

strastne radoživosti vzravnane mladeniča v ogrinjalu, popacanem z barvami.

Nekaj orfeičnega se mi je zazdelo na njem – Ta hip le vent, kaj: ne bo popustil, ne bo me pogledal, ni hotel preveč: da ga le jaz vidim, zadošča.

(Ko ju prerivajoča se množica in skoraj bodičaste bliskavice že izrinejo iz kapele, poslušalko obide sočutje strahu in slasti avanture: Se ga nisi bala, neznanca? Kaj, ko bi bil agent iz Procesca? Napišiva vsaka svojo zgodbo!)



Marinko  
Soldo

## Pajčevina

Odiseja brez kakovosti

Zgodovina romana je zelo kratka, stara komaj nekaj več kot dve stoletji. Oblika romana se je razvila v osemnajstem stoletju, dosegla višek v devetnajstem, zdaj pa, če lahko verjamemo slabim znamenjem, v dvajsetem stoletju nazaduje. Ne govorim o umetnosti beletrije, ki je stara toliko kot civilizacija, pripovedovanje v prozi je populariziral že Giovanni Boccaccio v Italiji štirinajstega stoletja in ustvaril šolo privržencev, iz Španije izvira velika satirična stvaritev Don Kihot Miguela de Cervantesa, sočni francoski pisatelj François Rabelais nam je podaril Gargantuo in Pantagruela, Anglija pa ima Geoffreya Chaucerja, Thomasa Maloryja in Bunyana. Vendar se je pravi roman pojavil kot zavračanje takšnega zunanjega romansiranja, in pomeni torej nekaj docela drugega, nastal je kot književna potreba angleškega srednjega razreda, dotlej nepismenega občinstva, ki je z bogatenjem prvič bilo sposobno brati pismenke na straneh knjige. Zato ni naključje, da so bili trije veliki novatorji romana – Daniel Defoe, Samuel Richardson in Henry Fielding iz istega naroda in iz istega rodu, v svojem času so ustvarili novi realizem, saj so opisovali življenje takšno, kakršno je, brez kakršnih koli družbenih krink. Odkrito lahko rečemo, da je bilo to rojstvo romana precej pohujšljivo – Defoejeva Moll Flanders je bila med drugim tatica; Richardsonova Pamela hinavka; Fieldingov Tom Jones razvratnik. Osebna doživetja teh piscev so bila njihova književna tvarina, to pa je bilo novo in enkratno, tradicionalno prevzete vsebine so zavrgli. Bralec je pozabljal, da bere knjigo, živel je v resničnem svetu; imel je občutek, da je v resnici tam, takšno razmerje med književnostjo in življenjem je bilo velika in vznemirljiva novina.

Ko je pred tremi desetletji neki ameriški založnik naprosil enega od največjih mojstrov proze Somerseta Maughama, naj izbere deset velikih romanov vseh časov, je ta omenil enega iz osemnajstega stoletja (Tom Jones) in devet iz devetnajstega. Zanimivo je, da so bili štirje romani angleški, trije francoski, dva ruska in eden ameriški (Moby Dick). Maugham je jasno povedal, da je bilo devetnajsto stoletje obdobje romana.

Posvetimo za hipec pozornost začetku tega čudežnega književnega

stoletja in življenju ene izmed velikih pisateljic romanov Jane Austen. Ona in njena sestra Cassandra, hčerki ene najstarejših angleških rodbin nižjega podeželskega plemstva, sta sami šivali obleke in srajce za svoje brate, bili sta nadarjeni kuharici, sušili sta peršut in delali medico in vino. Nepopisno radi sta imeli gledališče in ples, najbolj pa sta uživali na plesnih prireditvah svojih sosedov, ob nedeljah sta hodili v cerkev, pogosto sta ob domačem ognjišču druga drugi prebirali in pripovedovali zgodbe. V takšnem prijetnem družinskem okolju je nastal Ponos in predsodek, potem pa še pet romanov, ki jih je podpisala z: »Napisala neka gospa«, in ko jih je njen nečak z užitkom prebiral v šoli, ni vedel, da je njihova ustvarjalka njegova tetica Jane. Po Jane Austen pomeni zgodovinski trenutek leto 1836, ko je najbolj domiselni genij angleške književnosti objavil svoje delo Pickwickovci: Charles Dickens je bil prvi v veliki šoli viktorijanskih romanopiscev, ki so se bili vsi rodili v desetletju, v katerem je Jane Austen objavljala svoje romane, to so bili William Makepeace Thackeray, sestre Brontë, George Eliot. Vsi so bili humanisti, vsi so si prizadevali za odpravo socialnih krivic, vendar so bili predvsem mnenja, da pglavitna naloga romana ni, da bi poučeval ali kaj spreminjal, ampak mora biti zanimiv in zabaven. Stoletje, v katerem so živeli, je bil čas prevratnih načrtov, velikih sprememb v družbeni, gospodarski in državniški znanosti, vendar namere Charlesa Dickensa, Karla Marxa in Henrika Ibsna v jedru niso spremenile življenja narodov. Ker je družba še naprej živela v blodnjah zaupanja in stalnosti, so romanopisci devetnajstega stoletja – Henri Beyle Stendhal, Honoré de Balzac in Gustave Flaubert v Franciji, Hawthorne in Herman Melville v Ameriki, Fjodor M. Dostojevski in Lev N. Tolstoj v Rusiji – ki so to videli in dojeli, ustvarjali dela v duhu novih idej, ki so vrele povsod v njihovi okolici. Nove misli so bile navzoče, tele so pod staro družbeno ureditvijo kot lava pod površino mirnega južnega otoka, in ta se je prebila prav iz brezna prve svetovne vojne, da uniči staro življenje in stari red. Ta potres je bilo čutiti v književnosti z nastopom velikih družbenih in državnih sprememb v svetu, in občinstvo je terjalo romane, ki so odsvitali nova sporna vprašanja. Bralci, ki so preživeli resničnost surove vojne z milijoni mrtvih, so zdaj zahtevali večjo treznost v književnosti; to sta jim ponujala Erich Maria Remarque v romanu Na zahodu nič novega in Ernest Hemingway v romanu Zbogom, orožje. Zdaj je navaden človek postal novi junak, prevladovalo je prepričanje, da je družba slabo urejena in da je človek, ki je v jedru dober, žrtev te družbe. Osamljeni človek in njegova osebna prikažen v spopadu s svetom sta postala povod za umetniško obravnavo Davida Herberta Lawrencea in, podprto s psihoanalitično osvetlavo, Franza Kafke Jamesa Joycea in pozneje Alberta Camusa; novi sociološki romanopisci niso prikazovali posameznika, ampak celotne družbe, na primer Thomas Mann v Buddenbrookovih (1901), John Galsworthy v Sagi o Forsytih, pa Američani Sherwood Anderson, Theodore Dreiser, John Dos Passos in Sinclair Lewis. Amerike vojna ni zapustila v ruševinah tako kot razočarano Evropo, zato so Američani še naprej verjeli v trdne družbene vrednote, v Boga in vlado, v ugodno priložnost in podjetnost; v zgodovini romana imenujejo desetletja med dvema vojnama ameriško obdobje. Ameriški pisatelji so se vse bolj prodorno ukvarjali s tistim, kar se dogaja v človekovi duhovnosti, in vedno bolj določo s tistim, kar ljudje počno s svojim telesom; Hemingwayevi in Wolfovi blodeči junaki, odtrgani od svoje preteklosti, obsojeni na svojo naprej zasidrano protestantsko usodo, so bili znani na vsem Zahodu,

kjer se je o njih veliko razpravljalo. Romanopisci družbenega protesta, kot sta bila James T. Farrell in John Steinbeck, so bili odločni do kapitalistične družbe, ker so vanjo še verovali in ker so bile njene dogme zanje trdne in trajne, bile so jim blizu. Nemara so se vrednote spreminjale, vendar je ameriška družba stala trdno in stanovitno, z zaupanjem v resnični dobiček.

Ta privid varnosti je trajal tja do leta 1939, se pravi do leta pomanjkanja, ki je postalo, to lahko zdaj rečemo, tudi začetek spornosti ameriškega romana; danes, po pol stoletja družbenih in državnih sprememb, imamo dokaz, da grozi ameriškega romanu nevarnost, da izgine. Prvi sovražnik romana je čas, v katerem živimo, branje romana je stvar prostega časa; medtem ko krajši delovni čas in avtomatizacija povečujeta prosti čas, pa ga pritisk skrbi na naše življenje zmanjšuje. Romani terjajo umski napor, preštevilna sredstva za komunikacijo z javnostjo, ki privlačijo našo pozornost, pa razvijajo v nas umsko lenobo. Lakota po beletriji in sanjarjenju, ki so jo nekoč težili romani, se v našem prenatrpanem času hrani z manj napornim uživanjem v televiziji, filmih in kratkočasnih časopisih, ki rasejo ko gobe po dežju. Zakaj pravzaprav sploh potrebujemo beletrijo? Realizem, ki so ga svoje čase bralci terjali v delih Charlesa Dickensa in Emila Zolaja, je težko primerjati z razburljivim realizmom jutranjih časnikov in večernih televizijskih sporedov, tako smo obrnjeni k dejanskim dogajanjem, da takrat, ko jemljemo v roke kako branje, zahtevamo tisto, kar se nanaša na vznemirljivosti dneva ali se s temi kosa. Še bolj smrtno nevaren sovražnik romana je prav založnik, naletimo na takšne, katerih brezobzirni komercializem je mogoče vzporejati z miselnostjo prodajalcev cigaret s filtrom zoper rakasta obolenja ali viskija, ki ne povzroča mačka, razloček je le v tem, da vedo takšni založniki o svojem blagu manj kot omenjeni prodajalci o svojem. S preprostim razvrščanjem ustvarjalnega dela v kategorije z nekakšno skrivnostno razčlemba tržišča naprej določijo, ali se bo knjiga prodajala ali ne; o usodi knjige pa ne odločajo sami založniki, ampak upravitelji prodaje, ki vnaprej zahtevajo jamstvo filmskih podjetij, knjižnih klubov, založnikov žepnih izdaj in časopisov. To previdno poprejšnje zagotavljanje tržišča je neizogibno pripeljalo do vrste izmišljenega, nastavljenega bestsellerja, ki ga izdelajo prilagodljivi in spretni književni dninarji, saj ne pišejo tistega, v kar jih sili notranja nuja, ampak ono, kar pri njih naročajo. Založnik se pogosto vnaprej domeni s kakim filmskim proizvajalcem za veliko populariziranje prihodnjega romana, ki bo hkrati tudi posnet; med takšne bestsellerje, ki jih je navdihnil Hollywood, sodijo dela Rone Jaffe, Irvinga Wallacea in Harolda Robinsa. Izdajanje takšnih nekvalitetnih knjig ne more spodbuditi nakupa kakovostne beletristike, saj je očitno, da nekateri ljudje bero književno smetje; njegov vpliv na književno kulturo je stvar špekulacije.

Druga vrsta tržne iznajdljivosti, ki preprečuje širjenje dobrega romana, je v zadovoljevanju kulta osebnosti, saj se danes ne prodajajo knjige, ampak avtorji. Vrednosti pisca na tržišču ne določa izvirnost njegovega dela, ampak nenavadnost njegovega osebnega življenja, uspeh njegovih televizijskih nastopov, njegovi kavarniški prijatelji in spotakljive zgodbe o njem. Današnje lakoto po osupljivostih zadovoljijo tudi izpovedi; nekdanji alkoholiki in zločinci, politiki, filmski in gledališki igralci bljuvajo svoje samoljubne izpovedi v magnetofone ali v beležnice ljudi, ki to pod njihovim imenom objavljajo, tako da so police naših knjižnic polne lažnih izpovedi, ki so jih spisali lažni pisci za lažne ljubitelje knjige. Tudi ocenjevalci knjig so

na mojem seznamu sovražnikov romana; pod vplivom obstoječe književne priljubljenosti in reklamnega proračuna ocenjevalci opravljajo svoj posel – po besedah Wrighta Morrisa »kot utrujeni pokuševalci vina, ki ga, že pijani od dela, malce srknejo in izpljunejo«. Stanovsko ocenjevanje postane sčasoma nekaj podobnega kot jahanje na lesenem konjiču – zavest popušča, neobčutljivost pa raste. Že od nekdanj vemo, kakšne nevarnosti se skrivajo v pisanju za ozko, skrbno izbrano skupino: elitna umetnost zlahka postane afektirana in jalova, za stvarno presojo tu ni prostora, saj so se pisatelj in njegovi občudovalci nemara tudi preveč prilagodili drug drugemu; v tako malem krogu se čovek laže prebije kot v velikem. Človek danes ni več prepričan, ali si je kak umetnik zaslužil svojo poznanost, zlasti če dela tega umetnika nikogar ne zanimajo; pesništvo je popoln zgled umetnosti, ki je izgubila občinstvo, pri čemer glas, ki ga uživajo posamezni pesniki, pogosto nima nikakršne zveze z vrednostjo njihovih del.

Vse do nedavnega je bil romanopisec glede tega v veliko boljšem položaju kot pesnik, saj je obstajala velika naklonjenost obliki, v kateri je ustvarjal; resen pisatelj romanov je upravičeno pričakoval, da bodo ljudje razpravljali o njegovih knjigah. Vedel je, da to ne bodo ne naključni privrženci ne obrekovalci, ampak nepristranski bralci, ki bodo njegove romane hvalili, ker mislijo, da so zanimivi, ali pa jih bodo zavrnil, ker so dolgočasni; temu zdravemu stanju je bilo konec, ko se je pojavil avantgardni roman. Za avantgardiste je bila umetnost od nekdanj nekakšna religija, vse od začetka so bili avantgardni pisatelji nagnjeni k temu, da umetnost spremenijo v predmet svojega raziskovanja in premišljanja; njihova umetnost je ločena od sveta. Pisatelji in umetniki sovražijo družbo, v kateri žive, kadar je to sovraštvo naredilo iz njih presojevalce družbe, je bilo njihovo delo zanimivo in živo. Kadar pa jih je potisnilo v popolno pristranskost in samodopadljivost, je tudi njihova umetnost postajala megljena in nejasna; če je umetnik hotel ostati avantgarden, si je moral nepretrgoma izmišljati in iznajdevati nove izrazne oblike. Enkrat sproženi poskusi se niso več nehali in so postali za številne umetnike edini smisel ustvarjalne dejavnosti. Ko je izšel leta 1939 roman »Finnegan's Wake« Jamesa Joycea, je postalo jasno, da bo pisatelj ob široko občinstvo, če bo nadaljeval v smeri, v katero je krenil; naj bodo zasluge Joyceovega dela še takšne, za široko javnost je bilo in ostalo nedostopno. Trideseta leta s svojim zanimanjem za državna dogajanja so se uprla nadaljnjemu razvoju avantgardizma, toda brž ko se je vojna končala, si je avantgardizem spet pridobil svoj vpliv na nadarjene mlade rodove; James Joyce, Franz Kafka, André Gide in William Faulkner so bili njihovi bogovi. Takšni bleščeči, vendar nenavadno redki umetniki so dobili, pa če so to hoteli ali ne, zelo čudne učence; ameriški pisci so verjeli, da ni zgodbe, ki bi se dala preprosto povedati, da tako rekoč sploh ni zanimivih skrivnosti in da so najbolj zanimive skrivnosti oni sami. Napisali so nekaj dobrih in kopicu slabih knjig in si prizadevali, da bi bili tako v prvih kot v drugih kar se da ekscentrični; bralci so se kajpada uprli in začeli odhajati, vznejevoljili so avantgardnega pisca, ki je hotel izjavljati, kako da so novi rodovi prikrajšani za razumevanje njegove ustvarjalnosti. Domnevam, da so bili romantiki prvi, ki so zasejali zmedo v razmerje med ustvarjalcem in njegovim bralstvom, genij je zahteval, da ga občudujejo, če pa ga niso občudovali, potem pač s svetom nekaj ni bilo v redu.

Če pa o takem pojmovanju premislimo, ugotovimo, kako je nesmi-

selno; kdor poslušalcev ne zabava, ampak jih muči in dolgočasi, od teh ne more pričakovati, da mu bodo ploskali. Resni pisatelji seveda ne marajo zabavati, a jim ne ostane nič drugega: ali so zanimivi ali pa se morajo bralcu odpovedati. Naravni namen umetnosti je, da je zanimiva, ne za starogrške drame ne za Shakespearove igre ne moremo reči, da so dolgočasne, romani Dostojevskega in Tolstoja ves čas prevzemajo bralca. Nesreča katerijske umetnosti je v tem, da je neživljenjska in puščobna, kaj pogosto je tudi prazna, umetnik je tako poln samega sebe, da za druge stvari nima časa; je pozer, ki se bedasto reži in ne neha govoričiti o sebi, na koncu odkrije, da je sam tudi zapuščen. Nemci imajo sijajno besedo za prazno in lažno umetnost, pravijo ji kitsch, plaža, zmazek; v naši družbi so to besedo v glavnem uporabljali privrženci zaprtih klik, da bi spravili na slab glas tisto, čemur pravijo umetnost malomeščanov. Sicer pa imajo tudi svojo razlago, ko pojasnjujejo, zakaj je kič postal splošno razumljiv v sodobnem svetu, v državi, v kateri je na oblasti množica, ta množica pa ljubi množično umetnost oziroma blago, ki se množično proizvaja in množično kupuje. Resnična umetnost stopa v beraških cunjah, po njihovem prepričanju jo razume samo elita, nasprotno sploh zaželeno ni, da bi bralsko občinstvo sestavljali samo strokovnjaki. Naši starši niso bili razsojevalci, niso pa tudi bili množica, ki brez preudarka požira kič, tega tudi njihovi otroci ne počno; to ne pomeni, da nimajo okusa, če jih sodobni umetniški roman ne zanima.

Bralci so postali previdni, obstaja stalna zvrst kiča, ki ga bo vsak razumen opazovalec nemudoma spoznal; ni ga bralstva, ki bi, če samo sebe razne malo spoštuje, sprejemalo neživljenjske spake, ki jim pravijo pesniške igre. Po prvih petih ali šestih monologih gledalci zaspijo, budni ostanejo samo tisti, ki so se vztrajno navajali na absurd. Modra bralska javnost se ni odpovedala resnemu romanu, vendar jo je ta že vse prepogosto razočaral, nehala je celo verjeti razsojevalcem, ko so hvalili domišljave ustvarjalce in njihove namišljene mojstrovine. Kljub temu se izobraženi bralci niso odpovedali branju, razočarani spričo poplave kiča in umetnosti, ki je namenjena ozkemu krogu oboževalcev, v vedno večjih množinah so začeli kupovati memoarsko in podobno literaturo. Zdi se mi, da bi se roman še lahko rešil, če ga romanopisci želijo rešiti. Pisatelj bi moral v tem primeru dati določene koncesije: predvsem bi moral osvojiti naklonjenost bralcev. Njegova naloga ni, da ljudi poučuje ali žali: njegova naloga je, da napiše roman, in če bralstvo ta roman zavrne, tedaj bi mu moralo to zbuditi skrb. S tem ne mislim reči, da se mora bralcem prilizovati; pravi veliki pisatelji preteklosti so se znali prilagoditi javnosti in pisali svoja vzorna dela v okvirih, ki jim jih je nalagal njihov čas, in če sodobni pisatelj ne bo naredil teh odmikov, se bo sprevrgel v čisto navadnega pozerja.

Novi roman je star kaka tri desetletja in pol, ocenjevalci so se začeli ukvarjati z njim, ko je bilo leta 1953 objavljeno delo francoskega pisca Robbe-Grilleta *Les Gommès* (Radirke). Hitro so opazili nenavadne značilnosti tega romana: izjemno zanimanje za predmete, čudno ravnanje s časom, popolno odsotnost nravnih zavzevanj in psihološke razčlenitve. V večji ali manjši meri in v različnih strukturah vse te lastnosti ustrezajo tudi drugim »novim romanopiscem«, naziv »novi roman« so prvi dali v javnost pisci besedil v posebni številki francoske revije *Esprit* (julij–avgust 1958), med njimi pa so bili Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor in Marguerite Duras. Naletimo tudi na drugačne,

jasnejše ali celo preveč jasne nazive. Jean-Paul Sartre si je izmislil pojem »antiroman« in ga uporabil v uvodu h knjigi Nathalie Sarraute *Portrait d'un Inconnu* (Portret neznanca), da bi z njim izrazil zanikanje toliko značilnosti tradicionalnega romana: zanikanje osebe, zgodbe, kronološkega sosledja dogodkov. Po Bernardu Pingaudu bi se moral novi roman imenovati »ante-roman«, ne pa »antiroman«, saj je svojevrstna meditacija o tem, kaj roman pravzaprav je, naziv »novi roman« pa je varljiv.

Velik del teoretične podlage današnjega novega romana lahko najdemo v Sartrovih esejih, ki so bili pred vojno objavljeni v dveh zvezkih pod naslovom *Situacije*, še več, filozofska podstat Sartrove fenomenologije, ki se nadaljuje pri Husserlu in Heideggerju, rabi za temelj početu vseh novih romanopiscev. Sartrovo pojmovanje osebe in njegovi pogledi na svet so prežemali vse njihove romane, Sartre je prvi rekel, da stvari obstajajo prej, ko nekaj so, in je prvi obtožil ustvarjalce, na primer Mauriaca, da se igrajo boga v svetu, ki je urejen na najboljši možni način. Prav on je predlagal, da postane roman sredstvo za fenomenološka raziskovanja, kot najboljši način ravnanja pa je naglašal zvesto, nepristransko opisovanje. Sartre se je tudi zavzemal za opustitev pojma osebe kot celostnega in določenega posameznika. »Osebe,« zatrjuje gospa Sarraute, »kakršne si je zamišljal stari roman (vsa njegova struktura pa je rabila samo za to, da jih pojasni bralcu), ne obstajajo več.« Namesto določene osebe vidijo novi romanopisci spremenljivi, nestalni tok občutkov in nagonov, ki so skupni vsemu človeštvu; tudi tu se navezujejo na nagnjenja, na katera naletimo pri njihovih neposrednih predhodnikih. Ker jo je Marcel Proust privedel do zadnje točke, je onemogočil vsakršno nadaljnjo razčlenitev osebe in čustva njenega delovanja; James Joyce, Virginia Woolf in William Faulkner so razčlenitev osebe zamenjali z opisom zavesti. V Valovih (*The Waves*, 1931) je Virginia Woolf naredila še korak naprej, ko je prenesla zavest svojih šestih oseb v taisti, odzunajšnji, resnični jezik; Franz Kafka je osebo zmanjšal na začetnico: njegov K. ni nič drugega kot sodobni Slehernik.

Novi romanopisci se ogibajo vsem sredstvom, s pomočjo katerih si bralec zamišlja osebe v romanu, da bi tako uničili napačno predstavo o osebi; v novem romanu je »jaz« nedoločen, stranske osebe pa ne obstajajo kot posamezniki, ki so sposobni samostojno živeti. Osebe v delih Nathalie Sarraute niso omejene z ničimer, in tja do izida njenega *Planetarija* leta 1959 si bralec nikdar ni bil na jasnem, kdo pravzaprav govori v romanu; dialog nikdar ne odkrije tistega, kar pričakujemo, da bo razgrnil, in zato se nikoli ne smemo vdati prvemu vtisu. Novim romanopiscem rabi za to, da pokažejo, kako varljivo je verjeti, da je človek – družbeno bitje – hkrati tudi posameznik, ki daje vsemu osebnemu pečat, ampak da je samo splet tujih, privzetih idej (spomnimo se Heideggerjevega »blebetanja« in »žlobudranja«). Romani Nathalie Sarraute in Marguerite Duras so polni takšnih žlobudračev, katerih plitvo čenčanje o splošno znanih stvareh bralcu o njih ne odkriva ničesar. Novi romanopisci zavračajo razčlenitveni postopek, ker so prepričani, da človekove osebe ni mogoče pojasniti in tudi ne omejiti na neko načelo, osebo smemo opazovati samo iz enega kota. Ustvarjalec in bralec, oba sta znotraj zgodbe, v osebi, zato je nikdar ne vidita v celem, ne moremo biti prepričani, ali je res, kar junak romana pripoveduje – ker ni nepristranske, dejanske resnice – in tudi ne, kje se dejanska resničnost neha in odstopa prostor domišljiji – spomnimo se romana in filma *Lani* v Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) pisatelja Alaina Robbe-Gril-

leta. Pripoved kot razumljivo in dojemljivo dogajanje je izginila hkrati z osebo kot razvidnim posameznikom, pripoved je zamenjalo iskanje kot ena izmed najbolj pogostnih pripovednih struktur. Poročilo je nadomestilo vprašanja, Butorov mladi Francoz se trudi, da bi prodrl do resnice mimo vseh napovedi, ki ga vznemirjajo, ko tava po ulicah Blestona. Tajni policist Wallas v Grilletovem romanu Radirke obupno poskuša rešiti skrivnost, ki jo zanj pomeni pristaniško mesto, po katerega ulicah stopa, Simonove faulknerovske zgodbe zapuščajo isti vtis negotovosti in improvizacije, Marguerite Duras pravi, da njeni romani govore o čudežu, ki smo nanj čakali, a se ni zgodil.

Priznati moramo, da je roman v krizi, ta pa izvira iz dveh odkritij, ki sta se zgodili v drugi polovici devetnajstega stoletja: odkritje »vsakdanjega« in odkritje »podzavestnega«. Tako imenovani tradicionalni roman je temeljil predvsem na osebi in zapletu, drugače povedano: oseba je morala dokazati svoj obstoj z delovanjem, delovanje, ki je pričalo o življenju osebe, pa je predstavljalo tisto, kar se je imenovalo zgodba ali zaplet. Kajpak delovanje prinaša s seboj stalno število logičnih nasledkov: najprej ima oseba, ki deluje, določeno količino volje; nadalje: njeno početje ima vselej neki smisel, saj se v njem skriva težnja, da oriše značilnost osebe same; in nazadnje: ta početja so razvrščena v določenem skladju in se morajo zgoditi v določenem časovnem roku. Tradicionalna oseba si je torej prizadevala, da bi bila samosvoja, da bi bila s svojim delovanjem, pomembnim, nanizanim v času in v mejah verjetnosti, v skladu s širino in trajanjem samih dejavnosti. Vsakdanjost, drugače povedano, dogodek, ki obsega slehernega izmed nas, in podzavest, ta del naše psihologije, na katerega naletimo pri vseh nam podobnih – se v tradicionalnem romanu ne pojavljata; eno in drugo je zamolčano in implicitno. Konec koncev si je tradicionalni roman jemal določene pomembne psihološke sestavine, izbrane v okolici, z enim samim ciljem, da pričujejo o obstoju osebe.

Uporaba »vsakdanjosti« izvira od Gustava Flauberta, ta jo je odkril, tako rekoč navkljub samemu sebi, kot nasprotje romantičnemu »klimaksu«. Madame Bovary ohranja strukturo tradicionalnega romana; to je povest o eni osebi tako kot v Rdečem in črnem, 1830, vendar glavna oseba ne deluje, tega ne zmore, razen v sanjah, vendar tudi takrat popolnoma konvencionalno in sanjarsko. Dejansko kot oseba ne obstaja, ampak obstaja samo skozi jezo in odpor zoper vsakdanjost, ki obstaja v resnici in ki je pravzaprav pravo gibalno romanesknega dogajanja. Gospo Bovary na koncu kljub njenim prizadevanjem in kratkotrajnim željam ubije prav ta vsakdanjost; ne le junakinja romana, ampak tudi njen stvarnik ima vsakdanjost za vzrok ponižanja in obsodbe. Kljub svojemu odkritju vsakdanjosti ostaja Gustave Flaubert zvest tradicionalni obliki, zlasti glede trajanja, ki ustreza trajanju enega človeškega življenja, po drugi plati pa je obravnavanje vsakdanjosti pripeljalo Flauberta do tega, da prisoja največji pomen predmetom in da konec koncev človeka ne šteje za junaka romana, ampak za predmet med drugimi predmeti.

Velik skok – ki pa nikakor ni nevaren – nas nato pripelje do Jamesa Joycea, vsakdanjost, v kateri Flaubert opaža negativen vzrok, Joyce sprejema kot potrdilno vrednoto in je o njej napisal epopejo. Ta pozitivna uporaba vsakdanjega se nam odkriva v strukturi Ulikseasa, 1922, kjer je čas omejen samo na en dan, katerikoli dan v življenju kakega navadnega človeka, drugače povedano: dan za čas, v katerem se Leopoldu Bloomu

dogaja tisto, kar bi se lahko zgodilo slehernemu izmed nas. Glavni junak Ulikseesa je torej junak vsakdanjosti; Ulikses je pravzaprav veličasten spev o vsakdanjosti, kajpak so predmeti potisnjeni prav v ospredje – milijoni predmetov, ki morajo biti izraženi z enakim številom besed. Toda če Joyce po eni plati razvija do skrajnih meja flaubertovsko odkrivanje vsakdanjosti, pa uvaja po drugi plati v roman neki nov začetek, ki ga naturalizem sploh ni poznal: vneprej zasnovan načrt, na katerem zgodba temelji s skrajno strogostjo, domala podobno kot v starih alegorijah. Kot je znano, gre za načrt, povzet po Homerjevi Odiseji, in po njem so z zgledno natančnostjo nanizani docela običajni dogodki, ki jih oseba vdano prenaša.

Zakaj vse to? Zato ker je tradicionalna književnost, od 17. stoletja do Flauberta, verjela v spontanost in naravnost umetniškega ustvarjanja; drugače povedano: v bistvu se je predajala naravi, ustvarjalnemu geniju. To, da je Joyce sprejel homersko predlogo, pomeni prvi poskus planirane književnosti. Ulikses je gotovo spev vsakdanjosti, vendar hkrati vidimo, da je njegov stvarnik prevzel nase obveznost, da bo spoštoval utrjena pravila, določeno obliko, trdno, naprej izbrano konvencijo. Po mojem mnenju je homerska predloga odločilna, hkrati pa je tudi pomemben kazalec krize ideje o naravi v umetniškem ustvarjanju. Moram pristaviti, da tudi Marcel Proust ne ravna drugače: ob domala obsesivni uporabi in poglobljanju vsakdanjosti opazamo v njegovem delu Iskanje izgubljenega časa, 1913–28, ki ga je zasnoval leta 1906, poskus načrtovane pripovedi v zvezi z idejo o času in njegovih spremembah.

Dostojevski je odkril podzavest, tako kot je Flaubert vsakdanjost, in to domala nehoti, ne da bi bil dojel pomembnost svojega odkritja, novotarije; tako kot Flaubert, tudi Dostojevski spoštuje predlogo tradicionalnega romana 19. stoletja, vendar je vsebina različna. Primer: junak v Zapiskih iz mrtvega doma, 1861, se sploh ne trudi, da bi deloval in da bi s svojo akcijo izpričal svoj obstoj; potaplja se v strastna razmišljanja, ki ga vodijo na drugo stran racionalnega in zavestnega, v temačno, brezoblično, brezosebno, skupno področje podzavesti. Poleg tega je pomembno, da so vse osebe Dostojevskega iztirjeni ljudje, saj se jim ne posreči, da bi delovali povezano, z voljo in odkriti, pa ne ker ne bi bili sposobni delovati, ampak ker njihovo resnično sodelovanje ni v akciji. Tako smo torej dobili hrupne in mračne izpovedi, v katerih se zdi, da imajo posamezni liki po dve osebi, eno, ki izpričuje družbene značilnosti, ki so enake kot pri osebah v tradicionalnem romanu, in drugo, ki se podreja psihologiji: slednja je najbolj pomembna, in zdi se, da nima nikakršne zveze s prvo. Dejansko lik pri Dostojevskem sam po sebi ne obstaja; je bolj znamenje nekega položaja podzavesti in se tak ne razvija; prizadeva si, da bi se kar naprej ponavljal, in se tako umešča zunaj časa. Dostojevski ostaja torej tako kot Flaubert zvest tradicionalni predlogi romana, njegova dela na videz prevzemajo strukturo Honoréja de Balzaca in Charlesa Dickensa.

Toda Franz Kafka, ki ga moramo šteti za nadaljevalca Dostojevskega, povsem opušča realizem tradicionalnega romana in predstavlja podzavest; Kafkovi romani so predvsem pretresljivo izpričevanje posebnih napetosti – na primer občutka krivde v Procesu, 1914–15, izdaja 1925, ali verske obsedenosti v Gradu, 1922, izdaja 1926. Glede na to, da so Kafkovi liki preprosta utelešenja podzavesti, drugače rečeno: nekaj brezimnega in skupnega, nimajo ne identitete ne zanimanja; nimajo telesne podobe, gibljejo se v krajih brez zgodovine in brez imen. Vendar je to deloma poskušal že



Dostojevski, posebno v Dvojniku; ta kratki roman bi mirne duše lahko označili kot kafkovski, saj je njegov glavni lik norec, pri norcih pa prevladuje samo vsesplošna in nesporna podzavest. Nadalje lahko pri Kafki ugotovimo, da je opustil zamisel spontanosti in naravnega v umetniškem ustvarjanju, kar je bilo bistvo romana v minulem stoletju in na kar naletimo še pri Dostojevskem. Kafkovi romani se ravnajo po strogih zakonih: to so stroji za recitiranje, ki delujejo popolno – celo preveč popolno, prej bi jih lahko opisali kot temačne alegorije z nekoliko nezavednimi posebnostmi, ki so lastne tej zvrsti, kot pa da bi jih označili za zgodbe.

Naše obdobje je odkrilo nekaj zanimivega: zdi se, da po Joyceu in Kafki vrnitev k tradicionalnemu romanu ni več mogoča, na drugi strani pa so ta dva in številni drugi ustvarjalci, na primer Marcel Proust, Louis Ferdinand Céline in Robert Musil, popolnoma izčrpali vire izkušnje, ki so jih vsak po svoje prignali do popolnosti. Ti ustvarjalci, ki jih navadno uvrščamo v avantgardo, ne ustvarjajo kake nove tradicije, v najboljšem primeru izpolnjujejo izročilo 19. stoletja, ko ga pospešujejo in razbijajo, nauk, ki ga izročajo svojim naslednikom, pa nima namena, da bi ohranil naravnost in spontanost pesništva, ampak obsega prizadevanje, da se potrdi vrednost planiranja in programiranja umetniškega dela. Res, bili smo priče, da so vsi ti predhodniški ustvarjalci opustili naturalizem in sprejeli ustaljene oblike, začeni s tistimi, pri katerih se pripovedovanje »organizira« na naprej zasnovani način. Po drugi plati je konec tradicije 19. stoletja utrdil in dosegel spornost romana tako rekoč kot stalno in nepopravljivo, in spriči spornosti, ki se je vlekla brez konca in kraja, se je zdela povsem naravno in neizogibno, da se v določenem trenutku zatečejo k planiranju umetniškega dela; tako se je torej po obdobju poezije rodilo obdobje poetike: po obdobju ustvarjanja – obdobje presoje.

Kaj je potemtakem načrtovanje romana in kaj potrebuje? Načrtovanje je pravzaprav opuščanje naravnosti in spontanosti v korist vnaprej začrtanih struktur, planiranje potrebuje dvoje oznak elementov – vzorce in filozofijo; z drugimi besedami: dela, ki jih bodo posnemali in od katerih bodo krenili, ter ideje, spriči katerih bodo lahko izbrali in uredili gradivo zgodbe. Precej pomembno je, da je bil Vzhod pred Zahodom pri poskusu planiranja romana s socialističnim realizmom, ki ga je sprožil v javnost Maksim Gorki že v letih vojnega komunizma; navzoči smo pri poskusu planiranja umetniškega dela ob idejah marksistične filozofije in ob vzorih velike realistične književnosti 19. stoletja, zlasti likov Leva N. Tolstoja. Na Zahodu prodira zamisel o planiranju veliko bolj naravno kot na Vzhodu, saj tam ni države, kakršna je Sovjetska zveza, da bi vsiljevala planiranje, vendar to načrtovanje navdihuje vsaj dobro književnost, čeprav ni dalo kakšnih vzornih umetnin. Drugače povedano: bilo je neizogibno, da socialistični realizem konča kot propagandna umetnost, toda nova predhodnica oziroma nasledniki predhodnice na Zahodu so nazadnje morali priti do književnosti, z drugimi besedami: preučevati in uporabljati nove veščine in spretnosti izpovedovanja. Književnosti so, kot smo videli, potrebni filozofija in vzorci, na Zahodu je bila ta filozofija najprej eksistencializem, nato fenomenologija; vzorci pa so bila dela piscev, ki so si, začeni z drugo polovico 19. stoletja, prizadevali, da bi razbili predlogo tradicionalne zgodbe. Te vzorce lahko spoznamo v delih Michela Butora (Marcel Proust), Samuela Becketta (James Joyce in Franz Kafka), Nathalie Sarraute (Marcel Proust in Fjodor M. Dostojevski), Alaina Robbe-Grilleta (Gustave Flaubert in James Joyce). Zakaj trdimo,

da so ti nasledniki sprejeli planirano umetnost? Zato, ker ti ustvarjalci v nasprotju s svojimi vzori (ki so si res postavili ideal predelane umetnosti, vendar se jim ni posrečilo, da bi mu ostali zvesti, in so se prepūščali lastnemu geniju) uporabljajo s strogo in drobnjakarsko povezanostjo in medsebojno sovisnostjo natanko določeno poetiko, pa so bolj teoretiki romana kot romanopisci. To pa je poglobljena značilnost obdobja utrujenosti in eklekticizma, krize in prehodnega obdobja; prepovedi in strogost v umetnosti niso nikdar znamenje moči in življenjske polnosti. Od tistega trenutka naprej se ne moremo izogniti temu, da mesta iz romana, kjer so osebe in zaplet izbrisani s podzvestjo in vsakdanjostjo, ne bi primerjali s položajem človeka množične civilizacije, z okoliščinami ravnodušnosti, negibnosti, odpovedovanja kariere in usodi, tiščanja glave v pesek, pravzaprav v podzavest in vsakdanjost. Očitno gre tu za usodne in istorodne pojave, oseba sodobnega romana je človek, ki se močno loči od človeka minulega stoletja. Vendar to morda ne zadošča za razlago velike spremembe, ki jo je doživel zahodni roman; konec koncev je bilo pesništvo zmerom močnejše kot katerekoli predloge. Vsakič, ko se je očitno izpovedovalo, je zagrnilo in pokopalo predlogo z bogastvom svoje ustvarjalne domiselnosti, tako kot krepka in bujna rastlina prekrije in pokoplje steblo, ki se ga je oprijela. Dejstvo, da so danes predloge tako očitne in vidne, priča predvsem o tem, da se je zmanjšal pesniški navdih. Dokler je pisatelj mlad, lahko poskuša pobegniti, rodovi petdesetih in šestdesetih let so prav tako pobegnili, vendar ne zemljepisno v tuje dežele, ampak v daljne pokrajine lastne podzvesti, v blodne svetove marihuane in norih gob, heroina in spolnosti, mistike in vzhodnjaških religij. Svečeniki tega novega sveta so Jack Kerouac, Allen Ginsburg, Gregory Corso, William Burroughs in John Rechy, njihovi antirromani so namenjeni mladini in pišejo o mladini, ki je razrvana, ki je odrasla brez vere, brez ideala in brez svojih vrednot. Skupaj z J. D. Salingerjem in Normanom Mailerjem povečujejo kult mladine, ki je tako močan v naši civilizaciji. To so, kakor poudarja Leslie Fiedler, postarani predstavljalci mladosti, ljudje v petdesetih in šestdesetih letih, gluhi za odgovornost srednjih let. Ne trdim, da novi romani niso dobri – nekateri izmed njih so zares prav dobri, toda njihovi pisci so, pišoč kot osamljeni autsajderji, zavrgli spopad med dobrim in zlim – kar je prvi pogoj za roman – in zavrgli junaka, ki je utelešal spopad. Namesto tega nam ponujajo družbeno iztirjene protijunake, ki sovražijo, kolnejo in uničujejo, brez smisla za svetlobo in brez upanja v rešitev.

Prev. Ciril Stani