

Branko Čegec

Poliperspektivna slika individualnosti

O knjigi Aleša Debeljaka: Slovar tišine, Aleph 1987

»Moje prve besede niso moje prve besede. Škoda, ker nisem začel drugače.« *John Barth*, Izgubljen v luna parku

»Čas je. Povej, kar je nekoč že bilo rečeno.« *Aleš Debeljak*, Brez anestezije 3

»Veste, imam hecen občutek, kakor da sem vse to že videl.« *Laurie Anderson*, From the Air

»Ampak: z vsako smrtjo umirajo vse stvari.« *Aleš Debeljak*, Opis zgodovine 5

Dolgotrajno izčrpavanje v poskusih definiranja pojmov *postmodernizem* in *postmodernost* je tako prevzelo teorijo in kritiko na naših prizoriščih, da sta v bojni vnemi skoraj popolnoma pozabili prisotnost dejstev oziroma v primeru, ki me tokrat zanima, knjižnega besedila. Namesto da bi izkoristila vseprisotno prevlado različnosti, je kritika trdovratno nasledala na teoretična ugibanja »Was ist postmodernismus?«. Književnost pa je šla svojo pot. Odsotnost kritiške uzde je obrodila skoraj histeričen proces individualizacije (histeričen zaradi strahu pred ponovnim vprijetjem v mrežo zaprtih kritiških sistemov) in nekoliko anarhoidno odklanjanje konvencij pozne modernosti, katerima se kritika vztrajno ni hotela odreči. Zdi pa se mi, da je pravzaprav prav kritika, za razliko od književnosti same, pokazala osupljivo količino konzervativnosti glede na dejstvo, da si je za nalogo postavila globalno trasiranje smeri recepcije aktualne literarne prakse. No, videti je, da je v zadnjem času kljub temu razviden postopen proces *individualizacije kritiškega diskurza*, kar pomeni, da se je največji del kritikov soočil z nemožnostjo poenostavljenih tipologizacij in napravil pomemben izstop k individualističnim označbam aktualne književnosti, začeniši z *značajem literarnega besedila* kot s prvo premiso *kritiške recepcije*. Pod pojmom kritiške recepcije, ali bolj določeno: *individualne kritiške recepcije* poskušam razumeti aktualno, še vedno predvsem željeno stanje kritike, ki naj ne bi prejudicirala dosegov teoretičnega mišljenja, marveč bi mu morala omogočiti pristop do aktualne produkcije, brez jalovih tipanj v praznem prostoru med delom in recipientom, za katera teoretično pretehtavanje književnosti nikoli ni imelo niti do-

volj časa niti vsaj tveganega recepcijskega erosa, kakršen je nujen za razumevanje vsakega postmodernističnega literarnega besedila.

Končno, čemu ta »globalni« uvod v besedilo o povsem konkretni knjigi? Kompleksna intelektualna in avtorska osebnost, kot je *Aleš Debeljak*, osebnost, katere intelektualni interesi se manifestirajo skozi povsem različne diskurze, od literarnega do kritiškega, esejističnega in publicističnega (ali pa bi bilo bolj točno: v različnih aspektih esejističnega diskurza: od literature do kritike in publicistike), je v glavnem uspevala obiti vse v uvodu omenjene pasti, ker je morebitne omejitve ene diskurzivne prakse uspešno nadomeščala z izkušnjami iz drugih prostorov. Soočen z Debeljakovo neposredno izkušnjo, ki za zdaj niti ni imela veliko dostojnih posnemovalcev, sem moral na neki način razprostrti podlago za besedilo o njegovi pesniški knjigi, tembolj ker sem bil precej dolgo dobo vzdržan od večine oblik kritiške recepcije. Torej je vse, kar bom napisal o vsebini Debeljakove knjige »Slovar tišine« spodbujeno najprej z bližnjimi ravnmi senzibilnosti »pesnika« in »kritiškega recipienta«, potem z bolj ali manj slučajnim kontekstualiziranjem v aktualni književno-recepcijski prostor, in na posled z neposrednim navezovanjem na celotni prostor njegove dejavnosti kot pisca.

1. »Literatura izčrpanosti«

Že samo dejstvo, da Aleš Debeljak ob vstopu v književnost v začetku osemdesetih let ne izstopa iz tedaj skoraj institucionaliziranega prostora slovenske književne avantgarde, marveč na neki način pristaja na izlet v labirint *Grafenauerjevih* »Štukatur«, primerno zgovorno priča o pritajenem prevratu, ki se je tedaj začel dogajati na slovenskem literarnem prizorišču. Ko je slepa ulica modernizma (oziroma avantgarde) prišla do roba nevarne »izčrpanosti«,¹ so se mladi slovenski pesniki, med njimi pa je kot eden od vodnikov že takrat izstopal prav A. D., odločili, da se izognejo agoniji. Intenziviranje »post-retro« impulzov je samo prispevalo k bolj ugodnemu razvoju situacije. Nove knjige najbolj izstopajočih modernistov (*Šalamun*) so tudi začele pričati o rasti zanimanj izven poznomodernističnega fonda (kakršen je bil jezik npr.), vendar je pogled nazaj na prehojeno pot enega od najbolj izstopajočih avtorjev zadnje faze slovenske avantgarde, namreč *Iva Svetine*, naenkrat predočil trdno ukoreninjenost pravkar promoviranih tendenc. Svetina je že v knjigah »Dissertationes« in »Bulbul« krenil na pot iz nedotakljivega gradu jezika k eksotičnim predelom zemljepisa in telesa. Drži, da še vedno ni izgubil vere v besedo (še več!), kar se bo v Debeljakovem »Slovarju tišine« neizbris-

¹ John Barth: Literatura izčrpanosti; v zborniku *Ameriška metafikcija*, str. 6—21, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988.

no zgodilo, vendar je dopustil, da se med usahlimi obalami besede in stvari zasidra sluzasta energija erosa (lepote, ljubezni, poezije). Že 1982. leta, tedaj zagotovo še v zanosu modernistične izključujočnosti, vendar v mnogočem bolj nonšalantno in »cool«, kot so si ortodoksni modernisti sploh lahko zamislili, Debeljak napove »Zamenjave, zamenjave«. Na slovensko literarno prizorišče je negotovo, vendar nezbežno stopila nova faza, katere značilnosti bi lahko v dobri meri razbrali iz znamenitega eseja *Johna Bartha* »Literatura izpolnjenosti². Z najbolj poenostavljenim pogledom na celotni prostor Debeljakove poezije bi lahko rekli, da v dobršni meri pokriva tisto, kar Barth v svoji eksplikaciji ravni »postmodernistične književnosti« zvede na vzorec »postmodernističnega romana«: »Idealen postmodernistični roman bi moral nekako premoščati nasprotja med realizmom in nadrealizmom, formalizmom in »vsebinskostjo«, med čisto in angažirano književnostjo, ter med elitistično literaturo in šundom.«³ Barthov esej datira iz 1980. leta. Osem let kasneje — mislim, da brez pretiranih dvomov lahko rečem, da se je takrat opaženi proces interžanrskega prežemanja tako zelo razvil, da se ne da več nesporno vztrajati niti na eni precizni opredelitvi. S tega gledišča je Barthovo videnje romana danes bližje globalnemu stanju literature kot pa posameznim aspektom nje- ne praktične realizacije. Nazadnje se mi zdi, da smo vse bližje situaciji, ko bomo morali bolj pogosto govoriti o sintetični literarni zvrsti, kakršna nas že pričakuje v knjigarnah, v kateri bomo prepoznavali »naučne simptome«, ki pa jih ne bomo mogli enostavno imenovati »roman«, »pesem« ali »zgodba«. Verjetno najbolj perspektiven mladi teoretik književnosti *Vladimir Biti* je v nekem intervjuju opozoril, da je »književnost neprenehoma v dinamičnem prežemanju z različnimi tipi diskurzivne in nediskurzivne prakse prakse«⁴, k temu dejstvu pa danes nedvomno prispeva skoraj neverjetno intenziven proces medsebojnih vplivov pod pritiskom vizualnih medijev, ustrezajoč ustvarjanju sintetičnih umetniških oblik s posameznimi prevladovanji različnih umetniških praks (književnosti, likovnosti, glasbe...). Če ostanem pri Bitijevih razmišljanjih iz navedenega intervjuja, potem je danes to, kar on imenuje »torišče diskurza«⁵, postalo prostor, izpostavljen nenehnim metamorfozam, kar pomeni, da je »torišče diskurza« določeno s tistim, kar sem samovoljno imel navado imenovati *značaj* vsakega posameznega besedila. Debeljakova pesniška besedila so skoraj neoporečen vzorec za primerjavo omenjenih tez, toliko bolj, ker vsaka njegova

² Ni slučaj, da je prav Debeljak naredil izbor za knjigo, v kateri sta prevedena oba znamenita Bartheta eseja: *Literatura izčrpanosti* in *Literatura izpolnjenosti*, *ibid.*, str. 6—38.

³ *Ibid.*, str. 34—35.

⁴ Vladimir Biti: *Percepcija fikcije — fikcija percepcije*, intervju, *Quorum* št. 3, str. 7, Zagreb 1988.

⁵ *Ibid.* »Vsako besedilo na neki način poimenuje celotno polje, znotraj katerega se pojavlja.«, str. 21.

knjiga vsebuje nekaj osnovnih konstant, na ravni katerih jo je mogoče obravnavati kot celoto, skoraj bi si upal reči »konceptualno« (če to ni preveč vulgarno) literarno delo, ne pa morebiti kot zbirko besedil.

2. »Individualizacija občega«

Poliperspektivnost Debeljakove percepcije/recepcije (ker se v perceptivnem prostoru pojavlja tudi niz izkustvenih področij iz prebrane literature) se lahko najprej bere na ravni odnosa avtorja (subjekta), ki je spet enakopravno prisoten v besedilu, in prostora, v katerega je usmerjeno njegovo zanimanje. »Individualizacija občega«, ki je od svoje sartrovske faze doživela pomembne spremembe, se v Debeljakovem primeru kaže tako, da se manifestira kot svojevrsten premični synthesizer, ki skozi premikanje zajema določen prostor, ga sintetizira in kreativno transformira, potem pa ga predstavlja kot literarno besedilo. A. D. ne »opisuje« potovanja, on vzpostavlja svojo perspektivo, ki se je ne da več zvesti na obzorje, marveč se uresničuje v medsebojnih odnosih *videnega* in *načuenega* (z izobrazbo), misleč v svoji perspektivi »sedanji čas v Zgodovini«,⁶ kakor bi, denimo, rekel Jameson. Avtorjevo potovanje najpogosteje implicira prepoznavanje minljivosti »splošnih vrednot« v trenutnih konstelacijah mitologemov/ideologemov (ali morda bolj enostavno: »občih mest« aktualnega časa). Zato se pogosto tudi končuje v *ničnosti*, v *ničemer*, *nikjer*. Kakor da je neprenehoma soočen z znamenitim *Beckettovim* stavkom: »Nič ni tako resnično kot Nič.« S to razliko, da Debeljak nikoli ne bi izrekel tako militantnega modernističnega stavka. Njegov »poobčeni« individualizem nima destruktivne energije. Pojavlja se kot šibak, skoraj bi si upal reči nemočen posameznik, ki ne želi spremenjati obstoječe vzročnosti, marveč samo *ugotavlja* prostor vidnega in dojemljivega, ne da bi se izogibal pragovom iracionalnega, ki se pojavljajo znotraj prostora čutnega. Vse drugo je zunaj njegove moči in glede na to tudi zanimanja. Verjetno najbolj določene pozicije subjekta je v svojem individualnem projektu literature dosegel sam Debeljak, ko je pisal o »svobodi neskončnega in neomejenega prostora, ki se množi v ogledalih« (na primeru poezije *Jureta Potokarja*),⁷ in ga imenoval »individualizem medsebojno ločenih občutij«. Od tod do »modusa nostalgije«,⁸ ki ga omenja *Marcel Stefančič, jr.* v spremni besedi h knjigi, ni več preprek. V njem pa so in hrepenenje in sa-

⁶ Frederic Jameson: Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, Kulturni radnik br. 3.

⁷ Aleš Debeljak: Prolegomena za teorijo poslušanja, Problemi — Literatura št. 3, str. 114—123, Ljubljana 1986.

⁸ Ibid., str. 114—123.

⁹ Marcel Stefančič, jr.: Nostalgija in literarna stvar, spremna beseda v knjigi »Slovar tišine«, str. 80, Aleph, KMS, Ljubljana 1987.

mota in strah in hotenje in želja in bolečina in nemoč... Odnos videnega in občutenega sveta je tako končno zasnovan na ravni sožitja in medsebojne odvisnosti.

3. Simulacija »totalnega prostora«

Kaj se pravzaprav dogaja znotraj simuliranih form Debeljakovih pesniških besedil? Omenil sem subjekt kot reflektirajoče mesto. V Debeljakovi lastni interpretaciji, v omenjenem eseju o Potokarjevi poeziji, izraža subjekt kot polje »medsebojno ločenih občutij«, kot sem že rekel, »svobodo neskončnega in neomejenega prostora, ki se množi v ogledalih«. To je situacija, ki ste jo zagotovo že srečali v interierjih kičastih kavarnic in v kateri postmodernistično »retuširani« kavarni (kot je »Dubrovnik« na zagrebškem glavnem trgu): množica ogledal pod različnimi koti, z vseh strani, iz katerih prihaja negotovost, iz katerih se umetno reproducira egocentričnost kot »razseljena«, neulovljiva, poliperspektivna slika individualnosti. Slika mnogih »jaz«-ov mi ne dopušča gotovosti enodimenzionalnega sprejemanja sebe kot dejstva. Vsak »jaz« ima istočasno tudi svoj trenutni kontekst, *kontekst svojega kota*, simulirajoč eno obliko »totalnega prostora«, podobnega tistemu, na katerega opozarja Frederic Jameson, ko ga prepoznava v prostorskih intencah postmoderne arhitekture.¹⁰ V procesu pisanja se tako videni perspektivi pridružuje individualno vedenje, ki definitivno določeni izvenknjižni in inicirani književni kontekst producira kot literarno besedilo. Zato je v Debeljakovi literarni perspektivi nemogoče zaobiti ornamentiko eseja, morda največ zaradi razlogov, ki jih Lyotard navaja v podporo tezi o postmodernosti eseja,¹¹ morda pa tudi zato, ker esej najbolje zagotavlja pogoje za dogajanja postmodernega literarnega besedila, ker omogoča in intelektualnost in literarnost, in realizem in nadrealnost, in kič in elitizem, in sentimentalnost in banalnost. Esejistični »fotorealizem«¹² (če ogledala zaustavimo v trenutku, kar se redno dogaja ob prehodu iz medija v medij oz. pri transformaciji v literarno besedilo, potem so pravzaprav samo skupina fotografij) se v Jamesonovi perspektivi, na osnovi vzorca Debeljakovih besedil, kaže kot realizem, ki je »simulacrum«,¹³ ki pa ne obstaja kot skupina fotografij slučajno izpadlih iz albuma avtorjevih spominov, marveč se razvija kot besedilo ravno zahvaljujoč potencialu, ki ga inicialni značaj slike zmore verbalizirati kot spomin. Simulacija »totalnega prostora« omogoča izogibanje vsem pastem

¹⁰ F. Jameson: *ibid.*, str. 75.

¹¹ Jean-Francois Lyotard: *Odgovor na pitanje: Što je postmoderna?*, Kulturni radnik št. 3, str. 121, Zagreb 1985.

¹² F. Jameson: *ibid.*, str. 66.

¹³ *Ibid.*, str. 66.

vzročnosti, ki so tako pogosto zasedale ozemlja avtorske predstavljalnosti. Kronološki čas in zemljepisne razdalje so osvobojene teh spon enako kot očitna dejstva in slojevita senzibilnost avtorjevega položaja. Debeljak je v takšni konstelaciji končno pristopil k toliko hoteni praznini, za katero se ne bi moglo reči, da deluje v skladu z običajnimi predstavami. »Pokrajina je«, pravi namreč Debeljak, »napolnjena s praznino, ki se je vsi bojijo.« *Polna praznina* očitno omogoča *novi začetek*, vendar ne zagotavlja stabilnosti prehojene poti. Zato z novim začetkom ni istočasno razumljiva tudi *originalnost*, ker je zavest o tem triku končno dosegla stopnjo, na kateri je povsem razvidno, da je jezik neke vrste *perpetuum mobile praznine*, ki različno uspešno lahko proizvede iluzijo željene stvarnosti, toda skoraj da ne more vplivati nanjo (»Dovolj je besed«, »Stvari so prazne«).

4. Resentimentalizacija spomina

Če je »izguba spomina«, kakor pravi Marcel Štefančič, jr.,¹⁴ bila razločevalni parameter Debeljakove knjige *Imena smrti*, potem je afirmacija prostora spomina v postmoderni perspektivi ena od bistvenih označb *Slovarja tišine*. A. D. ne želi pripovedovati zgodovinskih dejstev: sentimentalno lista po albumih spomina, izpisujoč aktualno stanje tega spomina (njegov vizualni in verbalni del), ob tem pa ga oblikuje kot individualno doživetje. Ne beži od sentimentalnosti, ne izogiba se patetični sintagmi (»razpoka časa«, »gladkost morja«), pravi, da ljudi in predmete opisuje s »toplino v glasu«, prizadevajoč si navesti neizogibnost sožitja predmetnega in čutnega sveta. V vseh pesniških besedilih *Slovarja tišine* se namreč pojavljajo osebe. Ko ne govori o sebi, Debeljak spregovori o *nekem*, o *drugem*, zatekajoč se tako k obliki, ki bi jo lahko poimenovali dialog z neuresničeno repliko, ki se s posredovanjem medija — subjekta realizira kot pesniško besedilo. »Govor drugega« se ne pojavlja v konvencionalni formi, marveč se ga čuti (ali spominja) enako kot tudi predmetni svet. Gre za svojevrstno »melanholično navdušenje občutij«, ki vzpostavlja »pravico do razlike« kot primarni kriterij enakopravnosti: »Čas je. Povej, kar je nekoč že bilo rečeno. Da ne bo nesporazuma. Začni, kjer hočeš. (...) Povej. Kako si tiho in postajaš dih vseh ljudi.«

5. »Reflektiranje medija«

O mestu sodobne književnosti v kontekstu medijske kulture je bilo tudi pri nas že nekaj napisanega. Globalistične tendence video-medij-

¹⁴ Marcel Štefančič, jr.: Dvojna ekspozicija, spremna beseda v knjigi *Imena smrti* A. Debeljaka, str. 108, Mladinski knjiga, Ljubljana 1985.

ske prakse so predmet tudi številnih razprav v časopisnih prostorih »sveta«. V enem takšnih besedil, objavljenem v frankfurtskem časopisu »Umbruch«, je *Heinrich Fecher* zapisal: »Književnost prevzema vsebine drugih medijev, npr. stripov in televizijske produkcije in jih s predimenzioniranjem in razbijanjem združuje s tokovi, ki so zunaj stripa in video-medija.«¹⁵ Natančnejši bralec tega besedila je že lahko opazil nekaj ravni »reflektiranja medija«¹⁶ v poeziji Aleša Debeljaka. No, da gre za poskus prevrednotenja prav v smislu, ki ga navaja H. Fecher, se mu razjasni ob poskusu »vizualizirati« Debeljakove verbalizirane slike. »Reflektiranje medija s simuliranjem klasičnih verzniških oblik«¹⁷ zahteva tudi nekoliko bolj selektiven pristop k celotnemu medijskemu prostoru. Namesto zelo poudarjenega pristajanja na »konstantno pomanjkanje časa«¹⁸ namreč, ki je značilno za televizijo, izbere A. D. bolj umirjen, simulirani klasični formi bolj ustrezen izvor, katerega korenine segajo v umirjeni, malce sentimentalni individualizem filmskih opusov npr. *Antonionija*, *Wendersa* in *Tarkovskega*. In ko govori o svetu, »ki se je sploščil na dvodimenzionalni ploskvi ekrana«,¹⁹ mlada kritičarka *Tea Štoka* ne pozablja na podatek o zaprtem krogu ogledal, o izkušnji fotografije, o ostrem zvoku in »otipljivosti« čutil, ki delajo tudi »filmične« izkušnje vsaj toliko tehnično popolne, da omogočajo intenzivno bralno doživetje. Tako močan je namreč, da se recipient pogosto znajde v poziciji »lika« ene od pesmi *Laurie Anderson*, ki pravi: »Veš, tole bi rajši gledala na TV. Televizija omili.«²⁰

6. »Esej o melanholiji«

Besednjak ne-moči in praznine se končuje z avtorjevo »spremno besedo« z naslovom »Esej o melanholiji«. V njem je o Debeljakovi poeziji povedano mnogo več od tega, kar sem jaz uspel na prejšnjih straneh. Da ne bi pomislili, da gre za eno od obveznih floskul ne-močnega recipienta, ga navajam v celoti:

»Ni padal dež. Najbrž ni bil sneg.
 Že nekaj ur, že vse življenje skušam
 izginiti v tekst. Ne govorim z drugimi,

¹⁵ Heinrich Fecher: Književnost i video-mediji, *Quorum* št. 1, str. 114, Zagreb 1988.

¹⁶ Tea Štoka: A. Debeljak/Slovar tišine, *Problemi — Literatura* št. 5, str. 196, Ljubljana 1988.

¹⁷ *Ibid.*, str. 196.

¹⁸ Bernd Wagner: Čitanje riječi, promatranje slika, gledanje televizije, *Quorum* št. 1, str. 109—110, Zagreb 1988.

¹⁹ Tea Štoka: *ibid.*, str. 196.

²⁰ Laurie Anderson: Shakeyev dan, *Quorum* št. 1, str. 301, Zagreb 1988.

ker ne govorim niti sam s sabo. Izginjam v tekst, da bi razčistil poetiko te halucinacije. Ne morem drugače. Čudim se ljudem, ki berejo dokumente tega razčiščevanja. Drugih besed nimam. Se te so nepotrebne. Hi ho.«

Ali je potrebno posebej poudariti, da je šlo za knjigo, ki skoraj paradigmatsko zastopa niz globalnih intenc aktualne književne prakse? Na drugi strani pa njene individualne avtorske označbe v veliki meri presegajo monotone poskuse tipologizacij, dodajajoč jo kot knjigo, s katero se soeksistira, v kateri se prepoznavna ali pa se vanjo enostavno transformira lastno različnost.

Prevedla Lela B. Njatin