

## Kronika

### FORSTNERIČEVA LJUBSTAVA

Književnost

V sistemu Forstneričeve pesniške dikcije postane kaj hitro opazna pripovedna organizacija besednega gradiva. Ta epskost se ne kaže toliko v dolžini besedil, ki ne prestopa okvirov »običajne« lirike. Odločilnejši je način, kako pesniški subjekt izreka svet, kako ga postavlja na časovno os, kakšno vlogo daje ubesedenemu svetu, kako ga metaforično stilizira in ne nazadnje, kakšno vlogo podeljuje njegova poetika jezikovnemu izražanju nasploh. Če se zavedamo vseh teh premis, uvidimo, da tovrstna pripovednost ni zgolj neka poljubna (logo)tehnika, ampak da je v danem poetološkem sistemu »edino možen« izračun vseh naštetih funkcij, da je, skratka, bistveno zavezana pesnikovi percepciji sveta, njegovi problemizaciji doživljenega, kakor tudi »generatorjem« njegovega besednega odzivanja svetu. S to teoretično zavestjo bomo nemara laže doumeli »živi govor« v *Ljubstavi*\*.

Pripovednost zanima neko zaporedje, razvoj dogodkov, občutij, stanj. Zato sta nujno potrebni (najmanj) dve točki v času. *Ljubstavo* uvaja cikel »Pozabljam«. V njem je, kakor še sicer v celi zbirki, pogosta semantika spominjanja in pozabljanja. Pripovednost je torej razpeta med zdajšnji trenutek pesniškega subjekta in med njegovo preteklost. Neka pesem se imenuje »Kaj je ostalo.« Če je nekaj ostalo, je nekaj tudi moralo biti. Pesniški svet prek svoje pripovednosti vseskozi priklicuje ravnostisto najpomembnejše, namreč razliko med obojim — in vanjo je vpet doživljajski svet pesniškega subjekta. Zanimivo je, da Forstnerič večinoma upesnjuje lirsko-refleksivna stanja v

nekakšni pozgodbi oziroma da vanjo projicira informacijsko težišče: vse bistveno se je že zgodilo, ostane le breztemeljna sedanost, vpraševanje (npr. »Kadar je Hamlet sam«). Forstnerič skuša to stanje pozgodbe vedno znova premagati, s tem pa jeziku podeljuje odločilno eksistencialno, zavezujočo vlogo: skozenj hoče namreč evocirati sliko tistega, kar je bilo, to pa je znotraj njegovega pesniškega obzorja konotirano z nečim izvornim, estetskim, bitnim, polnim. Skozi pripovednost pa skuša zabeležiti pot refleksije, miselnih spoznanj in preobrazb v smeri k sedanosti. Motili pa bi se, če bi v tem hoteli videti nakakšno abstraktno »Fenomenologijo duha«.

Duhovno-refleksivna stanja so vpeta v močan socialni kontekst, pripoved je organizirana v krepkih emotivnih oscilacijah, ki se, kljub zadržani dikciji, včasih razvijejo v kozmične fantazme, drugič pa spet v blatne in sanjske podzavestne obsesije (npr. »Jasa« proti »Ogabni ptič«). Svojo miselno vsebino, ki tipa že v območja, ko ne more biti več racionalno izrazljiva (saj tudi pesnikova izkušnja in percepcija sveta presegata spoznavni krog zavestnega jaza), pesniški subjekt izraža v slikah, ki so sestavljene iz nazornih elementov. Te slike so nanese na veliko ploskev, tako da se metaforični sistem lahko členi na način ojačevanja semantično istorodnih ali enakovrednih členov. Celotna slika-ploskev, ki iz osnovne metafore razvija že pravcato »zgodbo«, v sklopu Forstneričeve poetike funkcionira na način parabole. Vendar pa je to na videz nazorni in racionalni izraz vsebine, ki pa med posameznimi členi uvaja presenetljiva razmerja (npr. »Kravja prikazen« ali »Neko noč sem se zbudil«). Te slike zlasti v ciklusu »Slike zgodbe živali« razvijejo

(\*France Forstnerič: *Ljubstava*. Založba Obzorja Maribor, 1981. 88 strani.)

svojo imaginacijo tudi prek območja ruralnega sveta in njegove fantastike. Poskušajo biti že nosilke arhetipsko oblikovanih tem biti in ne-bit, dobrega in zla, antropomorfnega in neantropomorfnega, predzgodovinskega in zgodovinskega, civilizacijskega in ne-civilizacijskega. Ta del torej postavlja skušnjo pesnikove subjektivnosti, ki prevladuje v prvih dveh delih, na primerno visoko in zahtevno raven.

V »Zgodnjem spominu« se pravzaprav dogaja ontogeneza pesniškega subjekta, zato je t. i. poetološki ključ do celotnega, pesniškega sveta. Začetek pesmi je še v znamenju izvirnega, nebeško polnega stanja. Subjekt se še ne razloči na psiho in fizis, zato tudi svet dojemata celovito, kvalitete se še ne razločijo. Subjekt je še v identiteti s svetom, z naravo. Konec pesmi pa je že v znamenju smrti (prim. vsebinsko in izrazo pokrivanje na polju semantike, vpetost med začetno polnost in končno razcepljenost, ki pripoveduje). Svet in jaz se razločita, subjekt nepreklicno stopi v trajanje, čas, ki se mu vseskozi izmika, je izroččen smrti. Z bariero med subjektivnostjo in svetom se stvari zaprejo v nedostopen, grozljiv in dvoumen molk, vendar subjekt še vlečejo nase z iracionalno silo, ki je zunaj njegovega zavestnega jaza. Toda človek je že nepreklicno ločen od izvirnega stanja, stik s prvotno polnostjo je blokiran, je kot na verigi in je vseskozi brezdomec (»Hiša«). Ta metafizična brezdomnost je pri Forstneriču tudi socialno-empirično »podložena«. Gre za njegov izstop iz prvobitnega kmečkega sveta, sveta mitske lepote (npr. samo »Ko si klepal koso oče«), družinskega obredja (družina kot matična socialna celica) v negotov, odtujen urbani svet. Lahko rečemo, da pesniški subjekt govori pesmi »Kaj je ostalo«, »Ko si klepal...«, »Kravja prikazen«, »Pozabljam«, še posebej pa tudi »Neko noč sem se zbudil« s tiste socialne in eksistencialne pozicije, ki bi jo lahko imenovali »slovenski intelektualski kom-

pleks«, in ki ji je osnovni izrazni model dal že vsaj Prešeren s svojo Vrbo. Forstnerič zlasti zaostri občutje krivde (ki ima že kar eksistencialistične razsežnosti), ker je ta svet, svet homogenosti, lepote, identitete zapustil na račun faustične želje intelektualnega spoznanja; le-to je namreč že a priori zgolj-razumsko in zato ne-bitno, dvomno, saj iz diskurzivne govornice (»knjig«) ne more razbrati resnično bitnega (»neznani jezik mrtvih«) — str. 34. Tako mu zapuščene stvari kažejo svoj pošastni, fantazmagorični obraz: jedilni pribor je kot križi, krava je kot prikazen. Zavestni jaz torej nosi nepopravljivo krivdo, ker pozablja svojo bitnost.

Zanimivo je, da v zaključni pesmi cikla »Ljubstava daleč in v blatu« stoji zapisano: »vem, da sem bil (v Ljubstavi — op. M. J.) / saj se ničesar ne spominjam«. Zavestni jaz, ki je skušal iz odtujenosti prezenta doseči identiteto z izvirnim stanjem prav s spominjanjem, je obtičal v pozabljanju in krivdi. Tu pa gre za neko absolutno gotovost, ki pa ni utemeljena v zavednem, v spominjanju. Stik z Ljubstavo je torej mogoče le »ponoči«, prek nezavednega. Kaj pa je pravzaprav Ljubstava? Predstavljena je z irealno, rustikalno stilizirano ikonografijo, v katero se vpleta tudi nekoliko fantastična kmečka erotika — podobno Chagallovem slika-

stvu. Topografija upovedenega prostora je odločno usmerjena navzdol, k zemlji in še niže. Celotna imaginacija, še posebej atributivna, zajema tiste značilnosti, ki so v evropski pesniški in kulturni tradiciji povezane s toposom »dežele mrtvih«: hlad, razpršena svetloba, zatišnost, želja subjekta (prim. »Na tleh živim«) bolehnost, neresnična tišina, »prah si in v prah se povrneš« itd. Človeka s svojim bogom vred (str. 23) vleče k tlom, da postaja njegova misel, njegova subjektivnost eno s prstjo, z ilovico (npr. »Moja mati...« in »Ilovica«). Torej z nečim temeljno izvornim, bitnim (saj je človek »iz prahu«), kajti Ljubstava ne

pozna niti relativizmov niti čustvenih, psihičnih ocen, ki jih zavedni subjekt daje realnosti okrog sebe: na tem kraju ni »zrcal, ki bi kazala vsaki stvari njen minljivi obraz« (Forstnerič rad takole funkcionalno parafrazira in citira iz svojega »kulturnega spomina« in tule ima Shakespearov citat še posebno pomensko težo), tu ni »dvoumja in prehodov«, ta kraj tudi ni »strašen« (»Najnižji kraj«). Ljubstava zgolj je. Toda, ali gre tu res le za v blato vgreznjeno temeljno resnico o mitiziranem in estetiziranem domačijstvu? Zanimivo je, da je način njenega obstajanja izražen lahko samo z zanikanjem (pogoste so nikalnice, zanikani glagoli kot tudi različni morfemi s pomenom zanikanja): »Neresnično tiho je tu, ker ni ljudi, / živali, ptic, ne kaplje vode. / In ker tudi časa ni, / ta nizki kraj ni kot tavajoče upanje vic, / ki bi ječalo in prosilo navzgor.« V izkušnji nezavednega s tem svetom, bitnostjo kot ničem, ki briše antropomorfnosti svet zavednega subjekta (»ker ni ljudi«), se ukinja tudi čas. Videli smo, da je čas (kot razpetost subjekta med polno preteklostjo in negotovo sedanostjo) tudi izvor subjektive želje. Zato se s časom ukinja tudi želja subjekta (prim. »Na theh živim«) po nečem nedosežnem, po ponovni identiteti in polnosti, kar je tudi v sklopu Forstneričeve poetike prostora vezano na višine: ni torej prošnje navzgor, ni želje iz negotovih »vic«, je zgolj prisluškovanje »v gluho bližino pekla«. Izkušnja s smrtjo in ničem je torej tudi za globinsko strukturo Forstneričevega pesnjenja bistvenega pomena.

Kot rečeno, je cikel »Slike zgodbe živali« za celo zbirko pomemben zato, ker postavlja to subjektivno izkušnjo v mitski, civilizacijski kontekst in ji daje objektivno zavezujočnost. »Jasa« govori o tem, kako se subjekt v kozmičnem prostoru ukinja, kako njegova subjektivnost mahoma ostane brez ozadja, utopljena v fluidnost čiste fizikalnosti (prostor-čas). Kot v Ljubstavi, tudi tu deluje poseben magnetizem neantropo-

morfne »pustinje snovi«. Takšna kozmična »tujost« postavlja človeški svet (ki ga po logiki strukturno-pomenske homologije izreka prav množinski subjekt) z njegovimi sistemi vrednosti in smisla (»tvegan, nepošten zaklad«) v območje negotovosti. Vendar pa ta neantropomorfnosti, ne-subjektivistična »tujost« vsebuje obnavljajočo polnost biti (»do roba sveta je vse zeleno, temno zeleno«), ki torej nenehno problematizira horizont človeškega sveta, njegovega subjektivizma in civilizacijske eshatologije (»Severna stran neba«). Ta temeljna različnost se v drugih pesmih variira še na drugih tematskih postavitev. V »Sliki« se na poseben način srečujeta predzgodovinski in predčloveški svet z oceno zgodovinskega subjekta: zdi se mu, kot da se reptili »smejejo« (antropomorfizacija), vendar to ni smeh, to je le »zavoljo zobatih kljunov«. Izid interference med ne-človeškim, kot je na sebi, in človeško oceno je grozljivo grotesken, še posebej, ker se končuje s pogledom živali v vzhanje prihodnosti. »Nesreča nad pragozdom« v bleščeči mitologizirajoči sliki tematizira podobno nasprotje; znotraj same sedanosti odkriva dvojnost časov, nasprotje med civilizacijo in neciviliziranim svetom. Kljub navidezni razločnosti teh dveh sočasnih svetov pa sta med seboj usodno, katastrofično povezana. Odtujenost med urbanim človekom in stvarmi, ki ga obdajajo, razločenost med subjektom in naravo, pa je posebej razvidna tudi iz »Praznega mesta« in »Vrtne mize ponoči«. Stvari, ki jih človekova praksa ugrablja za svoje orodje, predmete in pripomočke za prisvajanje sveta, niso nikoli docela za človeka. Človeško je le ličilo stvari, »lak«, stvari »na sebi« in »za sebe« pa se ponoči vračajo k sebi, v naravo. Zanimiva pesniška »polemika« s Heglom in Marxom v okviru tako rekoč sodobne »ekološke« problematike!

Forstneričeva *Ljubstava* je torej globoka in pomembna pesniška zbirka,

njene izpovedne pretenzije so široke in raznovrstne, v ubeseditvi dosežejo veliko mero koherentnosti, kar daje zbirki še veliko estetsko vrednost. Zato jo, ne le zavoljo aluzij, parafraz ali citatov na ravni motivov ali jezikovne stilizacije, lahko uvrstimo med najboljše pesniške zbirke njegovih sodobnikov, kot so npr. Strniša, K. Kovič, Zajc. Prav tako pa ni mogoče utajiti povezave z nekaterimi bivanjskimi in socialnimi položaji iz starejše pesniške tradicije, npr. zlasti Jenka, morda še Jarca in Kosovela.

Marko Juvan

#### ZAVEZANOST ŽIVEMU GLEDALIŠČU

(Dušan Jovanovič, Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre)

»Namesto hermenevtike potrebujemo erotiko umetnosti.«

Susan Sontag

Pred nedavnim je v zbirki Mladinske knjige Nova slovenska knjiga izšla relativno obsežna, časovno razvojno izčrpna in elegantna knjiga Dušana Jovanoviča z naslovom Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre. Ta knjiga se zdi kar nekakšna ustrezna kodifikacija Dušana Jovanoviča in njegovega gledališkega ustvarjanja v center slovenskega (in nemara tudi jugoslovenskega) gledališkega prostora. Polemičnim zaostritvam v zadnjem času navkljub je treba priznati, da je to mesto, ki mu tudi pripada.

No, pravzaprav gre za peto Jovanovičevo knjigo, ki je naslednica prvenca iz leta 1968, romana Don Juan na psu, dveh iger iz leta 1970: Norci in Znamke, nakar še Emilija, ter 1978. izdanih treh TV dram: Avtostop, Sobota popoldne in Še vedno ga ljubim.

Poleg Osvoboditve Skopja so v novi knjigi izšle še naslednje gledališke igre: Življenje podeželskih plebojev po drugi svetovni vojni, Generacije, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka

ter Karamazovi. Knjigo je uredil in ji napisal spremno besedo Andrej Inkret. Izbor tekstov je dovolj nazoren in smisel, saj nam daje vpogled v avtorjev razvoj, ali bolje, v smeri, ki jih njegova misel in angažma ubirata. Za Jovanoviča bi težko trdili, da je na različnih stopnjah svoje ustvarjalnosti bolj ali manj angažiran avtor, menim, da gre zgolj za različne vrste angažmaja, ki pa se prilagaja ustvarjalnemu trenutku, komunicira s svojim časom. In v tem okviru je Jovanovičevo gledališče lahko kritika, polemika, ironična burleska, velikanska revija, ogledalo ali refleksija časa. V svoji najgloblji biti pa se vedno bori, da bi črpalo moč iz avtonomne ontološke razlike. Pri tem pomeni branje Jovanovičevih tekstov pomanjkljivo informacijo, gre za fazo scenarija, ki pa še ni zaživel v svoji polnosti na odru. Kajti Jovanovič je najprej in predvsem človek gledališča in njegovega rituala. Verjame v katarzo, čeprav bi težko trdili, da zanj velja tudi to, kar Aristotel govori o tragediji: ob nji lahko neizmerno uživamo že ob branju samega teksta.

ŽIVLJENJE PODEŽELSKIH PLEBOJEV PO DRUGI SVETOVNI VOJNI ali Tuje hočemo, svojega ne damo, je commedia dell'arte, ali bolje: Jovanovičeva vaja v stilu te zvrsti, ki pa se od vzora razlikuje, če ne po drugem, vsaj po svoji fiksni obliki. Predlog naj bi mu bil canovaccio neznanega avtorja iz šestnajstega stoletja, z naslovom Trije rogonosci. To komedijo zmešnjav so prvič uprizorili v SSG v Trstu, leta 1972. Gre za naročen tekst, ki v ničemer ne sega zunaj svojih začrtanih komedijskih okvirov ljubezenskih zmešnjav desetih junakov, ki se spletajo in prepletajo v nepregledno zmedo. Gre predvsem za situacijsko komiko, ki se izčrpuje iz prizora v prizor. Junaki zato ne potrebujejo kakih posebnih psiholoških karakterizacij in so zato zreducirani na tipe. Pomagajo si z jezikom, z njegovimi prešernimi domisljicami, igrivostjo in možnostjo