

David Lodge

Roman na križpotju

Človek lahko razmišlja o položaju sodobnega pisatelja bodisi z estetskega ali z institucionalnega stališča. V estetsko kategorijo štejem vprašanja zvrsti, oblikovno in slogovno izbiri ali modo – tisto, kar francoski kritiki imenujejo *écriture*. V kategorijo institucionalnega pa štejem vprašanja o materialnih pogojih pisanja, o tem, kako pisanje dandanes nastaja, kroži, kako je sprejeto in nagrajeno. Oboje je seveda med seboj povezano.

Tako na estetsko kot na institucionalno stanje današnjega pisanja lahko gledamo bodisi z vidika kritika ali ustvarjalnega pisatelja. Ker nastopam v obeh vlogah, to pomeni dvojno delitev predmeta pogovora. Večino svojega odraslega obdobja, od 1960 do 1987, sem povezoval akademsko kariero univerzitetnega profesorja in znanstvenika s pisanjem romanov. Skušal sem držati ravnotežje med tema oblikama dejavnosti in ves ta čas sem na leto objavljaj bolj ali manj namenoma in izmenično po en roman in eno delo s področja literarne kritike. Leta 1987 sem opustil predavanja na univerzi in čeprav pričakujem, da bom še naprej pisal literarne kritike, dvomim, da bodo večinoma namenjene akademsko izobraženim bralcem. K tej odločitvi je prispeval tudi občutek, da je vedno težje smiselno povezovati akademsko kritiko, v kateri zmeraj bolj prevladujejo teoretična vprašanja, in praktično ustvarjalno pisanje.

Tako kritik kot ustvarjalni pisatelj se lahko obračata na predmet pisanja deskriptivno ali preskriptivno. Meni je bil vedno ljubši deskriptivni način. Zdi se mi, da ni nič bolj jalovega ali domišljavega, kot da kritik dopoveduje romanopiscem, o čem bi morali pisati, kako bi morali o tem pisati ali zakaj sploh ni več mogoče pisati. Pisateljem samim lahko odpustimo, kadar to počno zato, da bi se branili, si delali reklamo ali ustvarjali vzdušje za sprejem svojega dela ali dela svojih prijateljev. Poznamo dolgo in plemenito tradicijo razpravljanja o stanju

pisanja, znano pod imenom manifest, a zaradi razlogov, o katerih bom še govoril, mislim, da za sedanji književni trenutek ni primerno, prav gotovo pa ga sam nimam, da bi ga razglašal.

Take so torej koordinate mojega opažanja: estetsko proti institucionalnemu, kritično proti ustvarjalnemu, deskriptivno proti preskriptivnemu.

Pred kakšnimi dvajsetimi leti sem objavil esej z naslovom *Romanopisec na križpotju*, ki je bil po usmeritvi estetski, kritičen in deskriptiven: reči hočem, da je bil napisan kot deskriptivni pregled oblik sodobnega romanopisja, da sem črpal posredno iz svojih izkušenj pri pisanju romanov, v bistvu pa sem ga napisal v okviru pravil akademske kritike. Moje izhodišče ali odskočna deska je bila kratka, a prepričljiva knjiga preskriptivne kritike ameriškega akademskega kritika Roberta Scholesa, imenovana *Fabulisti* (*The Fabulators*). Mimorede, težko si predstavljamo ambicioznega mladega humanista – ali humanistko – Scholesovih sposobnosti, kako si v današnjem času za temo svoje knjige izbere sodobni roman; skoraj zagotovo bi deloval na področju teorije ali jo uporabljal pri vnovičnem ocenjevanju klasičnih besedil.). Realistični roman je zastarel, je trdil Scholes; pisatelji bi morali realizem prepustiti drugim medijem, na primer filmu, ki zmore zvesteje oponašati stvarnost, in raje razviti čisto domišljijško moč pripovedi. Njegov glavni primer je bil *Kozlič fantič Giles* (*Giles Goat-boy*), zelo dolga alegorična romanca, ki sodobni svet predstavi razdeljen na Vzhodno polje in Zahodno polje, glavni junak, ki ga je rodila devica, oplojena s pomočjo računalniškega programa, in so ga vzgojili kot kozla, pa ga mora rešiti. Tudi Lawrence Durrell, Iris Murdoch, John Hawkes, Terry Southern in Kurt Vonnegut so za Scholesa glavni predstavniki tiste vrste pisanja, ki jo on imenuje “fabuliranje”.

Da bi se uprl ali vsaj podvomil o tem manifestu, sem uporabil Scholesovo splošno teorijo o romanu, ki jo je avtor obrazložil v eni svojih prejšnjih knjig, napisani v sodelovanju z Robertom Kelloggom, z naslovom *Značaj pripovedi*: da je namreč roman na splošno neobstoječa mešanica domišljijškega in izkustvenega, romance in alegorije na eni strani ter zgodovine in posnemanja (realističnega oponašanja vsakdanjega življenja) na drugi. Čeprav so o sposobnosti tradicionalnega realističnega romana za obstoj podvomili zaradi več razlogov (na primer zaradi groteskne, skrajne, nesmiselne narave sodobne “stvarnosti”), sem namignil, da pretirano vztrajanje pri domišljijškem na podlagi fabuliranja ni edini možni odgovor. Pisatelj se prav tako lahko odloči, da bo razvil izključno *empirični* ali izkustveni slog pripovedi – tako kot v tako imenovanih nebeletrističnih romanih Capoteja (*Hladnokrvno; In Cold Blood*) in Mailerja (*Nočne vojske; Armies of the Night*) ter eksperimentalnih avtobiografskih romanov B. S. Johnsona.

Sodobni romanopisec je bil torej v položaju moškega (ali ženske) na križpotju. Pred njim se je vila pot tradicionalnega realizma, ki zdaj velja za zelo dolgočasno

pot, in morda slepa ulica. Na levo in desno od nje sta vodili poti fabuliranja in nefiktivne pripovedi. Kot sem namignil, številni pisatelji, ki ne znajo izbrati med temi tremi potmi, svoje omahovanje vgradijo v roman in težave pri pisanju romana postavijo za témo romana samega. To sem poimenoval problemski roman; pozneje so ga krstili (če se prav spominjam, spet Robert Scholes) metafikcija, in ta naziv se je bolj prijel. Viden primer takega romana se mi je zdela *Zlata beležnica* (*The Golden Notebook*) Doris Lessing, v kateri romanopiska, ki doživlja blokado, piše o različnih vidikih svojega življenja, tudi o svojem pisanju, v beležnice različnih barv, potem pa svojo razdrobljeno domišljijo združi v zlati beležnici. Svoj esej sem sklenil s "skromno potrditvijo vere v prihodnost realističnega romana". Bržkone ni bilo naključje, da sem ravno tedaj tudi sam nameraval objaviti tak roman (*Zunaj zavetja; Out of the Shelter*). Vendar je bil esej pravzaprav zagovor estetskega pluralizma. Trdil sem, da ni prevladujočega sloga ali *écriture*, pisanja, značilnega za petdeseta ali trideseta leta. "Očitno živimo v času kulturnega pluralizma, kakršnega še ni bilo in ki v vseh zvrsteh umetnosti omogoča osupljivo raznolikost istočasno cvetočih slogov."

Dvajset let pozneje mislim, da taka posplošitev še velja; presenečen pa sem tudi ob tem, kako trmasto je tradicionalni realizem preživel pogrebne govore, ki so jih nad njim izrekli Scholes, cela vrsta drugih pisateljev in kritikov iz šestdesetih in sedemdesetih let, ter kako očitno je to resna možnost za današnjega romanopisca. (Z izrazom realizem ne mislim samo na mimetično predstavitev izkušenj, temveč tudi na organiziranost pripovedi v skladu z vzročno logiko in časovnim zaporedjem.)

Fabuliranje v Scholesovi interpretaciji se je v zadnjih dvajsetih letih vsekar razcvetelo, spodbudilo pa ga je odkritje in širjenje južnoameriškega magičnega realizma v Evropo in ZDA. Pri tem mi med britanskimi pisatelji pridejo na misel Salman Rushdie, Angela Carter in poznejša dela Fay Weldon. Reklamni zapis Rushdiejevih *Satanskih stihov* (*Satanic Verses*) na ovitku, na primer, omenja veliko podobnost s *Kozličem fantičem Gilesom* (*Giles Goat-boy*):

Nekega zimskega jutra tik pred zoro se visoko nad Rokavskim prelivom razleti ugrabljen reaktivec. Skozi ostanke udov, razbitine vozičkov za pijačo, spominkov, odej in kisikovih mask dve postavi padata proti morju brez odrešilnih padal: Gibeel Farishta, legendarna indijska filmska zvezdnica, in Saladin Chamcha, mož tisočerih glasov, samorastnik in velik anglofil. Oklepata se drug drugega in med petjem vsak svoje pesmi padata navzdol, nazadnje pa ju živa naplavi na zasnežene peščine angleške obale. Čudež; vendar vprašljivi čudež, kajti kmalu postane jasno, da doživljata nenavadne spremembe. Gibreel je očitno dobila svetniški obstret, medtem ko Saladin preplašeno opazuje, kako so njegove noge vedno bolj kosmate, njegova stopala se spremenijo v kopita, na senceh pa mu poganjajo izrastki.

Povezovanje reaktivca, ki eksplodira, tako stvarnega in aktualnega kot včerajšnji dnevnik, in čudežnega preživetja in izmišljene metamorfoze glavnih junakov je značilno za fabuliranje. Njegov namen je, da nas zabava s šaljivim pretiranjem in domiselnostjo zgodbe, obenem pa nam to ponuja kot nekakšno metaforo – ali objektivni korelat v zdaj že malce zastarelem žargonu T. S. Eliota – za skrajna nasprotja in navzkrižja današnje izkušnje. Humor je zelo pomemben sestavni del take vrste pisanja, kajti brez tega lahko postane pretirano, prisiljeno in navsezadnje dolgočasno; in seveda je smisel za humor vsekakor nujno potreben za primerno branje takega pisanja – sposobnost, ki jo, kot je splošno znano, ajatolam primanjkuje. Vzorec take vrste leposlovja je Rabelaisov *Gargantua in Pantagruel*, zaradi svoje poetike pa tudi Bahtinova teorija o karnevalu.

Fabuliranje je v zadnjih dvajsetih letih vsekakor cvetelo, vendar ni osvojilo leposlovnega odra. Še vedno ostaja obrobna oblika leposlovja, vsaj v Veliki Britaniji.¹

Nebeletristika, ki uporablja leposlovne tehnike, kot so avktorialna pripoved, scenična struktura, pripoved v sedanjem času, prolepsa ali anticipacija, iterativni simbolizem itn. pa do stvarne pripovedi, je bil vedno bolj ameriški kot britanski žanr. Tom Wolfe je take vrste poetiko pisanja podal v svoji antologiji *Novi žurnalizem (The New Journalism)*, in v to antologijo je vključil le en vzorec britanskega pisanja (Nicholas Tomalin). Klasični deli tega žanra sta poleg *Krvnikove pesmi (The Executioner's Song)* Normana Mailerja tudi Wolfovi *Popolna eleganca (Radical Chic)* in *Prava stvar (The Right Stuff)*. Najboljši približek tej zvrsti pisanja v angleškem jeziku zunaj Amerike je morda *Schindlerjeva barka (Schindler's Ark)* Avstralca Thomasa Keneallyja, ki je dokazala svojo žanrsko nejasnost s tem, da je bila v ZDA objavljena kot nebeletristika, leta 1982 pa je v Veliki Britaniji prejela Bookerjevo nagrado za najboljši roman. Vendar pa je v Veliki Britaniji zadnja leta prišlo do nekakšne renesanse literarnega potopisa, večina pa morda sodi v zvrst nebeletristične pripovedi. S tem v zvezi mi pridejo na misel imena: James Fenton, Jonathan Raban, Bruce Chatwin, Redmond O'Hanlon ter še dva Američana, ki sta se udomačila v Veliki Britaniji, Paul Theroux in Bill Bryson. Tako pisanje spaja stvarno poročanje s kulturnim in filozofskim razmišljanjem in rahlo izzivalnim avtobiografskim podtekstom, ki sta sestavini sodobnega leposlovja. V današnji Angliji je bržkone najbolj ugledna in vplivna oblika predstavitve novega pisanja

¹ Ta stavek zdaj neupravičeno zveni omalovažujoče in morda odseva moje osebno prepričanje, naklonjeno realističnemu leposlovju. Sloves in vpliv Angele Carter po njeni prezgodnji smrti leta 1992 vztrajno naraščata. Salman Rushdie ni dovolil, da bi ga razvpita *fatva* utišala ali zadušila njegovo ustvarjalnost, kar mu je v veliko čast, in njegov značilni slog magičnega realizma je v sodobnem leposlovju še vedno prepričljiv. Pisatelji, ki so v zadnjem času zasloveli s pisanjem različnih vrst "fabulativnega" leposlovja, so med drugim Jim Crace, Jeanette Winterston, Ben Okri, Louis de Bernières, Lawrence Norfolk in Will Self.

Granta, broširana revija v knjižni obliki, in morda je pomenljivo, da je bila številka, v kateri so bili objavljeni potopisi, med drugim tudi izpod peresa več zgoraj naštetih avtorjev, njihova največja uspešnica; in da je Richard Rayner, avtor zelo smešnega romana *Po Los Angelesu brez zemljevida* (*Los Angeles Without a Map*), medtem ko ga je pisal, delal pri Granti. Ta knjiga opisuje čudaške, večinoma seksualne dogodivščine pripovedovalca, ki ga ni mogoče ločiti od resničnega avtorja; bereš jo kot avtobiografijo, vendar je leta 1988 prišla v najožji izbor za nagrado Sunday Expressa za najboljši roman.

Odkar sem napisal svoj esej, je vsekakor nastalo veliko primerkov problemskega ali metafikijskega romana in še več primerkov romanov s primesmi metafikcije, čeprav njihova prvotna motivacija ni bila metafikijska. Romani Margaret Drabble od *Ledene dobe* (*The Ice Age*) naprej, *Zgodovinar* (*The History Man*) Malcolma Bradburyja, *Denar* (*Money*) Martina Amisa in moj roman *Kako daleč lahko greš* (*How Far Can You Go*), na primer, so romani, osredotočeni predvsem na spremembe v sodobni družbi, vsi pa se nanašajo na avtorja in ga v nekaterih primerih tudi res postavijo v besedilo kot lik na isti ontološki ravni z leposlovnimi junaki: mehanizem, ki nenavadno nazorno razgali domišljijaskost besedil in vedno razkrije tudi rahlo zaskrbljenost zaradi moralne in epistemološke narave fikcijskega diskurza in njegovega odnosa do sveta.

Pravzaprav bi rekel, da se mi moj model metafore križpotja zdaj zdi nepriemer, v glavnem zato, ker ne omogoča mešanja žanrov in slogov v istem besedilu. Tako mešanje, ki bi ga lahko imenovali "križanje" žanrov v leposlovju, je po mojem mnenju glavna značilnost današnjega pisanja. To pomeni, da se sorazmerno malo romanopiscev v celoti in izključno ukvarja bodisi z nebeletristično pripovedjo ali z metafikcijo. Raje spajajo enega ali več takih načinov z realizmom, pogosto osupljivo, namenoma izolirano. Vonnegutova *Klavnica pet* (*Slaughterhouse Five*, 1970) je bil zgodnji in vpliven ameriški zgled križanja žanrov v leposlovju. Med britanske primere bi sodila nekatera poznejša dela Doris Lessing (na primer *Generalka za pekel*; *Briefing for a Descent Into Hell*), romani Juliana Barnesa od *Flaubertove papige* (*Flaubert's Parrot*) naprej in *Beli hotel* (*The White Hotel*) D. M. Thomasa. V ospredje postavljeno intertekstualnost, premišljeno navajanje ali posnemanje starejših besedil v sodobnem kontekstu so pogosto uporabljali, da bi v današnjem času ustvarili vtis križanja žanrov, od *Zenske francoskega poročnika* (*The French Lieutenant's Woman*) Johna Fowlesa na začetku, prek *Hawksmoora* in *Chattertona* Petra Ackroyda do novejšega *Lastništva* (*Possession*) Antonie Byatt. V tej zvezi bi lahko omenil še svoj roman *Mali svet* (*Small World*). Povedati pa moram tudi, da so številni najbolj občudovani romani današnjega časa v celoti napisani na diskurzivni način tradicionalnega realizma z junakom pripovedovalcem v prvi osebi ali prikritim pripovedovalcem avtorjem, ki naj bi s svojim načinom ustvaril vtis resničnosti zgodbe, v kateri znotraj besedila ne občutimo bistvene nasprotovanja ali dvoma.

Leta 1989 sem bil predsednik žirije za podelitev Bookerjeve nagrade, najpomembnejše britanske literarne nagrade. Prebrali ali vsaj skrbno pregledali smo več kot sto novih romanov. Večinoma so bili napisani v skladu z načeli pripovednega realizma. V ožjem izboru šestih izbrancev so bili sami realistični romani. Reči moram, da sem močno obžaloval, ker roman *Londonska polja* (*London Fields*) Martina Amisa zaradi ostrega nasprotovanja dveh članov žirije ni prišel v ožji izbor. Če bi prišel, bi bil naš seznam videti malce drugačen, kajti v tem romanu so pomembni metafizijski in fabulativni elementi. Za nobenega od šestih romanov, ki smo jih nazadnje izbrali, ne bi mogel reči, da so se oddaljili od načel sodobne realistične pripovedi.

To so bili romani: *Ostanki dneva* (*The Remains of the Day*) Kazua Ishigura, ki je nazadnje seveda zmagal, *Knjiga dokazov* (*The Book of Evidence*) Johna Banvilla, *Restavracija monarhije* (*Restoration*) Rose Tremain, *Nezadovoljstvo* (*A Disaffection*) Jamesa Kelmana, *Mačje oko* (*A Cat's Eye*) Margaret Atwood in *Žaga* (*Jigsaw*) Sybille Bedford. Čeprav takrat, ko smo izbirali, tega nismo opazili, je pet romanov napisanih kot pripoved v prvi osebi ednine, šesti, Kelmanovo *Nezadovoljstvo* (*A Disaffection*), pa govori iz enega samega gledišča, največkrat v notranjem monologu. Pripoved v prvi osebi je sodobnim romanopiscem pri srcu, ker avtorju omogoča, da ostane v okviru realizma, ne da bi si prilaščal moč, kakršno omogoča avtorska pripovedna metoda klasičnega realističnega romana. Pri Bedfordovi in Atwoodovi se glas pripovedovalca komaj loči od glasu implicitnega avtorja; pri Ishiguru, Banvillu in Tremainovi se pripovedovalci močno razlikujejo od avtorjev, ki jih ustvarijo z retoričnimi sredstvi. To so virtuozni pisateljski dosežki, čeprav oblikovno niso novost. Banvillov roman je po obliki morda celo njegov najbolj konvencionalen roman. Kelman je med vsemi šestimi avtorji veljal za nosilca avantgardnega prapora, a čeprav sem zelo občudoval njegov roman in sem bil pravzaprav njegov glavni zagovornik v žiriji, se mi ni zdel oblikovno drzen. Napisan je v mešanici notranjega monologa in avktorialne pripovedi, tako kot prva poglavja *Uliksa* (*Ulysses*), a popolnoma brez Joyceovega mitološkega načrta ali slogovnih poskusov iz zadnjih poglavij *Uliksa*. Njegova estetska motivacija je v celoti mimitična. Bralca privabi predvsem z vsebino in uporabo glasgowskega narečja in ne s pripovedno obliko.

Na kratko povedano, imam občutek, da je estetski pluralizem, ki sem ga poskusil zagovarjati v eseju *Romanopisec na križpotju*, zdaj splošno priznano dejstvo literarnega sveta. Včasih ga opisujejo kot postmoderno stanje, a če je tako, izraza postmodernizem ne moremo več uporabljati za označevanje nove vrste avantgardnega eksperimentiranja. Presenetljiva raznolikost slogov, ki so danes na voljo kot v nekakšnem estetskem nakupovalnem središču, vsebuje tako tradicionalne kot novatorske sloge, tako minimalizem kot pretiravanje, hrepenenje po preteklosti in napovedovanje prihodnosti hkrati.

Zmagoslavje pluralizma ima nedvomno nekaj opraviti z odsotnostjo kakršnihkoli vodilnih kritikov ali kritiške šole, ki bi se dejavno ukvarjala z razlaganjem in ocenjevanjem sodobne književnosti. To nalogo so v preteklih obdobjih opravljali Eliot, Leavis in ameriški novi kritiki. Tega je delno kriva naraščajoča profesionalizacija akademske kritike in pretirano ukvarjanje s teorijo. Taka kritika definira literarna gibanja, določa ali začenja razprave o tem, kaj je pomembno in kaj ne, kaj je v modi in kaj ni. Tako pa je v književnosti dandanes vse v modi in nič ni zastarelo.

Tak položaj ima dobre in slabe lastnosti. Dobro je to, da je svet književnosti odprt za vsakogar, ki je nadarjen. Kadar obstaja prevladujoča *écriture*, obstaja tudi nevarnost, da bo kakšno dobro delo, ki ni v modnem slogu, prezrto, povprečno delo pa bo uživalo pretiran ugled, ker je v skladu z modnimi smernicami. V tridesetih in petdesetih letih je takih primerov mrgolelo. Slaba stran tega je, da v odsotnosti kakršnegakoli soglasja o estetski vrednosti lahko prevlada kak drug sistem vrednotenja. In če pomislimo na značaj naše družbe, ni presenetljivo, da je praznino zapolnilo delno materialistično pojmovanje uspeha, ki ga določajo prodaja, predujmi, nagrade, medijska slava in tako naprej. Naj povzamem: uspeh je nadomestil modernost kot merilo v literarnem svetu; ali, če hočete, uspeh je postal merilo modernosti. Vendar ni bilo vedno tako. Na vrhuncu modernizma si komaj lahko veljal za pomembnega književnika, če si bil tržno uspešen. Zanimivo je, da je Martin Amis, ki na splošno velja za značilnega predstavnika romanopiscev svoje generacije, napisal romana z naslovoma *Uspeh (Success)* in *Denar (Money)*.

Zdaj seveda presojam svojo témo z institucionalnega gledišča in se dobro zavedam, da je tisto, o čemer govorim, morda delno posledica mojega spremenjenega položaja v institucionalnosti, ker sem v zadnjih letih pač imel nekaj uspeha tiste vrste, o kakršni sem ravnokar govoril; vendar ne verjamem, da je ta vtis popolnoma subjektiven. Povsem običajno je, da je roman v osemdesetih letih pridobil nov tržni pomen, in seveda ni naključje, da je bilo to desetletje posvečeno kulturi podjetništva ter odpravi državnega nadzora in internacionalizaciji visokih financ. V takem ozračju so knjižne založbe postale zaželeni predmeti finančnih združitvev in prevzemov. Ugledni romanopisci so postali dragocene pridobitve, tako kot tovarniške znamke na blagovnem trgu, vredni veliko več, kot so v resnici zagotavljali dohodka, čeprav so ga lahko v določenih okoliščinah prinesli kar veliko. Rodila se je knjižna uspešnica, pojem, ki bi se F. R.-u in Queenie Leavis zdel protisloven. *Ime rože (The Name of the Rose)* Umberta Eca je bil vzorčni primer. Naslednji je bil *Otroci polnoči (Midnight Children)* Salmana Rushdieja. V osemdesetih letih je Bookerjeva nagrada, ki je desetletje prej imela na prodajo majhen vpliv ali sploh nobenega, na lepem pridobila moč, da iz vsake nagrajene knjige naredi uspešnico. Založniki so začeli iskati možne književne uspešnice in tekmovati zanje. Posledica vsega tega je bila, da so bili romanopisci v nedavni preteklosti finančno bolj nagrajeni kot kadarkoli prej v zadnjih sto letih. Nikdar ni bilo in tudi nikoli ne bo

mogoče, da bi vsi, ki si želijo služiti kruh samo s pisateljevanjem, to tudi počeli, vendar je bila ta želja v osemdesetih letih videti bolj dosegljiva kot kdaj prej.

Gospodarska recesija na začetku devetdesetih let je to podobo močno spremenila. Medtem ko je trg cvetel, so veliki predujmi, ki so jih zahtevali avtorji uspešnic, pripeljali do splošnega porasta honorarjev za romanopisce. V današnjem neizprosno gospodarskem ozračju pa številni od teh velikanskih predujmov niso bili zasluženi, medtem ko je prodaja tržno manj zanimivih leposlovnih del očitno strmo padla. Romanopisci vedno težje prodajajo svoja dela in se z njimi preživljajo. V založniški industriji je prišlo do bolečega odpuščanja osebja in do ustreznega krčenja založniških programov. Ali je vse to res slabo, je seveda odvisno od tega, katere knjige izpadejo iz finančnega sita. V Veliki Britaniji izide toliko romanov, da jih velik odstotek nikdar ne dočaka ustrezne ocene in tako tudi nikdar ne pride do zavesti bralcev. Mogoče kje tiskajo resnično odlične romane, vendar jih nihče ne opazi, ker utonejo v poplavi primerno zadovoljivih, v resnici pa ne tudi *potrebni* romanov. V vsakem primeru bo učinek strukturnih sprememb v leposlovnem založništvu, do katerih je prišlo v osemdesetih letih, kmalu izginil.

Roman je imel od samega začetka negotov položaj, nekje med umetniškim delom in potrošniško dobrino; vendar se je v dvajsetem stoletju pod vplivom modernizma navidezno razcepil v dve leposlovnii zvrsti – visoki roman z estetskimi hotenji, ki so ga prodajali v majhnem številu izvodov izbirčni smetani, in popularni ali povprečni zabavni roman, ki so ga prodajali v veliko večjem številu izvodov množici bralcev. Zdaj se vrzel očitno spet zožuje, in to je spremenilo tudi odnos romanopisca do njegovih bralcev in kolegov – in do njegovega dela.

Uspešna prodaja leposlovja je odvisna od sodelovanja med pisateljem, založnikom in mediji. Založnik in pisatelj imata enake interese, mediji pa so bili zaradi svojih nagibov vedno željni sodelovati z njima. Razvoj tiska in komunikacijske tehnologije v zadnjem desetletju je pripeljal do širjenja in raznolikosti medijskih možnosti – časniki, revije, priloge, televizijski sporedi in radijske postaje. Vsi imajo nenasiten tek po surovinah; razgovori in klepeti o knjigah in pisateljih so priročen vir takega gradiva.

Če si romanopisec z vsaj nekaj ugleda, ti za izdajo novega romana torej ni več treba poslati rokopisa založniku in čakati, da se bodo kakšnih devet mesecev pozneje pojavile ocene. Zato pa to pomeni taktna pogajanja, največkrat s pomočjo agenta, glede pogojev, morda celo dražbo. Ko je pogodba enkrat podpisana, sledi posvet z založnikom o času izida knjige, likovni opremi ovitka in drugih podrobnostih proizvodnje. Morda vas bodo prosili, da spregovorite njihovemu osebju s prodajnega oddelka ali zbranim knjigotržcem. Približno v času izida vas bodo prosili za intervjuje s časopisnimi, radijskimi in televizijskimi novinarji, mogoče za bralne nastope po knjigarnah, podpisovanje knjig, udeležbo na literarnih festivalih. Če imate toliko sreče, da zmagate ali vsaj

pridete v ožji izbor za katero od vidnejših književnih nagrad, vas bo to peljalo na še številnejše javne prireditve. In potem bo še več intervjujev, branj, podpisovanj in tako naprej, če bo in kadar bo knjiga ponatisnjena v mehki vezavi, prenesena na film ali v televizijsko nadaljevanko in objavljena v tujini. Mogoče vas bo Britanski svet povabil na turnejo po tujih deželah, branje odlomkov iz vašega dela ali predavanje o položaju romana. Zanimivo in pomembno dejstvo je, da je v trenutku, ko so poststrukturalistični akademski kritiki kot osnovno teoretično načelo oznanjali avtorjevo smrt, javnost namenjala neverjetno veliko pozornosti sodobnim avtorjem, zelo živim človeškim bitjem.

Nekateri avtorji sodelujejo v tem procesu z večjim navdušenjem kot drugi; zelo redki pa se mu popolnoma izognejo. Zakaj? Razlogov je več. Današnje okoliščine avtorje spodbujajo, da sebe vidijo ne le kot umetnike, temveč kot profesionalce v poslovnem odnosu s svojimi založniki. Če je založnik v knjigo vložil velik predujem, pisatelj morda čuti moralno dolžnost, da mu jo pomaga prodati, ima pa tudi lasten interes. Pisateljev ego morda dobi zadoščenje v neposrednem stiku z občudujočimi bralci ali zaradi elementa javnega nastopanja med branjem. Avtor, najsi bo ženskega ali moškega spola, je morda vesel, da pride iz hiše, ven iz samotne delovne sobe, in na tuje stroške potuje čez mejo.

Ta novi literarni življenjski slog v sebi očitno skriva nevarnosti; govorim kot človek, ki se jim je zavestno izpostavil. Nevarno je, da bi medijska pokritost spodbudila nečimrnost, ljubosumje in boleštni strah, h kateremu so pisatelji že organsko nagnjeni. Nevarno je, da bi številni intervjuji, javna branja, turneje s predavanji, podpisovanja knjig, udeležba na festivalih in tako naprej zahtevali čas in moči, ki bi jih pisatelj moral posvetiti ustvarjanju novega dela. Mogoče še največja je nevarnost, da bi pisateljeva poudarjena zavest o tržnih razsežnostih njegovega – ali njenega – dela vplivala na umetniško razsežnost in bi bilo delo zato manj inovativno, manj ambiciozno, manj nagnjeno k raziskovanju novega ozemlja, kot bi bilo sicer. Pravzaprav bi lahko trdili, da obstaja neposredna povezava med vplivom medijev in trga v današnjem svetu in estetskim pluralizmom sodobnega leposlovja, v katerem realizem ostaja vodilna sila. J. C. Ballard je v svoji oceni življenjepisa Williama Burroughsa v Guardianu nedavno tega strupeno pripomnil:

V času, ko malomeščanski roman doživlja zmagoslavje in poklicni romanopisci letajo po svetu v okviru turnej Umetnostnih svetov ali predavajo na literarnih festivalih kot junaki televizijskih kvizov, človeka opogumlja zavest, da vsaj Burroughs še na tihem dela tam nekje v Lawrenceu v zvezni državi Kansas in ustvarja po mojem mnenju najbolj izvirno in pomembno leposlovno delo po drugi svetovni vojni.

“Umetnostni svet” je tu bržkone spodrslijaj in pomeni “Britanski svet”. Umetnostni svet ne pošilja britanskih pisateljev letat okrog po svetu, temveč jih z britansko železnico pošilja zapravljat čas po domači deželi ali pa jih

nastani kot hišne pisatelje v lokalnih občinskih centrih, čeprav mislim, da Ballard tudi takega početja ne odobrava. Posebej zanimiv izraz v tem odlomku je "poklicni romanopisec". Očitno je nastal po vzoru "poklicne ženske": ta malce seksistični izraz, ki je zdaj vedno redkejši, je označeval žensko, ki žrtvuje ali podredi tradicionalno ženski poklic gospodinje in vzgojiteljice otrok karieri tradicionalno moške vrste, kamor sodi tudi pridobivanje moči in bogastva. V Ballardovem izrazu je tudi namig na razliko med pisanjem kot notranjo potrebo in kot poklicem, pisanjem kot prizadevanjem za pomembnost in prizadevanjem za uspeh. Priznati moram, da se mi William Burroughs zdi zelo neprepričljiv primer ek literarne pomembnosti, vendar se ne pustimo zmešati tej vprašljivi oceni vrednosti, ki veje iz Ballardovih besed.

V trenutnem položaju literature nedvomno obstaja nevarnost okužbe književnih vrednot s pretirano pozornostjo, namenjeno slavi in denarju. Vendar se le po stopnji, ne pa tudi po zvrsti razlikuje od tiste, ki jo poznamo že od nekdaj ali vsaj od osemnajstega stoletja dalje, ko so pisatelji postali profesionalci in niso bili več odvisni od pokroviteljev, tisk pa je leposlovje spremenil v blago za široko potrošnjo. Romanopisec si je moral vedno prizadevati, da bi med delom uskladil pragmatično institucionalnost in estetsko poštenost. Med pisanjem romana si moral vedno biti umetnik, ko si ga objavil pa poslovnež (ali poslovna ženska). Rečem lahko le to, da so pogoji za sodobno kulturno proizvodnjo in prodajo krivi, da je tako lovljenje ravnotežja še posebno težko in od pisatelja zahteva izjemno jasno glavo.

Mislim, da ni mogoče zanikati – in morda je to tisto, na kar namiguje Ballard, ko govori o zmagoslavju malomeščanskega romana –, da je sodobno pisanje, ne glede na to, kakšen je njegov slog ali metoda, najsi je realistično ali ne, fabuliranje, metafikcija ali nebeletristična pripoved ali pa mešanica vseh omenjenih, največkrat bralcu prijazno. Sodobnega pisatelja zanima komunikacija. Vendar ni bilo vedno tako. Romantični pisatelji so v svoji umetnosti videli predvsem izražanje sebe; modernistični pisatelji oblikovanje simbolov ali ubesedenje predmetov. Sodobna kritiška teorija nam govori, da je že sama misel na komunikacijo privid ali prevara, čeprav ni jasno, kaj naj bi to pomenilo. Sodobni pisatelji pa morda delno zaradi eksplozije metod in tehnik komunikacije v sodobni družbi – satelitskih telefonskih povezav, videa, faksov, fotokopirnih strojev, računalnikov itd. –, predvsem pa zaradi svoje večje strokovne vpletenosti v tiskanje in trženje svojega pisanja in prirejanja za druge medije, kot sta televizija in film, sebe nehote vidijo kot udeležence v procesu komunikacije s stvarnim ali možnim občinstvom. Vtis imam, da je to, najsi bo dobro ali slabo, neizogibna posledica življenja v sodobnem svetu, in prav gotovo je vplivalo tudi na obliko sodobnega leposlovja.

PRIPIS

"Strukturne spremembe v leposlovnem založništvu" v osemdesetih letih, ki sem jih omenil, so imele v devetdesetih letih še vedno močan vpliv, ki je na splošno veljal za kulturno škodljivega. Tole pišem zadnje dni leta 1995, ki je

bilo za založnike, knjigotržce in avtorje izjemno viharno. Podjetje Reed-Elsevier je sredi poletja ponudilo v odkup celotni založniški oddelek (kamor sodita tudi moja založnika Secker in Warburg). Druge skupine založnikov, predvsem Harper-Collins in Penguin, so napovedale korenito "kledenje" svojih projektov z ustreznim odpuščanjem osebja. Jeseni je propadel sporazum o neto ceni knjig (ki je določal, da morajo biti knjige v prodaji po ceni, natisnjeni na platnicah, ki jo določi založnik), ker je precejšnje število večjih založnikov in knjigotržcev sklenilo, da je maloprodajni popust edini način za oživljanje spečega trga. Razširil se je strah, da bodo take spremembe uničile majhne knjigarne in postavile v neugoden položaj pisatelje in založnike knjig, namenjenih manjšim interesnim skupinam. Nestrokovnjaku bi lahko odpustili, če bi pomislil, da imajo založniki, ki so se odločili za tako ostre ukrepe, zaradi sporazuma o neto ceni knjig izgubo; vendar so imeli v večini primerov celo nekaj dobička. Kaže, da so velika podjetja, ki so v osemdesetih letih pokupila založbe, pričakovala, da bodo te še vedno prinašale toliko dobička kot vsaka druga trgovina ali industrijska proizvodnja – dvajset ali petnajst odstotkov, namesto pet ali šest odstotkov – in so močno pritisnili na svoje managerje, kadar teh ciljev niso dosegali. Vendar dvomim, da bi splošno založništvo dolgoročno sploh lahko prinašalo toliko dobička, zato je bil ta posel vedno tradicionalno "gosposki" in so se ga ljudje lotevali tako iz kulturnih kot iz finančnih vzgibov.

Medtem pa se lov na "literarne uspešnice" nadaljuje z nezmanjšano ihto. Pravzaprav je še bolj podivjal, odkar se založniki trudijo zadovoljiti tako računovodje, ki jim gledajo čez ramo, kot svoj občutek, da izpolnjujejo kulturno poslanstvo. V neverjetno daljnovidnem članku, objavljenem leta 1989 v Ameriškem humanistu (*The American Scholar*; in ponatisnjenem v Avtorju), je ameriški založnik Gerald Howard ta pojav komentiral takole:

V taki kupčiji zasledimo otipljiv faustovski element: orjaški distribucijski mehanizem in slavnih oseb lačen medijski stroj, ki teče le zato, da omogoča senzacionalne uspehe, iz tega pokrije svoje stroške, sklepa kompromise in ustvarja veliko zmešnjava književnih vrednot in finančnih koristi.

Upravičenost te pripombe najboljše ponazori zgodba o romanu *Informacija* (*The Information*) Martina Amisa iz leta 1995. Za avtorske pravice za svoj roman za območje Velike Britanije in Britanske zveze držav je od Harper-Collinsa iztržil skoraj pol milijona funtov predujma, znesek, ki je daleč prekašal vsa dotedanja izplačila romanopiscem (za razliko od avtorjev zabavnih romanov), vendar je zato pretrgal dolgoletne stike s svojimi prejšnjimi založniki, svojo agentko Pat Kavanagh in enim svojih najboljših prijateljev, Julianom Barnesom (soprogom Kavanaghove). Najpomembnejši vidik celotne zadeve je, da so pogajanja in osebne zadeve vseh udeležencev na dolgo in široko vlačili po časopisih, poleg tega pa so se vseprek gnusno naslajali ob nedavnem razpadu

Amisovega zakona in se trudili, da bi vzbudili zavist in neodobravanje literarne skupnosti. Vpliv množičnih medijev in kulta literarnega uspeha v osemdesetih letih se je v devetdesetih izpridil. Recesija je močno prizadela tako medije kot založnike in *Schadenfreude* z enako gotovostjo pomaga prodajati resne časopise kot škandali tabloide.

Sprejem romana med bralci je zato popolnoma zasenčila in izkrivila polemika, ki ga je spremljala pred izidom marca 1995. Dejstvo, da gre za zgodbo o literarni zavisti in tekmovanju med dvema romanopiscema, prvim neuspešnim in drugim nenavadno uspešnim, je še dodatno zameglilo mejo med umetnostjo in stvarnostjo. Ocene so se razhajale. Nekateri so ocenjevali predujem namesto romana. Ni znano, ali je bil roman tržno uspešen ali ne, in bržkone tudi nikdar ne bo; objavljeni podatki o prodaji knjig sodijo med najbolj nezanesljive statistike v sodobnem svetu. (Razen pri točnosti grobih številok je njihova razlaga odvisna od podatkov, ali se nanašajo na maloprodajo po ceni, natisnjeni na platnicah, maloprodajo s popustom, "trdo" prodajo knjigarnam, prodajo knjigarnam z upoštevanjem vračljivih izvodov, prodajo knjigarnam z dodatnim popustom, prodajo knjižnim klubom s količinskim popustom, in od tega, kakšno je sorazmerje in kombinacija različnih vrst prodaje.) Splošni vtis poznavalcev je, da roman *Informacija* (*The Information*) najverjetneje ne bo povrnil izplačanega predujma. Morda bi ga bil lahko, če bi dobil Bookerjevo nagrado, vendar Martin Amis slovi po tem, da je nikoli ne dobi in je tudi leta 1996 seveda ni dobil. Seveda je imel vso pravico, da poskusi za svoj roman iztržiti čim več denarja. Vendar bi se dalo razpravljati o tem, ali je založba Harper-Collins njemu, sebi in knjižnemu založništvu nasploh naredila uslugo, ko mu je zanj izplačala skoraj pol milijona funtov. Kot sem že omenil, je bila ta založba med tistimi, ki so pozneje tisto leto napovedale množično odpuščanje delavcev.

Prevedla Dušanka Zabukovec