

Jonathan Franzen

Le čemu?

Moj obup nad ameriškim romanom se je začel pozimi 1991, ko sem pobegnil v Yaddo, umetniško kolonijo na severu države New York, da bi napisal zadnji dve poglavji svoje druge knjige. Z ženo sva se malo pred tem razšla in živel sem v New York Cityju v samoti, na katero sem se sam obsodil, delal do poznih ur v majhni beli sobi, pospravljal deset let vredno skupno premoženje in se ponoči sprehajal po avenijah, kjer se je govorilo enako ruščine, hindija, korejščine in španščine. Vendar so novice prek televizorja in naročnine na Times celo globoko v moji soseski v Queensu prihajale do mene. Država se je ekstatično pripravljala na vojno; George Bush je pompozno prepričeval: "Gre za življenjsko pomembna načelna vprašanja." Ob devetinosemdesetodstotni podpori Bushu in ob skoraj popolni odsotnosti dvoma javnosti glede vojne so se mi Združene države zdele brezupno odmaknjene od resničnosti – sanjajoče o slavi med klanjem Iračanov brez obrazov, sanjajoče o neomejenih količinah nafte za dolge ure voženj, sanjajoče o izvzetosti iz pravil zgodovine. In tako sem tudi jaz sanjal o begu. Želel sem si ubežati Ameriki. A ko sem prišel v Yaddo in spoznal, da to niso nebesa – vsak dan je prihajal Times in kolegi v koloniji so kar naprej govorili o izstrelkih patriot in rumenih trakovih – sem začel razmišljati o tem, da bi pravzaprav potreboval samostan.

Potem sem nekega dne v mali knjižnici v Yaddu vzel in prebral kratek roman Paule Fox *Desperate Characters*. "Kazalo je, da jo bo odnesla prav z vsem!" je upanje, ki prežema glavno osebo romana Sophie Bentwood, Brooklynčanko brez otrok, ki je nesrečno poročena s konzervativnim odvetnikom. Sophie je nekoč prevajala francoske romane; zdaj je tako depresivna, da jih še bere komaj. Čeprav ji je mož Otto to odsvetoval, je dala mleko brezdovski mački, in mačka ji je prijaznost poplačala tako, da jo je ugriznila v roko. Sophie se takoj počuti "smrtno

ranjeno" – ugriznjena je bila "brez razloga", tako kot je bil Josef K. v *Procesu* "brez razloga" zaprt – a ko oteklina na njeni roki uplahne, se ji zvrsti od upanja, da ji bo prizaneseno z injekcijami proti steklini.

Tisto "vse", s čimer naj bi jo Sophie po svojih željah odnesla, pa ni samo njena velikodušna nepremišljenost z mačko. Rada bi jo odnesla z branjem Goncourtovih romanov in jedenjem *omelettes aux fines herbes* na ulici, kjer brezdomci razkrečeni ležijo v svojih lastnih izbljuvkih, v državi, ki vodi umazano vojno v Vietnamu. Rada bi, da bi ji bila prihranjena bolečina soočenja s prihodnostjo po življenju z Ottom. Rada bi še naprej sanjala. Toda logika romana ji ne dovoli. Namesto tega se je prisiljena sprijazniti s tole enačbo med osebnim in družbenim:

"Bog, če imam steklino, sem enaka tistemu, kar je zunaj," je rekla naglas in začutila neverjetno olajšanje, kakor da je naposled odkrila, kaj je tisto, kar lahko ustvari ravnotežje med mirnim, dokaj praznim tokom dni, ki jih preživlja v tej hiši, in tistimi znamenji, ki razsvetlujejo temo na robu njene eksistence.

Knjiga *Desperate Characters*, ki je prvič izšla leta 1970, se konča s preroško nasilnim dejanjem. Otto Bentwood se pod pritiskom svojega razpadajočega zakona zlomi, pograbi steklenico črnila s Sophiejine pisalne mize in jo zažene v steno spalnice. Črnilo, s katerim so bile natisnjene njegove pravne knjige in Sophiejini prevodi, je zdaj nečitljiva packa. Črne črte na steni so hkrati znamenje pogube in napoved izjemnega olajšanja, konca vročične osame.

S svojo enačbo med propadajočim zakonom in propadajočim družbenim redom sem v romanu *Desperate Characters* dobil neposreden odgovor na negotovosti, ki sem jih doživljal tistega januarja. Ali je to, da moj zakon razpada, nekaj sijajnega ali nekaj strašnega? In ali stiska, ki jo občutim, izhaja iz neke notranje boleznin duše ali pa se me je polotila zaradi boleznin družbe? Da so nekoga poleg mene že obhajali takšni dvomi in da je videl svetlobo na drugi strani – da je bila knjiga Paule Fox natisnjena in ohranjena; da sem lahko našel družbo in tolažbo in upanje v predmetu, ki sem ga skoraj na slepo potegnil s knjižne police – se mi je zdelo nekaj podobnega kot božja milost.

A medtem ko me je knjiga kot bralca reševala, sem kot romanopisec podlegal obupu glede možnosti povezovanja osebnega in družbenega. Bralec, ki danes naleti na *Desperate Characters*, bo enako osupel nad tujostjo Bentwoodovega sveta kot nad njegovo domačnostjo. Četrto stoletje je samo razširilo in potrdilo občutek kulturne krize, ki ga je zaznala Foxova. Toda tistega, kar se danes zdi kot lokus tiste krize – banalnega vzpona televizije, elektronske fragmentacije javnega diskurza – v romanu sploh ni videti. Bentwoodovima je komunikacija pomenila knjige, telefon in pisma. Znamenja niso brez prestanka pritekala skozi kabelski pretvornik ali modem; samo medlo so se svetlikala, na robu eksistence. Na steklenico črnila, ki se nam danes zdi nekaj povsem zastarelega, je bilo v 70. letih preteklega stoletja še mogoče gledati kot na simbol.

V zimi, ko sta v vsaki hiši v državi strašila televizijska duhova Petra Arnetta v Bagdadu in Toma Brokawa v Savdski Arabiji, zimi, ko se prebivalci tistih hiš niso zdeli toliko posamezniki kakor kolektivni algoritem za pretvorbo medijskega hujskaštva v devetinosemdesetodstotno podporo, se mi je vsiljevala misel, da bi sodoben Otto Bentwood, če bi zgubil živce, brcnil v zaslon televizorja v svoji spalnici. Ampak to bi bila brca v prazno. Če bi Otto Bentwood živel v devetdesetih, ne bi zgubil živcev, ker svet sploh ne bi več pritiskal nanj. Kot neprikrit elitist, avatar tiskane besede in po naravi samotarski človek pripada tako ogroženi vrsti, da je v dobi elektronske demokracije skoraj povsem nepomemben. Črnilo v obliki tiskanih romanov je dolga stoletja umeščalo nepovezane, subjektivne posameznike v pomembne pripovedi. Tisto, kar sta Sophie in Otto zaznavala v preroški črni packi na steni svoje spalnice, je bil razpad samega pojma književnega junaka. Nič čudnega, da sta bila obupana. To so bila še vedno šestdeseta leta in pojma nista imela, kaj ju je zadelo.

Potekalo je obleganje: potekalo je že dolgo, a obleganca sama sta bila zadnja, ki sta ga začela jemati resno.

(iz *Desperate Characters*)

KO SEM LETA 1981 ZAPUSTIL KOLIDŽ, še nisem slišal novice o smrti družbenega romana. Nisem vedel, da je Philip Roth že davno opravil avtopsijo, ko je opisal "ameriško resničnost" kot nekaj, kar "osuplja ... zbuja gnus ... neti bes in navsezadnje ... spravlja našo revno domišljijo celo v nekakšno zadrego. Dejanskost nenehno prekaša naše talente ..." Bil sem zaljubljen v književnost in v žensko, ki me je privlačila deloma zato, ker je bila odlična bralka. Imel sem celo vrsto zgledov za brezkompromisen roman, ki sem ga želel napisati. Imel sem celo zgled brezkompromisnega romana, ki je naletel na široko občinstvo: *Kavelj 22*. Joseph Heller si je izmislil način, kako preseči dejanskost z uporabo nelogičnosti sodobnega vojskovanja kot prisposodbe za splošnejše denaturiranje ameriške resničnosti. Njegova knjiga je tako globoko preniknila v nacionalno domišljijo, da mi je moj *Webster's Ninth Collegiate* ponudil za naslov nič manj kot pet pomenskih odtenkov. Da ni imel noben izzivalen roman po *Kavljju 22* niti približno tako močnega vpliva na kulturo, tako kot nobeno vprašanje od vietnamske vojne naprej ni zdramilo toliko odtujenih mladih Američanov, je bilo brez težave spregledano. Na kolidžu mi je glavo zavrtel marksizem in verjel sem, da je v "monopolnem kapitalizmu" (kakor smo ga imenovali) množica "negativnih momentov" (kakor smo jih imenovali) in da bi pisatelj lahko pripravil Američane do tega, da bi se soočili z njimi, ko bi le znal skriti svoje prevratniške bombe v dovolj zapeljivo zgodbo.

Svoje prve knjige sem se lotil kot dvaindvajsetletnik, ki je sanjal, da bo spremenil svet. Končal sem jo šest let pozneje. Edino drobno svetovnozgodovinsko upanje, ki sem se ga še oklepaj, je bilo, da bom prišel na radio KMOX, "glas St.

Louisa", katerega dolge, razmišljajoče avtorske intervjuje sem v letih odraščanja poslušal v mamini kuhinji. Moj roman, *The Twenty-Seventh City*, je pripovedoval o naivnosti srednjehozahodnega mesta – o ostrini mestnih ambicij St. Louisa v obdobju brezvoljnosti in zmedenosti – in veselil sem se petinštiridesetih minut z enim od gostiteljev v KMOX-ovi popoldanski pogovorni oddaji, saj sem si predstavljal, kako me bo zvito speljal k temam, ki sem jih v knjigi pustil prikrite. Jeznim poslušalcem, ki bodo po telefonu spraševali, zakaj sovražim St. Louis, sem nameraval z glasom človeka, ki ni več naiven, pojasniti, da je tisto, kar oni razumejo kot sovraštvo, v resnici nepopustljiva ljubezen. Med poslušalci bosta moja starša: mama, ki je na pisanje leposlovja gledala kot na družbeno odgovoren poklic, in oče, ki je upal, da bo nekega dne vzel v roke revijo Time in v njej našel kritiko mojega dela.

Šele ko je roman *The Twenty-Seventh City* leta 1988 izšel, sem ugotovil, kako sem še vedno naiven. Obsedeno zanimanje medijev za mojo mladostnost me je presenetilo. In denar tudi. Po zaslugi optimizma založnikov, ki so pričakovali, da bo v bistvu mračna, uporniška zabavnost nekako prodala neskončno število izvodov, sem zaslužil dovolj, da sem si lahko privoščil pisanje naslednje knjige. Največje presenečenje – dokaz, kako malo sem se v resnici sam menil za svoje opozorilo v tej knjigi – pa je bil neuspeh mojega kulturno angažiranega romana pri spopadu s kulturo. Moj namen je bil provocirati; namesto tega sem doživel šestdeset kritik v brezračnem prostoru.

Moj nastop na KMOX-u je veliko povedal. Napovedovalec je bil rutiner z rumenkasto zagorelo kožo in otožno čez plešo počesanimi lasmi, ki očitno ni prebral več kot dve poglavji. Pod velikim mikrofonom je listal po straneh romana, kot bi upal, da bo vsrkal vsebino skozi kožo. Postavljal mi je vprašanja, ki so mi jih postavljali vsi: Kako se počutiš, če si deležen tako dobrih ocen? (Odlično, sem rekel.) Je roman avtobiografski? (Ni, sem rekel.) Kakšne občutke ima domačin, ki se vrača v St. Louis kot pisatelj na bleščeci avtorski turneji? Občutek je bil nekakšno nedoločljivo razočaranje. Vendar tega nisem rekel. Bilo mi je že jasno, da denar, reklama, vožnja z limuzino na slikanje za Vogue niso samo dodatne ugodnosti. Bili so glavna nagrada, tolažba za to, da nisem bil več pomemben za kulturo.

KOLIKO MANJ ROMANOV zdaj šteje za ameriški mainstream kot v času, ko je izšel *Kavelj 22*, je nemogoče natančno presoditi. Vendar ambiciozen mlad avtor leposlovja ne more spregledati, da je bila v nedavnem poročilu o štiriindvajsetih urah v življenju ameriške kulture, objavljenem v USA Today, televizija omenjena enaindvajsetkrat, film osemkrat, popularna glasba sedemkrat, radio štirikrat in literatura enkrat (*Najini mostovi*). Ali da so revije kot Saturday Review, pri kateri so v najboljših časih Josepha Hellerja še ocenjevali romane v desetinah, popolnoma izginile. Ali da Times Book Review danes objavlja samo po dve oceni literarnih del na teden (pred petdesetimi leti je bilo razmerje med literarnimi in neliterarnimi ena proti ena).

Edino mainstreamovsko ameriško gospodinjstvo, ki ga dobro poznam, je tisto, v katerem sem odrasel, in lahko povem, da je moj oče, ki ni bil bralec, kljub temu nekoliko poznal Jamesa Baldwina in Johna Cheeverja, ker ju je revija Time postavila na naslovnico, za mojega očeta pa je bil Time najvišja kulturna avtoriteta. V zadnjem desetletju revija, katere rdeči rob je dvakrat okvirjal obraz Jamesa Joycea, posveča naslovnice Scottu Turrowu in Stephenu Kingu. To sta častivredna pisatelja; vendar nihče ne dvomi, da sta prišla na naslovnici zaradi visokih pogodb. Merilo kulturne avtoritete je zdaj dolar in časnik, kot je Time, ki se je še nedavno trudil oblikovati okus naroda, zdaj rabi v glavnem za to, da ga odraža.

Literarna Amerika, v kateri sem se znašel, ko sem objavil *The Twenty-Seventh City*, je nenavadno spominjala na St. Louis, v katerem sem odraščal: nekoč čudovito mesto, zdaj spraznjeno in izmozgano zaradi izseljevanja belcev in avtocest. Oslabelo urbano jedro resne literature so obkrožala cvetoča nova predmestja množične zabave. Velik del preostale življenjske moči mestnega središča je bil strnjen v črnskih, španskih, azijskih, homoseksualnih in ženskih skupnostih, ki so prevzele spraznjena mesta pobeglih belih moških. Programi MFA so ponujali premalo zaposlenim stanovanje in delo; nekaj čudaških mestoljubnih umetnikov je še vedno bivakiralo v starih skladiščih; in bralci na obisku so ob vikendih še vedno lahko hodili gledat dobro zastražene kulturne spomenike – svetišče Toni Morrison, orkester Johna Updika, Faulknerjevo hišo, muzej Edith Wharton in park Marka Twaina.

Na začetku devetdesetih sem bil že prav tako deprimiran kot mestno središče literature. Moj drugi roman *Strong Motion* je bil dolga, zapletena zgodba o družini s Srednjega zahoda v svetu moralnega preloma in tokrat sem, namesto da bi pošiljal svoje bombe v podloženih ovojnicah ironije in delnih zamolčevanj kakor pri *The Twenty-Seventh City*, nastopil z metanjem retoričnih molotovk. Toda rezultat je bil enak: še eno spričevalo z odličnimi in prav dobrimi ocenami kritikov, ki so stopili na mesto učiteljev, po katerih priznanju sem, ko sem bil mlajši, hrepenel, vendar mi ni prineslo zadovoljstva; spodoben denar; in tišina nepomembnosti. Medtem sva se z ženo spet združila v Philadelphiji. Pred tem sva dve leti skakala naokrog v treh časovnih pasovih in skušala najti prijeten, nedrag kraj, v katerem se ne bi počutila kot tujca. Nazadnje sva po napornem odločanju najela predrago hišo v še enem deprimiranem mestu. Da sva se potem še naprej počutila bedno, je bilo menda nedvoumen dokaz, da na svetu pač ni kraja za ustvarjalce literature.

V Philadelphiji sem se lotil nekoristnih preračunavanj: pomnožil sem število knjig, ki sem jih prebral v prejšnjih letih, s številom let, kolikor naj bi jih po razumnem pričakovanju doživel, in v trišteviličnem zmnožku videl ne toliko napoved umrljivosti (čeprav novica na tej fronti ni bila razveseljiva) kot merilo nezdrujljivosti počasnega opravila branja in hiperkinetike sodobnega življenja. Kar naenkrat je bilo videti, kot da se vsi moji prijatelji, ki niso več brali, celo opravičujejo, ker so nehali. Mlada znanka, ki je kot glavni predmet študirala

angleščino, je na moje vprašanje, kaj trenutno bere, odgovorila: "Mislite na *linearno* branje? Tako, ko berete knjigo od začetka do konca?"

Med književnostjo in trgom nikoli ni bilo prevelike ljubezni. Potrošniška ekonomija ima najraje izdelke, ki se drago prodajajo, hitro izrabijo ali nenehno izboljšujejo in ob vsaki izboljšavi ponujajo kakšno obrobno novost glede uporabe. Za tako ekonomijo novost, ki ostane novost, ni zgolj slab, ampak *antitetičen* izdelek. Klasično literarno delo je nepogrešljivo, znova in znova uporabno in, kar je najhujše, ni ga mogoče izboljšati.

Po razpadu Sovjetske zveze je začela ameriška politična ekonomija večati prihodke, širiti trge, dosegati dobičke in jemati pogum svojim redkim preostalim kritikom. Leta 1993 sem vsepovsod videl znamenja konsolidacije. Videl sem jih v napihnenih enoprostorcih in ritastih malih tovornjakih, ki so v vlogi najpopularnejših mestnih vozil nadomestili osebne avtomobile – v tistih rangerjih in land cruiserjih in voyagerjih, ki so bili resnični dobitki vojne za to, da bi ameriška nafta ostala cenejša od smeti, vojne, ki je delovala kot tisočurni infoglas za visoko tehnologijo, vojne potrošnika, ki je potekala prek komercialne televizije. Videl sem pihalo za listje, ki je zamenjalo grablje. Videl sem CNN-ovce, ki so imeli za talce potnike v letaliških čakalnicah in kupce v vrstah pred blagajnami supermarketov. Videl sem, kako je osebni računalnik 486 zamenjal 386-ko in kako je njega zamenjal pentium, tako da cena najosnovnejših notesnikov kljub novi ekonomiki velikih količin nikoli ni padla pod tisoč dolarjev. Videl sem, kako je Penn State zmagala na Blockbuster Bowl.

Čeprav sem sanktificiral branje književnosti, pa sem postajal tako depresiven, da sem po večerji komaj zmozel še kaj drugega kot zavaliti se pred televizor. Kabelske nismo imeli, vendar mi je zmeraj uspelo najti kaj mikavnega: Phillies in Padres, Eagles in Bengals, *MASH*, *Na zdravje!*, *Umore*. Seveda – čim več sem gledal televizijo, tem slabše sem se počutil. Če si pisatelj in se niti *tebi* ne ljubi brati, kako lahko pričakuješ, da bo kdo drug bral tvoje knjige? Prepričan sem bil, da bi *moral* brati, kakor sem bil prepričan, da bi *moral* pisati tretji roman. In to ne kakršnega koli tretjega romana. Že dolgo sem sodil, da s tem, da postaviš junake romana v dinamično družbeno okolje, obogatiš zgodbo, ki jo pripoveduješ; da je sijaj zvrsti v premoščanju razpona med zasebnimi izkušnjami in javnim kontekstom. In kakšen kontekst bi bil lahko bolj življenjski kot televizijsko premoščanje tega razpona po hitrem postopku?

Toda pri tretji knjigi sem bil paraliziran. Mrcvaril sem zgodbo in jo raztegoval, da bi spravil vanjo še več tistih stvari iz sveta, ki vstopajo v dejavnost pisanja literature. V delu o jasnosti in lepoti in prikritosti, ki sem ga želel napisati, se je začelo kopiciti preveč tem. Pred tem sem že delal pri slovarjih sodobne farmakologije in televizije in rasnega in zaporniškega življenja in še pri ducatu drugih; kako naj bi se satirično lotil internetnih reklam in tudi Dow Jonesa in ob tem pustil prostor za zapletenosti značajev in prizorišča? Panika raste v reži med naraščajočo dolžino projekta in vedno krajšimi dodatki kulturne izmenjave: kako načrtovati plovilo, ki bo lahko plulo po zgodovini toliko časa,

kolikor ga je potrebno za njegovo gradnjo? Pisatelj ima več in več povedati bralcem, ki imajo manj in manj časa za branje: kje najti energijo za ukvarjanje s kulturo v krizi, ko je kriza v tem, da se je nemogoče ukvarjati s kulturo? To so bili nesrečni dnevi. Začel sem misliti, da je s celotnim modelom romana kot oblike "kulturnega angažmaja" nekaj narobe.

V 19. STOLETJU, ko so Dickens in Darwin in Disraeli vsi brali dela drug drugega, je bil roman najpomembnejše sredstvo družbenega izobraževanja. Napoved nove knjige Thackeraya ali Williama Deana Howellsa je zbudjala enako vročično pričakovanje kot danes kakšna filmska premiera proti koncu decembra.

Veliki, očitni razlog za zaton družbenega romana je, da sodobne tehnologije omogočajo dosti učinkovitejše družbeno izobraževanje. Televizija, radio in fotografije so živahni, trenutni mediji. Tudi časopisi po zgledu Capotovega *In Cold Blood* so postali ustvarjalna alternativa romanu, ki je sposobna preživeti. Ker obvladujejo široko občinstvo, si televizija in časniki lahko privoščijo hitro zbiranje velikih množin informacij. Malokateri resen pisatelj si zmore plačati nagel skok v Singapur ali obsežno strokovno svetovanje, ki daje televizijskim nanizankam, kot sta *Urgenca* in *Newyorška policija*, lesk verodostojnosti. Povprečno nadarjen pisatelj, ki hoče pisati o, na primer, bednem položaju ilegalnih priseljencev, bi bil neumen, če bi si za medij izbral roman. Enako pisatelj, ki želi nasprotovati splošnemu mnenju. *Portnojeva tožba*, o kateri je celo moja mama nekoč slišala dovolj, da jo je lahko obsojala, je bila verjetno zadnji ameriški roman, ki se je lahko pojavil na radarju Boba Dolea kot nočna mora sprijenosti. Današnji Baudelairji so hip-hop umetniki.

Bistvo leposlovja je samotno delo: opravilo pisanja, opravilo branja. Sophie Bentwood lahko intimno poznam in se sklicujem nanjo z enako lahkotnostjo kot na dobro prijateljico, saj sem v konstrukcijo, ki sem si jo ustvaril o njej, vlil svoja čustva strahu in odtujenosti. Če bi jo poznal samo z videa *Desperate Characters* (Shirley MacLaine je posnela film leta 1971 kot izrazno sredstvo zase), bi Sophie ostala Druga oseba, ki bi jo od mene ločevali zaslon, na katerem bi jo gledal, površinskost filma in zvezdniška navzočnost MacLainove. V najboljšem primeru bi mogoče imel občutek, da malo bolje poznam MacLainovo.

Sicer pa je malo bolje spoznati MacLainovo pravzaprav tisto, kar si dežela želi. Živimo pod tiranijo dobesednega. V vsakdanjih razkritih zgodbah O. J. Simpsona, Timothyja McVeigha in Billa Clintona je neka močna, ikonična prezenca, ki napotuje naša netelevisijska življenja v neki drugoten svet senc. Da bi upravičili svojo zahtevo po naši pozornosti, so glasniki množične kulture in informacij prisiljeni ponuditi vsak dan nekaj "novega", pravzaprav vsako uro. Čeprav dobri pisatelji namerno ne sledijo trendom, se mnogi med njimi čutijo dolžne upoštevati sodobna vprašanja in se zdaj soočajo s kulturo, v kateri se skoraj vsi problemi skoraj ves čas gasijo. Pisateljici, ki želi povedati zgodbo o družbi, ki je resnična ne le v letu 1996, ampak tudi v 1997, se lahko

zgodí, da ji zmanjka zanesljivih kulturnih referenc. Kar je v času, ko načrtuje roman, vsebinsko relevantno, bo do takrat, ko bo napisan, redigiran, natisnjen, prodan in prebran, skoraj gotovo že preživeto.

Nič od tega ne ustavi kulturnih komentatorjev – predvsem Toma Wolfa – da ne bi romanopisec očitali umika iz opisovanja družbe. Najosupljivejše pri Wolfovem manifestu za “novi družbeni roman” iz leta 1989, še osupljivejše od njegovega strahotnega nepoznavanja mnogih imenitnih družbeno angažiranih romanov, ki so izšli med letoma 1960 in 1989, je bilo, da sploh ni pojasnil, zakaj naj njegov idealni novodružbeni romanopisec ne bi pisal scenarijev za Hollywood. In zato je smiselno še enkrat reči: tako kot je kamera zabodla kopje v srce resnega portretiranja, je televizija umorila roman, ki opisuje družbo. Resnično predani pisci družbenih romanov morda še najdejo razpoke v monolitu, kamor lahko zapičijo kline. Vendar to počnejo ob zavesti, da se ne morejo več zanašati na svoje gradivo, kakor so se Howells in Sinclair in Stowe, ampak samo na svoje zaznave, in ob pričakovanju, da jih ne bo nihče bral zato, da bi zvedel kaj novega.

NAJMANJ TOLIKO je bilo očitno Philipu Rothu leta 1961. Pripomnil je, da “mora biti za avtorja leposlovja občutek, da v resnici ne živi v svoji deželi – kakršno jo predstavljajo v *Lifeu* ali kakor jo občuti, ko stopi iz domače hiše – resna poklicna ovira,” in precej tožeče vprašal: “Kaj bo njegova tema? Njegova pokrajina?” Vendar se je v naslednjih letih vijak zasukal za še en obrat. Naša obskurnost sega zdaj dlje od tega, da si televizija prisvaja vlogo prinašalke novic, in globlje od njenega nadomeščanja namišljenega s stvarnim. Flannery O'Connor, ki je pisala približno v času Rothovih pripomb, je trdila, da je “stvar leposlovja ... utelešati skrivnost skozi vedenje”. Kakor Poejeva poetika, ki jo je izvedel iz svojega *Krokarja*, je formulacija O'Connorjeve zlasti laskava za njeno lastno delo, vendar ni dosti dvoma o tem, da so bile “skrivnosti” (kako se človeška bitja izogibajo pomenom obstoja ali se soočajo z njimi) in “vedenje” (zanke in uganke človeškega obnašanja) od nekdaj tisto, kar je pisatelj najbolj zanimalo. Strašljivo za današnjega romanopisca pa je, kako je izrecen cilj tehnološkega potrošništva, ki vlada našemu svetu, narediti prav to dvoje sporno.

Odgovor O'Connorjeve na problem, ki ga je izrazil Roth, na občutek, da je v nacionalni medijski pokrajini malo takega, kar romanopisci lahko občutijo kot *svoje*, je bil trditev, da je bila najboljša ameriška literatura od nekdaj regionalna. To je bilo nekoliko nenavadno, saj je bil njen junak svetovljanski Henry James. A v resnici je mislila na to, da literatura črpa iz posebnosti in da običaji določene regije njenim ustvarjalcem vedno ponujajo izjemno plodna tla.

Vsaj na površju regionalizem še vedno uspeva. Pravzaprav je danes v kampusih kolidžev modno govoriti, da Amerike ni več, da so samo Amerike; da sta edino, kar imata skupnega črnopolta lezbična Newyorčanka in južnjaški baptist iz Georgie, angleščina in zvezni davek na dohodek. Vendar je verjetno, da tako Newyorčanka kot Georgijec vsak večer gledata *Lettermana*, da se oba

trudita priti do zdravstvenega zavarovanja, da sta delovni mesti obeh ogroženi zaradi priseljencev z onstran morja, da oba hodita v diskontne veleblagovnice kupovat izdelke s sličicami Pokahontas za svoje otroke, da komercialni oglasi oba pehajo v cinizem, da oba igrata loto, oba sanjata o svojih petnajstih minutah slave, oba jemljeta kak inhibitor naraščanja serotonina in oba gojita grešno simpatijo do Ume Thurman. Današnji svet je svet, v katerem je razkošne obstranske drame lokalnih običajev zamenjala ena sama vertikalna drama, drama regionalne posebnosti, ki podlega komercialni splošnosti. Ameriški pisatelj se danes sooča s kulturnim totalitarizmom, analognim političnemu totalitarizmu, s katerim sta se morali boriti dve generaciji pisateljev vzhodnega bloka. Zanikati to pomeni izzivati nostalgijo. Spopadati se s tem pa pomeni tvegati pisanje literature, ki spet in spet poudarja isto: tehnološko potrošništvo je peklenški stroj, tehnološko potrošništvo je peklenški stroj ...

Enako demoralizirajoča je usoda "vedenja" v običajnejšem pomenu besede. Grobost, neodgovornost, hinavščina in neumnost so znaki resnične človeške interakcije: predmet pogovora, vzrok za noči brez spanja. Toda v svetu potrošniškega oglaševanja in potrošniškega nakupovanja ni nobeno zlo moralno. Zlo sestavljajo visoke cene, nadležnost, pomanjkanje izbire, zgaga, izguba las, spolzke ceste. To ni presenečenje, saj so edini problemi, katerih rešitve so vredne oglaševanja, tisti, ki so rešljivi s trošenjem denarja. Vendar pa denar ne more rešiti problema grdega vedenja – blebetača v zatemnjeni kinodvorani, pokroviteljske svakinje, sebičnega spolnega partnerja – razen s tem, da ponudi zavetje v razpršeni zasebnosti. In takšna zasebnost je natanko tisto, k čemur teži ameriško stoletje. Najprej je bila množična suburbanizacija, potem izpopolnitev domače zabave in nazadnje nastanek virtualnih skupnosti, katerih najočitnejša poteza je, da je interakcija znotraj njih povsem poljubna – končati jo je mogoče v trenutku, ko neha zadovoljevati uporabnika.

Da vsi ti trendi pootročajo, je že splošno znano. Manj pogosto se omenja način, kako spreminjajo tako naša pričakovanja razvedrila (knjiga nam mora nekaj dati, ne pa da moramo mi nekaj dati knjigi) kot samo vsebino tega razvedrila. Problem za romanopisca ni samo to, da povprečen moški ali ženska preživi tako malo časa v neposrednem stiku s svojimi bližnjimi; navsezadnje obstaja bogata tradicija pisemskih romanov, in položaj Robinsona Crusoeja je približno podoben osami današnjega predmestnega samca. Resnični problem je, da je celotno življenje povprečnega moškega ali ženske vedno bolj strukturirano tako, da se izogne tiste vrste konfliktom, ki zadevajo vedenje in iz kakršnih se je literatura vedno napajala.

Tu se dejansko soočamo z nečim, kar je res videti kot splošna zastarelost hujše vrste. Predstavljajte si, da človeško bivanje določa Bolečina: Bolečina, ker nismo, vsak med nami, središče veselja; Bolečina naših želja, ki jih vedno je in vedno bo več kot načinov, kako jih zadovoljiti. Če gledamo na vero in umetnost kot na zgodovinsko najbolj uporabljani metodi pomirjanja te Bolečine, kaj se potem zgodi z umetnostjo, ko postanejo naši tehnološki in ekonomski

sistemi in celo naše skomercializirane religije dovolj zapleteni, da lahko vsak od nas postane središče svojega veselja izbir in zadovoljstev? Odgovor literature na slab občutek zaradi, recimo, neprimerne vedenja je, da ga naredi smešno. Bralec se smeji skupaj s pisateljem in se počuti s svojim slabim občutkom manj sam. To je kočljiv posel in zahteva nekaj dela. Kako lahko tekmuje s sistemom – beleži telefonske klice; povezuje se prek modema; pridobi si denar za poslovanje izključno s privatiziranim svetom, kjer morajo biti delavci vljudni ali pa so ob službo – to ti bo predvsem prihranilo slabe občutke?

Na dolgi rok bo imel propad komunitarnosti verjetno vse mogoče neprijetne posledice. Na kratki rok pa jemlje propad v tem stoletju neverjetne uspešnosti in zdravja od starih metod krotjenja Bolečine visok davek. Kar zadeva občutek osamljenosti in brezcilnosti in izgube, ki ga lahko povzroči družbena razdrobljenost – tisto, kar je mogoče spraviti pod splošno oznako skrivnosti O'Connorjeve – dovolj je že, da jo označimo kot bolezen. Bolezen, ki povzroča: nenormalno kemijo v možganih, spolne zlorabe v otroštvu, mlade matere, odvisne od socialne pomoči, patriarhalnost, nedelovanje družbe. Zanj obstajajo tudi zdravljenja: zoloft, terapija z znova najdenim spominom, Pogodba z Ameriko, multikulturalizem, svetovni splet. Delno zdravljenje ali še bolje, neskončna vrsta delnih zdravljenj, ampak brez tega je kar koli – celo zgolj vedenje, da imaš bolezen – boljša tolažba kot skrivnosti. Pred davnim časom je znanost napadala verske skrivnosti. A šele ko je uporabna znanost v obliki tehnologije spremenila tako povpraševanje po literaturi kot družbeni kontekst, v katerem se piše literatura, katere učinke smo romanopisci polno začutili.

ŠE ZDAJ, ko skrbno umeščam svoj obup v pretekli čas, mi je težko priznati vse te dvome. V založniških krogih se o priznanjih dvoma na široko govori kot o "tarnanju" – velja namreč, da je pritoževanje v kulturi pri pisateljih, ki se ne prodajajo, pomilovanja vredno in sebično, pri tistih, ki se, pa neprijetno. Za ljudi, ki tako varujejo svojo zasebnost in so tako divje tekmovalni kot pisatelji, bi bilo tiho trpljenje verjetno najvarnejša pot. Naj te potihem slutnje še tako vznemirjajo, je najbolje izžarevati samozavest in upati, da je nalezljiva. Kadar pisatelj javno reče, da je roman zapisan pogubi, lahko staviš, da njegova nova knjiga ne gre dobro; v smislu ugleda je to tako, kot če bi krvavel v vodah, kjer je polno morskih psov.

Še teže je priznati, kako deprimiran sem bil. Ko družbena stigma depresije slabi, estetska stigma narašča. Ne gre samo za to, da je depresija postala do banalnosti modna. Gre za občutek, da živimo v reduktivno dvojni kulturi: ali si zdrav ali si bolan, ali deluješ ali pa ne. In če je natanko to ravnanje polja možnosti tisto, kar te spravlja v depresijo, se nagibaš k temu, da bi se upr sodelovanju pri njem s sklicevanjem na depresijo. Odločiš se, da je svet tisti, ki je bolan, in da je upor proti zavračanju delovanja v takem svetu zdrav. Oprimeš se tistega, čemur klinični zdravniki pravijo "depresivni realizem". Tako kot poje zbor v *Kralju Ojdipu*: "Prazen nič mi je vaše življenje, rodovi človeški!

Komu je sreča več naklonila ko kratko omamo, a po omami iztreznjenje grenko?" (prev. A. Sovre). Navsezadnje si samo protoplazma in nekega dne boš mrtev. Povabilo, da pusti depresijo, pa naj bo ob pomoči zdravil ali terapije ali napora volje, zveni kot povabilo, da obrni hrbet vsem svojim mračnim vpogledom v korupcijo in nezrelost in samoprevare krasnega novega McSveta. In ti vpogledi so edino volilo družbenemu pisatelju, ki si želi predstavljati svet ne preprosto v podrobnosti, ampak v njegovem bistvu, vreči luč na moralno slepo oko resničnega viharja, in ki verjame, da si človeška bitja zaslužijo kaj boljšega kot prihodnost elektronskega zvodništva po privlačnih cenah, ki se prav zdaj pripravlja zanje. Namesto *deprimiran sem* bi moral reči *prav imam!*

Toda vsi dostopni dokazi govorijo, da si postal človek, s katerim je nemogoče živeti in s katerim se ni zabavno pogovarjati. In ko kot pisatelj vedno bolj čutiš, da si eno zadnjih preostalih odlagališč depresivnega realizma in radikalne kritike terapevtske družbe, ki jo ta predstavlja, postane breme prinašanja novic, ki je naloženo tvoji umetnosti, pretežko. Vprašaš se, le čemu se trudim pisati te knjige? Ne morem si domišljati, da bo večina prisluhnila novicam, ki jih prinašam. Ne morem si domišljati, da kaj spodkopavam, ker za nobenega bralca, ki je sposoben dešifrirati moja subverzivna sporočila, ni potrebno, da jih sliši (in sodobna umetniška scena je nenehno opozorilo, kako bedaste stvari postanejo, kadar začnejo umetniki pridigati zboru). Ne prenesem pojmovanja, da je resna literatura *dobra za nas*, ker ne verjamem, da za vse, kar je na svetu narobe, obstaja zdravilo, pa tudi če bi, kako bi ga lahko ponujal jaz, ki imam rad bolne? V vsakem primeru je težko gledati na literaturo kot na zdravilo, saj branje literature v glavnem samo poglablja deprimirajoče odtujevanje od mainstreama; prej ali slej bo terapevtsko usmerjeni bralec prišel do tega, da bo samo branje uvrstil med bolezni. Sophie Bentwood je, na primer, vsa popisana s "kandidatka za prozac". Ni pomembno, kako veličastne in komične so njene muke, in ni pomembno, kako globoko človeška se zdi v luči teh muk; bralec, ki mu je pri srcu, si ne more kaj, da se ne bi vprašal, ali ne bi bilo zdravljenje pri kakšnem specialistu za mentalno zdravje v vseh pogledih najboljše.

Naposled nasprotujem pojmovanju literature kot žlahtnega višjega poslanstva, ker se elitizem ne sklada z mojo ameriško naravo in ker bi, čeprav kljub svoji veri v skrivnosti še vedno ne dvomim o občutkih superiornosti, zaradi svoje vere v vedenje težko pojasnil bratu, ki je oboževalec Michaela Crichtona, da je delo, ki ga opravljam jaz, preprosto *boljše* od Crichtonovega. Niti francoski poststrukturalisti s svojim filozofsko neizpodbitnim slavljenjem "užitka v besedilu" mi tu ne morejo pomagati, ker vem, da tisto, kar sem – ne glede na metaforično bogastvo in jezikovno prefinjenost romana *Desperate Characters* – občutil, ko sem ga prvič bral, ni bila kakšna erotično radostna obrobna plat neskončnih asociacij, ampak nekaj koherentnega in usodno pertinentnega. Vem, da obstaja razlog za to, da sem vzljubil branje in vzljubil pisanje. Toda zdi se, da se vsako opravičilo in vsaka obramba raztopi v oslajeni vodi sodobne kulture, in ne bo dolgo, pa bo postalo zares težko zlesti zjutraj iz postelje.

DVE HITRI POSPLOŠITVI o piscih romanov: ne maramo se preveč poglobljati v vprašanje občinstva in ne maramo družboslovja. Kako nenavadno torej, da je bila zame žarek v temo – oseba, ki je nenamerno največ naredila za to, da me je spravila nazaj na pisateljsko pot – družboslovka, ki je preučevala bralsko občinstvo resne literature v Ameriki!

Shirley Brice Heath je MacArthurjeva štipendistka, jezikoslovna antropologinja ter profesorica angleščine in jezikoslovja na Stanfordu; elegantna, vitka belolasa gospa, opazno neprizanesljiva do kramljanja. Vsa osemdeseta leta je Heathova obiskovala "vsiljena območja tranzicije", kakor to sama imenuje – kraje, kjer so ljudje zaprti brez možnosti gledanja televizije ali drugih tolažilnih dejavnosti. V sedemindvajsetih različnih mestih se je vozila z javnimi prevoznimi sredstvi. Prežala je na letališčih (vsaj pred prihodom CNN). Z beležnico je hodila po knjigarnah in letoviščih. Kjer koli je videla ljudi, ki so brali ali kupovali "substancialna književna dela" (kar v grobem pomeni literaturo v komercialnih broširanih izdajah), jih je poprosila za pet minut njihovega časa. Obiskovala je poletna pisateljska srečanja in tečaje kreativnega pisanja in zasliševala efebe. Intervjuvala je pisatelje. Pred tremi leti je intervjuvala mene, lani poleti pa sem kosil z njo v Palu Altu.

Kolikor pisatelji romanov sploh mislimo na občinstvo, si radi predstavljamo "splošno občinstvo" – veliko, eklektično množico spodobno izobraženih ljudi, ki jih je z dovolj tehtnimi ocenami ali agresivnim marketingom mogoče prepričati, da si privoščijo dobro, resno knjigo. Po svojih najboljših močeh si prizadevamo ne opaziti, da med odraslimi s podobno izobrazbo in podobno zapletenim življenjem nekateri preberejo veliko romanov, drugi pa malo ali nič.

Heathova je to dejstvo opazila in, čeprav mi je poudarila, da ni anketirala vseh Američanov, njena raziskava učinkovito spodbija mit o splošnem občinstvu. Da človek ohrani zanimanje za literaturo, mi je povedala, morata biti izpolnjena dva pogoja. Prvič, navada branja tehtnih del se je morala "temeljito izoblikovati" že v rani mladosti. Z drugimi besedami, eden ali oba starša sta morala brati resne knjige in spodbujati k temu tudi otroka. Na vzhodni obali je Heathova odkrila v tem močan element elitnosti. Starši iz privilegiranih razredov spodbujajo branje zaradi občutka tistega, kar Louis Auchincloss imenuje "upravičenost": tako kot naj bi civiliziran človek moral znati ceniti kaviar in dober burgundec, bi moral biti tudi sposoben uživati ob Henryju Jamesu. V drugih delih države, posebno na protestantskem Srednjem zahodu, kjer gledajo na literaturo kot na način urjenja duha, elitnost ne šteje toliko. Kot se je izrazila Heathova, je "del truda, da bi bil dober človek, v tem, da svojega prostega časa ne zapravljaš lahkomišelnost. Treba je biti sposoben odgovarjati zase z besedo etičen in z modrim izkoriščanjem prostega časa". Po državljanski vojni je bil Srednji zahod celo stoletje dom tisočev malomestnih literarnih družb, v katerih je bilo, kot je ugotovila Heathova, enako verjetno, da bo dejavna tako hišnikova kot zdravnikova žena.

Vendar zgolj imeti starša, ki bere, še ni dovolj, da bi se izoblikoval vnet bralec za vse življenje. Po besedah Heathove morajo mladi bralci najti tudi osebo, s katero lahko delijo svoje zanimanje. "Otrok, ki se je navzel te navade, bo začel brati pod odejo z baterijo," je rekla. "Če so starši pametni, mu bodo to prepovedali in ga s tem spodbujali. Sicer si bo našel sorodno dušo z enako navado in bo to postalo njuna skrivnost. To se lahko zgodi tudi šele na kolidžu. Posebno v gimnaziji obstaja za to, da bereš, družbena kazen. Veliko otrok, ki so bili dotlej samotni bralci, pride na kolidž in nenadoma odkrije, 'O moj bog, saj so še drugi ljudje, ki berejo.'"

Ko je Heathova razgrnila svoje ugotovitve pred mano, sem se spomnil svojega veselja, ko sem v nižji gimnaziji odkril dva prijatelja, s katerima sem se lahko pogovarjal o J. R. R. Tolkienu. Pomislil sem tudi, da danes ni zame ničesar bolj spolno vznemirljivega kot oseba, ki bere. Potem pa sem se zavedel, da ne izpolnujem niti prvega pogoja Heathove. Povedal sem ji, da se ne spominjam, da bi, ko sem bil majhen, kateri mojih staršev kdaj bral kakšno knjigo razen na glas meni.

Heathova je v istem trenutku izstrelila odgovor: "Ja, ampak obstaja še druga skupina bralcev. Tu je tudi družbeni izoliranec – otrok, ki se že od zgodnjih let počuti zelo drugačnega od vseh okrog sebe. To je v pogovoru zelo zelo težko odkriti. Ljudje neradi priznajo, da so bili kot otroci družbeni izoliranci. Zato se zgodi to, da človek prenese tisti občutek, da je drugačen, v neki domišljjski svet. Ampak to je potem svet, ki ga ne more deliti z drugimi okrog sebe – ker je namišljen. In tako je najpomembnejši dialog v njegovem življenju tisti z avtorji knjig, ki jih bere. Čeprav jih ni zraven, postanejo njegova skupnost."

Ponos mi narekuje, da tu potegnem črto med mladimi bralci literature in mladimi asocialneži. Klasičnega asocialneža, ki se udomači med podatki ali v tehnologiji ali številkah, zaznamuje ne premaknjena družabnost, ampak anti-družabnost. Branje – navada, ki se napaja iz občutka osamljenosti in hkrati ta občutek pogloblja – je v tem dejansko podobno drugim asocialnim početjem. Vendar zato, če si kot otrok "družbeni izoliranec", še nisi obsojen na slab zadah in nezmožnost za razvedrilo v odraslih letih. Pravzaprav te to lahko naredi hiperdružabnega. Le v nekem trenutku boš začutil nekakšno glodajočo, skoraj spokorniško potrebo po samoti in branju – da bi spet vzpostavil stik s tisto skupnostjo.

Po mnenju Heathove je za bralce družbeno izolirane vrste (pravi jim tudi "uporni" bralci) veliko bolj verjetno, da bodo postali pisatelji, kot za tiste s priučeno navado. Če bi bilo pisanje sredstvo komunikacije v otroški skupnosti, je smiselno, da ostane za pisatelje, ko ti odrastejo, še naprej bistveno za njihov občutek povezanosti. Tisto, v čemer vidimo antisocialno naravo "substantivnih" avtorjev, pa naj je to izgnanstvo Jamesa Joycea ali puščavništvo J. D. Salingerja, izhaja v veliki meri iz družbene osame, ki je potrebna, da se naselijo v namišljen svet. Heathova mi je pogledala v oči in rekla: "Vi ste družbeno izoliran človek, ki si obupno želi komunicirati z neodvisnim domišljjskim svetom."

Vedel sem, da je uporabila besedo "vi" v brezosebne pomenu. A kljub temu mi je bilo, kot da mi gleda naravnost v dušo. In veselje, ki sem ga občutil, ko me je tako mimogrede opisala z nepoetičnimi večzložnimi besedami, je bilo potrditev resničnosti tega opisa. Ker me je preprosto prepoznala takega, kot sem, ker me preprosto ni narobe razumela: to dvojje se je nenadoma razkrilo kot razlog za pisanje.

SPOMLADI LETA 1994 sem bil že družbeno izolirana oseba, katere obupna želja je bila predvsem zaslužiti nekaj denarja. Potem ko sva šla z ženo zadnjič narazen, sem sprejel službo učitelja pisanja literature na dodiplomski stopnji na majhnem kolidžu, in čeprav sem tam preživel veliko preveč časa, mi je bilo delo zelo všeč. Sposobnost in ambicioznost študentov, ki se v času, ko so začeli vrteti prva nadaljevanja *Rowan & Martin's Laugh-In*, še niso niti rodili, sta mi bili v spodbudo. Potrlo pa me je, ko sem zvedel, da so nekateri mojih najboljših piscev prisegli, da ne bodo šli nikoli več na tečaj literature. Nekega večera je neki študent povedal, da so jih pri pouku sodobne književnosti spodbujali k celurni debati o tem, ali je pisateljica Leslie Marmon Silko homofobna ali ne. Nekega drugega večera, ko sem prišel v učilnico, so se tri študentke višjega letnika na ves glas krohotale utopičnemu feminističnemu romanu, ki so ga morale prebrati za seminar z naslovom *Ženske in literatura*.

Terapevtski optimizem, ki zdaj razsaja po oddelkih za angleško književnost, trdi, da je treba romane razvrščati v dva predala: med simptome bolezni (standardno delo iz mračnega veka pred 1950) in med zdravila za srečnejši in bolj zdrav svet (delo žensk in ljudi iz nebelih in nehetero kultur). Vendar so sodobni literarni avtorji, katerih delo Akademija tako optimistično izkorišča, redko sami krivi. Kolikor je ameriški roman še vedno kulturna avtoriteta – glas, ki seže dlje od Akademije, ki je prisoten v domačih pogovorih – je to večinoma delo žensk. Dobro obveščeni knjigotržci ocenjujejo, da sedemdeset odstotkov vse literature pokupijo ženske, tako da morda ni presenečenje, da so v zadnjih letih toliko knjig "za vsakogar", dobrih knjig, ki si najdejo bralce, napisale ženske: namišljene matere v delu Jane Smiley in Rosellem Brown, ki s treznim očesom gledajo na svoje otroke; namišljene hčere, ki poslušajo svoje kitajske matere (Amy Tan) ali indijanske stare matere (Louise Erdrich); namišljena osvobodjena ženska, ki se pogovarja z duhom hčerke, katero je umorila, da bi jo rešila suženjstva (Toni Morrison). Mračnost teh romanov ni politična mračnost, ki jo je mogoče pregnati s prosvetljenostjo sodobne kritične teorije; to je mračnost trpljenja, za katero ni enostavne pomoči.

Sedanji razcvet romanov izpod peres žensk in kulturnih manjšin kaže na šovinizem presojanja vitalnosti ameriške književnosti po tem, kaj se dogaja s tradicionalnim družbenim romanom. Dejansko je mogoče trditi, da je literarna kultura v državi zaradi tega, ker se je odtrgala od mainstreamovske kulture, bolj zdrava; da je bila univerzalna "ameriška" kultura malo več kot orodje za

vztrajno produciranje belske, moške, heteroseksualne elite in da je njen zaton natanko tisto, kar je moralo doleteti izčrpano tradicijo. (Na primer, opis žensk v *Kavlju 22* Josepha Hellerja je tako neprijeten, da sem se obotavljal priporočiti knjigo študentom.) Mogoče je, da je ameriška izkušnja postala tako razpršena in razlomljena, da ne more noben posamezen "družbeni roman" à la Dickens ali Stendhal niti upati, da bi ji postavil zrcalo; morebiti zdaj potrebujemo deset romanov iz desetih kulturnih perspektiv.

Žal obstajajo tudi dokazi, da se mladi pisatelji danes čutijo ujete v svoje etnične ali spolne identitete – in si zaradi kulture, v kateri nas je televizija pripravila do tega, da sprejemamo samo dobesedno pričevanje Jaza, ne upajo govoriti prek meja. In težava postane še večja, kadar se pisatelji zatečejo k univerzitetnim programom kreativnega pisanja. Vsaka številka značilne literarne revijice, ki jo izdajajo štipendisti MFA, zavedajoč se, da štipendisti MFA morajo objavljati svoje rokopise, če hočejo obdržati delo v šoli, zanesljivo vsebuje variacije na tri izvirne zgodbe: "Moje zanimivo otroštvo", "Moje zanimivo življenje v univerzitetnem mestu" in "Moje zanimivo leto v tujini". Leposlovni pisci na Akademiji opravljajo pomembno nalogo poučevanja književnosti zaradi nje same in nekateri ob poučevanju tudi pišejo močno literaturo, vendar kot bralec pogrešam dni, ko je več pisateljev živelo in delalo v velikih mestih. Obžalujem umik vase in zaton romana za široko platno – iz istega razloga kot obžalujem rast predmestij: rad imam kar največ raznolikosti in nasprotij, strnjjenih v eno samo vznemirljivo pričakovanje. Tudi če družbeno poročanje ni več tako izrazito naloga romana kot naključen stranski proizvod – opažanja Shirley Heath potrjujejo, da resni bralci ne berejo zaradi informacij – mi je še vedno všeč roman, ki je živ in polivalenten kakor mesto.

* * *

VREDNOST DELA Heathove in razlog, da jo tako brez predsodkov citiram, je to, da se je potrudila empirično preučiti, česar ni še nihče, in da je prenesla na problem branja tudi besednjak, ki je dovolj nevtralen, da lahko preživi tudi v našem kulturnem okolju brez vrednot. Bralci niso "boljši" ali "bolj zdravi" ali, nasprotno, "bolj bolni" kot nebralci. Je pač tako, da pripadamo precej nenavadni skupnosti.

Za Heathovo je določujoča poteza "substantivnih literarnih del" *nepredvidljivost*. Do te oznake je prišla po tem, ko je odkrila, da se mora večina izmed stotin resnih bralcev, ki jih je intervjuvala, tako ali drugače spopadati z osebno nepredvidljivostjo. Terapevti in duhovniki, ki svetujejo ljudem v stiski, navadno berejo težke stvari. Enako je z ljudmi, katerih življenje ne poteka tako, kakor so pričakovali: s korejskimi pripadniki trgovske kaste, ki ne postanejo trgovci, otroki iz geta, ki grejo na kolidž, odkrito homoseksualnimi moškimi iz konservativnih družin in ženskami, katerih življenje se je izkazalo kot radikalno drugačno od življenja njihovih mater. Posebno zadnja skupina je zelo velika.

Danes je na milijone Američank, katerih življenje ni prav nič podobno tistemu, kar so nemara načrtovale po zgledu svojih mater, in po modelu Heathove so vse potencialno dovzetne za substantivno literaturo.

Heathova je v svojih intervjujih razkrila "široko soglas" med resnimi bralci o tem, da jih literatura "dela boljše ljudi". Hitela mi je zagotavljati, da "branje resne literature obstoječih okoliščin v življenju ljudi ne razrešuje s samopomočjo, ampak učinkuje nanje tako, da se morajo z njimi spopadati. In pri tem zagledajo sami sebe kot globlje in sposobnejše opraviti s svojo nesposobnostjo za popolnoma predvidljivo življenje". Bralci so Heathovi spet in spet pripovedovali isto: "Branje mi omogoča ohranjati občutek nečesa *substantivnega* – mojo etično integriteto, mojo intelektualno integriteto. 'Substanca' je več kot 'ta težka knjiga'. Branje te knjige daje substanco *meni*." Ta substanca, dodaja Heathova, se najpogosteje prenaša verbalno in jo občutimo kot stalnost. "In prav zato," je rekla, "računalniki za bralce niso tisto pravo."

Anketiranci so Heathovi skoraj v en glas opisovali substantivna literarna dela kot, je rekla, "edina mesta, kjer obstaja nekaj državljanskega, javnega upanja za spopad z etičnimi, filozofskimi in družbenopolitičnimi razsežnostmi življenja, ki so bile povsod drugod obravnavane tako poenostavljeno. Že vse od Agamemnona naprej se, na primer, ubadamo s konfliktom med lojalnostjo družini in lojalnostjo državi. In močna literarna dela so tisto, kar zavrača lahke odgovore na ta konflikt in črno-belo slikanje stvari, dobri fantje proti slabim fantom. Taka dela so vse tisto, kar popularna psihologija ni."

"In religije same so substantivna literarna dela," sem rekel.

Prikimala je. "To je natanko tisto, kar pravijo bralci: da je brati dobro leposlovje kakor brati izjemno bogat odlomek religioznega besedila. Veri in dobri literaturi je skupno to, da odgovori niso tam, tam ni sklepov. Jezik književnih del pripoveduje z vsakim branjem nekaj drugega. Vendar nepredvidljivost ne pomeni popolnega relativizma, ampak poudarja vztrajnost, s katero se bralci spet in spet vračajo k temeljnim vprašanjem. Družina nasproti domovini, žena nasproti ljubici."

"Živeti nasproti morati umreti," sem rekel.

"Natanko tako," je rekla Heathova. "Seveda je v nepredvidljivosti literature določena predvidljivost. To je edino, kar imajo vsa substantivna dela skupnega. In ta predvidljivost je tisto, česar se bralci, kakor pravijo, oklepajo – občutka, da v tem velikem človeškem podjetju niso sami."

"Priatelj mi kar naprej govori, da gre pri branju in pisanju v bistvu za osamljenost. Začenjam verjeti."

"Za to gre, da nisi sam, ja," je rekla Heathova, "pa tudi za to, da ne slišiš, da ni poti ven – smisel ni v eksistenci. Smisel je v kontinuiteti, v trajanju velikih konfliktov."

Ko sem letel nazaj iz Pala Alta, sem v prisilni tranzitni coni, polni uslužbencev lastnikov TWA, odklonil slušalke za *Bradyjevo klapo* in poseben enourni

del *E!*, vendar sem se zalotil, da vseeno gledam. Brez zvoka se je odlomek iz *E!* spremenil v razkritje hidravlike narejenih smehljajev. Prinesel mi je razodetje nepristnosti in začutil sem lakoto po neprisiljenem občutenju literature, ki mi ne skuša ničesar prodati. V naročju sem imel odprt roman Janet Frame o bolnišnici za duševne bolezni *Faces in the Water*: nepriliznjeni, vendar ne- navadno primerni stavki, na katerih mi oči niso hotele obstati, dokler ni po dveh urah in pol nemi zaslon pred mano naposled ugasnil.

Uboga Noeline, ki je čakala, da jo bo dr. Howell zasnuvil, čeprav so bile edine besede, ki jih je kdaj spregovoril z njo: Kako ste kaj? Veste, kje ste? Veste, zakaj ste tukaj? – stavki, ki bi jih bilo običajno težko razlagati kot dokaz ljubezni. Tuda ko si bolan, se znajdeš na novem polju zaznav, kjer žanješ interpretacije, ki ti potem zagotavljajo vsakdanji kruh, tvojo edino hrano. Tako da so, ko se je dr. Howell nazadnje poročil z delovno terapevtko, Noeline odpeljali v oddelek za motene.

Pričakovanje, da bo roman nosil težo vse naše motene družbe – da bo pomagal reševati naše sodobne probleme – se mi zdi tipično ameriška iluzija. Pisati tako avtentične stavke, da ti lahko ponudijo zavetje: Kaj ni to dovolj? Kaj ni to veliko?

PRED NE VEČ KOT ŠTIRIDESETIMI LETI, ko je bil izid Hemingwayevega *Starca in morja* nacionalni dogodek, sta kino in radio še veljala za "nižjo" vrsto zabave. V petdesetih in šestdesetih, ko je kino postal "film" in ga je bilo treba začeti jemati resno, je postala nova nižja vrsta zabave televizija. Končno je v sedemdesetih z zaslišanji ob zadevi Watergate in z nanizanko *All in the Family* tudi televizija postala bistven del kulturne pismenosti. Izobražen samski Newyorčan, ki je leta 1945 prebral na leto petindvajset resnih romanov, ima danes čas morda za pet. Plast občinstva romanov s pridobljeno navado branja se lušči, kar ostane, je v glavnem trdo jedro vztrajnih bralcev, ki berejo, ker morajo.

To trdo jedro je zelo majhna nagrada, ki se razdeli med zelo veliko število delujočih pisateljev. Za znosno preživetje mora biti pisatelj tudi na seznamu petih knjig cele množice priučenih bralcev. V pričakovanju tega veledobitka dobi vsako leto peščica dobrih romanopiscev šest- in celo sedemštevilkne predujme (kar zagotovi strelivo za vesele duše v slogu "Ameriška književnost cvete!") in nekaj med njimi jih zares zadene sreča. Roman E. Annie Proulx *The Shipping News* se je v zadnjih dveh letih prodal v skoraj milijon izvodih; trdo vezana literarna prodajna uspešnica iz leta 1994, *The Crossing* Cormaca McCarthyja, je na letni listi uspešnic Publishers Weeklyja prišla na enainpetdeseto mesto. (Številka enainpetdeset je bila *Zvezdne steze: vse dobre reči.*)

Anthony Lane je v nekaj nedavnih esejih v *New Yorkerju* pokazal, da so bili, medtem ko so romani s sodobne liste uspešnic večinoma plehki, predvidljivi in slabo napisani, tudi uspešnice izpred petdesetih let plehke, predvidljive in

slabo napisane. Laneovi eseji uspešno spodkopavajo pojmovanje iz zlate predtelevizijske dobe, ko so ameriške množice tiščale nosove v književne mojstrovine; jasno pove, da se okus širokih množic v tej državi v pol stoletja ni poslabšal. Pač pa se je poslabšala ekonomija knjižnega založništva. Uspešnice številka ena leta 1955, *Marjorie Morningstar*, so v knjigarnah prodali sto devetdeset tisoč izvodov. Leta 1994 se je v manj kot še enkrat gosteje naseljeni državi prodalo več kot tri milijone izvodov romana Johna Grishama *Celica smrti*. Založništvo je danes dopolnilo Hollywooda in super uspešen roman je množično prodajljivo blago, prenosen nadomestek televizije.

Delovanje trga za leposlovje vsiljuje pisateljem koristno disciplino, saj nas opominja na našo dolžnost, da zabavamo. Toda če je Akademija trdna opora ambicioznim romanopiscem, potem je narava sodobnega ameriškega trga – njegova delitev umetnikov, po kateri si lahko superzvezda, zvezda ali pa nihče; njegovo jasnovidno spoznanje, da nič ne promovira izdelka bolj kot osebnost – zares neusmiljena. Če imaš pravi temperament, se lahko uspešno prodajaš z ironijo, z norčevanjem iz marketinga. Tako je tema literature mladega pisatelja Marka Leynerja samopromocija Marka Leynerja, mladega pisatelja; že trikrat je bil pri Lettermanu. Večina pisateljev pa se ob ponujanju po naravi zasebnega doživetja branja z javnim nastopanjem – na knjižnih turnejah, v radijskih pogovornih oddajah, na nakupovalnih vrečkah in kavnihi skodelicah knjigarne Barnes & Noble – počuti bolj ali manj nelagodno. Pisatelj, za katerega je najpomembnejša tiskana beseda, je že sam po sebi netelevisijska osebnost in poučno je pomisliti na to, koliko naših uveljavljenih starejših romanopiscev se je v državi, kjer je sicer publiciteta iskana kakor sveti gral, odločilo ohraniti svojo zasebnost. Salinger, Roth, McCarthy, Don DeLillo, William Gaddis, Anne Tyler, Thomas Pynchon, Cynthia Ozick in Denis Johnson dajejo intervjuje redko ali nikoli, predavajo in hodijo na turneje malo ali nič, v nekaterih primerih odklanjajo celo fotografiranje. Tu se brez dvoma odigrava več heathovskih dram o družbeni osami. A nekaterim teh pisateljev pomeni zadržanost bistven del njihovega umetniškega kreda.

V Gaddisovem prvem romanu *The Recognitions* (1955) avtorjev dvojnik vzklikne: "Kaj vendar hočejo od človeka, česar niso dobili od dela? Kaj pričakujejo? Kaj je še ostalo, potem ko je opravil svoje delo, kaj je kateri koli umetnik drugega kot tropine svojega dela, človeška lupina, ki se vleče za njim?" Povojni romanopisci, kot sta Gaddis in Pynchon, ter povojni likovni umetniki, kot je Robert Frank, so na ta vprašanja odgovarjali zelo drugače kot Norman Mailer in Andy Warhol. Leta 1954, preden je televizija nadomestila radio kot prevladujoči medij, je Gaddis ugotovil, da se mora umetnik, ki z odporom proti kulturi neavtentične marketinške podobe misli resno, ne glede na to, kako privlačno prevratniška je na kratki rok videti samopromocija, upreti, da ne postane sam podoba – tudi za ceno določene neprepoznavnosti.

Dolgo sem skušal slediti Gaddisovemu zgledu in sem vztrajal, naj moja dela govorijo sama zase. Saj ne, da bi me ravno bombardirali s povabili; a odklanjal

sem predavanja, pisanje ocen za Times, pisanje o pisanju, obiskovanje zabav. Da bi v dobi osebnosti govoril drugače kot romanopisno, se mi je zdelo izdajalsko; namigovalo bi na pomanjkanje zaupanja v komunikacijsko in samoizrazno sposobnost literature in bi tako pripomoglo, se mi je zdelo, k še hitrejšemu begu občinstva od domišljjskega k stvarnemu. Imel sem svojo kozmologijo molčečih junakov in črednih izdajalcev.

Toda molk je dober način izražanja samo, če nekdo nekje pričakuje, da bo slišati tvoj glas. V devetdesetih se je zdelo, da mi molk zagotavlja samo to, da me bodo vsi pustili pri miru. In naposled se mi je posvetilo, da je obup, ki ga občutim zaradi romana, manj posledica moje obskurnosti kot moje izolacije. Depresija se pojavlja kot realizem v zvezi z gnilstjo sveta nasploh in še posebej gnilstjo tvojega življenja. Toda realizem je samo maska za resnično bistvo depresije: obupno odtujenost od človeštva. Čim bolj si prepričan o svojem enkratnem dostopu do gnilsti, tem bolj te je strah, da bi se zapletel s svetom; in čim manj se zapletaš s svetom, tem bolj perfidno srečnih obrazov se drugi pripadniki človeštva še naprej zapletajo z njim.

Pisatelji in bralci so že od nekdaj nagnjeni k tej odtujenosti. Zveza z virtualno družbo tiska navsezadnje terja samoto. A odtujenost postane veliko globlja, resnejša in nevarnejša, ko ta virtualna družba ni več tako številna in se z njo ne trguje toliko; ko je odrešilna kontinuiteta same literature žrtev elektronskega in akademskega napada; ko postane tvoja odtujenost bolj generična kot individualna in poslovne strani govorijo o zaroti sveta, ki hoče izobčiti ne le tebe, ampak vse tvoje vrste, in ko se zdi, da cena za molk ni več obskurnost, ampak popolna pozaba.

Priznam, da ima človek, ki konfesionalno piše za nacionalno revijo, morda manj kot popolno verodostojnost, če trdi, da za pisatelje, rojene po Sputniku, pristno puščavništvo kratko malo ni opcija, ne psihološko ne finančno. Možno je, da sem postal priljuden izdajalec. Ampak ko sem zamudniško sledil knjigam iz hiše, se šel malo novinarstva in celo obiskal nekaj zabav, se nisem počutil ravno tako, kot da se predstavljam svetu, ampak bolj, kot da predstavljam svet sebi. Ko sem stopil iz svojega mehurčka obupa, sem ugotovil, da skoraj vsakdo, ki ga srečam, pozna številne izmed mojih strahov in da jih drugi pisatelji poznajo vse.

V preteklosti, ko je bilo življenje književnosti sinonim za kulturo, je bila samota možna na enak način kot v mestih, kjer si lahko vedno, podnevi in ponoči, našel tolažbo v množici onstran svojih vrat. V času predmestij, ko so naraščajoče vode elektronske kulture vsakega bralca in vsakega pisatelja spremenile v otok, je mogoče, da moramo dejavneje prepričevati sami sebe, da skupnost še obstaja. Nekoč nisem zaupal oddelkom za kreativno pisanje zaradi njihove, kot se mi je zdelo, umetne varnosti, tako kot nisem zaupal knjižnim klubom, ker so obravnavali literaturo kot kakšno rastlino iz družine križnic, ki jo je mogoče pogoltniti samo z žlico družabnosti. Ko zdaj tipam za svojim občutkom za skupnost, obema malo bolj zaupam. Na ugled romana v 19. in na začetku 20. stoletja gledam kot na zgodovinsko akcidenso – ko ni imel tekmecev.

Zdaj se razdalja med avtorjem in bralcem manjša. Namesto olimpskih bogov, ki govorijo množicam spodaj, imamo enakovredne diaspore. Bralci in pisatelji so združeni v svoji potrebi po samoti, v svojem iskanju substance v času vztrajno naraščajočega zginevanja: v svojem oziranju navznoter, prek tiska, v iskanju nove poti iz osamljenosti.

* * *

ENO IZMED OMILJENIH MNENJ kibervizionarjev je, da je književna kultura antidemokratska – da je branje dobrih knjig predvsem dejavnost brezdelnih samskih belcev – in da bo naša republika bolj zdrava, če se prepusti računalnikom. Kakor jasno kaže raziskava Shirley Heath (ali celo bežen obisk knjigarne), kibervizionarji lažejo. Branje je etnično raznoliko, družbeno skeptično opravilo. Bogati beli moški, ki imajo danes zmogljive prenosne računalnike, so tisti, ki sestavljajo najbolj izstopajočo elito te dežele. Beseda “elitist” je kij, s katerim tolčejo tiste, ki jim kupovanje tehnologije ne predstavlja življenja.

Dejstvo, da je bilo nezaupanje ali neprikrito sovražstvo do tistega, kar danes imenujemo “literatura”, od nekdanjega znak družbenih vizionarjev, pa naj gre za Platona ali Stalina ali današnje tehnokrate prostega trga, nas lahko napelje na misel, da ima literatura poleg razvedrilne še eno funkcijo – funkcijo oblike družbene opozicije. Navsezadnje romani včasih zanetijo politične debate ali postanejo vpleteni vanje. In ker je edina skromna usluga, ki jo vsak pisatelj pričakuje od družbe, svoboda izražanja, so pesniki in pisatelji v državi pogosto tisti, ki morajo v časih verskih ali političnih fanatizmov služiti kot glas vesti. Avra odpornišva, ki jo ima literatura, je posebno močna v Ameriki, kjer lahko nizki status umetnosti spremeni vztrajne otroške bralce v skrajno odtujene odrasle pisatelje. Še več, ker je bilo služenje denarja vedno absolutno osrednja stvar kulture in ker so ljudje, ki ga zaslužijo veliko, redko zelo zanimivi, so najznamenitejše osebnosti v književnosti Združenih držav pogosto z obrobja družbe: Huck Finn in Janie Crawford, Hazel Motes in Tyrone Slothrop. In končno, občutek odpornišva nastane v času, ko že samo to, da po večerji vzameš v roke roman, predstavlja neke vrste kulturni *Je refuse!*

Zato je vse prelahko pozabiti, kako pogosto so dobri umetniki skozi stoletja zatrjevali, kot je rekel Auden, da “se zaradi umetnost nič ne zgodi”. Vse prelahko je preskočiti od védenja, da roman *lahko* ima vpliv, na prepričanje, da *mora* imeti vpliv. Nabokov je precej dobro povzel politično platformo, ki jo lahko potrди vsak pisatelj: nobene cenzure, dobra splošna izobrazba, nobenih državnih portretov, ki bi bili večji od poštnih znamk. Če stopimo še korak naprej, se začnejo naši sezname radikalno razhajati. Tisto, kar se izkaže kot prepričanje, ki nas združuje, ni to, da lahko roman kaj spremeni, ampak da lahko nekaj *ohrani*. Kaj se ohrani, je odvisno od pisatelja; lahko je tako zasebno kot “Moje zanimivo otroštvo”. A ker je država vedno bolj zmedena in očarana od množične kulture, rastejo tudi zastavki za avtorje, katerih osnovna ambicija je dobiti učiteljsko službo. Pisci romanov, če mislijo na to ali ne, ohranjajo tradicijo natančnega,

izrazno močnega jezika; navado gledanja pod površje, v notranjost; morda razumevanje zasebne izkušnje in javnega konteksta kot različnih stvari, ki pa se zajedata druga v drugo; morda skrivnost, morda vedenje. Predvsem pa ohranjajo skupnost bralcev in pisateljev in način, kako člani te skupnosti prepoznavajo drug drugega, je, da se jim nič na svetu ne zdi preprosto.

Shirley Heath opisuje to prepričanje o kompleksnosti z blago besedo "nepredvidljivost"; Flannery O'Connor ga je imenovala "skrivnost". Foxova v *Desperate Characters* ga povzame takole: "Odštevanje časa pod oklepom vsakdanjega življenja in njegovih nedokončnih dogovorov je bilo anarhija." Zame je beseda, ki najbolje opisuje pisateljičin pogled na svet, *tragično*. V Nietzschejevi pripovedi o "rojstvu tragedije", ki je kot teorija o tem, zakaj ljudje uživajo v žalostnih zgodbah, še vedno neprekosljiva, je anarhičen "dionizičen" vpogled v temo in nepredvidljivost življenja, povezan z "apolinično" jasnostjo in lepoto oblike; občutje, ki ga to povzroča, je religiozno v svoji intenzivnosti. Celó za ljudi, ki ne verjamejo v nič, česar ne morejo videti na lastne oči, je strogo estetski prikaz človeške bede lahko (čeprav se bojim, da se po pravici norčujejo iz nas pisateljev zaradi pretirane rabe te besede) odrešujoč.

Različne nauke iz Kralja Ojdipa – recimo "Varuj se orakljev" ali "Pričakuj nepričakovano" ali "Poroči se v naglici, kesaj se počasi" – je mogoče locirati in njihov obstoj nam potrjuje občutek temeljne urejenosti sveta. Toda tisto, kar dela Ojdipa človeškega, je seveda to, da se ne varuje oraklja. In čeprav se Sophie Bentwood petindvajset stoletij pozneje "ne bi smela" izolirati od pobesnele družbe okrog sebe, seveda to kljub vsemu poskuša. Potem pa, kot piše Foxova: "Kako hitro se je lupina odraslega življenja, njegova *pomembnost*, sesula pod navalom nečesa, kar je bilo povsem iznenada resnično in nujno in absurdno."

Upam, da je jasno, da z besedo "tragično" mislim na tako rekoč katero koli literarno delo, ki postavlja več vprašanj kot pa daje odgovorov: kar koli, kjer se konflikt ne spremeni v blebetanje. (Najzanesljivejši pokazatelj tragične perspektive v književnem delu je pravzaprav komedija.) Smisel imenovanja resne literature tragična je poudariti njeno oddaljenost od retoričnega optimizma, ki tako preveva našo kulturo. Nujna laž vsakega uspešnega režima, tudi optimistični tehnokorporativizem, pod katerim zdaj živimo, je, da je režim napravil svet boljši. Tragični realizem ohranja spoznanje, da ima vsako izboljšanje svojo ceno; da nič ne traja večno; da če dobro na svetu prevlada nad slabim, prevlada le za kanček. Zdi se mi, da je bila umetnost od nekdanj deležna zelo majhnega deleža ameriške domišljije, saj se je naši državi zgodilo tako malo strašnih reči. Edina pristna tragedija, ki nas je doletela, je bilo suženjstvo in verjetno ni naključje, da je južnjaška literarna tradicija tako bogata in da je dala toliko genijev. (Primerjajte književnost sončne, rodovitne, mirne zahodne obale.) Vsaj površno gledano je za belo večino zgodovina te države sestavljena iz uspehov in spet uspehov. Tragični realizem ohranja dostop do umazanije za sanjami o Izbranosti – do človeških težav za tehnološko lahkostjo, do žalosti za narkozo popularne kulture: do vseh tistih čudes na obrobju naše eksistence.

Ljudje brez upanja ne le da ne pišejo romanov, ampak, kar je bolj bistveno, jih tudi ne berejo. V nič se ne zazrejo za dolgo, ker jim manjka poguma. Pot do obupa je zavračanje kakršnih koli izkušenj, in roman je seveda način, da si pridobiš izkušnje.

Flannery O'Connor

DEPRESIJA, kadar je klinična, ni metafora. Je dedna in ve se, da se odziva na zdravljenje in na pogovor. Če še tako iskreno verjamete, da je življenje prizadela bolezen, za katero ni zdravila, se boste, če ste depresivni, prej ali slej vdali in rekli: Nočem se več tako slabo počutiti. Premik od depresivnega realizma do tragičnega realizma – od tega, da si ohromljen od teme, do tega, da živiš od nje – tako očitno, čeprav nenavadno, zahteva vero v zdravljenje. Toda to "zdravljenje" je vse prej kot premočrtno.

Zgodnja devetdeseta sem preživel v dvojni nenavadnosti. Ne samo, da sem se počutil drugačnega od vseh okrog sebe, ampak sem čutil tudi, da je doba, v kateri živim, popolnoma drugačna od katere koli dobe dotlej. Zato je zame naloga znova najti tragično perspektivo vključevala dvojen poskus: znova navezati stik s skupnostjo bralcev in pisateljev ter znova najti občutek zgodovine.

Mogoče je imeti splošen občutek za mračnost zgodovine, mistično dionizično prepričanje, da igra ni končana, dokler ni končana, ne da bi imeli dovolj apoliničnega smisla za podrobnosti, da bi znali ceniti njegove utehe. Do pred enim letom mi, na primer, nikoli ne bi padlo na pamet trditi, da je v tej državi "zmeraj" vladala trgovina.¹ Videl sem samo grdoto trgovske sedanjosti in seveda sem besnel nad izdajstvom neke prejšnje Amerike, za katero sem verjel, da je bila bolj pristna, manj pokvarjena, manj sovražna do literarnih podvigov. Toda kako smešno se lahko zdi pisateljevo samopomilovanje proti koncu 20. stoletja v primerjavi z, recimo, življenjem Hermana Melvilla! Kako blizu nam je njegovo življenje: prvi roman, ki mu prinese ugled, boleče odkritje, kako slabo je njegov pogled usklajen s prevladujočim okusom javnosti, naraščajoč občutek, da v čustvenem svetu ni mesta zanj, strahotne denarne težave, razhod z založnikom, poguben komercialni neuspeh njegovega najboljšega in najambicioznejšega dela, domnevna duševna bolezen (melanholija, *depresija*) in nazadnje umik v pisanje izključno za svoje lastno zadovoljstvo.

Ko berem Melvillov življenjepis, si želim, da bi mu bilo dano poznati primer koga sebi podobnega iz kakenga prejšnjega stoletja, da bi se počutil manj izjemno prekletega. Želim si tudi, da bi si bil, ko se je mučil, da bi preživel Lizzie in otroke, lahko rekel: No ja, če bo šlo še na slabše, grem še vedno lahko poučevat pisanje. Za časa svojega življenja je Melville s knjigami zaslužil

¹Zavedam se, da je to strašno priznanje in da je to, da se mi je posrečilo zmuzniti skozi kolidž, ne da bi kdaj poslušal predavanja iz ameriške zgodovine ali ameriške literature, slabo opravičilo.

10.500 dolarjev. Smola ga še do danes ni zapustila. Pri prvi izdaji Library of America je na naslovnici drugega zvezka Melvillovih zbranih del s štiriindvajset pik velikimi črkami pisalo HERMAN MEVILLE.

Lansko poletje, ko sem se začel seznanjati z ameriško zgodovino in sem se pogovarjal z bralci in pisatelji ter razmišljal o heathovskem "družbenem izolirancu", je v meni raslo spoznanje, da moje stanje po naravi ni bolezen. Kako bi se lahko ne počutil odtujenega? Bil sem bralec. Moja narava me je ves čas čakala in me zdaj sprejela odprtih rok. Na vsem lepem sem se zavedel, kako zelo si želim zgraditi in naseliti svoj namišljeni svet. To lakoto sem občutil kot osamljenost, od katere umiram. Kako sem lahko mislil, da se moram pozdraviti, da se bom lahko uskladil z "resničnim" svetom? Nisem potreboval zdravljenja in sveta tudi ne; edino, kar je bilo potrebno zdravljenja, je bilo moje razumevanje mojega prostora v njem. Brez tega razumevanja – brez občutka *pripadnosti* resničnemu svetu – je bilo nemogoče uspevati v namišljenem.

V jedru mojega obupa zaradi romana je bilo nasprotje med občutkom, da bi se moral obračati h kulturi in prinašati novice mainstreamu, in željo, da bi pisal o stvareh, ki so mi bile najbližje, da bi se zgubljal v osebah in krajih, ki sem jih imel rad. Pisanje, pa tudi branje, je postalo neprijetno opravilo, in glede na pičlo plačilo prav zares nima nobenega smisla početi enega ali drugega, če v tem ne uživaš. Brž ko sem se rešil prepoznane obveznosti do namišljenega mainstreama, mi je tretja knjiga spet stekla. Zdaj sem osupel nad tem, da sem si tako dolgo tako malo zaupal, da sem čutil tako neustavljivo nujno po jasnem spopadu z vsemi silami, ki so se dotikale užitka v branju in pisanju: kot da bi pri naseljevanju in urejanju svojega malega alternativnega sveta lahko, tudi če bi hotel, spregledal večjo družbeno sliko.

Ko sem preudarjal vse to, sem dobil tole pismo od Dona DeLilla, kateremu sem v žalosti pisal. To je del tistega, kar je rekel:

Roman je, kar koli romanopisec v določenem času dela. Če čez petnajst let ne bomo pisali velikega družbenega romana, bo to verjetno pomenilo, da so se naša čutenja spremenila na načine, ki delajo tako delo za nas manj neustavljivo – ne bomo odnehali, ker se je trg osušil. Pisatelj vodi, ne sledi. Dinamičnost je v pisateljevi glavi, ne v velikosti občinstva. In če družbeni roman živi, čeprav komajda, v razpokah in sledih kulture, ga bodo nemara jemali bolj resno, kot kako ogroženo vrsto. Okrnjen, vendar intenzivnejši kontekst.

Pisanje je oblika osebne svobode. Osvobaja nas množične identitete, ki se poraja pred našimi očmi povsod okrog nas. Na koncu bodo pisatelji pisali ne zato, da ne bi bili izobčeni junaki nekakšne podkulture, ampak predvsem zato, da bodo rešili sami sebe, da bodo preživeli kot posamezniki.

DeLillo je dodal pripis: "Če se resno branje skrči skoraj na nič, bo to verjetno pomenilo, da je tisto, o čemer govorimo, kadar uporabljamo besedo 'identiteta', doseglo konec."

Čudno pri tem pripisu je, da ga ne morem prebrati, ne da bi v meni vzvalovilo upanje. Tragični realizem ima ta sprevrženi učinek, da spreminja svoje privržence v kvalificirane optimiste. "Zelo se bojim," je nekoč zapisala O'Connorjeva, "da je za pisatelja literature dejstvo, da bomo vedno imeli med seboj revne, vir zadovoljstva, saj to v bistvu pomeni, da bo vedno lahko našel koga sebi podobnega. Njegovo ukvarjanje z revščino je ukvarjanje z za človeka temeljno revščino." Tudi če Silicijevi dolini uspe podtakniti virtualno čelado v vsako ameriško gospodinjstvo, tudi če se resno branje skrči skoraj na nič, še vedno ostane onstran naših meja lačen svet, državni dolg, glede katerega vlada prek televizije ne more storiti dosti več kot viti roke nad njim, in dobri stari apokaliptični jezdecji vojne, bolezni in onesnaževanja okolja. Če bodo dejanske plače še naprej padale, predmestja "Mojega zanimivega otroštva" ne bodo ponujala dosti zaščite. In če bo multikulturalizmu uspelo narediti iz nas državo neodvisno okrepljenih plemen, bo vsako pleme oropano udobja žrtve in prisiljeno soočiti se s človeško omejenostjo, kakršna pač je: pritiklina življenja. Zgodovina je tista divja stvar, pred katero bi se vsi, tako kot Sophie Bentwood, radi skrili. Vendar ni mehurčka, ki bi lahko ne počil. O tem, ali je to dobro ali slabo, tragični realisti ne dajejo mnenja. Samo predstavljajo dejstva. Generacijo nazaj je Paula Fox z ostrim pogledom znala uzreti v razbiti steklenički črnila tako pogubo kakor rešitev. Svet je takrat jemal konec, še vedno ga jemlje in jaz sem srečen, da mu spet pripadam.

Prevedla Maja Kraigher