

AVTORJI IN KNJIGE

Malina
Schmidt

Realistično in fantastično doživljanje sveta

Če si poskušamo priklicati v vednost celoten literaren opus Gregorja Strniše, še posebej pa njegova dela v dramski obliki, moremo kot temelj njegovega ustvarjanja zagledati upesnjevanje, popisovanje (vsaj) dvojnega doživljanja sveta — kot je Strniša že v svojem dramskem prvencu Mavrična krila (1957) jasno razložil — »realističnega« in »fantastičnega«. Temu dvojnemu doživljanju sveta ustrezata v njegovem de-

lu tudi dva stila pisanja, ki sta oba vselej prisotna v vsakem tekstu, čeprav prevladuje lahko zdaj ta in zdaj oni: prepletata in konfrontirata se realistični način, potenciran v naturalističnega oziroma verističnega ter posebni simboli (metaforični) način, ki sega od impresionističnega, opisno podobarskega, vse do grotesknega; naturalističnost in simbolna grotesknost se zlasti v osrednjih treh dramah (Samorog, Žabe, Ljudožerci) že tako močno stikata, da ponekod pravzaprav že prehajata ena v drugo brez prej še vendarle opaznih zarisov svoje specifičnosti v nekaj novega, mešanega, združujoč plast realnega in simbolnega na nivoju grozljivega, grobega, že tudi »grdega«. Strniševim lepim, nežnim, umirjenim podobam sveta se v toku njegovega opusa vse bolj radikalno postavljajo nasproti grozna, sprevržena in zastrašujoča videnja sveta.

Mnogi elementi in odnosi med njimi, ki jih Strniša kasneje pogloblja, širi in razvija, so vidni že v radijski igri Mavrična krila: tu je predvsem razdelitev oseb na take, ki so zmožne dojemati svet le v njegovi najbolj vsakdanji, realni, empirični razsežnosti (ravnatelj muzeja in mladi asistent) in take, ki »v stvareh in za njimi vidijo več« (pripovedovalec zgodbe, profesorjev prijatelj in egiptolog sam). Egiptolog je obenem po svoje že tudi razcepljena oseba — je znanstvenik, ki raziskuje davne dobe, in umetnik, saj je nekoč poizkušal pisati roman — ko v svojem prizadevanju »spoznati ta, nam tako tuji svet« ugotavlja, da racionalno, znanstveno spoznanje ni zadostno, prav tako ali še bolj je potrebno intuitivno, umetniško spoznanje. Zgodi se namreč, da profesor pripelje iz daljnih (neznanih) krajev v mestni muzej ne navadno ogromno bubo, iz katere se izvije prelepa deklica s krili — tega pojava ne zna nihče razložiti in ob njem se dogaja omenjena polarizacija oseb; čuden, naravnost fantastičen dogodek zbuja pri enih strah, zmedo, razburjenje in ti menijo, da je vse to treba zamolčati, deklo odstraniti ali »ponormaliti«: njena krila bi lahko v ljudeh povzročila željo po letanju, po svobodi, po begu iz konvencionalnosti ven iz zaprtega mesta. Simbolno mesto (ali pa tudi še drugi zaprti prostori), podoba, ki dominira nato v Samorogu, se pojavi že tu kot prostor dogajanja, še posebej jasno pa kaže na zamejenost opis muzeja, na katerega sije sonce, »kot bi ga hotelo ograditi od

ostalega sveta«. Druge osebe v tej ogradi pa se ob istem dogodku zavedo nekih še ne doumljivih silnic, ki gredo prek zamejenega prostora in časa, njihova vednost o bistvu človeka in smiselnosti njegovega bivanja, o svetu in njihovih pojavih, se začena poglobljati.

Že v tej igri je opazen pomen, ki ga avtor pripisuje človekovemu (duhovnemu) ustvarjanju — znanosti, filozofije, predvsem pa umetnosti, nato pa sploh vsakemu ustvarjalnemu delu ali kar sploh delu — kot beremo v Driadi — kmeta, kovača, učenjaka, umetnika. Vendar mu ravno umetnik, pa naj je to romanopisec, pesnik, slikar, 'glažar' ali 'špilman' — vsi ti nastopajo v njegovih odrskih in radijskih igrah — predstavlja tistega, ki vidi več kot drugi, ki je sposoben posegati in raziskovati z neznano, čez rob in zid znanega območja; zlasti v kasnejših tekstih se takim ljudem, ki se jim pridružujejo še (intuitivni) »verovalci« (torej ne le aktivni ustvarjalci, tudi pasivni verniki), »sanjalci« (zmožnost oziroma sposobnost imeti sanje, v katerih se lahko razkrivajo bistveni problemi življenja) in z vidika moralnih kategorij še nedolžne žrtve (od Uršule do Priorja in Marije), vse bolj odpira tudi pot v onstran, v transcendenco kot posebno kvaliteto, področje večnega življenja oziroma večnega časa.

V zvezi z umetniškimi ali znanstvenim delom se v Mavričnih krilih pojavi že tudi vprašanje o usodi takega dela, ko ga avtor da iz rok v javnost — ustvarjalcu se začena odtujevati, in vprašanje o tem, kakšne pravice tedaj še ima do njega, ali je še njegova »last«, s katero sme storiti po svoji volji, ali pa postaja nekaj avtonomnega, kar začne živeti in 'delovati' čisto drugače: iz egiptologove bube se razvije dekle, glažarjevo okno s samorogom postane večplasten simbol, ki ga špilman razbije, slike iz Jakopičevega salona ožive in slikar jih komaj spozna.

Dualizmi oseb, ki nato obvladujejo celotno Strniševo dramatiko, so tu le nakazani; poleg že omenjenega (umetnik-znanstvenik) komaj opazno opozarja na egiptologovo razdvojenost tudi njegov občutek, da sanja (hude, a tudi privlačne sanje) ter da govori in se obenem poslušša kot koga drugega. Zavest o temeljni razločenosti med esenco in eksistenco, o že prav usodni neenotnosti oseb, ki šele iščejo svojo pravo identiteto, se razraste nato v Samorogu in Žabah, tudi v Ljudožercih; spremlja jo simbolika ambivalentnih sanj (vsaj na videz olupševalnih ali celo spodbudnih in pa zastraševalnih, grotesknh, morastih), sanj kot nekakšnega praga smrti, napovedovanja smrti, meje med življenjem in smrtjo, med biti in ne biti. V zadnji Strniševi radijski igri, Brat Henrik, se smrt in sen/spanje pojavita kot dvojčka (kot v grški mitologiji Thanatos in Hypnos, sinova noči): skrivnostno dekle, privid v novoletni noči, očara, hipnotizira glavnega junaka, tega navsezadnje odvede k svojemu bratu Henriku Tanatosu, kapitanu podmornice (sámo ime Henrik avtor razloži že tudi v Samorogu, pomeni kralja ali gospodarja ograde, ograjene zemlje ali mesta) — torej v smrt.

Kakor pa je dvojnost sveta in vsega, kar je v Strniševih igrah, načrtana v vsej radikalnosti, tako je obenem ta dvojnost tudi združevanje vseh skrajnosti v enem, istočasno in na istem mestu; zabrisane so običajne in razvidne meje med različnimi časi in kraji, med stvarnim in nestvarnim, med vidnim in nevidnim, sanjam in resničnostjo, med tem, kar se osebe (drugim, pa tudi sebi) zde in tem, kar so (kar so bile, bodo ali kar želijo biti), med krivci in žrtvami, med zlom in dobrim in končno med življenjem in smrtjo. Strniševe osebe to mejo, ki je pogosto meja med različnimi identitetami istih ljudi (gla-

žar in špilman, bogati in ubogi Lazar), večkrat prestopajo, vendar pa nikoli niso res mrtve — neeksistentne; pripovedi ali pogovore takih mrtvecev ali »mrtvih« z živimi najdemo v večini besedil — v Samorogu, Žabah, Ljudožercih, v Bratu Henriku. Če je v Mavričnih krilih vso zgodbo čisto realistično pripovedoval egiptologov prijatelj — egiptolog sam je lepega dne izginil («umrl») in »do zdaj ga še ni nazaj« — jo v zadnji igri pripoveduje mrtvi Paulus sam, ko leži v grobu, oziroma, ko se vozi v podmornici proti severnemu tečaju in od koder se bo morda čez dolgo let vrnil. Smrt se nikoli ne pojavlja kot nekaj dokončnega, mirujočega, ničnega, marveč vselej kot nadaljevanje, obnavljanje, kroženje, bivanje. Čas življenja in čas smrti sta tako le izmenjujoči se fazi nekega večnega »reinkarnacijskega« obstajanja; in spraševanje oseb, če (še) živijo, pa njihov dvom o lastnem obstajanju ali občutki, da so bili že »prej« in da bodo še »potem«, so predvsem dokaz njihove vneinljivosti zavesti o samih sebi.

Z druge, nečloveške strani, se v takó pojmovano večno življenje vključuje figura večnožive, brezčasne driade — hrastove vile, simbola živosti same, ki lahko privzema podobe rastlin, živali in ljudi. V tem smislu je driada lahko tudi samorog — stalno prisoten, a ne vsem in ne vedno viden neke vrste višji («božji») princip, simbol enotnega, nerazdroljenega sveta; v realnosti namreč vse razpada na nezdružljive dualizme. Drama Samorog kaže zmedo, temo in grozo sveta, ki je posledica uboja samoroga, uboja tistega principa, ki je omogočal pravičen in dober svet, v katerem so bile vrednote spoznavne in jasne. V situaciji po samorogovi smrti pa ni več mogoče ločiti poštenja od nepoštenja, čistosti od greha, zdravja od blaznosti, resnice od laži; vse je postalo zamenljivo, zakrito in vprašljivo, svet se vrti v vse hitrejšem ritmu.

Driada prvič »stopi iz debla hrasta« v pesniški zbirki in ciklu Želod, ki simbolizira delček kroženja vsega živega. V transcendentni burki Driada ima vila, ki seveda ni od tega sveta, podobno dramaturško funkcijo kot buba oziroma dekle s krili iz prve radijske igre: je katalizator, da pride bistvo ljudi in vse stvari jasneje do veljave; predstavlja vdor nečesa neobičajnega in nerealnega v prizemni svet urejene meščanske družbe ter s svojim obstajanjem in drugačnostjo izziva opredeljevanja ljudi. Po že znani Strniševi shemi prihaja tako v različnih časih v konflikt s člani »ugledne meščanske rodbine«, ki je »večna v mejah in merah sveta«, s telesno in duševno oblastjo, ki jo hoče ponormaliti in jo vtakne v norišnico, razumevanje in navdušenje pa najde pri umetnikih, znanstvenikih in »norcih«, ki jo takoj razpoznajo; drugi so zanjo slepi in gluhi. Pri Strniši pa biti slep ali gluhi ne imeti spomina pomeni, da takim osebam manjka bistvena dimenzija, ki človeku šele daje pravo vrednost — sposobnost presepati materialni svet, poslušati za skrite ali še nerazjasnjene plasti človekovega duha, vedenje, da nič ni navadno, da je v vsem veliko več.

Driada, ki se pojavi v Ljubljani poleti 1930, jeseni 1959 in spomladi 1976, naleti vselej na enako družbeno strukturo in hierarhijo, na svet, ki po njenem stoji na glavi (svet je norišnica), ljudje pa so »zajčki, vrženi na zid«, prek katerega vidi le umetnik, so kot potapljač, ki hodi venomer v krogu, so kot kozarci, polni samih sebe; veliki (*velikani*) bodo postali šele, »ko bojo znali letati« (imeti krila), ko bodo premagali zaprte prostore, v katerih žive, in se odprli v prostor in čas, kot to poskuša znanstvenik-astronom, ki raziskuje vesolje. Prav v Driadi je najbolj naravnost povedano, kaj vse je pot

na drugo stran — slika, povest, melodija, a tudi »vsaka brazda za plugom kmeta, / vsak novo skovan plug kovača, / vsaka enačba učenjaka, / ki z daljnogledom Luno gleda« — skratka, vsako (koristno) človeško delo. Vendarle pa ima umetniško delo (»slika mojstra« — ne kar vsaka slika) še prav poseben, lahko bi se reklo celo višji pomen, ker je nekaj večnega, »zunaj časa in prostora«, s tem pa postaja večni, nesmrten tudi njegov ustvarjalec; človek je ravno kot umetnik pravi kreator, stvarnik novega sveta, ki ga naredi po svoji volji (podobi) — tu se bliža bogu; umetniško delo vselej priča tudi o svojem avtorju, ta še po svoji smrti v njem živi naprej. V Driadi spregovori Vodnikov kip prav verze o »dovolj je spomina, me pesmi pojo«, Strniša pa zelo jasno govori tudi o razmerju med umetnostjo in resničnostjo (prva je morda bolj resnična — ko driada slike oživi, gredo te v »prividni svet«, »med slepila«, »med prazne prikazni«) in o avtonomni eksistenci umetniškega dela (»dežela, kjer ni mej in dni: / ves čas je zdaj, ves svet je tu«) ter o njegovi »intencionalni« naravi, o njegovem bistvu, ki ni v ničemer materialnem, temveč je v duhovnem: »Barve na platnu se dotakneš — / slike same pa ne primeš, / ni več stvar iz barv, slika, / slika ni v svetu iz reči, / čeprav jo vidijo oči.«

Poleg umetnika ima specifičen pomen tudi znanstvenik, oba zaradi — sicer različne — (ustvarjalne) fantazije, ki je za njuno delo nepogrešljiva. Osebe brez vsakršne fantazije se posebno v igrah, ki imajo vidnejše realistične elemente — določen (sodobnejši) čas, konkreten kraj, poudarjeno socialno in moralno komponento — lahko pojavljajo tudi kot slikovite, rekli bi žanrske figure, ironizirane in groteskirane. Že v Mavričnih krilih so bili taki trije novinarji, ki hočejo senzacionalistično in vsevedno pisati o profesorjevi najdbi, v Driadi pa se grotesknost širi na predstavnike spoštovanih meščanov (pek, direktor tovarne . . .) in oblasti (policaj, strežnik na Studencu . . .). Ironičen ali tudi grobo zafrkljiv odnos do oseb, ki priznavajo le, kar je snovno, otipljivo, razložljivo, za fantazijo pa nimajo smisla, se pojavlja vse od prve igre (ravnatelj muzeja), prek Zab (ubogi poštar Lazar) do Driade in Brata Henrika (vsa Paulosova družina); pač pa ironije ne zasledimo v Samorogu, ki je v območju tragičnega občutja sveta; prav tako je ni v Ljudožercih, ki so predvsem skrajno groteskna (prispodoba možnega v današnjem svetu in ki jih obvladuje izrazita moral(ič)nost. Ironija mora izginiti, da lahko pride na njeno mesto jasno izražena moralna ogorčenost nad svetom, ki še dopušča (metaforično in konkretno) kanibalstvo, manipuliranje in polaščanje ljudi.

Metafora o žretju (in z njo podoba kuhanja) se je pojavila že v skrivnostni, irealni, »fantazijski« Pesmi v megli (v Žabah — Žabe v tej igri so tudi »personificirane« dušice mrtvih), v kateri se na barju dogajajo čudne stvari — »umori« — v nekakšni sklenjeni verigi. Nadaljuje se tudi v Driadi, v drugem delu z naslovom Kozarci (tu je najbolj viden vdor sodobnega, realnega, čeprav obenem groteskno potenciranega sveta, ki je komentiran z odporom in zaničevanjem) v zvezi s spraševanjem, kako živijo ljudje, in tedaj, ko je govor o smrti (Matildi), ki prihaja po ljudi, zaprte v kozarce. Ljudje se že od prazgodovinskih časov »žro« med seboj (epizoda iz kamene dobe) in so nesrečni, ker so v sebi in med seboj ločeni; driada pa je večna, enotna in srečna, časa zanjo ni. Važna razlika med temi tako rekoč posameznimi replikami in razmahnjenim ljudožerstvom je predvsem ta, da gre v prvih primerih le za opisovanje dogodkov, za zgolj verbalno metaforo, medtem ko je v Ljudožercih ta metafora utelešena, vizualizirana na odru,

kar predstavlja določen estetski problem in neprimerno večji razpon med grobim, brutalnim in vzvišenim, zastopanim v lirskih in filozofskih pasajah.

Poleg omenjene diferenciacije oseb, ki postaja v osrednjih delih Strniševega opusa vse ostrejša in ki je že posledica vse bolj radikalnega konfrontiranja »fizičnega« in »metafizičnega« sveta, je prav ta razpon med nežnim, poetičnim, vzvišenim, filozofskim, itd. ter grobim, grdim, banalnim, nizkim, tisto, kar po eni strani ruši enotno in trdno podobo sveta (in s tem tudi »harmoničnost« in »stil« samega literarnega dela), po drugi strani pa to isto raznovrstno prepletanje višin in nižin šele daje pravo in vsestransko podobo sveta; ne gre namreč pozabiti, da so Strniševe igre po mnogih komponentah primeri za tako imenovani teater mundi, začeni kar z vsakokratno trodelno kompozicijo prostora (zemlja, pekel, nebo) in časa (sedanjost, preteklost, prihodnost). Osnovna misel, ki je prisotna za vsem tem, da namreč ne more biti samo lepega ali samo grdega, da nam šele obstoj obeh kategorij skupaj (in vseh njunih »izpeljav« — na primer dobro in zlo, pravica in krivica, nedolžnost in krivda, normalnost in norost) sploh omogoča, da ju razpoznamo in poimenujemo in tudi ovrednotimo, ta misel se je dovolj eksplicitno pojavila že v Mavričnih krilih. Razsežnosti, ki že nedvoumno rušijo neke splošne občutke dojemanja (ali pa celo »zakone«) stilne enotnosti umetniškega besedila, pa je dobila prav v Ljudožercih in tudi že prej v Žabah v konfrontiranju in združevanju naturalističnega s simbolnim.

V Mavričnih krilih namreč slišimo filozofovo predavanje o gnusu, »ki ga občuti človek, njegov ravni, gladki, ostrí razum, pred nižje razvitimi, a prav zato mnogo bolj prvotnimi oblikami življenja, pred organizmi, ki pravzaprav nimajo nobene ustaljene, trdne, jedrnate oblike, ki se zvijajo in prepletajo in se vedno zde nezaključeni.« Te njegove besede je sprožila asistentova groza ob misli, da se je lepa deklica prikazala iz grde bube, ki je morala biti prej še grša gosjenica; za egiptologa in prijatelja pa je povsem naravno dejstvo, da »ni metulja brez bube, pa tudi bube ne brez metulja« — ni lepote brez grdote in obratno.

Filozofovo razglabljanje je pravzaprav mogoče povezati zlasti s prividi (morami), ki tlačijo ljudožerce: v prvi igri je bil še govor o živalih oziroma sploh nediferenciranih organizmih, v Ljudožercih pa gre že za ljudi, ki nimajo nobenega oprijemljivega jedra in se v grotesknih prividih (sanjah) nenehno transformirajo iz ene oblike v drugo — vse do cvetače, ki se kuha v loncu (pesem Požeruh). Ta splošna, »naravna« neobstojnost njihovih oblik pa se zdaj veže še tudi z njihovo idejnopolitično in moralno neopredeljenostjo, z njihovim zvijačnim izdajalstvom na vse strani. Ko pa Strniša govori o človeku (čeprav ga — kakor se sicer vselej ukvarja prav z njim, po drugi strani — nima za »krono sveta«), ga takoj tudi moralno vrednoti — in v tem smislu njegovi ljudožerci nimajo hrbtenice, so karakterno sfižene figure, predmet zaničevanja in gnusa.

Nekaj podobnega se dogaja — sicer v kontekstu drugačne igre — tudi s poštarjem v Žabah, ki v stalnem ponavljanju, kroženju, prehaja (na način simbolnih smrti) iz ubogega berača Lazarja v bogataša Lazarusa, a se nikoli ne more odločiti, kaj bi pravzaprav rajši bil. Krčma Žabe je podnevi navadna gostilna, ponoči pa se v njej gode fantastične sanjske transformacije na meji »fizike« in »metafizike« (predmestja in barja), življenja in smrti, časa in brezčasa; je prostor, kjer se vsa ta v realnosti nezdržljiva nasprotja

prepletajo in kjer je torej vse mogoče, a še vedno le na način izključevanja, ne pa združevanja.

Strniševa moraliteta je igra mejnih položajev na prehodu med resničnostjo in sanjami, pojavnostjo in zapojavnostjo, resnico in (lažnim) videzom. Mnogoobratnost in zgolj nakazanost nekaterih osnovnih postavk v njeni dramaturgiji izvira iz principa igre v igri, namreč Točajevega in Evinega igranja z Lazarjem — hudič se igra s človekom. Avtor dosega neko posebno — groteskno — stilno enovitost, v katero se brez razločnih meja stapljajo sami po sebi močno različni elementi realizma, naturalizma, nobeden od njih pa se ne osamosvoji in ne izstopi. Zato je tudi razumljivo, da v njegovih dramah, zlasti v Samorogu in Žabah, ne najdemo eksplicitnih družbeno realnih komponent in še manj specifično nacionalnega (slovenskega) določila. „Slovenskost“ prihaja v te igre tako rekoč skozi formo — verzno obliko, ne pa skozi vsebino — idejo. V Ljudožercih se začenja to razmerje spreminjati.

Če je v Samorogu v svetu zavladala Margaritina nemoralnost (izdala je dvojčico in jo poslala v smrt), princip zla v podobi sodnika in rablja, sta vendar bili z Uršulino nedolžno žrtvijo poudarjeni vrednosti in tragičnost njene etične čistosti. Kakor je moraliteta Žabe prilika o nespoznavnosti skladnosti in trdnosti sveta, v katerem se nihče več ne znajde, saj je podvržen stalnim hudičevim spremembam in zvijačam (pri čemer tudi hudič sam združuje vednost o lastni večini razdvojenosti in nenehno hrepenenje po enosti), tako so tudi Ljudožerci le prisposodba, na odru materializirana metafora o zlu sveta, o njegovi nemoralnosti, ki jo krušijo in premagujejo vsaj Prior, Marija in Goščarka: z vidika »realne« perspektive te igre se »ljudožerec« lahko vključuje v družbo, z vidika »idealne« perspektive pa je moralno obsojen. In čeprav vse čaka smrt, je vendarle jasno, da ni vseeno, kaj in kako so v življenju. Še več, Strnišev tekst sklence podoba okna (tudi vrat v ‚onstran‘), skozi katerega sije jutranje sonce, smrti pa ni več tam — vse je pravzaprav eno samo, zavezujoče življenje.

Posebnost strukture zadnje Strniševe drame je v njeni modalnosti: ta igra ni nekaj, kar je, ampak je nekaj, kar bi lahko bilo ali kar morda tudi je bilo (kot pove ob koncu mrtvaškega plesa smrt sama), ta igra je predvsem igra/teater, v katerem nas naj bi (po avtorjevih besedah) zabavala »dva grozovita klovna«, prikazni mrtvecev ter člani različnih družin in skupin. V tem smislu so Ljudožerci predvsem primer fantastične, groteskne, karnevalske literature/gledališča/umetnosti, v kateri se lahko mešajo prizori največje groze, grobosti, »obsenosti« s prizori odrešenja, nežnosti, čistosti, prizori pekla, vic in nebes, telesa in duše, dinamike in mirovanja. Domišljija more tu ustvarjati najbolj neverjetne podobe kontrastnih, obrnjenih, sprevrženih vizij sveta, mišljenja in čutenja o njem, sprepletati realne in irealne dimenzije v neko novo, (simbolno) pomenljivo »celoto«. Odmevi konkretnega časa in konkretnega (nacionalnega) prostora se vključujejo v niz podob, slik, prizorov, gledaliških iger (komedijantskih nastopov), v katerih se čas in kraj raztezata v brezčasje, simultanost, brezprostorskost.

Taki slikanici, sestavljeni iz najrazličnejših elementov in podob, sta tudi zadnji Strniševi pesniški zbirki Škarje (Zgodba o času) in Jajce (Slikanica o laži), poimenovani kot sodobni noveli v verzih, satiri na današnji svet, kot satiri menippeji. Ob potovanju mimo teh podob in skozi vse te plasti in položaje gre za iskanje načinov spoznanja sveta in človeka v njem, za

iskanje smisla njunega obstajanja, za iskanje resnice in pravice. V središču vsega je človek, ki more in mora na način čutnega, razumskega in domišljjskega spoznavanja obvladovati svet in kozmos. Strniševo poseganje po dognanjih v znanosti, filozofiji, umetnosti izpričuje njegov napor združiti kar največ védenja o svetu, ki pa nikoli ni dokončno, nedvoumno, niti ne doumljivo. Vendar pa tu ne moremo govoriti o pravem agnosticizmu, temveč le o zavesti, da mnoge bistvene stvari za človeka za zdaj še niso spoznavne, nikakor pa ne, da bi bile nespoznavne a priori.

Če se Strniša zlasti v svoji poeziji, pa tudi v dramah, ukvarja predvsem s »končnimi vprašanji« in uporablja pri tem že izredno abstraktne kategorije, ki ga vodijo v alegorije in prave rebuse, pa je za Ljudožerco značilno, da je vanje vključil tudi opazno socialnozgodovinsko perspektivo naše stvarnosti — dogajanje ob koncu vojne s tremi, če ne celo štirimi grupacijami oseb. Korelat stvarnosti, prepoznavne realnosti se sicer tako v pesmih kot v dramah dostikrat pojavlja (vedno kot moralno kritičen, satiričen odnos do sočasnih, predvsem moralno družbenih pojavov oziroma njihovih deviacij), veliko manj pa je v njih prisotna historična ali celo družbeno razvojna perspektiva.

Svet je pri Strniši pravzaprav vedno enak in nekako statičen, je pa dualističen, tako da obstaja znotraj njega stalna dinamika kontrastov. Lahko bi celo govorili o navideznem paradoksu: tako rekoč vse Strniševe drame (in mnoge pesniške zbirke) potekajo v času (konkretno na primer od večera do jutra: Samorog, Žabe; ali v več dneh: Mavrična krila, Ljudožerci; ali v več letih: Driada, Brat Henrik), pokrivajo bolj ali manj širok časovni razpon in razkrivajo odnos do časa že tudi s tem, da se dogajajo v neki nedoločljivi preteklosti ali preteklost izrazito apostrofirajo in jo kažejo v posebnih prizorih, vizijah, kot da uporablja Strniša »časovni stroj«, ki ga prestavlja v poljubne čase in kraje. Vselej pa se tudi izkazuje, da se ni v teh časih z ljudmi na zemlji nič bistvenega zgodilo, da se človeštvo ni bistveno spremenilo, človek — posameznik pa mora vendarle — čeprav je sam minljiv, narava (svet, vesolje) pa je večina — stremeti po večji humanizaciji sveta, predvsem pa z različnimi »deli« in s samo svojo etično naravnostjo (voditi ga mora strogi moralni imperativ, ki izhaja iz človekove subjektivnosti, iz njegove vesti in vere v nadstvarni, duhovni svet, v večno živost — v samoroga, driado) opravičevati svoj obstoj.

Ob pojmu časa, ki traja, pa je tu še trenutek, hip, nečas, ko je čas tako rekoč enak ničli, ko izgine, ko je čisto mirovanje, zrenje. To mirovanje, ki pa lahko ‚vsebuje‘ obenem vse čase (preteklost, sedanost, prihodnost), je istočasno večnost. Tako se trajanje in hip pravzaprav izenačujeta v nekakšnem hojenju na mestu.

Prej omenjena zgodovinska perspektiva torej ob koncu Ljudožercev stopi močnejše v ospredje, vendar je obenem le delec splošnejše, bistvenejše kozmične perspektive. Tekst postavlja tri temeljna strniševska vprašanja iz območja spoznavnosti in moralnosti (etike). Vsa tri — pravzaprav retorična — vprašanja in neodgovori nanja so po kompoziciji in smislu paralelna in analogna, tako da iz ostalega teksta jasno izstopajo, čeprav se vsako pojavlja v drugem dejanju: Prior se sprašuje: »Kaj vemo mi o božji sodbi? / Kaj, o njegovi milosti — / dobro vemo samo eno: / božja milost je neskončna.« Vendar iz konteksta igre ni mogoče razbrati, kaj to pravzaprav pomeni — da lahko vsakdo (tudi zločinec) nanjo računa? Ali ni to

v nasprotju s prejšnjimi ugotovitvami, kdo vse lahko doseže »ono stran«, in celo z besedami Priorja o vražjem strahu (ta vodi v greh) in božanskem pogumu (ta preseka vse okove? Podobnih kontradikcij in celo izključevanj je v tej drami več, prav tako pa je precej — zdi se — namerno kompliciranih in logično nerazrešljivih stavkov in odlomkov; ta nerazločljivost pa ne izvira iz metaforike in simbolnosti, temveč iz kombinacij sicer samih po sebi fiksiiranih pojmov — vendar ne nujno enoznačnih — tako da njihove zveze po eni strani odpirajo skrajno abstraktna, filozofska področja pomenov, po drugi strani pa ta odprtost izgublja stik s svojim oprijemljivejšim izhodiščem. Posebno še v tem tekstu je povezava med načelnimi problemi in samim dramskim dogajanjem pogosto ohlapna in vprašljiva. Tudi osebe, ki izrekajo glavne misli, niso res osrednje, pa tudi nimajo nekega skupnega imenovalca; za Priorjem sta to še Major: »Kaj vemo mi o prostoru! / Kaj, o njegovi majhnosti — / dobro vemo samo eno: / vesoljni zakon je zakon snovi.« in Goščarka: »Kaj vemo mi o času! / Kaj o njegovi prividnosti — / dobro vemo samo eno: / je moč in milost: je prostost.«

Trije citati morda govore o različnosti in sočasnosti možnosti, ki jih človek (objektivno gledano) lahko zastopa in se po njih tudi ravna: nekdo verjame v b o ž j o m i l o s t in se ji končno tudi prepušča, nekdo deluje po z a k o n u snovi, nekdo pa si izbere s v o b o d o in sam odloča. Po teh treh principih so pravzaprav določene tudi skupine oseb v Ljudožercih, čeprav niso tako shematske, vendar pa tudi ne enako močno prisotne v strukturi igre: Prior, Marija, celo Križeva dama; Pajot z ženo in dvema hčerama, Falac, Major in Tenente; Goščarka in Neznanka; Srčev Fant in Pik As kot nezaveden in zaveden ‚pomagalec‘ družini, oba navsezadnje njeni žrtvi. V kanibalsko zgodbo, ki je glavna pripoved igre, se v izpeljavi vključita še dramaturško precej zakrito motivirani »dvojni igri« Pajota (izda tako sovražnike kot upornike) in Neznanke, ki zdaj ravno Pajota, zgolj še uporabno lupino, pritegne k sodelovanju v novi situaciji po zmagi ob koncu vojne. V relativnosti stvarnosti se čiste idealitete in absoluti (še) niso v celoti realizirali in se načeloma tudi sploh ne morejo — idealnega sveta ni.

Z vidika postopkov Strniševega ustvarjanja se moremo spraševati le o konkretni dramaturški utemeljenosti ali neutemeljenosti te igre, saj gre po eni strani za nizanje in stopnjevanje posameznih podob in »iger življenja« (tako strukturo še posebno poudarjajo pesmi s prikazovalno, napovedovalno, družbeno in moralno kritično funkcijo), po drugi pa za njihovo delno vzročno in psihološko povezanost, ki je zlasti za neko ‚vohunsko‘ zgodbo nujna; vendar pa noben od teh dveh tipov dramaturgij ni izpeljan dosledno, njuno kombiniranje, razumljivo spričo avtorjevega »fantastičnega« in »realističnega« gledanja sveta, pa se je tu manj uspešno kot na primer v Žabah sklenilo v novo, paradokse in nasprotja združujočo groteskno enoto.

Tu bi vendarle hoteli omeniti problem menipejske satire in vprašanje tako inenovane fantastične in karnevalske literature, kakor o njih govori Mihail Bahtin v Problemih poetike Dostojevskega in kolikor se tičejo bistvenih prijemov v — zlasti sedanjem — Strniševem umetniškem ustvarjanju. Gre namreč za poteze specifične literarne zvrsti, v okviru katere je bržkone te tekste treba gledati. Čeprav se tu ne moremo spuščati v teoretično razmišljanje o tej problematiki, naj vendar povemo, da pojmuje Bahtin menipejsko satiro kot enega glavnih nosilcev karnevalskega občutenja sveta.

Termin satira menippea, ki ga je Strniša uporabil za oznako dveh pesniških zbirk, je pomenil — in tudi tu še pomeni — predvsem (neko posebno) mešanico tako vsebinskih kot oblikovnih elementov: osnovno dogajanje prekinjajo razni stranski dogodki, fragmentarne zgodbe z različnimi temami; izmenjujeta se proza in verz (ali različne metrične strukture), mešajo se plasti jezika od pogovornega do skrajno literarnega; združujeta se resno in komično, vulgarnost in poetičnost.

Kot najvažnejše posebnosti tovrstne satire, vidne tudi pri Strniši, navaja Bahtin ravno izredno svobodo filozofske inspiracije in domišljijaskost vsebine, pri čemer lahko dobiva fantastika često celo mistično-religiozni karakter; vse to se spaja z ekstremnim in grobim naturalizmom. Veliko je prikazovanja neobičajnih nenormalnih moralno psihičnih človekovih stanj: norosti raznih oblik, razdvajanja osebnosti, neomejenega sanjarjenja, nenavadnih sanj, samomorov — kar vse odpira možnosti drugega človeka in drugega življenja; človek izgublja svojo zaključenost in enoznačnost, svojo integriteto, nič več se ne pokriva sam s seboj.

Glavna značilnost menipejske satire se tako zdi izrazita heterogenost njenih sestavin kot ‚prikaz‘ sveta v vsej raznolikosti, v razponu med najnižjimi in najvišjimi ‚pojavnimi oblikami‘, med tragičnim in komičnim, med lepim in grdim — vse to pa vendarle združeno v neko organsko celoto. V tem pa je tudi specifičnost in problematičnost (kako estetsko vrednotiti) te (dramske?) zvrsti, ki za svoj temeljni princip postavlja vsakršno raznorodnost, odpira — po Bahtinu — »končna vprašanja« in predstavlja pustolovščine ideje in/ali resnice v svetu.

V razmišljanju predvsem o Strniševem dramskem opusu smo lahko ugotovili, da se vselej ukvarja z nekaterimi istimi problemi in jih tudi enako »razrešuje«, da pa se način obravnave spreminja in razvija: če so Mavrična krila kljub oznaki groteska, ki naj pokaže na neobičajno dimenzijo sveta, še dovolj v okviru realističnega literarnega oblikovanja (ne nazadnje z uporabo proze, ki kasneje povsem izgine ali pa se v zadnjem času spet pojavlja ob verzu in se širi zlasti v radijske igre), je seveda Samorog že v povsem specifičnem simbolno metaforičnem in že kar surrealističnem svetu, ki v Zabah in v Ljudežercih dobiva vse bolj groteskno podobo in vse večji razpon med ‚naturalističnim‘ in ‚duhovnim‘; obenem pa rasteta tudi intenzivnost in količina moraličnosti, izrazitega moralnega tona, ki s spuščanjem od abstraktnih k vse bolj konkretnim značilnostim razpoznavne resničnosti postaja vse bolj enostavno moralističen.

Vendar pa konkretno omogoča večjo raznolikost kot abstraktne kategorije, ki vodijo v pojmovno izražanje in alegoriziranje. Prav dejstvo, da se vedno ukvarja s tako imenovanimi končnimi vprašanji, avtorja pogosto sili v reproduciranje in perpetuiranje lastnega spoznanja, lastnih pomenskih relacij; ker pa jih je v zadnji konsekvenci skrajne zgoščenosti in preciznosti ubesedenja nemogoče poimenovati in izraziti zelo različno, prihaja v njegovem celotnem delu do dejanskega ponavljanja (pogosto zelo uspešnih) formulacij — najbolj očitno v Driadi, v kateri povzema iz svojih prejšnjih pesniških zbirk — in do fiksiranja posameznih pomenskih znakov, do alegorij. Razrešitev teh znakov je včasih zelo preprosta, neposredna (mnoge pojasni že avtor sam), drugič pa spet zelo zapletena ali celo sploh ni možna, če je namreč zveza med sicer ugotovljenim mitološkim, ali kakšnim drugačnim »simbolom« in kontekstom, v katerega je vključen, nerazvidna in

skrivnostna do te mere, da je celo asociativna povezava nekako onemogočena — kontekst in znak v njem ostajata dve ločeni sferi, če nobenega od pomenov, ki jih v njiju razberemo, ne moremo med seboj približati. Takih primerov je precej v Strniševi novejši poeziji, ki pa morda skuša prav takó izrekati neizrekljivo in neobstoječe.

Če je to tista smer, v kateri se pesnik že izčrpava spričo omenjenih možnosti upesnjevanja alegorij in abstrakcij, pa je morda druga, zdaj spet nova in zanj obetavna tista, po kateri se vrača v neposredno realnost, celo na področje morale in družbene angažiranosti. To je morda celo nujen izstop iz kroga ‚večnostnih‘ sfer v ‚minljivo‘ sedanost, ki pa obenem grozi z nevarnostjo poenostavljenih aktualističnih, moralističnih in ideoloških tendenc.