

Malcolm Bradbury

Bliže kaosu

Ameriška proza v osemdesetih

Leta 1989 je stari novi žurnalist Tom Wolfe, ki je ravno doživel uspeh s svojim bestsellerjem *Kres ničevosti* (1988), v reviji *Harper's* objavil izredno kontroverzen članek z naslovom »Zasledovanje milijardonoge živali: Literarni manifest za novi socialni roman«. Gre predvsem za poročilo o metodah, ki jih je uporabil pri pregledovanju, raziskovanju in pisanju te knjige, v njem pa piše, kako je novi žurnalist, ki je nekoč zavračal roman kot »dolgočasno« formo, navsezadnje enega tudi napisal in z njim prekosil sodobnike. Vanj je vključil tudi brzostrelni napad na ameriške romanopisce iz prejšnjih dveh desetletij, češ da so zanemarili namen literature, ko so skušali »osnovati avantgardno pozicijo daleč onkraj realizma«. Očitno zapeljani s člankom z naslovom »Pisanje ameriške literature« iz leta 1961, v katerem je Philip Roth omenil, da ameriška resničnost presega pisateljeve talente in da njeni nesmisli prekašajo tiste, ki si jih predstavlja romanopisec, so dopustili, da so se jim resnične teme tega obdobja – energična materialna rast, naraščajoča etnična in medspolna nasprotja ter multi-etnična transformacija ameriške družbe – izmuznile: dokler se ni na srečo pojavil sam Wolfe in zapolnil vrzel.

Wolfe je povedal, kako je vedno verjel, da je »prihodnost romana v močno detajliranem realizmu, zasnovanem na poročanju, v realizmu, ki bo zanesljivejši od vsakega drugega realizma, v katerem se trenutno poskušajo...«, da je naloga romanopisca »ne to, da pušča grobo žival, gradivo, ki se mu pravi tudi življenje okrog nas, ampak da stori tisto, kar počnejo ali naj bi počeli novinarji, namreč da se spopadejo z živaljo in jo premagajo.« Wolfova formula za spopadanje z živaljo je bila preprosta ali, kot je sam dejal, frontalna. Lotil se je pisanja obširnega socialnega romana v tradiciji Balzaca, Dickensa, Zolaja in predvsem Thackeraya (ki se mu je poklonil v naslovu), dokumentarno satiro o nruveh, morali, denarju, svetohlinstvu in ničevosti. Wolfova knjiga morda res kaj dolguje evropskemu realizmu devetnajstega stoletja. Toda očitno dolguje več romanu ameriškega vlemesta (Dreiser, Dos Passos, James T. Farrell in zgodnejši, a nič manj ambiciozni Tom Wolfe), še več pa

dvema pristopoma sodobnega novinarstva: dodobra raziskani, poročevalski tehniki približevanja socialnim problemom in subjektivni metodi modnega žurnalizma, ki obravnava trende, ljudi in poze oziroma tisto, čemur Wolfe pravi »plutografija«.

S temi viri in virtuoznim satiričnim talentom je Wolfe ustvaril silovit roman o New Yorku v osemdesetih letih 20. stoletja – razdeljenem mestu divjega kapitalizma, vročnosti denarja in stila, etničnih, razrednih in spolnih sovražnosti, rasnih napadov in umorov, finančne, pravne in politične korupcije. V knjigi se na sprehod po divjini odpravi pisatelj, čigar socialna in kulturna identiteta sodita v svet bogastva in stila, ki ga analizira; in razumljivo je, da so ga brali kot delo novega literarnega republikanstva, knjigo o bolj suhih, ostrih, skopih Reaganovih letih, ko je liberalizem postal umazana, *underclass* pa čista beseda. Ukvarja se z Ameriko razpok in konfliktov, tekmujočih ozemelj in skritih meja; njihova prekoračitev vodi do zloma identitete. Wolfe je skrušeno priznal, da bi resničnost utegnila prekašati tudi njegove talente, konflikti in korupcija, ki jih je satiriziral, pa so bili preseženi že kmalu po izidu knjige.

Wolfov »realistični« manifest ima številne kvalitete same knjige. Moden je, konzervativen, aktualen in vprašljiv. Wolfe je prevzel preprosto post-postmoderno stališče in izjavil, da so se njegovi sodobniki prepustili vrsti samovščečnih eksperimentov, ki jih je tudi naštel: absurдни roman, roman magičnega realizma, *puppet masters' novels*, neofabulistični roman, minimalistični roman, veleblagovniški roman (s »podeželskimi prizorišči rustikalnih greznic«). Gre za poznavanje (Wolfe ni kar tako diplomiral iz ameriških študij), ki ni docela zavajajoče. Vendar pa je mogoče reči, da se je kot manifest nekega gibanja pojavil nekoliko pozno, saj je prenikavo opazoval tisto, kar so naredili in opazovali že pred njim. Ne samo da se je velik del proze šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja dosti bolj posvečal zgodovinski in socialni realnosti, kot pogosto domnevajo v kritiški diskusiji o tem; zavzemanje za realizem ali za katero od njegovih oblik sploh nikoli ni zares prenehalo – niti v tem našem modernističnem, postmodernističnem in torej domnevno anti-realističnem stoletju.

In ko se je dim kulturne bitke razkadil, ko so se oblaki solzilca okrog Pentagona razpršili in se je protikultura vdala novemu konzervativizmu, je postalo jasno, da so številni pisci iz starejše neorealistične vojske iz pred-postmodernih časov še vedno najboljši. Bellow, Mailer, Updike in Roth so se obdržali med najpomembnejšimi ameriški pisatelji. Bellow, najboljši ameriški romanopisec in pomemben raziskovalec ameriškega urbanega Bizanca, je objavljaj naprej in zbuja občudovanje. Updike se je še naprej oklepal obrežja resničnosti; in v knjigah, kot sta *The Counterlife* (1986) in *The Facts* (1988), je Roth naprej raziskoval ravnotežje med dejstvom in fiktivnostjo. Bellow se je tudi zavzel za realizem, predvsem v govoru ob podelitvi Nobelove nagrade leta 1976, v katerem je izzval novi roman. Tudi Gore Vidal je v svojem delu *Matters of Fact and of Fiction* (1977) podvomil v seminarsko eksperimentiranje današnjega romana, medtem ko je John Gardner, ki je postmoderni dobro odslužil s knjigami, kot je *The Sunlight Dialogues*, leta 1978 objavil delo *On Moral Fiction*, v katerem je sporno ugovarjal »teoriji o prozi kot golem jeziku«.

Pravzaprav je bila premostitev »resničnega« in »fiktivnega« ali znanega in neznanega pomemben del podjetja, ki mu zdaj pravimo »postmoderna« – to je pokazala proza pisateljev, kot so Coover in Doctorow pa Walter Abish in Paul Auster. Ni presenetljivo, da je v dobi novega historizma preučevanje odnosa med resničnim in izmišljenim očitno postalo ena od pomembnih nalog tega obdobja. Po pravici je mogoče trditi, da se je v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja domišljjski muzej ameriške proze spremenil v parodično zabavišče; prevladalo je *scriptible* in zdi se, da so številni ameriški žanri – južnjaški roman, grozljivi roman, regionalni roman, judovsko-ameriški roman, črnski roman, znanstvena fantastika, triler in detektivska zgodba – dobili podobo pasticcia (»gola parodija, skulptura s slepimi zrčki«, je dejal Fredric Jameson); to je bilo mogoče razumeti kot dokaz, da živimo v času hiper-realnosti in izgubljenih referenc – dalo pa bi se tudi reči, da gre za odsev multivalentne in multikulturalne atmosfere obdobja, ki sta ga obremenjevala moč zgodovine in nasilje resničnosti. Pravzaprav so razlikovanja med »realizmom« in »eksperimentom« šestdesetih let kmalu postala manj verodostojna kot opisi sodobne proze, še zlasti ko je postajalo vedno bolj jasno, da sprememba ni izključno ameriški fenomen.

Tako je nova proza iz Latinske Amerike, od Márqueza in Vargasa Llosa do Puiga in Cortázarja, iz bolj multikulturalne Evrope (s pisatelji, kot so Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Timothy Mo) in še posebej iz Vzhodne Evrope pokazala tako vedno obsežnejši fond narativnih virov in estetskih mešanic kot tudi vedno večjo zavest o fantastičnem in hiper-realnem kot posebnih silah znotraj zgodovinske predstave o resničnosti. Spodkopavanje realističnih konvencij, še posebej v pisanju Vzhodne Evrope, kot je dejal Milan Kundera, ni nikakršen beg pred resničnostjo, temveč »raziskovanje človeškega življenja v pasti, kakršna je postal svet«. Uporaba fantastike ni bila odločilni sovražnik realnega. Zato ne preseneča, da se je že davno pred Wolfovim »literarnim manifestom« razvila nova in zmuzljiva terminologija, ki se je odvrnila od čistega anti-realizma in predanosti »fiktivnosti« in spregovorila o različnih navideznih paradoksih: o eksperimentalnem realizmu, foto-realizmu, hiper-realizmu, kritičnem realizmu, fantastičnem realizmu, magičnem realizmu in umazanem realizmu.

Res se je v poznih sedemdesetih in osemdesetih letih zdelo, da se manierizem postmoderne proze še bolj približuje absurdni resničnosti. In v ameriški prozi za to usmeritev zagotovo ni bilo nobenega zanesljivejšega znamenja od težnje, ki jo je Bill Buford v *Granti* poimenoval »umazani realizem«, Tom Wolfe pa »veleblagovniški realizem«, ki je navezadnje dal osemdesetim prevladujoč ton. To je proza, ki se navezuje na pisanje Raymonda Carverja, Richarda Forda in Tobiasa Wolffa, pisanje, v katerem preprosto in realistično čudenje nad banalnim – »navadnim« svetom pultov v fast-foodu, nakupovalnih centrov, prikoličarskih naselij – pridobiva jasnost s podcenjevanjem, ki je začinjeno z nelagodjem. Zdi se, da se je njihovo pisanje in pisanje drugih z njimi povezanih avtorjev, med katere sodita Bobbie Ann Mason (*In Country*, 1985) in Jayne Anne Phillips (*Machine Dreams*, 1984), streznilo v realizem, kamor so pogosto vodile sile in izkušnje, ki so zelo daleč od podeželske greznice – vietnamska vojna, tehnologija vesoljske dobe, odtujenost dobe,

v kateri vladajo mediji in lagodje. Podobno kot piše Richard Ford v delu *The Sports-writer* (1986) o pisanju o »našem normalnem življenju brez ovacij«, govori Maso-nova o pisanju o tistih, ki so onkraj običajnega fikcionalnega poročila, pa o »kulturnem šoku, ki ga človek lahko doživi zaradi geografske in gospodarske izolacije«.

»Ničesar se ni treba bati tistemu, ki razume zgodovino, si je mislil«, se konča *A Flag for Sunrise* (1981), knjiga Roberta Stona, delo o političnem pustolovstvu v Srednji Ameriki; napisal jo je avtor, ki ima enako močne novinarske korenine kot Wolfe. »Razumevanje zgodovine« – ne le v tujini, ampak tudi v iztrenzjenem vzdušju osemdesetih let na prikrajšanem podeželju ali v nasilnem ameriškem mestu – je pomenilo, kot se zdi, sprijaznjenje s svetom, v katerem so ponarejene resničnosti zamenjale resnične izkušnje. Ne samo pri Carverju ali Fordu, temveč tudi pri pisateljicah, kot sta Ann Beattie ali Alice Addams, ki obravnavata bogatejša in urbana življenja, prevladuje splošen občutek banalnosti in praznine. In tudi življenje na manhattanski hitri cesti – Wolfe ni bil prvi, ki je odkril Bizanc velikega pozno-modernega mesta – ni prineslo olajšanja, kot sugerira proza Breta Eastona Ellisa ali Jaya McInerneya. »V resnici si ne želiš živeti v resničnosti, ampak v fikciji,« povejo uredniku-junaku McInerneyjevega romana *Bright Lights, Big City* (1984), ko se skuša brez uspeha prebiti iz oddelka za verificiranje dejstev v oddelek za literaturo. Pri iskanju tega izhoda ni sam. Nelagodna resničnost, pritiski, mehanizirano in naključno nasilje navadnih življenj, ruralnih ali urbanih, so dali pomemben ton prozi osemdesetih let 20. stoletja.

In to je glas, ki ga je še posebej dobro zadel Don DeLillo, ki je široko priznan kot eden najboljših in najreprezentativnejših romanopiscev osemdesetih. DeLillo, ki je pogosto bleščeče zabaven, piše o nadrealistični banalnosti in dolgočasju ameriške kulture, v kateri prevladujejo predmeti, podobe in medijski sistemi, kjer je »vse, kar potrebujemo poleg hrane in ljubezni, tu, na stojalu s tabloidi«, kjer, kot piše v *Rat-ner's Star* (1976) »se eksistenca hrani od spodaj, z ravni strahu, obsedenosti, najbolj pustega prostora zavesti«, kemična katastrofa, politični uboj ali preganjanje z avtomobili pa predstavljajo normo ameriškega življenja. Resničnost sama postane absurdna fantazija in fikcionalna paradigma, ki pušča skrajnosti in katastrofi prostor v na videz nevtralnem prostoru resničnega. Bistri fikcionalni opazovalec Jerome Klinkowitz je govoril o »novem ameriškem romanu nravi«, ki ga je zaznamoval »eksperimentalni realizem«, v njem pa so konvencionalna življenja prikazana v luči vnaprej načrtovanih in polaščajočih se sil, pogosto s kancem grenke ali nepristranske ironije.

»Eksperimentalni realizem« tudi ni slab izraz za vztrajno zanimanje – med pisateljicami, etničnimi in homoseksualnimi pisatelji iz poznih sedemdesetih in osemdesetih let – za prodorno vprašanje »reprezentacije«. V celoti je »postmodernizem« deloval kot moška zadeva, čeprav so z njim povezovali tudi dela nekaterih pisateljic (romane Susan Sontag, *Stekleni zvon* Sylvie Plath, 1963). Toda pri pisateljicah in etničnih avtorjih je le malo zanimanja zbudil Barthov pojem literature izčrpanosti, ki je predpostavljal, da so zgodbe porabljenе ali da je tradicija dovršena in je pustil avtorja v dobi pasticcia. Toda čeprav se je zdelo, če začnemo pri tem, da številna pomembna dela (Marilyn French, Mary Gordon, Gail Godwin itd.) zbudajo vtis, da

potreba po spolni reprezentaciji predpostavlja vrnitev k socialnemu realizmu, se je feministično pisanje kmalu odprlo v druge žanre in je začelo eksperimentirati z različnimi literarnimi konvencijami in arhetipi ameriške literature, v kateri močno prevladujejo moške podobe. Pisateljice, kot sta Ursula Le Guin in Marge Piercy, so uporabile znanstveno fantastiko in grozljivi roman za raziskovanje ženskih in feminističnih vprašanj, medtem ko je Joyce Carol Oates v več kot petdesetih romanih uporabila in rekonstruirala skoraj vse obstoječe oblike in žanre.

Dandanes je jasno, da sodobni fiktionalni repertoar vsebuje zelo različne in mnogosmerne glasove, vključuje pa tudi dovršeno generično stapljanje in obširno iskanje korenin. In to je še posebej pomembno za tiste pisatelje, ki so prepričani, da so njihove lastne tradicije tudi same mnogoglasne in potrebne obnove – predvsem temnopolte pisateljice, ki z vso pravico menijo, da je bila njihova tradicija dvojno zatrta. Najpomembnejša med številnimi je zagotovo Toni Morrison; za njeno prozo so značilni številni literarni viri, ustno izročilo, mitska moč in epski zamah. Razumljivo je, da njeno delo povezujejo z »magičnim realizmom«, v njem svobodno uporablja alegorije, legende, literarne mite in prototipe, pa poetične in pesemskim podobne metode, to naj bi pregnalo mrak okrog črnega življenja. Delo Alice Walker neposredno obravnava socialno in seksualno represijo, vsebuje pa tudi duhovno in estetsko lakoto po transcendenci, dovršeni podobi življenja.

Seveda niso samo v črnski literaturi ženske prevzele vodilno vlogo in skušale priti ne le do reprezentacije, ampak tudi do kulturne identitete; prevzele so nalogo beleženja sodobne izkušnje ter obnove zgodovinskega mita in legende. Proza Maxine Hong Kingston, Louise Erdrich in drugih pisateljic zasluži pozornost zaradi mešanice socialnega realizma na eni ter legend in mitov ustnega izročila na drugi strani. Poleg tega tipizira desetletje, v katerem se je proza odvrnila od zgolj fiktionalističnega ali anti-realističnega eksperimenta k socialnemu, od abstraktne mitografije k mitom različnih ameriških ljudstev; v njem je idejo formalne ali eksperimentalne revolucije zamenjal – kot v homoseksualni prozi Marge Piercy, Joanne Russ, Edmunda Whita, Davida Leavitta – pojem »izrekanja«.

V velikem delu tega pisanja sta v precejšnji meri prisotna estetsko raziskovanje in iznajdljivost, z izrazito sledjo predhodnega eksperimentalizma. Toda morda je najpomembnejše to, da s prozo konstruira ameriški svet, ki je postal bolj mnogovrsten in raznolik, ne le v svojih izraznih vzgibih, ampak v vzgibih same *nujnosti* izražanja – obilje etničnih in regionalnih mitov in bajk, mnogoterost zgodb in fantazij, ki jih je mogoče postaviti nasproti dušečim in zastirajočim pritiskom sodobnega ameriškega življenja.

Svet, kot ga izrisujejo sodobni ameriški romanopisci, je na pogled pravzaprav zelo drugačen od tistega, ki so ga raziskovali pisatelji pred dvajsetimi leti, ko se je zdelo, da sila eksperimenta preobraža ameriško prozo in oblikuje novo estetsko obdobje. Danes ima roman kaotično podobo. V splošnem se je približal realizmu (ki je v svoji naravi kaotičen, vreden pozornosti bolj zaradi svoje vsebine kot zaradi estetskega izraza) in se oddaljil od bolj bleščečih radikalnih in raziskovalnih formalnih pustolovščin. Njegova raznolikost je pogosto predelovanje uveljavljenih, znanih in običajno komercialnih žanrov, od realizma do fantazije, od grozljivega do mita in

legende. Seveda bi se dalo dokazovati, da mnogoterost, multi-etničnost in mešanje tipov predstavljajo končno zmagoslavje postmodernizma in širijo njegov namišljeni muzej enakovrednih form brez globine. Gotovo gre za prozo, ki ji na splošno manjka socialna globina realizma devetnajstega stoletja in njegova sposobnost črpanja iz skupnih moralnih določenosti ali deljenih idej o zgodovini, družbi in človeškem subjektu. Vendar je zanjo značilna kaotična raznolikost realizma in njegova želja po raziskovanju konfliktnih točk v življenju v ironičnih ali težavnih okoliščinah, občutek za podvrženost spremembam. Ameriško prozo od sredine sedemdesetih let 20. stoletja naprej je težje orisati in težje je o njej teoretizirati. Toda kljub ugotovitvam Toma Wolfa zanesljivo ni dopustila, da bi se ji sodobna socialna resničnost izmuznila izpred oči.

The Times Literary Supplement, 22. maj 1992

Prevedla Staša Grahek