

E. L. DOCTOROW

Prepričanja pisateljev

Vsi pisatelji imajo radi zgodbe iz življenja velikih mojstrov. V zavesti jih ohranjamo kot nekakšno cehovsko izročilo in upamo, da življenjepis velikega pisatelja razkriva skrivnosti njegovega uspeha. Hemingway je verjetno spodbudil prav toliko ljudi k lovu ali boksu, kot jih je navdihnil za pisanje. Kar predstavljam si, kako jih cela vrsta prav zdajle nekje čepi in preži na race. Pisatelji si zmeraj želijo zvedeti, kako živeti, da bi čim bolje izkoristili tisto, kar imajo v sebi.

Mojster, o čigar življenju in zlasti o njegovi krizi zavesti pri petdesetih razmišljam v zadnjem času, je Tolstoj. Nenehno je bil prepuščen na milost in nemilost bodisi svojim strastem bodisi svoji etiki, zato je živel kot v nekakšnem izmeničnem toku težkih odločitev. Pisanje romanov ga je spravljalo v zanos in v neskončno pobitost. Bojda so mu morali prepričati, da ni vrgel dokončanega rokopiša *Ane Karenine* v ogenj. Vsekakor je pri petdesetih letih sklenil, da je njegovo življenje brez pravega smisla, da ni nič več kot zapeljivec za ljudi, ki ne znajo svojega časa porabiti za nič boljšega kot za branje. In je nehal pisati romane.

Seveda njegova odločitev očitno ni zadevala krajših oblik in v naslednjih letih je spravlil skupaj nekaj skromnih povesti – *Kreutzerjevo sonato*, *Smrt Ivana Iljiča* –, v glavnem pa je izkoriščal svoj položaj in talente za boj proti nekaterim stranem vsesplošne bede življenja pod carjem. Izzivljal se je v vlogi preroškega glasu. Pridigal je svojo doktrino krščanske nenasilnosti. Pisal je abecednike, da bi se kmečki otroci lahko učili brati.

Vsaj teoretično za vsakega pisatelja ali pisateljico obstaja točka, na kateri pride do enakega sklepa kot Tolstoj, točka, ko naključna resničnost prevlada nad predstavo o umetnosti ali ko se zdi, da od nje pričakuje praktičen dobiček; ko raven vidnega ali občutenega skupnega trpljenja ali nevarnosti povzroči, da postane tradicionalni namen literature nesprejemljiv. A že površen pregled literarne zgodovine pokaže boljši vzrok za to krizo zaupanja v Evropi, kjer je bilo navdušenje za umetnost pogosto družbeno pogojeno. Tako imamo v Rusiji poleg grofa Tolstoja, ki štorolja naokrog v svojih kmečkih škornjih, tudi mladega Dostojevskega in njegov krog, ki spodbijajo vse v zvezi s književnostjo razen njenega velikanskega pomena za zgodovino in rešitev človeštva. In v Franciji imamo med drugimi Sartra in Camusa, ki snujeta odgovor na moralno opustošenje po drugi svetovni vojni, literarni *Odpor*, ki vključuje dramo, alegorijo, metafiziko in na ulicah deli pamflete.

Ameriški pisatelji so bili, z redkimi izjemami, manj vneti za družbeno vrednost umetnosti in zato manj ranljivi za krizo zavesti. Duhovni problemi teh pisateljev uživajo slavo, vendar so drugačni kot tisti, ki imajo opraviti z angažiranostjo. Ameriški mojstri devetnajstega stoletja so živeli v redko naseljenih deželah. Gozdovi, morje, prerija so bili podobe strašljive svobode. Tako so zrasi ob samoti enako kot ob družbi. Zdaj lahko zgubijo drugačno vero. Mislim na primer na Hemingwayev obup, ki ga je pripeljal do tega, da je eno svojih pušk nameril vase, ali na Faulknerja in Fitzgeralda, ki sta se do smrti zapila. Problem, ki so ga doživljali, je bil muka zaradi uspeha ali neuspeha, v vsakem primeru pa nekakšno spoznanje meja umrljivih, nekakšna neutolažljivost grobega individualizma, izraženega izključno v obliki zasebne vere. Tolstoj je, tega bi se morali spomniti, doživel, da je napisal svoj zadnji roman, *Vstajenje*, ko je imel več kot sedemdeset let. Njegov ego ni nič manj mogočen, ameriški mojstri pa so mislili, da lahko s svojimi podpirajo zemljo in nebo.

Pri razmišljanju o Tolstojevih pogledih se torej močno zavedam njegove tujosti. V literarni zgodovini smo imeli eno desetletje – po letu 1930 –, ko smo imeli vsi v mislih politiko in umetnost, angažma; toda na to obdobje gledamo kot na čas, ko je umetniška energija streljala v prazno, čas opeharjenih intelektualcev in slabih proletarskih romanov. Ko smo se usmerili v ideologijo, smo zaradi tega trpeli, vsaj teorija tako pravi. Odtlej se ameriški pisatelji odločno trudijo nastopati kot zasebni državljani in neodvisni podjetniki. Med njimi nikakor ne živi tradicija služenja domovini kot senatorji in ambasadorji, kakor je to običaj pri evropskih in latinskoameriških kolegih. Med ameriškim predniki se najde sem ter tja kak carinski inšpektor. Na javno vrednost svojega dela Američani gledamo kot na postranski učinek njegovega zasebnega izraza. To gledanje je jasno strnil naturalizirani ameriški pesnik W. H. Auden, ko je rekel, da je za pisatelja njegova politika nevarnejša od lastnega pohlepa. Skrbi nas, da bo delo, če bodo v njem ideje od zunaj, nekakšen načrtovan cilj, če bo hotelo osvetliti nekakšen skupek resnic, s tem kompromitirano in da rezultat ne bo umetnost, ampak polemika. Hočemo pisati čiste romane. Pri *Vojni in miru* nam ni všeč, da Tolstoj predava o zgodovini. Od nekdaj je bil tak, si mislimo, ne le po petdesetem letu.

Nenavadno je, da pravkar opisana estetska spoštljivost postavlja umetnikovo gledanje nase prav v jedro ameriškosti. Mišljenje, da smo Američani neodvisni upravljalci samih sebe, je narodna dediščina. Irving Howe je eden tistih, ki poudarjajo, da se delovni ljudje v ZDA v nasprotju z evropskimi nočejo identificirati kot razred. Prepoznavni nočejo biti po svojem delu, ampak po tistem, kar od svojega dela imajo, po imetju, ki so si ga pridobili, po svojem etničnem zaledju, svojih družbenih dejavnostih – skratka, po čemer koli, kar kaže na njihovo drugačnost od širše skupnosti. Neodvisni upravljaec samega sebe ima možnost pomikanja navzgor, vsaj v teku generacij, in vedno je tu cesta – če gre kaj narobe, lahko pobaše culo in gre, drugam, naprej. Vse to, vključno s pisateljevim védenjem, kaj si lahko v svoji umetnosti dovoli in česa ne, izraža ameriški veliki operativni mit individualizma.

Kot država veljajo ZDA za neideološke in nesistematične v načinu, kako se lotevajo konceptualizacije svojih problemov in njihovega reševanja – ali nereševanja. Kronično in po naravi so Američani sumničavi do sistematičnih rešitev. Pragmatiki smo. Radi se vtihotapimo v ustavno delavnico in malo brkljamo. Pisatelji delijo z delavci nacionalni odpor do razuma, do zavzetosti za razum, in glasovi, ki jih najdemo za svoje knjige, so za kanček bolj ironični in manj epski od tolstojskega »basso profundo«. Raje kot olimpskemu pogledu z vrha se uklanjamo veljavi enakopravne priče, pragmatičnega izpovedovalca dejstev, ki jih lahko potrdi z lastnimi očmi in ušesi.

Če je kdaj bil trenutek, ko je ta spoštljivost do književnega dela začela otrdevati, je bilo to nemara leta 1940 ob izidu Hemingwayevega romana *Komu zvoni*. Desetletje pred tem je bilo čas ognjevitih razprav tako znotraj dela romanopiscev in kritikov kot zunaj njega v časnikih ter na simpozijih in konferencah. V tem obdobju skoraj ni bilo resnega dela, ki ga ne bi prevevala slutnja družbene krize. Soočeni z bedo zaradi gospodarskega poloma in vzpona sodobne totalitarne države so pisatelji ter drugi umetniki in razumniki spodbijali alternative industrijskemu kapitalizmu. O tem govori Malcolm Cowley v knjigi *In delal sem kot pisatelj*. Duh, ki ga je bilo neizogibno čutiti v delih vseh ameriških umetnikov, je bil hrepenenje po idealni družbi. Med pisatelji je ta duh povzročil premik v miselnosti konzervativnih agrarnih južnjakov, kot sta bila John Crowe Ransom in Allen Tate, ki sta znala projicirati utopijo, slonečo na navadah kmečkega življenja na Jugu; ali T. S. Eliota, za čigar *Pusto deželo* je ležalo zlato, od Boga obsijano srednjeveško mesto; in še mnogih prerokov mnogih različic marksističnega socializma.

Tudi zunaj knjig sta vrednost in utemeljenost literature in umetnosti sploh zbujali ostre debate. Kakršno koli stališče je že pisatelj izrazil, od formalizma do komunizma: izraziti ga je neizogibno moral. Pisateljeva usoda je bila soočiti se z lastno zavestjo, najti svoj prostor, si začrtati meje. Zavezanost – čemu? Angažma – kakšen? Proces je bil krut in zapleten. Svet se ni ustavil, ampak je tekel naprej. Čiste misli je okužila zgodovina, pravični cilji so se skvarili zaradi napačnih ljudi, ideali so se umaknili preračunljivosti, ničvredni pisatelji so pisali dobre stvari in plemeniti pisatelji slabe. Vsi – dobri pisatelji, slabi pisatelji – pa so bili očitno v stiku z dogajanjem v svetu.

Sam Hemingway je leta 1937 napisal roman *Imeti ali ne*, v katerem se je Hemingwayev junak, tihotapec z obale Floride, bolj kot kdaj koli približal izražanju skupnega občutja. V tej knjigi mu je ime Harry Morgan in mora izreči stavek: »En sam človek nima za hudiča nobene možnosti.« To je monumentalna izjava iz ust mlajšega brata romantično vase zaverovanih izseljencev iz zgodnejših romanov.

Hemingwayev naslednji roman naj bi se dogajal v Španiji v času državljanske vojne. Vojno je poznal iz prve roke; bil je bolj svetovljanski in bolj v stiku s stvarmi kot Faulkner ali Fitzgerald. Čeprav je bil lojalist, komunistom, ki so vodili politiko lojalistične strani, nikakor ni zaupal in jih ni maral. Ta ocena, ki

se je izkazala za pravilno, je spominjala na oceno Georgea Orwella v besedilu *Homage Kataloniji*. Vendar je prav Orwell – Evropejec – pripeljal tisto, kar se je naučil, do razkritja: politične prerokbe 1984. Nasprotje temu najdemo v *Komu zvoni*: že mogoče, da en sam človek nima za hudiča nobene možnosti, ampak to, da je nima, je lahko zelo lepo. Hemingwayev junak se zdaj imenuje Robert Jordan in je mlad ameriški prostovoljec na lojalistični strani, izurjen miner, ki prihaja v hribe razstreliti most, ki ga držijo falangisti. Na koncu umre samotne in junaške smrti, potem ko je prevzel vodstvo nad partizansko enoto, kateri se je pridružil, in poslal tovariše naprej, da bi preživeli; njegov kodeks časti je edina trajna vrednota državljanske vojne španskega ljudstva. Najbolj mednarodni ameriški pisatelj je bil, moralno rečeno, izolacionist. Vojna je sredstvo, ki lahko gojen individualizem povzdigne v junaštvo. In zato nikoli ne pošiljaj spraševati, komu zvoni; zvoni tako, da sem jaz lahko jaz.

A preden se vi ali jaz poglobimo v mojo trditev oziroma v tisto, na kar merim, naj si vzamem trenutek časa in nekaj pojasnim. Ne nameravam dajati izjav o literaturi, ampak govoriti o literarnem prepričanju, kar je nekaj drugega kot literatura. Literarno prepričanje je kultura domnev in idej, ki obvladujejo tiste med nami, ki živimo svoja življenja kot pisatelji. Zato tu nimam namena primerjati realizma in eksperimentalizma ali govoriti o romantični tradiciji ali vplivih modernizma ali kar koli podobnega, kar je pravzaprav domena literarnega kritika in zgodovinarja. To, kar počnem jaz, je glasno razmišljanje o tem, kje trenutno smo, vsi mi, v svoji praksi fikcije, in nemara še o tem, kako smo prišli sem. Kaj si mislimo o svojem pisanju, svojem poklicu, kakšne se nam zdijo njegove možnosti? V katalogu izdaj University of Chicago Press sem pred kratkim opazil naslov, ki mi je zbudil zanimanje: *Sovjetski roman – Zgodovina kot obred* prof. Katherine Clark. V povzetku je rečeno, da študija prof. Clarkove sloni na ideji, da je sovjetski roman nekakšno zbirališče uradnih mitov. Zdaj ko poznam usodo disidentskih sovjetskih avtorjev in sem jih v tej državi srečal že lepo število, se mi zdi to razumna trditev in se veselim branja te knjige. Prepričan pa sem, da tudi nekatera resna dela ameriške književnosti, enako kot naš kič, tako ali drugače rabijo kot zbirališča za naše mite, čeprav seveda ne po usmerjenosti in čeprav naši miti seveda niso uradni, vsaj do nedavna niso bili. In če zdaj po petdesetih ali šestdesetih letih razmišljamo o Hemingwayu, moramo upoštevati možnost, da je bila njegova priljubljenost pri bralcih in med mladimi pisatelji deloma posledica dejstva, da je rabil kot odlagališče za ameriški mit. Podjetniški jaz sta vpeljala Melville z nekaj grobosti v *Moby Dicku* in Dreiser v *Sestri Carrie*. Toda Hemingway je našel njegov najbolj romantični obraz. Umik iz družbe, nezaupanje do nje, razočaranost nad njo so prevladovali v našem romanopisju, vse odkar je Robert Jordan izstopil iz življenja in ljubezni in se na zadnji strani *Komu zvoni* zazrl čez cev svoje puške. Kot da bi s tem, ko je dan jaz, samo jaz – ne Bog, ne država, ljubezen ali kakršno koli prepričanje svetovnega reda –, sami postali njegovi razlagalci. Lahko da smo odklanjali Hemingwayevo romantičnost – jaz je postal absurden, črnohumoren in nazadnje raztreščen na koščke – vendar, in v tem je bistvo, je naš.

O sodobnem romanopisju lahko zagotovo brez strahu pred ugovori rečemo, da se je njegov ugled zmanjšal, vsaj med bralci, ki manj posegajo po njem. Mogoče je, da so najbolj željni bralci novih romanov v Ameriki filmski producenti; to nam daje vedeti, da smo v težavah. Bolj nenavadno pa je, da se je ugled romanov zmanjšal v očeh samih pisateljev, ki si očitno želijo vanje zajeti vse manj in manj sveta. To je seveda samo vtis, nič več. A tudi ko ga v mislih preverjam z več upoštevanja vrednimi izjemami, se mi vendarle zdi vredno reči, da je današnji roman nekako plašen, skromen v konceptu in jeziku, ki nas iz svojih starih skrivališč vleče nazaj. Očitno obstaja pripravljenost, da bi sprejeli nekakšno bolj ali manj skrito pravilo, določili meje naši analizi in naši geografiji, stopili noter in zaklenili vrata in zaprli oknice in poslej bivali v nekakšnem brezglasnem zasebnem življenju.

Seveda so se romani, kakršni so se po tradiciji pisali, od nekdaj ukvarjali z zasebnim življenjem. Visoka resnost v literaturi se navezuje na vero v moralno veličino posamezne duše. Če ima umetnik srečo ali genialen talent, ima stvaritev njegove vere – Emma Bovary, Carrie Meeber, Stephen Dedalus, Jay Gatsby, Joseph K. – značaj univerzalnosti. Ko si privzamemo ta moralno razsvetljujoča namišljena življenja, postanemo bolj tisto, kar smo. Toda vse navedene značaje knjige, v katerih so zaživeli, predstavijo kot antagoniste celotne družbe, bodisi v podobi provincializma srednjega razreda, verske kulture ali vladne birokracije; usoda teh posameznikov izhaja iz njihovega spora s sirnim svetom okrog njih ali popuščanja temu svetu. In geografija knjige je široka. Junakinja romana *Sestra Carrie* je, kakor njen ljubimec Hurstwood, duša, ki zapada materialnim vabam velemesta. Spremljamo njeno čustveno izobraževanje, ne v ljubezenskih čustvih, za katera ne ona ne kdo drug v knjigi nima potrpljenja, ampak v občutenju družbenega in gospodarskega napredka. Pri Dreiserju ni nikakršnega sklicevanja na skladno vodenje človeškega duha, natančno sentimentalnost pri koreninah toliko dobro napisanih, modno ironičnih romanov današnjega časa o zasebnem življenju. In tako se naša zavest koncentrično pomika prek Chicaga, prek New Yorka, čez vse Združene države. In potem naprej.

Tisto gibanje navzven, tisti značilni sistem ocenjevanja je tisto, kar danes manjka v večini našega dela. Seveda imamo zdaj dokajšnjo zgodovino te okrnjene književnosti, in seveda ni vsa ameriška. Prvi umik je naznanil v petdesetih letih Robbe-Grillet. Toda jaz poskušam razumeti in določiti ameriški fenomen: izčrpanost upanja, da lahko pisanje kar koli spremeni, ali odkritje, da je vsa hudobija znana in obširno objavljena, da so vse rešitve za hudobijo znane, da se nič ne spremeni, vse gre naprej, le svežina izraza se zgublja, in moč umetnosti. Nekakšen besneč, amoralen sistem, znotraj katerega je umetnik moder samo, ko se umakne.

Ta posplošitev ima seveda veliko izjem. Brali smo romane o Vietnamu. In gotovo velja v manjši meri za črnske in za feministične pisatelje. Vendar pa za vse nas drži, da manj ustvarjamo kulturo, kot pa zdaj kultura ustvarja nas, tudi če smo tradicionalni pisatelji, ki pišemo o stvareh, ki jih vidimo, in ustvarjamo

moralno doumljiv svet. Ti postmodernistični časi so nas nekako prestrašili. Manjka nam nekakšna ponorela domišljija, veličasten, gore premikajoč cilj na eni strani, ki – ker se svet ne odziva pravilno – nas bo na drugi strani pripravil, da bomo povsem opustili pisanje. Da se bomo, skupaj s Tolstojem, ogradili pred umetnostjo, kakor smo se prej ogradili pred življenjem.

Tudi med kritiki obstajajo podobna nagnjenja. Mislim na tistih nekaj del mojih sodobnikov, ki so primeri političnega romana. To samo še poudarja prevladujoča pravila. Ni poetike, niti take ne, ki bi si jo izmislili ameriški kritiki, ki bi gledala na angažma kot na kaj več kot razumljiv, vendar zato nič manj obžalovanja vreden razkroj oblike. Vtis imam, mogoče neutemeljen, da za nekatere segmente naše kritične skupnosti širok pregled družbe znotraj zgodbe, romaneskno vnašanje javnih zadev v zasebno življenje, osvetlitev zgodovine znotraj posameznika po estetski plati ogroža literarno delo. Tako na socialni roman vedno gledamo kot na ideološko delo. Če je tema romana določene vrste, če roman govori, na primer, o sindikalnem aktivistu ali o družini, ki živi od socialne podpore, velja za političnega, se pravi nečistega, medtem ko roman o – recimo – življenju v internatu to ni. Politično je treba zmerom ločevati od zabavnega. Romani Williama Buckleyja o agentih CIA so namenjeni za razvedrilo. Medtem ko je pred nekaj meseci kritik časnika *The New York Times Book Review* Robert Alter za roman *Kavelj 22* Josepha Hellaerja in mojo *Danielovo knjigo* rekel, da ju kazi duh nasprotovanja Republikli.

Nazadnje je seveda tu še razlika med političnim in literarnim, nenavadna ločnica in verjetno vir zabave za pisatelje v drugih delih sveta, na primer za Nadine Gordimer v Južni Afriki ali Milana Kundero iz Češkoslovaške, Günterja Grassa iz Nemčije, García Márqueza iz Kolumbije; ob njej bi se dobro nasmejali tudi Stendhal, Dickens, Dostojevski in Malraux. Po mojem ni žalitev, če rečem, da bi nekateri naši kritiki verjetno prej sprejeli politični roman in celo ploskali temu ali onemu primeru, da ga je le napisal tuj pisatelj o tuji deželi. To je enako kot s podporo predsednika Reagana delavskemu gibanju, dokler gre za Poljsko.

Vrnimo se za trenutek v trideseta leta. Nihče si ne bi mogel resno želeiti, da bi trideseta kot kakršno koli vzorno obdobje trajala. Sam ne vidim v krizah ali kristalnih nočeh ali vzorčnih procesih ničesar vsaj malo privlačnega. Ne predstavljam si, da bi bil namen zgodovine navdihovati umetnost. Ne soglašam s Faulknerjem, da je *Oda o grški žari* vredna nekaj starih dam – ali starih moških. Ne zdi se mi, da bi bil Faulkner vreden predvojnega Juga, in za ceno evropskega klanja dvajsetega stoletja bi mi bilo ljubše, če Kafke ne bi bilo. A ko poskušam locirati ameriško pisanje, se oziram v trideseta leta, v tisto domnevno revno desetletje napačno usmerjene umetniške energije in opeharjenih intelektualcev in slabih proletarskih romanov, in vidim poleg Faulknerja in Hemingwaya in Fitzgeralda in Thomasa Wolfa tudi Jamesa T. Farrella, Katherine Anne Porter, Richarda Wrighta, Nelsona Algrena, Williama Saroyana, Johna Steinbecka, Johna Dos Passosa, Nathanaela Westa, Dorothy Parker, Edwarda Dahlberga,

Daltona Trumba, Zoro Neale Hurston, Horacea McCoya, Erskina Caldwell, Lillian Hellman, Jamesa Ageeja, Edmunda Wilsona, Daniela Fuchsa, Henryja Rotha, Henryja Millerja. Za začetek. Neznansko raznoliko in vsebinsko bogato književnost, vsesplošno debato, polno zanosa, prekipjavajočo, samoizčrpavajočo.

Današnje literarno življenje je v primerjavi s tem spodobno. Zdaj je vse zelo mirno. Je to zato, ker je naša družba obsijana s soncem in popolna? So vsi naši vampirji zabodeni v srce? Ali pa smo se kot pisatelji odrekli prepričanju, da smo avtoriteta v umetnosti, si nehali lastiti predpravico do nepopustljive pripovedne kritike v nacionalni diskusiji?

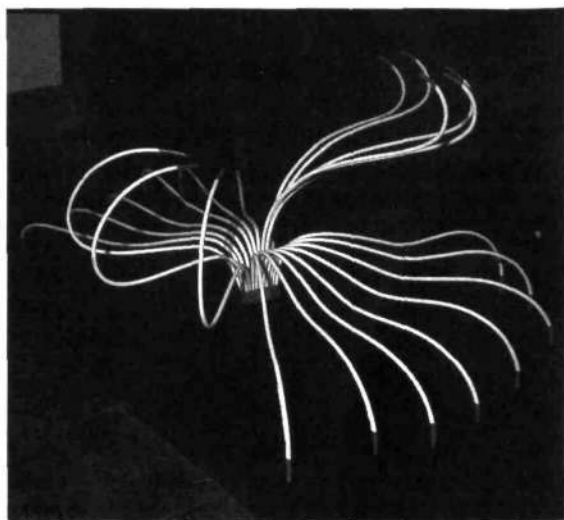
Alfred Kazin ima predstavo o tridesetih letih, ki bi bila tu nemara primerna. »Tisto ključno obdobje,« pravi Kazin, »se je izkazalo močnejše v protirevoluciji kot v revoluciji, v moči države kot v apostolski svobodi posameznikove duše.« In nadaljuje: »V tridesetih je postajala norma ortodoksnost, ne radikalizem. Čas, do katerega je tako lahko biti sentimentalen kot do časa boja proti revščini in zatiranju, je dejansko prinesel zmagoslavje fašizma v Nemčiji in Španiji, nebrzdano vladavino stalinističnega terorja nad tistim, kar je bilo radikalnega v samem komunizmu. V tej državi je etatizem, ki je bil očitno potreben za krizno zakonodajo new deala, po Pearl Harborju kmalu opravil z družbeno reglamentacijo in oblikami intelektualnega nadzora, na katerega mnogi Američani danes gledajo kot na normo.«

Seveda so ta opazanja iztrgana iz konteksta. Ampak če ima Kazin prav – in če prisluhnemo vreščočim glasovom konzervatizma v kulturi in povsod drugod, bi o tem težko dvomili –, si lahko približno predstavljamo veliko odvisnost umetnika od ljudi, v katerih dobro hoče govoriti. In zakaj tudi ne? Umetniško delo razumemo kot najvišje dejanje posameznika, lahko pa gledamo nanj tudi kot na proizvod skupnosti. Pripoved je umetnost, ki je najbližja običajnemu vsakodnevnemu delovanju človeškega duha. Ljudje najdejo smisel svojega življenja v pojmovanju zaporedja, v konfliktu, v prisposodbi in v morali. Ljudje se pri razmišljanju in presojanju zanašajo na pripoved. Pripovedni način razmišljanja je vsakomur v naravi, kar na primer matematično in znanstveno sklepanje ni. Predstavljamo si, da ob zori prazgodovinskega človeškega življenja pripovedovanja zgodb ni bilo treba izumiti kot na primer štetje ali kolo. Vsakdo ves čas sestavlja zgodbo; naše doživljanje je nenehna pripoved znotraj vsakega izmed nas. Roman podvaja začasnost življenja, in pristojnost za pripovedovanje romana je najpogosteje smrt za njegove osebe – ista pristojnost, ki jo ima po besedah velikega kritika Walterja Benjamina »tudi najbolj uboga para na smrtni postelji za žive okrog sebe«.

Tako je mogoče, da pisatelji ironično, z umikanjem, s svojim nepolitičnim pragmatičnim pogledom nase in na svoj poklic, izražamo splošno krizo naše dobe. Pišemo, kakor živimo, v nekakšnem otopelem uklanjanju političnim razmeram svojega življenja in vladajočemu sistemu naših politikov. Pustimo se odkupovati udobju, medtem ko se v našem imenu dogajajo nezaslišano nemoralne reči. Statistična ideologija posega v območje misli posameznika.

Ne bi hotel trditi, da problemi pisateljev v teh okoliščinah niso najmanjši problemi Amerike. Toda nasilje realpolitike, ideologija hladne vojne in senca bombe so nas nemara oropali ognja v našem poklicu: prepričanja, da je pisanje pomembno, da je rešitev v pričevanju in moralni dolžnosti. V teh časih se mnogi naši najboljši pisatelji grejo nekakšne pasivne preroke. Osredotočajo se na nemoč ali nesrečo naših življenj in na neprimernost naših javnih prostorov za človeško življenje ali neprikladnost naše kulture za razvoj človeških čustev. Na njihovih straneh se zrcali nenamerna družbena kritika brez tiste stopnje jeze, ki bi jih gnala sem ter tja kakor Leva Tolstoja, od umetnosti do prepričanja, da ni nič pomembnejše od tega, da naučimo otroke revežev brati. Za današnjega mladega pisatelja, ki zvočno in filozofsko sledi Hemingwayevim zgodbam, je nevarno, da bo napačno razumel prevladujoče stanje stvari – to je, da prihodnost za nikogar od nas ni individualna. Mogoče je, da kot neodvisni upravljalci samih sebe brez moči nad lastno usodo svoji nalogi ne bomo kos. Kako bomo lahko ostali zvesti spremenljivi naravi svojega življenja, če se oklepamo mita, ki ga zgodovina izničuje? Če bi bil naš odziv na današnja dogajanja pravilen, bi verjetno nastajale bolj nemarne, površne in podjetne knjige, knjige z manj lošča in pozerstva, ki pa bi govorile o tem, kako deluje moč v družbi, kdo jo ima in kako ustvarja zgodovino. Če hočemo začeti na novo graditi svojo zavest o sebi, bi se morali nemara ozreti v svoje otroštvo, v preteklost in v globino svojih sanj in začeti znova. Če hočemo vrniti družbo na pravo pot, potrebujemo besede, da jo najdemo. Če smo tega sposobni, je lahko vse, o čemer sem tu razglabljal, ne konec, ampak začetek. In ob tem bi morale vam, mladi pisatelji, zaplati nosnice in zaznati vonj po lovu.

Prevedla Maja Kraigher



Beli pajek