povsem absoluten, samozavesten in samozadosten. Ljudje, ki premorejo domišljijo, pa vseskozi premišlujejo svojo identiteto, se nikoli ne ustavijo na mestu in se drugim zdijo nori.

Tretja slika *Driade*, kot vidimo iz zgornje tabele, z vidika prostora prehaja med gradom in Golovcem. Ti privzdignjeni mesti omogočata pogled na mesto od zgoraj, s ptičje perspektive, ki je zmeraj drugačen od pogleda na mesto iz njega samega. A Astronom ni tam zato, da bi gledal Ljubljano, temveč je tam zato, da bi gledal zvezde, ki jih z ulic mesta zaradi obilice umetne svetlobe ni videti. Njegova znanstvena domišljija je drugačna od Obešenjakove umetniške, zato iz želoda pri njem ne zraste nebesni vrtiljak, temveč je zanj želod obrnjeni daljnogled. Obrnjeni daljnogled pa ne presega prostorskih dimenzij človeškega sveta, temveč njegovo časovno dimenzijo, tako kot teleskopi tudi sicer v resnici ne premagujejo razdalj v prostoru, ampak razdalje v času (pogled v zvezde je zmeraj tudi pogled v preteklost).

Tretji del na prvi pogled vsebuje le štiri splošna prostorska določila: grad, Golovec, Golovec, Grad. A prva dvojica je od druge ločena s

časovnim popotovanjem, usmerjenim pod grajski hrib, skozi katerega Astronom vidi preteklost tega kraja, zgodovino mesta Ljubljana in njenih prebivalcev. Zgodovina naenkrat ni več nekaj preteklega in minulega, ampak nekaj vseskozi pričujočega, brezčasnega. Če je prva slika kazala relativnost človeškega prostora in možnost iz zemlje rastoče breztežnosti, tretja slika kaže relativnost linearnega človeškega časa in možnost brezčasnosti.

Brezčasnost ne obstaja v absolutni transcendenci in podobno kot breztežnost raste iz zemlje. Brezčasnost je čas, zgoščen v sedanjosti ali preteklosti ali prihodnosti okrog nekega snovnega sveta: prazgodovinske jame, izumiteljevega laboratorija itd. Brezčasnost je v tem, da Astronom vidi relativna prostorska razmerja snovnega sveta v sočasnosti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Astronom, ki opazuje zvezde, zmeraj gleda v preteklost, saj vemo, da je svetloba, ki jo vidi, stara tisoče in tisoče let. Obrnjeni daljnogled je le obrat tega istega principa časovnega popotovanja.

Tako kot breztežnost iz prve slike in norost iz druge tudi brezčasnost v tretji sliki *Driade* izhaja iz domišljije. Le skozi domišljijo lahko človek doživi brezčasnost.

Tako kot je med obrnjenim daljnogledom in Direktorjevo reto neko notranje prostorsko razmerje, je to isto razmerje med Luno in krapom v prazgodovini ter Luno in zmajem Izumiteljevega laboratorija. Tak brezčasni pogled na svet prebija mit o napredku tehnike in samoobvladovanju človeka kot subjekta. Tehnika in subjekt strukturno, četudi se spreminjata fizično, ostajata vseskozi enaka v človeškem svetu zaprte škatle, steklenice in kozarca. Le domišljija (znanstvena ali pesniška) lahko pobegne skozi luknjo v zidu ali okno sobe in omogoči človeku pogled s stališča breztežnosti in brezčasnosti, ironični pogled na svet, ki je tako lasten umetnosti.

Konec *Driade*, ki je prostorsko ponovno umeščen na Grad, je tako le nov začetek. Soočita se Starček (Izumitelj, Obešenec, Pijanec) in Astronom; umetnik in znanstvenik. A pomembna razlika med njima ni v naravi njune domišljije, temveč v tem, da je Starček nanjo pozabil. Ustavil se je v človeškem, vsakdanjem, potrošniškem svetu in skrbi ga le še njegova pokojnina, pozabil pa je slikati: namesto ustvarjanja ga zanima prodaja, namesto brezčasnosti je na pragu smrti. Smrti ne uide niti Astronom, a ga ni strah; ne zato ker bi njegova znanstvena spoznanja preseгла čas in prostor ter transcendirala človeško realnost, temveč zato, ker je še sposoben relativizirati absolutnost človeškega časa/prostora in s tem svojo lastno pomembnost v tem svetu. Astronom odhaja v Kalifornijo, v največjo zvezdarno sveta, kjer bo gledal zvezde, predajal se bo svoji znanstveni domišljiji in morda bo nekoč uzrl modri Planet, *Driado*.

Tako kot v prostoru prve slike, igri identitet druge in času tretje slike sledimo istim osebam v različnih prostorsko/časovnih razmerjih. To, kar na ravni snovi pomeni okno, slika ali luknja v zidu, je na ravni človeške čustvenosti motiv modre barve, ki se prav tako pojavi v vseh treh slikah. Modra je ena od le treh barv, ki nastopajo v *Driadi*, četudi se zdi dogajanje zaradi svoje snovne razgibanosti izredno pisano, kar še poudari njen strukturni pomen. Modrina nastopi zmeraj na vrhuncu domišljjskega doživljanja tiste osebe, ki se prepusti njenemu toku in stopi iz sebe, da lahko uzre resničnost z vidika vesoljskega prostora in brezčasnega časa. Modra je v *Driadi* seveda podoba domišljjskega sveta v trenutku njegove dovršitve. A Astronoma ta dovršitev še čaka, je le napoved, ki se bo uresničila, če bo sledil svoji znanstveni radovednosti in domišljiji.

Driada je tako odprta v prihodnost in hkrati zaprta sama vase. Morda je cikel nekega dogajanja, ki je večno ponavljajoče (Obešenjak–Astro-

nom–Obešenjak–Astronom ...), vendar je to le način, kako pesniški jezik izrazi tisto, kar je videti s stališča končanega literarnega teksta. Driada napove ponovno srečanje z Astronomom, morda ne tem, ki je lik obravnavanega teksta, morda s katerim drugim ali tretjim, a to s stališča vesoljskega časa in prostora ni nič več kot hip, kot kaplja, kot pravi Strniša, v aprilskem nalivu.

Drugi barvi, ki se pojavita v *Driadi* sta zelena in srebrna. Zelena je barva narave in znak velikana, ki je eno telo; je tisti temelj človeškega sveta, ki je vsepovsod prisoten, a se ga človek v svoji samozadostnosti ne zaveda. Srebrna barva je barva lune, zrcala in sanjskega privida (zajčkov). Tako dobimo barvno lestvico, ki je neke vrste gradualnost transcendiranja: narava, spoznanje človeškega obstoja kot privida, domišljija.

Zdi se, da zadnja slika, v kateri se srečata Starček in Astronom, skozi ustvarjanja sinhronije zgošča tematski središči prve in druge slike. To pomeni, da združuje zgoščanje prostora in spreminjanje identitet tako, da zgosti njun dogajalni čas, ju prisili v soočenje, ki je končno soočenje človeka s samim seboj. Astronomov prostor oblikuje njegovo razmerje do daljnogleda in Starčkov prostor oblikuje njegovo razmerje do slik. Tako slike kot daljnogled sta daleč od dramskih oseb, s katerima tvorita dvojici, toda Starček se od slik oddaljuje in jih prodaja, Astronom pa se daljnogledu približuje. Tako skozi sinhronijo ustvarja samorefleksijo človeka v odnosu do njegove predmetnosti, do njegove fizične prezenze v svetu.

Transcendentna burka Driada je tekst, ki skozi neskončno gibanje med vesoljem in prestami ustvarja premislek o človeški, o posameznikovi identiteti, ustvarjajoči samo sebe skozi čas in prostor, s katerima se igra človekova, posameznikova lastna domišljija. Tisti, ki ne prepozna te igre, je cel človek, je subjekt kot kozarec poln samega sebe in je ves

svet, vse, kar obstaja in more obstajati. Tisti, ki jo prepozna, je človek le polovično, polovično pa vidi drugačno resničnost stvari, ker gleda z vidika vesoljske zavesti.

Driada ni magična sila sveta, ki se dotakne nekoga, da je zaradi nje posvečeni učitelj smisla in bistva življenja. Nasprotno, šele tisti človek, ki se vnaprej odreče štacunarskemu, meščanskemu, pimpekovskemu življenju (Obešenjak, Astronom), se dotakne Driade. Driada je torej domišljija sama, edina sila, ki transcendirata, in edina transcendenca, ki v Strniševem vesolju obstaja, je znanstveno in umetniško delo.

Težišče prve slike je ukrivljanje prostora, druge ukrivljanje človekove subjektivitete in tretje ukrivljanje časa. Četrta slika, *Driada* kot literarni tekst, pa je v odnosu so same sebe posebna, neskončna opredelitev človeka, ki stopi iz zaprtosti vase kot subjekta ven v vesolje in se vrne nazaj, enak, a vendarle drugačen, saj sedaj ve, zakaj počne tisto, kar počne, četudi se njegovo delovanje ne razlikuje od ravnanja koga drugega, ki te vednosti nima. Astronom je še zmeraj zajček, tudi Driada je zajček, a zato nista nič manj resnična, le nekoliko manj pomembna se zdita sama sebi, kakor se zdijo sami sebi Pimpeki, ki so zajčki, pa tega ne vedo. Na ravni konkretnega sveta, predmetnega sveta, v katerem se dogaja življenje, se nič ne spremeni; vse se spremeni v človekovi notranjosti, kjer strah pred smrtjo izgine, ker je smrt že vseskozi tukaj, ker želja po posedovanju drugega izgine, saj človek ne poseduje niti samega sebe.

Če to prostorsko/snovno zgodbo *Driade* povežemo z njeno čustveno razsežnostjo, kot je to mogoče zelo preprosto storiti na podlagi gornje tabele, ni težko videti, da določena snovno/prostorska razmerja sovpadajo s točno določenimi čustvenimi prvinami. Prehod od mikrokozmosa k makrokozmosu vzbuja začudenje, navdušenje in tudi strah. Prehod od velikega k majhnemu pa je zmeraj povezan s smehom in seksu-

alnostjo. Čustvena stanja prehajajo skladno s prostorom od veselja do strahu (pred smrtjo). Njihovo pesniško maso povečujejo pesniška sredstva, ki jih Strniša uporablja za opis snovnih razmerij. Tako so ob smehu in z njim povezanim opisom majhnosti človekovega vsakdana pogoste asonance, posebno značilni pa so soglasniški stiki (aliteracije), ki stopnjujejo komičnost situacije.

Ob obrnjenih razmerjih in nasprotnih čustvih so pogosta svetopi-semska ponavljanja celih besed in stavčnih struktur skoraj v smislu čarovniških ali molitvenih obrazcev ter paradoks, ki v odnosu do človeškega sveta deluje destruktivno in begajoče, povečuje pa čustvi strahu in negotovosti, zbežanosti. Paradoksi so strukturirani kot različne figure: analogija, primera, metafora. Po drugi strani so komplementarnosti čustveno označene tudi s pomanjševalnicami (Luna-Lunica), kar povečuje njihovo nezdružljivost v svetu človeškega vsakdanjega življenja in groteskno ironijo vesoljskega pogleda, ki jih vidi v enotnosti, zaradi česar delujejo nelogično, medtem ko logična sklepanja izzvenijo banalno, komično.

Komplementarnih dvojic je v *Driadi* veliko, saj je skorajda vsak snovni motiv prikazan tako z vidika štacunarske kot z vidika vesoljske zavesti: recimo veja-roka, želod-vrtiljak, Luna-ogledalo, Zemlja-vodnjak, slike-dvodimenzionalna telesa, ustvarjanje-prodaja itd. Komplementarnosti niso paradoksi in delujejo drugače kot paradoksi, četudi jih je mnogokrat mogoče zamenjati zanje.

Dvojica veja-roka je podoba Driadinega telesa, okoli katere je osredinjen začetek drugega dela *Driade*. Driada pokaže svojo pravo naravo, ko Miličniku in Komandirju pokaže drevesno vejo, ki štrli iz njenih rokavov. Podobno na samem začetku teksta, ko Obešenjak s ponesrečenim poskusom samomora zlomi hrastovo vejo, Driada pravi, da ji je zlomil roko. Oboje je res, vendar obeh resnic ni mogoče videti hkrati

(komplementarnost). Policista zato menita, da je Driada nora, in jo napatita v psihiatrično bolnišnico. Norost je izraz paradoksa, ko je nekdo, ki ni pripravljen pogledati z vidika vesoljske zavesti (ironični temelj literature), prisiljen videti drugo resnico znotraj svojega sveta, medtem ko komplementarnost v Strniševi literaturi pomeni hkratni obstoj komplementarnih lastnosti (ženska-drevo) – tega kar je in tega kar ni. Človeški svet predmetnosti je s tem potopljen v povečane in pomanjšane zakone sodobne fizike, sedaj vidne s prostim očesom vsakomur. A vsakdo ni sposoben videti obojega; eni vidijo skozi paradoks posredovano norost, drugi vidijo skozi komplementarnost posredovano resnico vesoljske zavesti.

Driada je burka prav zaradi teh čustvenih prehodov, ki so hkrati prostorske modifikacije ali preobrazbe. Pomembno je vedeti, da gre za literarni tekst, ki skozi ironični pogled premore moč tragičnost in komičnost združiti v grotesknosti. Burka ni vseskozi groteskna, nasprotno, tragična in komična razmerja se menjajo, soočajo in včasih združijo, celostno pa ostajajo v napetem ravnotežju, ki ne popusti niti na koncu teksta, kjer skozi nasprotje med obupom in upanjem groteska doseže vrhunec. Toda tudi ta vrhunec je verjetno le začetek nove burke človeškega življenja.

Tako prostor in čas ustvarjata grotesknost človeškega življenjskega prostora. In etični uvid, ki nam ga avtor ponuja, črpa iz dvojnosti groteske, ki združuje komično in tragično. Šele oboje nam namreč omogoča izbiro in svobodo odločanja. Literatura tukaj nedvomno deluje kot družbeno pedagoško sredstvo.

A Driada ni didaktično besedilo, temveč besedna umetnina. Zato nam pušča svobodo interpretacije in je s tem tudi formalno zvesta svojemu vsebinskemu in idejnemu sporočilu. Strniša skozi variacije pro-

stora in časa doseže, da zaznamo razlike med trenutkom in zgodovino, določenim mestom in neskončnim prostorom, med resnico in lažjo.

Strukturno jedro drame pa ostaja razkrivanje možnosti življenja skozi postavljanje različnih časovno/prostorskih dimenzij. Pri tem natančno sledi *Relativnostni pesnitvi*, kjer Strniša izrazi svoja poetološka načela, po katerih v skladu s teorijo relativnosti snov (motivi, energija, čustva), oblikujejo čas in prostor in se snovi in energije vedno gibljejo glede na obliko tega prostora/časa. Zato je Tivoli zdaj del Ljubljane in zdaj rob sveta in zato je Grajski grič zdaj center Ljubljane in zdaj prazgodovinska votlina. To je Strniševa relativna transcendentnost besedne umetnine.

Specifične konstelacije snovnih prvih določajo prostor in prostor določa gibanje energije. To pomeni, da vsako posamezno sceno spremlja točno določena čustvena energija, ki ni naključna in relativna, temveč absolutna. Relativnost se pojavi šele skozi kontraste posameznih scen, skozi njihove primerjave na ravni celega teksta. Zato je, ko rečeno, ta podoba groteskna. A prav groteska¹ je šele izhodišče etičnega premisleka, ki ga vzbuja *Driada*. Brez zavesti o vseh teh različnih perspektivah in energijah ni svobode odločanja.

Vendar vsaka izbira ni enako pravilna. Starček in Obešenjak sta morda ista oseba s stališča človeške subjektivitete, s stališča *Driade*, ki izraža domišljijško bistvo sveta, pa gre za dve osebi in dve različni življenjski perspektivi. Odločanje se torej ne zgodi enkrat in ne velja večno, temveč je potrebno vseskozi in v vsakem življenjskem ali zgodovinskem trenutku. To je odgovornost, ki nam jo nalaga *Driada*, s čimer na povsem drugačen način kot Brecht počne enako: vzbuja pozornost in odgovornost, le da tega ne počne eksplicitno, temveč nam že v prvem koraku pušča možnost prepoznanja ali neprepoznanja lastne izbire.

1
O groteski kot pesniškem izrazu neabsolutnega, tudi v povezavi z etiko, je v slovenski literarni vedi pisal najprej Aleksander Skaza v *Groteska v literaturi: Poskus historičnotipološke opredelitve*, pa tudi v kasnejših tekstih, recimo *Kronotop v groteskni strukturi romana Peterburg Andreja Belega*. O prehodu od tragedije do sodobne groteske je pisal Jan Kott v *Esejih o Shakespearu*, medtem ko je v zvezi s poezijo o povezavi groteske in metafizike pisal še Gašper Troha v *Struktura poezije Svetlane Makarovič med grotesko in metafiziko*.

Abolutna transcendentnost besedne umetnine se končno izkaže kot dogajanje v bralčevi zavesti sami, ki sebe vedno razlikuje od literarnega dogajanja. Popolno zlitje kakor popolna umetnina ni mogoče. To je smisel besede absolutnost v tej Strniševi formulaciji. Od tod pa vodi pot človekovega etičnega premisleka, h kateremu nagovarja tudi *Transcendentna burka Driada*. ♡

Viri in literatura

- EINSTEIN, ALBERT, 1998: *The Meaning of Relativity*.
New Jersey: Princeton University Press.
- HRIBAR, TINE, 1993: Pesem, ki je ni. V *Interpretacije*.
Ljubljana: Nova revija. 71–83.
- KANT, IMMANUEL, 1998: *Kritik der reinen Vernunft*.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KOLŠEK, PETER, 1989: Balade o svetovjih. V *Balade o svetovjih*:
Izbrane pesmi. Ljubljana: Mladinska knjiga. 153–169.
- NOVAK, BORIS A., 1993: Asonanca pri Strniši. V *Interpretacije*.
Ljubljana: Nova revija. 122–141.
- SKAZA, ALEKSANDER, 1977. *Groteska v literaturi*.
Poskus historičnotipološke opredelitve.
Jezik in slovstvo 23. No 3–4. 71–81.
- STANEK, JANEZ, 1993: Srečevanja z Gregorjem Strnišo.
V *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija. 7–31.
- STENGER, VICTOR, 2009: *Quantum Gods: Creation, Chaos, and the
Search for Cosmic Consciousness*. New York: Prometheus Books.
- STRNIŠA, GREGOR, 1989: *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*.
Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STRNIŠA, GREGOR, 1976: *Driada, Transcendentna burka*.
Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STRNIŠA, GREGOR, 1989: *Rhombos*. Ljubljana: DZS.
- STRNIŠA, GREGOR, 1988: *Svetovje*. Ljubljana: DZS.
- STRNIŠA, GREGOR, 1983: *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- WEINBROT, HOWARD D., 2005: *Menippean Satire Reconsidered*.
Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

WEIZSÄCKER VON, FRIEDRICH CARL, 1970: Zum Weltbild der
Physick. Stuttgart: S. Hirzel Verlag.

ŽIŽEK URBAS, ANDREJA, 2004: Pojmovanje časa in prostora ter
kozmozologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše.
Jezik in slovstvo 49, no. 5. 5-11.

ŽUNKOVIČ, IGOR, 2007: Gregor Strniša in sodobna fizika.
Dialogi 43. no. 3-4. 17-33.

Summary

The rule of the three unities, synthesized by teatrology on the basis of Aristotle's *Poetics*, creates a theatrical and dramatic space, in which a direct analogy between the stage and the everyday experiences of the outside world can be identified. These parallels do not exist only at levels of situations, motives and the realistic representation of speech (the dialogue), but are embedded in the very structure of the dramatic space/time continuum. Strniša had thought of a unique way to suspend this analogy and *Driada* effectively creates its own internal reality in which the mass of poetic forms creates a different time/space continuum than the one experienced in the outside world. *Driada* is therefore also referred to as a poetic drama.

The reality created by *Driada* is carefully calibrated in accordance with the conceptual physical reality of the modern physics (theories of relativity and quantum mechanics). These theories could push the boundaries of what applies to objectively and reality well beyond the direct sensory perceptual and common-sense understanding of the world, especially quantum mechanics, which perhaps did not fully transform the traditional image of reality, but has certainly limited the validity of any particular image of reality by expressing the need for describing its defining circumstances.

From the perspective of space, this poetic drama is clearly divided into three parts (acts) or images. Each of them has also explicit temporal orientations: the first is set in June, and the second and the third in spring and autumn. Each has five explicit places (of events) and even more implicit spatial markers.

On a general level we see that *Driada* ignores the unities of time and place. The first part is going on in 1930, the second in 1959 and the third

in 1976 at various locations in Ljubljana. Deeper than these superficial observations, however, space/time and content of the text begin coincide in a whole that is anything but Euclidean. Space is forming the content of the drama no less than the content defines the geometry of space.

The focus of the first picture is bending of space, the focus of the second picture is bending of the human subjectivity, and the focus of the third is bending of the narrative time. But we can also look at the fourth picture, which is Driada as a whole. It is a definition of a man, who travels out into space and back, the same, yet different, because the curvature of space/time changes his basic human characteristics.

The structural core of this drama is the possibility for revealing life through pictures, set in different time/space dimensions, but nevertheless expressing the same existential problems of human existence. Strniša hereby carefully follows his own poetological principles, according to which (in accordance with the theory of relativity) the substance (motives, energy, and emotions) is creating the form of all spatial features in the narrative. Therefore, Tivoli is at one instance a part of Ljubljana and at another the edge of the world. This is the meaning of the author's term the "relative transcendence of art".

The specific constellation of the physical material defines the form of the dramatic space and the space provides the movement of energy, which defines the grotesque character of this text – meaning that each individual scene is accompanied by a precise emotional energy, which is never random or relative, but always absolute, and every single individual scene has its own constellation of these elements, different from any other scene or picture.

Relativity, however, occurs through contrasts of individual scenes, through their comparisons at the textual level. Consequently, this con-

figuration is perceived as grotesque. But the grotesque is just the starting point of the important ethical reflection, raised by *Driada*, because the relative (the non-absolute) subject can exist in Strniša's poetry only through our never-ending self-reflection, simultaneously mirroring our relative smallness and our relative importance. The awareness of all these different perspectives, notes Strniša, is the basis for arts, especially for poetry, which tends to find meaning, where there is none, and compassion, where every-day experiences see only personal gain, although there can be no absolute consilience between these incommensurable perspectives of the world.

Igor Žunkovič

Igor Žunkovič received his PhD from University of Ljubljana in 2013 and is since then working as an assistant professor at the Department for Comparative Literature and Literary Theory, University of Ljubljana. His fields of interest are relations between science and literature, neuroaesthetics and modern poetry.