

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

David Lodge

Pisatelj danes: Še vedno na razpotju?

Položaj sodobnega pisatelja je mogoče preučevati z umetniškega ali institucionalnega vidika. Kot umetniška razumem vprašanja zvrsti, formalne in slogovne izbire ali trenda – to francoski kritiki imenujejo *écriture*. Na področje institucionalnega uvrščam vprašanja materialnih pogojev pisanja, produkcije, distribucije, odmevnosti in nagrajevanja. Področji sta, seveda, medsebojno povezani.

Tako umetniški kot institucionalni položaj sodobnega literarnega ustvarjanja lahko spremljamo iz perspektive kritika ali pa iz perspektive pisca ustvarjalca. Sam nastopam v obeh vlogah in se zato v dvojnem pomenu soočam s takšno delitvijo. Večino svojega odraslega življenja – od leta 1960 do 1987 – sem kariero univerzitetnega profesorja in znanstvenika združeval s pisanjem romanov. Skušal sem držati ravnotežje med enim in drugim in sem, bolj ali manj namenoma, izmenoma objavljaj romane in dela s področja literarne kritike. Leta 1987 sem prenehal poučevati na univerzi, in čeprav se nameravam še naprej ukvarjati z literarno kritiko, se mi zdi, da ne bo namenjena akademskemu bralstvu. K taki odločitvi me je, med drugim, napeljal tudi občutek, da postajajo tehtne povezave med akademsko kritiko, ki jo bolj in bolj obvladujejo teoretična vprašanja, in prakso kreativnega pisanja vse težje.

Tako kritik kot ustvarjalec imata lahko do literature deskriptiven ali pa normativen pristop. Moja osebna izbira je od nekdanj deskriptivnost. Menim, da ni nič bolj jalovega, kot so kritikovi nasveti pisatelju, kaj in kako naj piše in česa ne. Piscem je tovrstno ravnanje še mogoče spregledati, ker gre pri njih za način, kako ohraniti ali ustvariti primerno vzdušje za sprejem njihovega dela ali dela njihovih prijateljev. Tradicija posebne vrste pisanja, ki mu pravimo manifest, je dolga in spoštovanja vredna. Toda iz določenih razlogov, h katerim se bom še vrnil, menim, da je v sedanjem literarnem trenutku neprimerna, in se ji bom, seveda, izognil.

Smernice mojih opazovanj so torej tele: umetnost/institucija, kritika/ustvarjalnost, deskriptivnost/normativnost.

Pred približno dvajsetimi leti sem objavil estetsko, kritično in opisno naravnane esej z naslovom *Pisatelj na razpotju*, zasnovan kot opisen pregled estetike sodobnega romana, napisan sicer na podlagi moje osebne pisateljske izkušnje, vendar v osnovnih okvirih kritične teorije. Moje izhodišče je bilo kratko, a prepričljivo delo s področja normativne kritike z naslovom *The Fabulators* ameriškega literarnega teoretika

Roberta Scholesa. (Danes si je sicer težko zamišljati ambicioznega, mladega učenjaka Scholesovih sposobnosti, kako piše knjigo o sodobnem leposlovju – pričakovali bi, da se bo lotil področja *Teorije* ali da se bo z uporabo *Teorije* posvetil revizionističnemu branju klasičnih besedil.) Scholes v omenjenem delu trdi, da je realistični roman zastarel; pisatelji naj realizem prepustijo drugim medijem, na primer filmu, ki lahko stvarnost zvesteje posnema, ter se posvetijo zgolj fiktivnemu potencialu pripovedi. Kot najustreznejši primer navaja delo Johna Bartha *Giles Goat-boy*, obsežno alegorično pripoved o svetu, ki je razdeljen na *Vzhodni* in *Zahodni Tabor*; poslanstvo glavnega junaka, spočetega med devico in računalniškim programom, je, da reši ta svet. Po Scholesu so pomembnejši avtorji fabulativne proze še Lawrence Durrell, Iris Murdoch, John Hawkes, Terry Southern in Kurt Vonnegut.

Da bi zavrnil ali vsaj relativiziral ta manifest, sem si za iztočnico izbral prav Scholesovo splošno teorijo romana, predstavljeno v enem njegovih zgodnejših del *The Nature of Narrative*, kjer se kot soavtor pojavlja Robert Kellog. Teorija pravi, da je roman v osnovi spremenljiva mešanica izmišljenega in empiričnega, bajeslovnega in alegoričnega na eni ter zgodovine in mimetiziranja (realističnega prikazovanja vsakdanjih izkušenj) na drugi strani. Upoštevajoč dejstvo, da je postal obstoj tradicionalnega realističnega romana vprašljiv iz več razlogov (narava sodobne stvarnosti se, na primer, kaže kot nekaj bizarnega, ekstremnega in absurdnega), sem se opredelil za stališče, po katerem prekomerno spodbujanje izmišljenega v pripovedi ni edini možen odziv. Pisatelj namreč lahko enako dobro razvije tudi izključno empirični slog pripovedi, to je razvidno iz tako imenovanih "nepripovednih" romanov Trumana Capoteja (*Hladnokrvno*) in Normana Mailerja (*Armies of the Night*) ter iz eksperimentalnih avtobiografskih romanov B. J. Johnsona.

Sodobni romanopisec se je torej znašel na razpotju. Pred njim se je raztezala domnevno zelo dolgočasna in bržkone slepa ulica tradicionalnega realizma. Na levo in desno sta peljali poti fabuliranja in "nepripovedništva". Številni pisci, ki niso znali izbrati med temi tremi potmi, so svojo neodločenost vgradili v svoje delo in spremenili problem pisanja romana v snov romana. Nastalo zvrst sem imenoval "problemski" roman. Kasneje ga je, če se prav spominjam, Bob Scholes krstil za metafikcijo in termin si je pridobil splošno veljavo. Kot dober primer pisanja te vrste sem navedel *The Golden Notebook* Doris Lessing, avtobiografsko-esejistični roman pisateljice, ki svoje življenje, vključujoč pisateljstvo, opazuje z različnih zornih kotov; vsa ta opažanja zapisuje v beležnice različnih barv in naposled združi razdrobljen ustvarjalni duh v *Zlati beležnici*. Esej sem sklenil z "zmernim zaupanjem v prihodnost tradicionalnega realističnega romana". Ob tem sem se, verjetno ne po naključju, pripravil na objavo svojega dela te vrste, romana z naslovom *Out of Shelter*. Kljub temu je bil esej predvsem klic k estetskemu pluralizmu. Trdil sem, da prevladujoč slog ali *écriture*, kakršen se je uveljavil v petdesetih ali v tridesetih letih, ne obstaja. "Zdi se, da živimo v obdobju kulturnega pluralizma brez primere. Ta dopušča simultane razvoj osupljive slogovne pestrosti na vseh področjih umetnosti."

Po dvajsetih letih menim, da navedene trditve, v splošnem, še vedno veljajo. Ob tem pa me preseneča, kako trmasto se tradicionalni realizem upira pogrebu, ki so mu ga v šestdesetih in sedemdesetih letih pripravili Scholes in številni drugi kritiki in

pisatelji, ter tako ostaja ena resnih priložnosti za sodobnega romanopisca. (Ko govorim o realizmu, ne mislim samo na mimetiziranje resničnosti, ampak tudi na organizacijo pripovedi glede na logiko vzročnosti in časovnega zaporedja.)

Seveda je fabuliranje, v Scholesovem pomenu besede, v zadnjih dvajsetih letih doživelo razcvet. Spodbudila sta ga odkritje in razmah južnoameriškega magičnega realizma v Evropi in Združenih državah. V zvezi s tem se v britanskem leposlovju pojavljajo imena Salman Rushdie, Angela Carter, pozni Fay Weldon...

Zelo pomembna komponenta tovrstnega pisanja je humor, saj bi brez njega postalo neobetavno, mučno in neskončno dolgočasno. Smisel za humor je seveda tudi bralcu takšnega čtiva nujno potreben. Model literature, o kakršni govorimo, je Rabelaisev *Gargantua in Pantagruel*, literarnoteoretski okvir pa Bahtinova teorija romana.

Fabuliranje je torej v zadnjih dvajsetih letih doživelo razcvet, prevlade na leposlovnem prizorišču pa le ni doseglo. Še naprej ostaja, vsaj v Veliki Britaniji, obrobna oblika pripovedi.

Tako imenovani "nepripovedni" roman, pri katerem srečujemo pripovedne tehnike (na primer prost, nevezan stil, konstrukcijo prizorišča, pripoved v sedanjiku, retorične figure, iterativno simboliko itd.), je bil od nekdanj bolj ameriška kot britanska zvrst. Njen poetični okvir je začrtal Tom Wolfe z antologijo *The New Journalism*. Le en prispevek v tej antologiji je delo britanskega avtorja (Nicholas Tomalin). *Radical Chic* in *The Right Stuff* Toma Wolfa ter *Krvnikova pesem* Normana Mailerja so klasična dela tega žanra. Med pisatelji, ki pišejo v angleščini in niso Američani, se je tej zvrsti pisanja še najbolj približal Avstrellec Thomas Keneally. Dvoplastnost njegovega dela z naslovom *Schindler's Ark* se je pokazala, ko je bilo v Združenih državah objavljeno kot "nepripovedna" proza, leta 1982 pa je avtorju prineslo Bookerjevo nagrado za najboljši roman. Zadnjih nekaj let lahko v Veliki Britaniji spremljamo nekakšen preporod literariziranih potopisov, ki verjetno večinoma sodijo v omenjeno zvrst nepripovednega romana. Imena, ki se pojavljajo v tej zvezi, so: James Fenton, Jonathan Raban, Bruce Chatwin, Redmond O'Hanlon ter (Američana, ki sta se ustalila v Veliki Britaniji) Paul Theroux in Bill Bryson. Njihova literatura je mešanica reportaže na eni in kulturno-filozofskega premišljevanja ter rahlo zafrkljivega avtobiografskega podteksta, ki sta sestavini sodobnega leposlovja, na drugi strani. Danes je v Angliji bržkone najuglednejši in najvplivnejši vir sodobnega pisanja literarna revija *Granta*. Dovolj zgovoren je podatek, da je šla najbolje v prodajo prav potopisna številka, v kateri objavlja večina avtorjev, ki sem jih navedel.

Od časov, ko sem napisal svoj esej, se je seveda pojavilo večje število primerkov problemskega oziroma metafikijskega romana in še več takšnih, ki nosijo v sebi metafikijski naboj, čeprav po zasnovi niso metafikcija. Romani Margaret Drabble (od *The Ice Age* naprej), *The History Man* Malcolma Bradburyja, *Money* Martina Amisa in moj *How Far Can You Go?* so dela, osredotočena predvsem na dogajanja v sodobni družbi, ob tem pa vsa namigujejo na avtorjevo prisotnost v besedilu ali ga celo predstavljajo kot literarno osebo na isti ontološki ravni z drugimi fiktivnimi osebami. To je postopek, ki nenavadno grobo izpostavlja izmišljenost besedil in nedvoumno razkriva nekakšen strah pred etično in epistemološko naravo fiktivnega diskurza v

njegovem odnosu do sveta.

Reči moram, da se mi prispodoba o razpotju danes zdi nezadostna predvsem zato, ker ne zajema vseh možnih različic mešanja žanrov in slogov, ki se pojavljajo v sklopu posameznih tekstov. To mešanje, ki bi ga lahko poimenovali "križna" literatura, je, po mojem mnenju, pozornosti vredna posebnost sodobnega besednega ustvarjanja. Redki so namreč romanopisci, ki so popolnoma in izključno predani zgolj fabuliranju, zgolj "neizmišljenemu" ali zgolj metafikciji. Namesto tega raje kombinirajo, osupljivo in razločno, enega ali več teh načinov z realizmom. Vonnegutova *Klavnica pet* (1970) je zgodnji in vpliven primer mešanja žanrov v ameriški literaturi. Med britanske primere štejem nekatera zadnja dela Doris Lessing (na primer *Generalka za pekel*), knjige Juliana Barnesa (od *Flaubertove papige* naprej) in *The White Hotel* D. M. Thomasa. Izpostavljena vpletenost in očitno citiranje ali posnemanje starejših besedil v sodobnih besedilih se v tem obdobju, začenši z *Žensko francoskega poročnika* (J. Fowles) prek romanov *Hawksmoor* in *Chatterton* (P. Ackroyd) do *Possesion* (A. Byatt), pogosto uporablja prav z namenom doseči "križni" efekt. Sem bi verjetno lahko uvrstil tudi svoj roman *Small World*. Ob tem moram pripomniti, da je velika večina najbolj cenjenih romanov današnjih dni napisana v docela pridigarskem tonu tradicionalnega realizma, v prvoosebni ali prikriti avtorski pripovedi, ki dela iluzijo stvarnosti v sicer neizpostavljeni zgodbi.

Leta 1989 sem predsedoval žiriji Bookerjeve nagrade, ki je najeminentnejše britansko priznanje na področju literature. Prebrali, ali vsaj skrbno pregledali, smo prek sto novih romanov. Velika večina jih je bila napisana v okviru pravil "izmišljenega" realizma. Na seznamu šestih najboljših so se znašli izključno realistični romani. Reči moram, da na mojo veliko žalost mednje ni bil uvrščen roman *London Fields* Martina Amisa, ker sta temu ostro nasprotovala dva člana žirije. V nasprotnem primeru bi naš seznam nudil drugačno podobo, saj lahko v omenjenem delu najdemo pomembne metafizijske in fabulativne elemente. Za nobenega od izbranih šestih romanov ne moremo trditi, da izstopa iz okvirov moderne realistične pripovedi. Izbrani so bili: *The Remains of the Day* Kazua Ishiguro, ki je na koncu zmagal, *The Book of Evidence* Johna Banvillea, *Restoration* pisateljice Rose Tremain, *A Dissafection* Jamesa Kelmana, *Cat's Eye* Margaret Atwoodove in *Jigsaw* Sybille Bedfordove. Čeprav tega takrat, ko smo izbirali, nismo uvideli, gre pri petih od naštetih del za pripoved v prvi osebi, šesto, *A Dissafection* Jamesa Kelmana, pa je podano z enega samega zornega kota, večinoma v obliki notranjega monologa. Prvoosebna pripoved je sodobnim romanopiscem blizu, ker jim omogoča gibanje v okviru stvarnosti in ob tem ne zahteva tiste vrste avtoritete, ki je značilna za avtorsko pripovedno metodo klasičnega realističnega romana. Pri Bedfordovi in Atwoodovi je komaj ločiti glas pripovedovalca od glasu naznačenega avtorja. Ishiguro, Banville in Tremainova so s pomočjo retorike ustvarili nosilce pripovedi, ki se močno razlikujejo od samih avtorjev. Ustvarili so sicer virtuozne pisateljske mojstrovine, ki pa niso, strogo gledano, nič resnično novega. Banvillov roman je pravzaprav oblikovno najkonvencionalnejši od vseh, kar jih je napisal. Kellmanu je po splošnem mnenju pripadel sloves zastavonoše avantgarde, vendar se mi kljub temu, da mi je bil njegov roman zelo všeč in sem bil med člani žirije njegov glavni zagovornik, ni zdel posebno drzen. Napisan je v mešanici

notranjega monologa in prostega, nevezanega sloga, precej podobno prvim poglavjem *Uliksa*, vendar popolnoma brez joycevske mitske zasnove ali slogovnih eksperimentov, kakršne najdemo v Uliksovih zadnjih poglavjih. Njegovo estetsko gibalno je vsekakor mimetično. Bralca pritegne predvsem z vsebino in uporabljenimi narečnimi posebnostmi, ne pa s samo obliko pripovedi.

Naj povzamem: estetski pluralizem, ki sem ga branil v svojem eseju o romanopiscu na razpotju, je, kot se zdi, danes splošno sprejeto pravilo literarnega dogajanja. Tu in tam ga razumejo kot postmodernistično stanje, toda če je to tako, potem izraz *postmodernizem* ne ustreza več novi vrsti avantgarde, eksperimentalizmu. Osupljiva pestrost ponujenih stilov, ki so danes na voljo kot v nekakšnem estetskem supermarketu, vključuje tako tradicijo kot inovacije, tako minimalizem kot preobilje, tako nostalgijo kot preroštvo.

Zmagoslavje pluralizma je nedvomno povezano tudi z odsotnostjo vladajočih literarnih kritikov ali kritiške šole, ki bi se aktivno ukvarjala z interpretacijo in vrednotenjem sodobne literature, kakor so to nekoč počeli Eliot, Leavis in ameriški Novi kritiki. Temu je deloma vzrok rastoča profesionalizacija akademske kritike in njena zaposlenost s Teorijo. Kritika je tista, ki opredeljuje literarne tokove, snuje in sproža polemike o tem, kaj je pomembno in kaj ni, kaj je "in" in kaj je "out". Danes smo priča stanju, v katerem je vse "in" in nič "out". Simptomatičen za takšno stanje je zgrešen poskus kritika, kakršen je D. J. Taylor (*A Vain Conceit*, 1989), da bi napisal količkaj prepričljivo ali vsaj notranje povezano normativno kritiko.

Ta položaj ima svetlo in temno stran. Svetla se kaže v tem, da je svet literature odprt vsakomur, ki je talentiran. Kadar prevladuje določena literarna smer, obstaja nevarnost, da bodo dobri izdelki, ki ne bodo po modi, prezrti, poprečni pa bodo uživali napihnjen sloves, ker bodo v skladu z modo. Trideseta in petdeseta leta ponujajo številne primere. Temna stran je v tem, da bo, brez kakršnegakoli konsenza pri estetskem vrednotenju, prevladal neki drug vrednostni sistem. Glede na naravo človeške družbe je potemtakem razumljivo, da je prazen prostor zapolnila nekakšna predstava o uspehu, ki se meri s prodajo, ponudbo, nagradami, medijskim pompom itd. Če povzamemo: uspešnost je izpodrinila pomodnost z mesta odločilnega vodila v svetu literature. Povedano drugače, uspešnost je postala kazalec priljubljenosti. Vselej pa ni bilo tako. Ko je bil modernizem na višku svojih moči, je komercialno uspešen avtor redko užival tudi sloves pomembnega literarnega ustvarjalca. Zanimivo je, da je Martin Amis, ki ga imajo mnogi za najpomembnejšega romanopisca njegove generacije, napisal romana z naslovoma *Success* (Uspeh) in *Money* (Denar).

Splošno znano je, da je roman v osemdesetih pridobil novo komercialno vrednost in seveda ni naključje, da je bilo obenem to desetletje zaznamovano s podjetniško kulturo in razpršitvijo ter internacionalizacijo visokega kapitala. V nastalem ozračju so založniške hiše postale zanimiv cilj finančnih združb. Prestižni literarni ustvarjalci so (kakor sveže blago na trgu, vredni več kot dobiček, ki so ga v resnici ustvarjali – čeprav so, v določenih okoliščinah, ustvarjali levji delež) postali dragoceno premoženje. Rodila se je literarna uspešnica, pojem, ki bi se Franku in Queenie Leavis zdel v nasprotju s samim seboj. Vzorčni primer je *Ime rože* Umberta Eca. *Midnight Children* Salmana Rushdieja ravno tako. V osemdesetih je Bookerjeva nagrada, ki v

prejšnjem desetletju praktično ni vplivala na prodajo, nenadoma dobila takšno veljavo, da je vsaka nagrajena knjiga postala uspešnica. Založniki so začeli iskati potencialne uspešnice in zanje tekrovati med seboj. Pisatelji so za svoje delo dobivali boljše plačilo kot kdajkoli prej v tem stoletju. Kdor se je hotel preživljati izključno s pisanjem, je imel priložnost, ki ji v preteklosti ne najdemo para in se tudi v prihodnosti ne bo ponovila – v osemdesetih je vsekakor bila dosegljiva bolj kot kdajkoli prej.

Gospodarska recesija zgodnjih devetdesetih je položaj dodobra spremenila. Ko je prodaja na tržišču cvetela, so obsežni predujmi, ki so jih zahtevali uveljavljeni avtorji, pripeljali do splošnega zvišanja honorarjev. V neugodnih ekonomskih razmerah so mnogi od teh predujmov ostali nezasluženi, medtem ko je prodaja manj komercialne proze strmo upadla. Pisatelji vse teže prodajajo svoje delo in se preživljajo z njim. Prišlo je do občutnega osipa zaposlenih v industriji založništva in v skladu s tem do krčenja založniških seznamov. V kolikšni meri gre pri vsem tem za negativen pojav, je odvisno od tega, kakšne knjige zaradi pomanjkanja sredstev ne najdejo več poti na police. V Veliki Britaniji je naprodaj toliko romanov, da mnogi med njimi nikoli ne dočakajo korektnih kritike in tako nikoli zares ne vstopijo v zavest širše javnosti. Prav lahko se zgodi, da resnično dober roman ostane neopažen, ker se izgubi v poplavi sicer spodobnih, a ne zares *potrebni*h romanov. Kakorkoli že, posledice velikih sprememb na področju založništva pripovedne proze, ki so nastale v prejšnjem desetletju, ne bodo kar tako izginile.

Že od samega začetka so romanu enoglasno pripisovali status nečesa med umetnino in sredstvom za razvedrilo. V dvajsetem stoletju je pod vplivom modernizma razpadel na dve obliki: na intelektualno vzvišen roman z umetniškimi ambicijami, ki je našel kupce le v ozkem krogu izbrane elite, in na popularni oziroma zabavni roman, namenjen poprečnemu okusu, ki ga je v velikih nakladah kupovalo številno bralsko občinstvo. Vse kaže, da se prepad med obema spet zožuje, obenem se spreminja tudi pisateljev odnos do bralca, pisateljskega stanu in lastnega dela.

Uspešno trženje pripovedne proze je odvisno od sodelovanja med pisateljem, založnikom in množičnimi občili. Založnik in pisatelj delita skupni interes, mediji pa radi sodelujejo z njima zaradi lastnih koristi. Razvoj tiskarstva in komunikacijske tehnologije v zadnjem desetletju je pripeljal do širokega razmaha in pestrosti medijskih zvrsti. Časniki, časopisi, televizijske in radijske postaje, vsi hlepijo po novih, svežih "surovinah"; razprave in govornice o knjigah in pisateljih so poceni vir teh surovin.

Če ste torej pisatelj kakršnegakoli slovesa, se pot do objave vašega novega romana ne začne s pošiljanjem rokopisa vašemu založniku in čakanjem na ocene, ki se pojavijo kakšnih devet mesecev kasneje. Začne se z občutljivo vrsto pogajanj – praviloma ob posredovanju vašega zastopnika – o pogojih, ki so večasih podobni dražbi. Ko je pogodba končno podpisana, sledijo posvetovanja z založnikom glede ustreznega časa izida, oblikovanja knjižnega ovitka in drugih podrobnosti proizvodnje. Morda vas bodo prosili, da se pogovorite s prodajnim oddelkom založbe ali predstavniki knjigotržcev. V času objave vas bodo povabili, da sodelujete z mediji pri intervjujih, nastopate na literarnih večerih v knjigarnah, ste navzoči na literarnih prireditvah, podpisujete kupcem svoje knjige itd.. Če boste imeli srečo in boste dobili eno pomembnejših literarnih nagrad, ali pa se vsaj uvrstili v ožji izbor zanjo, bo to pomenilo še več javnih

nastopov. Če in ko bo knjiga izšla v broširani izdaji, se spremenila v film ali televizijsko nadaljevanko, prodrla v tujino, bodo na vrsti novi intervjuji, javna branja, podpisovanja itd.. Morda vas bo British Council povabil na mednarodno turnejo, na kateri boste prebirali svoja dela ali predavali o položaju romana v literaturi. Pri tem je zanimivo, da je v času, ko poststrukturalna literarna kritika razglašala teoretični aksiom o "avtorjevi smrti", javno zanimanje v nesluteni meri osredotočeno prav na sodobnega pisatelja kot na človeško bitje iz mesa in krvi.

Nekateri avtorji v tem procesu sodelujejo bolj zavzeto kot drugi, le peščica se mu docela izogne. Zakaj? Razlogov je več. Razmere spodbujajo pisatelja, da o sebi ne razmišlja le kot o umetniku, temveč tudi kot o profesionalcu, ki je s svojim založnikom sklenil poslovno partnerstvo. Če je založnik vložil precejšnjo vsoto denarja v predujem za novo knjigo, čuti avtor moralno obvezo in lastni interes, da mu jo pomaga prodati. Ob neposrednem stiku z občudovalci in nastopih na javnih literarnih prireditvah se lahko nadeja samopotrditve. Veseli ga tudi oditi od doma, zapustiti osamo svoje delovne sobe in se odpraviti v tujino na tuje stroške.

Nevarnosti, ki prežijo v tem novem načinu literarnega življenja, so očitne – govorim kot posameznik, ki se jim je zavestno izpostavil. Obstaja nevarnost, da bo medijska izpostavljenost botrovala nečimrnosti, zavisti in preganjavici, katerih žrtve so pisatelji že po pravilu. Obstaja nevarnost, da bodo vsi ti intervjuji, javna branja, predavateljske turnee, podpisovanja, prireditve itd. izčrpali čas in energijo, ki bi morala biti namenjena nastanku novega dela. Obstaja tudi nevarnost, morda celo največja med vsemi, da bo pisateljeva zavest o tržnih razsežnostih njegovega dela prevladala nad umetniško zavestjo, posledica pa bo manj inovativno, manj ambiciozno in raziskovanju novih ustvarjalnih razsežnosti manj naklonjeno delo. Zato se zdi upravičena trditev, da obstaja neposredna povezava med močjo medijev in trga na eni in umetniškim literarnim pluralizmom, znotraj katerega ostaja realizem vodilna sila, na drugi strani. Nedavno se je v Guardianu pojavil jedek komentar tega pojava izpod peresa J. G. Ballarda, in sicer v sklopu ocene biografije Williama Burroughsa:

V času, ko je meščanski roman na zmagoslavnem pohodu in pisatelji karieristi letijo po svetu in nastopajo kot znamenite osebnosti na literarnih festivalih, nas opogumlja dejstvo, da vsaj Burroughs še vedno mirno živi in dela v Lawrenceu v Kansasu in pripravlja, po mojem občutku, najizvirnejše in najpomembnejše pripovednoprozno besedilo od druge svetovne vojne sem.

Resnično zanimiv je v tem odlomku izraz "pisatelj karierist". Spominja na podobno, deloma diskriminacijsko sintagmo "ženska karieristka", ki se danes redko uporablja, včasih pa so z njo označevali žensko, ki je žrtvovala ali podredila tradicionalno vlogo gospodinje in matere poklicnemu napredovanju, tradicionalno moški vlogi, z vplivom in bogastvom vred. Ballardova frazeologija nosi v sebi razlikovanje med pisateljivanjem kot obrtjo in pisateljivanjem kot poklicem, med pisanjem kot težnjo po pomembnosti in pisanjem kot težnjo po uspehu. Priznati moram, da se mi zdi tista utrujajoča, stara puščoba, William Burroughs, zelo neprepričljiv primerek literarne pomembnosti, toda naj nas to ne odvrne od Ballardovih opažanj.

Glede na dogajanja v sodobnem svetu književnosti nedvomno obstaja nevarnost

okužbe literarnih vrednot z virusoma slave in denarja. Ta nevarnost se le po stopnji, ne pa tudi po vrsti, razlikuje od dogajanja v preteklosti. Lahko ji sledimo že od nekdanj, zagotovo pa od osemnajstega stoletja naprej, ko je pisateljstvo postalo poklic in se otreslo odvisnosti od pokroviteljev in je tiskarska tehnika spremenila literaturo v množično potrošniško dobrino. Pisatelj se je od nekdanj moral truditi, da je, kolikor je bilo v njegovi moči, usklajeval pragmatično in institucionalno z ustvarjalno integriteto. Od nekdanj je bilo pomembno ostati umetnik, ko si pisal svojo knjigo, in postati poslovnež, ko je prišel čas za objavo. Rečemo lahko le, da pravila sodobne kulturne proizvodnje izjemno otežkočajo takšno ravnotežje in zahtevajo od pisatelja nadvse bistro pamet.

Vendar je res (to je verjetno imel v mislih Ballard, ko je omenil zmagoslavje meščanskega romana), da sodobna pripovedna proza, ne glede na slog ali obliko, bralca v glavnem pritegne. Sodobni pisatelj je nagnjen h komunikaciji. Vedno ni bilo tako. Književniki v obdobju romantike so svojo umetnost videli predvsem kot osebno izražanje; modernisti kot tvorbo simbolov ali besednih konstrukcij. Sodobna teorija kritike nam govori, da je že sama predstava o komunikaciji iluzorna in zmotna (čeprav ob tem ni jasno, kaj sicer misli da počne, ko nam govori!). Sodobni pisatelj se kljub temu – deloma po zaslugi eksplozije komunikacijskih metod in sredstev (satelitski telefoni, video, telefaks, fotokopirni stroji, urejevalci besedil itd.), zagotovo pa zaradi širše profesionalne vpletenosti v založništvo in trženje literature ter njenih televizijskih in filmskih priredb – vidi v vlogi sodelavca v komunikaciji z občinstvom. Menim, da je to (v dobrem in slabem) posledica življenja v sodobnem svetu in da nedvomno vpliva na pojavno obliko sodobne literature.

(1992)

Prevedel Boštjan Leier