

KRONIKA

ALEŠ DEBELJAK, MINUTE STRAHU

založba Mladinska knjiga,
Ljubljana 1990

Književnost

Pri razpravljanju o najnovejšem obdobju slovenske književnosti je postalo ime Aleša Debeljaka nekakšna zvezda stalnica in hkrati skoraj neizbežna referenca pri opredeljevanju podobe sodobnega slovenskega duhovnega prostora. Med zunanji vzroki za to, kamor sodijo zlasti različni sociološki argumenti, je vsekakor bistvenega pomena dejstvo, da je Debeljakov literarni opus v zadnjem desetletju med najboljše: po nastopu v Pesniškem almanahu mladih s prispevkom *Zamenjave, zamenjave* so sledile kar tri samostojne, nenavadno odmevne pesniške zbirke: *Imena smrti*, *Slovar tišine* in sredi preteklega leta *Minute strahu*. Debeljakovi popularnosti in intelektualnemu ugledu (pogosto sklicevanje na njegove teze in izvajanja) pa je seveda botrovala tudi njegova intenzivna teoretska dejavnost, katere diapazon je skrajno raznolik: razteza se od ažurnih, sprotnih kritičnih zapisov, recenzij, prek spremnih besed v knjigah do širokih esejističnih prerezov duhovnega, socialnega in etičnega konteksta, ki zarisujejo horizont umetnosti in še posebej literature v t. i. postmodernem času. Plod tega vztrajnega potovanja k podobi razzrcaljenega časa, ki ga seveda podpira temeljito poznavanje galerije mnogih najpomembnejših evropskih in ameriških duhov in zavest o metodološki pestrosti, ki jo tako početje nujno terja, sta dve ambiciozni esejistični knjigi: *Melanholične figure* in *Postmoderna sfinga*. Najbrž velja poudariti, da se literarna generacija, ki se je profilirala v zadnjem desetletju, še posebej dobro zaveda potrebe po avtorefleksiji, po razkrivanju pogojev svojega ustvarjanja; k temu je na eni strani gotovo pripomo-

gel avtoritaren nastop različnih modelov totalne razlage sveta, ki je razpršil iluzije o nevprašljivem, čistem izvoru umetnosti (pravzaprav bi morali reči umetnostnih principov, saj latinski izraz principium učinkovito povzema oba vidika: izvor, začetek kakšne dejavnosti in njene inherentne zakonitosti, načela, po katerih poteka), na drugi strani pa dejstvo, da soobstaja zelo veliko paradigem, ki pravzaprav niso nič drugega kot različne interpretacije sveta in ki se navzlic pogosti inkompatibilnosti vendarle postavljajo ena ob drugo in tako oblikujejo človekovo razumevanje sveta. Odtod tudi izhaja potreba ne toliko po novem vsebinskem osmišljenju umetnostne in literarne prakse, ampak predvsem po *novem načinu* njenega osmišljenja oziroma po njenem redefiniranju, po vprašanju o njuni možnosti in bistvu. Zato kljub nekaterim značilnostim, po katerih se diskurzivna razlaga, nastala v okviru evropske metafizike, razlikuje od pesniškega beleženja, ne preseneča dejstvo, da so v literarni generaciji, ki jo vznemirjajo problemi postmoderne in njej pripadajočega mišljenja, zelo pogosti primeri paralelizma literarne prakse in teoretskega pisanja. V slovenskem prostoru je vendarle malo avtorjev, ki bi jim uspelo tako zanesljivo loviti resonanco med različnimi koncepti pisanja, kot Alešu Debeljaku; lahko bi rekli, da pri njem ta problem dobiva še druge dimenzije in je omenjeno razmerje postavljeno v drugačno, izvirno osvetlitev. S tem smo prišli tako rekoč v srce stvari, do osnovnega vprašanja Debeljakovega pisanja, ki ga morda najbolj prepričljivo postavlja in hkrati tudi rešuje njegova zadnja pesniška zbirka. V zvezi s tem je potrebno reči, da je v današnjem času malo tekstov – in morda ne le slovenskih –, ki se po globalnosti refleksije lahko merijo z Debeljakovimi; njegova samosvojost, originalnost pa se

razodeva v *strastnosti pri ohranjanju identitete* ne glede na področje duhovne avanture. Svoje življenje namreč vidi kot nenehno spajanje intelektualnega in emocionalnega pola, telesnosti in duhovnosti, socialne biti in individualne nepovnljivosti v jezikovnem sidrišču, ki je hkrati tudi odskočišče v krhko obliko osebne izkušnje sveta. Jezik je posoda osebnosti (!), človekova osebnost pa edina zmora artikulirati svet. O tem, kot rečeno, govori celoten Debeljakov opus, katerega prefinjen povzetek in – v smislu izraznosti – presežek so Minute strahu.

Naslovi Debeljakovih knjig so vselej v nadvse tesni, bistveni zvezi s svojim tematskim ustrojem in naravo izrekanega, s predmetom pesnikove ekspresije. Tako se melanholičnemu človeku, ki v nomadskem pohodu za svojo podobo izgovarja brežštevilna imena svoje resnice, smrti, in vendarle ostaja v nerazrešljivem, paradoksnem risu Ojdipove rešiteljice in ubijalke, zdaj utrinjajo brezbrizno tekoče minute strahu. Čeprav naslovi izredno učinkovito in izčrpno povzemajo atmosfero Debeljakovega sveta, nočem reči, da jih je mogoče reducirati na določeno tezo, nasprotno: šele v svoji pomenški polivalentnosti se dosledno vključujejo v tekstno strukturo, ki povsem eksplicitno teži v odprtost, prelivanje, komunikacijo in medsebojno podpiranje različnih prvin. Kaj torej hoče izreči sintagma minute strahu? In čemu jo z nekega nedoločnega ali vsaj težko določljivega aspekta konotira podnaslov: Fotografije s poti? Nedvomno gre za čas zgoščene zavesti, eksistencialne neposrednosti, ko človek nič več ne dojema stvari tako, da jih privaja v neke vnaprej dane oblike svojih predstav, ampak mimo diahronih analiz intenzivno razpozna njihovo globalno povezanost, vzajemno vpetost, v kateri se njihova identiteta sicer ohranja, vendar le v neizbežni vključenosti v celoto dogajanja, in obenem vanj prenika gotovost, da je tudi sam vtkan v ta svet, da je v isti sapi od njega neločljiv in zanj odgovoren. V takšni presvetljenosti je zagotovo tudi tisti dar spoznanja, ki ga

lahko sprejema in prepozna njegovo vrednost, samo kdor ne pristaja na slepila parcialnih problemov, jezika, družbe, spola, ekologije, in je dovolj intelektualno nekapriciozen, dosleden in iskren in predvsem neustrašen, da pogleda v obraz resnični sfinji ali, kot bi rekel Miguel de Unamuno, našemu edinemu vprašanju – problemu smrti. (Saj najbrž ni potrebno ponavljati, da prav ta neizogibna uganka, zastavljena in razreševana v nešteti različicah, stilizirana in apostrofirana, simbolizirana in mitologizirana, razčlenjevana in metaforizirana, prek historičnih, kulturnih, geografskih in socialnih pregrad najodločilneje specificira človeka?) O pomenu tega Debeljakovega spoznanja in odločitve in o obsegu konsekvenc bom še spregovoril, ta trenutek pa se vrnimo k naslovom, ali bolje, k podnaslovu zbirke. Izraz fotografije s poti nas s svojim površnim reportažnim zvenom, ki ima seveda svojo funkcijo, ne more zadovoljiti. Ideja fotografije, uporabljena v literarnem kontekstu, nas opozarja prejkone na naturalistične principe pisanja, kakršne je – gotovo se vsi spominjamo – zavračal Ivan Cankar. Lahko pa fotografija predstavlja tudi fragmentarnost spomina, v katerem se ohranjajo samo posamične podobe, ki jih pogosto zleplja v spremenljivo, varljivo in minljivo celoto naključje. In pot! Najbrž bi bilo težko najti asociativno bogatejšo besedo. V tem duhu se, zelo upravičeno, ukvarja z naslovom v svoji spremni besedi tudi Aleš Berger, ki mimogrede opozarja na očitno kontradikcijo med statičnostjo fotografskega posnetka in gibanjem, ki ga evocira beseda pot, ter ponuja morebitno rešitev v teje obliki: fotografije strahu. Toda še posebej mu gre šteti v dobro, da se odpoveduje vsaki dokončni interpretaciji in redukciji asocijskega kozmosa, ki se ponuja na samem izhodišču Debeljakove zadnje zbirke. Naturalistična natančnost, nostalgična svetloba spomina, zabrisana, otožna tesnoba smrti, pot kot metafora človeškega življenja par excellence in kot »oblika človeškega srečevanja in poslav-

ljanja« so bistvene poteze te očarljive in v najplemenitejšem smislu resnobne knjige (gre namreč za smisel latinske besede *gravitas*, ki včasih pomeni toliko kot zaresnost). Knjige o vsakomur – bi dejali s parafrazo nekega avtorja, ki mu je šlo nadvse zares –, ki misli in se ob tem ne sramuje biti tudi čustveno bitje in ki »se«, kot pravi avtor, »lahko zanese, da s pljuči, v katerih se zrak požene v ton, diham jaz.« (Kratke študije povratka, str. 94). Verjetno ne bi trdil preveč, če bi rekel, da je Debeljak na svoj način intelektuallec tudi v poeziji, toda nikakor ne v smislu popolne intelektualne distanciranosti od občutja, resentimenta, kjerkoli že to izpolnjuje človekovo življenje. Prav narobe: intelektuallec je toliko, kolikor se zaveda svojih emocionalnih potreb in dimenzij in kajpak ne le ne naseda iluziji, da je mogoče govoriti o teh stvarih ves čas z istimi besedami, v nespremenjenem tonu, ampak se dobro zaveda, da ravno besedna statika in nevznemirljivost najučinkoviteje utapljata v brezkrvnem patosu »strast realnosti«, ki naj bi jo pisec posredoval. Prefinjenost govornice, senčne slike iz sveta drugih avtorjev, polskrite aluzije nanje in intelektualni podtoni, ki sozvenijo v pogostih naglih miselnih obratih in preskokih, so tako zgolj tehnologija posredujočega doživljanja, ki želi nenehno opozarjati na *osebni način človekove odprtosti svetu*. Več kot očitno je namreč, da se kaže Debeljaku iskanje identitete vezano predvsem na neko obliko presunjenosti – z besedo, glasom, podobo –, v kateri se gibanje intelekta spoji z emocionalno aktivnostjo in telesno senzibilnostjo in ki je v svoji ireduktibilnosti, neprevedljivosti v diahroni red jezika, dosegljiva samo kot nekakšna nadracionalna (in ne iracionalna) iluminacija, na katero beseda lahko bralca napoti. (To se mi zdi še posebej vredno poudarka, spričo precejšnje izjemnosti takšnega stališča, pa tudi zaradi učinkovitega nasprotja grobemu avtomatizmu, ki ga s svojimi mehanizmi želje na vseh ravneh uvaja razmeroma vplivna slovenska psihoanaliza.)

Fenomen smrtnosti, ki ne opredeljuje le bivanja posameznika, ampak skozi njegovo razmerje do bivajočega oziroma skozi paradoksalni stroj sveta, tudi vse bivajoče, v bistveni meri odpira horizont poezije. Čeprav je dogajanje v njej še vedno le simulirano v Baudelaireovem smislu, pa prav z opozarjanjem na končnost, ki je v prvi vrsti njena lastna, zadobiva neko legitimnost za govorjenje o eksistencialnih stvareh. Poleg tega Debeljaku zaradi stalno prisotne imanentne refleksije smrtnosti uspeva presegati raven spopadov med različnimi koncepti pisanja, žanrsko razslojenost literature in manipuliranje z njo, ne da bi vse to povsem nekritično zavračal. Ob tem, da se v njegovih tekstih zrcali specifična podoba piščevega položaja, zanesljivo prehaja iz utesnjujočih, samonamenskih kalupov praznega akademizma k – tako je prepričan danes – neizogibnim vprašanjem, ki so, zdi se, od nekdanj in jih različne epohe zgolj ponavljajo v oblikah, v kakršnih jih ponovno odkrivajo: »Zato vem, da mi ne moreš povedati nič, česar ne bi že vedel. Vem, da obstajam. Na primer: mar ni to moj glas, ki tenko zveni skozi stopnišča? Mar ni to moja dlan? Ampak zakaj toliko bolečine, upanja, strahu? In se takoj spoznam. Da, to sem jaz. Ni dvoma, to sem jaz.« (Prazne sobe, str. 79). Odtod izvira tudi vse večja potreba po poetizaciji izraza, po stopnjevanju večplastnosti in neujemljivosti pesniške dikcije. V Minutah strahu je prišlo do še odločnejšega premika v to smer, ki pa pomeni le povzetek že sicer jasne linije v Debeljakovi poeziji vse od Zamenjav, zamenjav naprej. Morda zveni to z ozirom na zunanjo formo presenetljivo, vendar so sklenjene, četudi ohlapne, z redkimi inverzijami prevezene, tekstne strukture zadnje zbirke najbolj pesniške strani, kar jih je Debeljak dosedaj napisal. Želja po čisti spontanosti, s katero naj stvari stopajo v besedilo brez kakršnih koli prostorskih omejitev smisla, je nedvomno najintimnejša obsesija slehernega pesnika, ni pa je dano vsakomur od njih izkristalizirati v tako nedvomni obliki kot Alešu Debe-

ljaku v tehle verzih: »tako se vedno vračam, nikoli nisem odšel, je v mislih zaključil stavek, prisposodob, hrepenenje, ves svet.« (Kratke študije povratka, str. 97). Ali morda še prepričljiveje v besedah neke druge pesmi: »Ti zato uhaja verz neke dvanajstvrstične pesmi, ki je izrekla ves svet, kakor je bil in bo in ti zato večerni mrč slepi pogled, da ne vidiš vseh življenj hkrati, kot jih lahko vidi samo človek, katerega ime črkuješ na pamet sredi noči, stoječ nekje na odprtem, v temi, na planjavi.« (Reka in mlada ženska, str. 61).

Svet, v katerega stopamo v Minutah strahu, je svet nočnih mestnih pejsažev, potemnelih izložbenih oken, različnih glasov, oddaljenih in bližnjih, ki prihajajo z ulice, samotnih ur v tihih sobah, hladu hrastovih gozdov, potopljenih v tišino snega in sivo svetlobo ledenih oblakov; svet osamelih potnikov, ki se izgubljajo v negotovem trepetu velemest in hrepenecih pevcev, ki se jim na poti skozi meglene stepe glas razcveta v zimske rože. V marsičem Debeljakove pesmi še najbolj spominjajo na svež dih in kristalno atmosfero v neko napol sluteno melanholijo odetih verzov srbskega pesnika Nemanje Mitrovića. Po svoje, kot sem že omenil, povzemajo marsikaj iz zaloge tradicije, a postajajo pri tem vsebolj zadržane, previdne in prizanesljive, vsebolj se zgoščajo v zrcalo, ki ne le odseva, ampak postaja tudi eno od sidrišč svojega časa in morda – bodoče tradicije.

Brane Senegačnik

MARCEL ŠTEFANČIČ ML.
O HOLLYWOODU
V OSEMDESETIH

Umetnost in kultura 114, uredil Peter
Milovanović Jarh, ZKOS' 1990

Pri nas je še vedno redkost, če izide knjiga s področja filma, pa naj gre za ožje strokovno delo ali pa za poljudno. Zato je tem bolj dobrodošlo vsako tovrstno delo, pa naj bo to prevod ali še raje

izvirno delo. ZKOS je natisnila Marcela Štefančiča ml. Prišli so ponoči, Hollywood v osemdesetih. Gre torej za dokaj profilirano gledanje filma, hollywoodski pečat osemdesetih let je časovna zamejitev in hkrati simptomatika za filme in filmske ustvarjalce, ki so vtisnili svojo specifiko v zamisli in izpeljave. Zakaj Hollywood in ne Evropa? To pripada avtorju, ki se bo morda odločil tudi za evropski poseg v filmski vivisekciji, toda zanesljivo je Hollywood toliko prisoten tudi v evropskem prostoru, da ni mogoče zanikati pritiska tega filma tako rekoč skozi dnevno prakso. In v tem merilu je Marcel Štefančič ml. postregel s poznavalskim prikazom, ki je enako zanimiv filmskim in pedagoškim delavcem kot tudi tistim, ki so zanesenjaki filma. Torej Hollywood v osemdesetih, naj nekateri kujejo v zvezde primere filmskih dosežkov, spet drugi pa zavračajo dosti tega – dejstvo pa ostane, da so ti filmi prisotni, delujoči in komercialno tržni. In obrtniške zanesljivosti jim ni mogoče omajati, tudi posameznik si ne more privoščiti oporečne kakovosti, naj gre za igralca, režiserja ali za scenografa ipd.

Avtor pričinja z denarjem, ki je za film potreben, in z zanimivim prikazom, ki podaja morda manj znane podatke, vse do vključevanja televizije v posebnem odnosu s problemi posledic za film. Pa tudi video, ki je »v tem fizično – tehnološkem smislu poškodoval tudi televizijo, že tako vzpostavljeno na ‚potlačitvi‘ filmskega traku.« Po opredelitvi razločnice med A-filmi in B-filmi, s posebnim ozirom na osemdeseta leta, pa avtor ugotavlja, da nikoli prej nismo imeli toliko »nadaljevanj« tega ali onega filma, »remake« nekdanjih uspešnic ipd. Spomniti se je treba le na serijo Policijske akademije, Na petek 13. itd. Ob avtorjevi opredelitvi o naravi žanra v tem času in taki praksi je ponudil vrsto primerov, pravzaprav gre za celovito nizanje filmov, ki jim daje bistvene ugotovitve. Avtor zna gledati v globalu, s ptičje perspektive, zato se ne drobi pri analizah filmov, s tem tudi povezujoče opredelju-