Tomaž Toporišič

Gregor Strniša in "drugačna teatralnost"

DOKTOR: Ti si pa Ljubljančanka!
– Ti si človek.
DRIADA: Človek nisem!
DOKTOR: Kaj pa si?
DRIADA: Sem drevo.
DOKTOR: Kako drevo sploh lahko
govori z mano?
DRIADA: Ne govorim.
DOKTOR: Pa te slišim.
DRIADA: Nisem slišna.

(Gregor Strniša, *Driada*, 83–84)

Pri Gregorju Strniši se bomo osredotočili na njegov opus za gledališče, natančneje na *Driado*, ki jo zaznamuje zabrisava meja med dramo, pesmijo ali pripovedjo, prestopi meja med lirskim, epskim in dramskim. Zanimala nas bo lirska, poetična ali pesniška drama kot prizorišče sprostitve novih možnosti besedila za gledališče onstran dramskega, s fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta, dajanjem prednosti sugeriranju, imaginarnemu ali metaforičnemu oziroma plurivalentnemu jezika; hkrati pa tudi parataktičnosti in igrivosti. Zanimalo nas bo Strniševo gibanje v prostorih neke drugačne teatralnosti, dovzetnosti forme drame za 'sekundarizacije', za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu.

Če smo za uvod začeli z navedkom dialoga ali kvazidialoga, drugega oziroma drugačnega dialoga med Doktorjem in Driado iz Strniševega zadnjega dokončanega, leta 1976 izdanega besedila za gledališče, tudi nadaljujmo z besedami avtorja, z dvema samorefleksijama. Gregor Strniša je v predavanju, ki ga je imel na srečanju ob njegovi knjigi *Vesolje* v

Osrednji knjižnici občine Kranj, 9. decembra 1983, zapis njegovih besed pa je izšel v zbirki *Interpretacije* Nove revije, v seriji izjemno prodornih razmislekov, ki v mnogočem drugače kot klasična literarna veda osvetljujejo njegov opus, med drugim poudaril dve misli:

> Tudi pesnitev, ponavljam, pesnitev v najširšem strokovnem pomenu besede, pripoved, lirska pesem ali drama, tudi pesnitev nastaja pisatelju na svoj lastni način, po zakonitostih lastnega nastajanja, tako kot drevo raste iz zemlje, iz semena, ki pa že v generični zasnovi vsebuje idejo – vsebino in obliko, z izrazi teorije književnosti – poznejšega drevesa. (…) Naj podkrepim to svojo misel o nastajanju besedne umetnine iz same sebe, po svojih lastnih zakonitostih. Avtor ni niti posnemovalec – temu pravijo danes mimetika – niti ni najbolj svoboden ustvarjalec, ki čisto po svoji lastni volji premetava besede, kakor se mu zljubi. Avtor je poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati, prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj, in potem tisto stvar čim bolj pravilno in dosledno zapisati tako, kot sama zahteva. To je vedel že (…) Medved Pu. Delal je pesmice in brundarije, kot jim je sam pravil. Ko so Medveda Puja vprašali, kako naredi takole brundarijo, je točno odgovoril in s tem se popolnoma strinjam, ko je rekel: takele pesmice ali brundarije, to niso reči, ki jih kar sam snameš, to so reči, ki one snamejo tebe.
> (Gregor Strniša, *Interpretacije*, 120.)

Hotel pa sem reči enostavno tole: tako teoretična fizika kot današnja umetnost sami najbolje vesta, da ne moreta odkriti resnice sveta, ki stoji za to resničnostjo. (…) Znanost, teoretična fizika, ve, da do te resnice ne more priti. Tudi ne poskuša več priti, saj drugače sploh ne bi bila znanost, enako torej tudi umetnost (isto, 119).

Obe zgornji izjavi se ukvarjata s temeljnimi dilemami 20. stoletja, z nestanovitnim statusom avtorja, napovedmi njegovih smrti in umikanj, nadomestitev z avtorsko funkcijo. Povedano z Alainom Badioujem: ukvarjata se z razpetostjo stoletja med "končati" in "začeti". Strniša je v (samo)refleksiji umetnosti in umetništva izrazito samosvoj, v svojih razmišljanjih stopa v različne dialoge, od Kanta do sodobne teorije fizike, v primerih, ki jih uporablja, od tradicije slovenske poezije do Einsteinovega fotoelektričnega zakona. Pri tem pa mu ni pomembna hierarhična lestvica diskurzov, osebnosti in umetnostnih junakov, s katerimi stopa v dvogovore. Medved Pu je enakovreden Kantu, Jenku in Einsteinu.

Tak je tudi v poeziji, dramatiki in prozi, na teritorijih, za katere je sam prepričan, da so stvar prestopanja meja. Pesnitev v najširšem strokovnem pomenu besede, pripoved, lirska pesem ali drama, zato po njegovem mnenju nastaja pri ali v pisatelju na svoj lastni način, po svojih lastnih

zakonitostih, ki niso stvar literarne teorije in zgodovine, ampak muhavosti in nepredvidljivosti umetniške kreacije kot nekakšnega alkimističnega kovanja zlata. Tako kot (spet citiramo iz istega predavanja) "tragično in komično ni identično z dramsko igro" in sta "lastni vsem trem osnovnim zvrstem, tako dramatiki kot epiki in liriki", besedna umetnina (Strniša se je izogibal pojmu literarno delo) pri njem (in v velikem delu njemu sočasne literature) nastaja na stičiščih, na prestopih zvrsti in vrst. Lirike, epike in dramatike. Drame, groteske, poetične drame, moralitete, absurdne drame …

In tako je – pogledano za nazaj – tudi z njegovimi pesniškimi, poetičnimi igrami, dramskimi pesnitvami ali (rečeno brez dileme, ali uporabljamo pravi pojem) enostavno *besedili za gledališče*. Strniša se (podobno kot njegovi kolegi Zajc, Taufer in Smole) uvršča med tiste umetniške ustvarjalce stoletja nemira, ki vztrajno brišejo meje med dramo, pesmijo ali pripovedjo. Tako kot Peter Handke je tudi Strniša prepričan, da meje med temi zvrstmi in vrstami postajajo nerazpoznavne, saj živimo v času, v katerem je treba združevati možnosti, ki jih dajejo prestopi meja med lirskim, epskim in dramskim.

Strniševo pesniško igro, kot jo utelešajo *Samorog*, *Ljudožerci*, *Žabe* in *Driada*, lahko zato interpretiramo tudi kot eno možnih osvoboditev od absolutnosti drame v Szondijevem smislu, kot približevanje temu, kar francoski dramatik in teoretik gledališča Jean-Pierre Sarrazac (v knjigi *L'avenir du drame/Prihodnost drame*) poimenuje s pojmom rapsodičnosti, z razgradnjo temeljnih elementov klasične sheme novoveške drame. Razgradnjo njene delitve na dejanja, njenega priseganja na pomembnost fabule. Potem z izgubo središčne funkcije dialoga in močnimi vdori monološke forme ter mehčanjem psihologizacije.

Poetična drama je torej tudi pri Strniši (tako kot pri simbolistih Maeterlincku, Mallarméju in Hoffmanstahlu, pa potem pri Yeatsu, če naštejemo nekaj njenih klasikov) prizorišče sprostitve novih možnosti besedila za gledališče onstran dramskega. Izhajajoč iz simbolističnega statičnega gledališča, Cankarjevega simbolistično-dekadenčnega dramskega opusa (*Lepa Vida*), Slavka Gruma (*Pierrot in Pierreta*, *Trudni zastori*), anglosaških "dramatic monologues" Roberta Browninga, A. Tennysona in T. S. Eliota, ob tem pa iz bogate tradicije srednjeveškega gledališča, potem ekspresionističnega igre in gledališča … Strniša prelamlja z absolutnostjo drame. Hkrati prelamlja tudi z iluzionističnim oziroma reprezentacijskim konceptom gledališča, saj ve, da se njegova (dramska) poezija tako kot znanost, teoretična fizika, sama zaveda, da ne more priti do resnice. Zato tega ne poskuša več, saj drugače sploh ne bi bila umetnost. Sledi nečemu

drugemu, kar Strniša bodisi poimenuje s pojmom "relativnostna pesnitev" bodisi ponazori s primerjavo z drevesom, ki raste iz zemlje, iz semena, ki pa že v generični zasnovi vsebuje idejo poznejšega drevesa.

Pogojno lahko zatrdimo, da Strniša soustvarja hibridno pisavo za gledališče in poezijo, ki jo je literarna zgodovina poimenovala s pojmom poetična drama. Tako se vklaplja v formalni nemir stoletja ter – kot ob pregledu razprav, ki so se s fenomenom poetične drame ukvarjale v slovenskem prostoru, v razpravi "Problemi poetične drame" ugotavlja Gašper Troha – realistično opažanje zamenja s fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta, tako da daje prednost sugeriranju in pojavu lirskega glasu.

S tem tudi Strniša izpostavlja pomembnost imaginarnega ali metaforičnega oziroma plurivalentnega jezika. Njegova poetična drama se na eni strani nagiba k temu, da bi se približala pesmi, hkrati pa je – kljub na videz klasični formi in namenom – eksperimentalna in odprta. Lahko jo razumemo kot eno izmed manifestacij krize drame, kot raziskovanje neke drugačne teatralnosti. Lahko bi rekli tudi, da Strniševe pesniške igre nastajajo kot posledica dejstva, da se drama v drugi polovici prejšnjega stoletja zdi zastarela kot čista oblika, kot osnovna oblika, ki ne dopušča vdora epskih ali lirskih 'motivov', ki bi to 'osnovnost' razbili. Strniševe pesniške igre so zato ena izmed manifestacij tega, kar Jean-Pierre Sarrazac poimenuje s sintagmo dovzetnost forme drame za najzanimivejše 'sekundarizacije', za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu (Sarrazac, 199).

Gregor Strniša se v *Driadi* izmika klasični reprezentacijski strukturi dramske forme, ki temelji na dialogih in fabuli z zapletom, vrhuncem in razpletom. Vzpostavi enakovrednost jezika in sveta, v katerem je, podobno kot pri Zajcu ali Tauferju, edina zaslomba, ki še rešuje avtorja rapsoda ter bralca pred svetom popolne degradacije in razpada subjekta, beseda, katere lepota je realnejša od realnega. Toda tudi ta lepota je – povedano z Badioujem – zgolj minljiva, ne pripada nikomur:

> Kajti neka resnica se vedno začne z imenovanjem praznine, z ustvarjanjem pesmi zapuščenega kraja. […] Neka resnica se začne s pesmijo o praznini, nadaljuje z izbiro nadaljevanja in se konča šele ob izčrpanju lastne neskončnosti. Nihče ni njen gospodar, a vsak se lahko vpiše vanjo. Vsak lahko reče: ne, ni samo to, kar je. Je tudi to, kar se je zgodilo in stanovitnost česar nosim tu in zdaj.
> (Badiou, *Mali priročnik*, 82.)

Strniša v *Driadi* – mogoče celo najbolj eksplicitno v svojem dramskem opusu – poudarja to, kar je Roman Jakobson poimenoval s pojmom

metalingvistična funkcija. Besedilo se vedno znova nanaša samo nase, se ukvarja z refleksijo o samem sebi, o jeziku in skozi jezik, ob tem pa implicitno preverja teatralnost, ki ni klasično dramska ali klasično gledališka. Zato je tudi členitev na dejanja tako kot členitev na prizore, od katerih naj bi vsak potekal v z didaskalijami določenih okoljih, podvržena razrahljanosti dramske forme, je le del organizacije siže ja.

Od zunanje forme je neprimerno močnejša neka globlja, poetična forma, ki jo diktira notranja nuja Strniševe poezije. Avtor sicer natančno pozna odrske konvencije, ki pa niso nekaj zavezujočega. Nasprotno, z njimi se poigrava, jih spodmika, preobrača. S tem na eni strani spodmika tla klasični dramski reprezentaciji, na drugi strani pa gledališko besedilo postane dovzetno, odprto za nove senzibilnosti. Avtor se zaveda, da gledalec oziroma bralec pozna konvencije drame in dramskega gledališča, zato jih namenoma krši in iz teh kršitev nastaja drugačna, Viktor Šklovski bi rekel potujena, neavtomatizirana literarnost in obenem tudi teatralnost.

Za drugačno teatralnost *Driade* so značilni navidezni dialogi in navidezni zapleti, tako kot je navidezna členitev na prizore, mimetične prostore in čase dejanja. Absolutnost drame je le privid, je samo simulaker, nekakšna scenografija, na kateri poteka neka druga, nedramska, poetična igra zapletov in razpletov, ki jih seveda vse vodi nevidna roka avtorja rapsoda. Toda, kot smo opozorili na začetku, se Strniša (in v tem je podoben nekaterim najradikalnejšim potujevalcem dramske forme, npr. Heinerju Müllerju in Elfriede Jelinek) še kako dobro zaveda, da ta nevidna roka avtorja rapsoda ni nekaj avtonomnega, avtohtonega, ampak je – še enkrat povedano z Strniševimi besedami – "poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati (…) prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj". In to, kar se javlja skozi avtorja rapsoda kot medij – z besedami Medveda Puja, ki jih pove Gregor Strniša – "niso reči, ki jih kar sam snameš, to so reči, ki one snamejo tebe" (Gregor Strniša, *Interpretacije*, 120).

Strniša računa na ideološko in kolektivo branje, gledanje, poslušanje *Driade*, zato je potujevanje, ki ga izvaja s svojo pisavo, v funkciji rušenja kolektivnih konvencij gledalca, njegovega (po Wofgangu Iserju) horizonta pričakovanja oziroma (po Bourdieuju) kulturnega polja. O tej parataktiki, ki je na delu, govori že zvrstni podnaslov *Driade*: transcendentalna burka. Ta sopostavlja na videz nezdružljivo dvojico: transcendenco in burko. S tem avtor rapsod vzpostavlja svojo igro za gledališče kot bastardno formo, kot zavesten eksces. *Driada* je tako prizorišče soočenja nezdružljivega: transcendentnega, zaumnega, irealnega (ki ga uteleša in ubeseduje Driada: vila, drevo), in burke, ki jo kot edino možno obliko za

osvetlitev svoje specifičnosti uteleša slovenski svet prejšnjega stoletja, od tridesetih let do časa nastanka igre, se pravi sedemdesetih let. Strniša pri tem osnovno logiko burke: gledalec naj se smeje napakam in zadregam drugega, travestira, obrne za 180 stopinj. (Opozorimo takole v oklepaju na zvrstne oznake, ki pri Strniši – podobno kot pri dramatikih absurda, pozneje pri Handkeju, Jesihu – kažejo bodisi na tradicijo, s katero stopa v dialog, bodisi na specifično (meta)dramsko in (meta)gledališko taktiko: *Žabe*: moraliteta; *Ljudožerci*: mrtvaški ples).

Podobno kot v drugih svojih igrah, le da tokrat veliko bolj nagajivo (v jeziku postmodernizma bi rekli parataktično), Strniša tke dramski diskurz kot izmenjave, preglasovanja, odmikanja, spodmikanja dveh strategij oziroma jezikov: verističnо-realističnega in simbolno-metaforičnega. S tem doseže specifično grotesknost, ki jo, kot vemo, razume kot novodobni spoj tragičnega in komičnega, h kateremu stremi sodobna besedna umetnost. Spomnimo se njegove misli: "Kot vemo iz klasične literarne vede, naj bi groteskna umetnost v nekem smislu združevala tragično in komično, čeprav je v groteski verjetno še nekaj več." In nekoliko pozneje – to je že njegova osebna poetološka izjava: "Groteska bi zajela, kar je treba poudariti, oba pola vesoljske zavesti, ki bi jima sedaj lahko rekli tudi tragična zavest in komična zavest, približno enakovredno, uravnovešeno med seboj …" (Gregor Strniša, *Interpretacije*, 103).

Eden osnovnih elementov drugačne teatralnosti pri Strniši je princip ponavljanja, ki smo ga opazili že pri Maeterlincku in katerega rezultat je odmik od reprezentacije in dramskosti ter opozarja na to, da (če povzamemo kar Maeterlinckove besede iz njegovega spisa o tragiki vsakdanjosti) ob dialogu, ki je nenadomestljiv, skoraj vedno obstaja neki drug dialog, za katerega se zdi, da je odvečen, a prav kvaliteta tega odvečnega dialoga je tista, ki je bistvena. Ta v osnovi ni klasično dramska in teatralna. Prav ta dialog zanima Strnišo, ki *Driado* vzporedno strukturira kot vzročno-posledično dramsko formo na eni strani, na drugi pa kot gosto in pogosto asociativno, zvočno, zapomensko vezljivost besed in stavkov. Tako postavlja drugega ob drugega dva sistema:

– burkaštvo in verizem pekov Pepetov Pimpekov in njihovih sodobnikov;

– transcendentalnost, pesniškost, metaforičnost in hkrati analitičnost Driade.

Če se počasi umirimo in končamo svoje popotovanje po pesniških deželah *Driade*, lahko strnemo razmišljanje o drugačni teatralnosti Driade nekako takole: Strniša spravlja v dialog fiziko in metafiziko, dramo in metadramo, da bi svojo transcedentalno burko naselil v pokrajinah drugačne teatralnosti in drugačne literarnosti. V tej teatralnosti se dogaja

nekaj, kar je na drugem bregu klasične dramskosti in teatralnosti: osebe v dialogih za realnim dvogovorom ustvarjajo samogovore ali večgovore, ki izrekajo to, česar navadno ne izrekamo. Dialog zapušča površje, sestopil oziroma poglobil se je v to, kar lahko ob Strniši, Zajcu, Nathalie Sarraute, Koltèsu, Beckettu, Novarini, Handkeju imenujemo notranji premiki, ki postajajo substanca drugačne teatralnosti in literarnosti. To so nekakšni pred- ali zadialogi, logodrame (termin Patrica Pavisa), ki jih enako ali bolj kot zunanje dejanje poganjajo igre med besedami, jezik. Tako – rečeno s Heideggerjem – "Govori jezik, ne človek. Človek govori le toliko, kolikor se vešče prilagaja jeziku" (Heidegger, 161). In rečeno s Handkejem iz uvoda, k njegovi drami *Kaspar*: "Besede govorcev ne kažejo na svet kot nekaj, kar leži zunaj besed, ampak na svet znotraj samih besed" (Handke, ix).

Literatura

Alain Badiou: *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.

Peter Handke: *Kaspar and Other Plays*. Prev. M. Roloff. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969.

Martin Heidegger: *Das Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske, 1957.

Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame*. Bellfort: Circé, 1999 (1981).

Gregor Strniša: *Driada, transcendentalna burka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.

Gregor Strniša, Interpretacije. Ljubljana: založba Nova revija, 1993.

Gašper Troha: "Problemi poetične drame". *Slavistična revija*, št. 2, 2005: 85–101.