

Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti

Lea Flis

Rožna dolina c. XVII – 24 b, SI-1000 Ljubljana
leonorafllis@gmail.com

Pojav nefikcijskega romana se v 60. letih v ZDA povezuje z vznikom novega žurnalizma. Obe naraciji povezuje prepletanje referenc na empirično realnost in tehnik fikcije. Takšno oblikovanje pripovedne snovi odraža postmodernistično poetiko, ki favorizira hibridne žanre ter zavrača »veliko zgodbo«.

Ključne besede: ameriška književnost / postmodernizem / hibridni žanri / dokumentarni roman / novi žurnalizem / fiktionalnost

Prispevek bo najprej skušal pojasniti oblikovanje žurnalistično-literarnega fenomena v ZDA, poznanega pod imenom novi žurnalizem. Nadalje bomo raziskali izvor t. i. nefikcijskega ali dokumentarnega romana (zagovarjamo stališče, da se termina lahko uporablja kot sinonima), ki je vstopil na ameriško literarno prizorišče v posodobljeni različici v času prelomne dekade 60. let. Poleg časovne sinhronosti, ki povezuje omenjena narativna pojava, sta jima skupna tudi uporaba dokumentarnih prvin, torej preverljivih referenc na empirično realnost, ter način, kako uporabljata tehnike fikcije – avtorjevo imaginacijo, njegovo subjektivno interpretacijo dogodkov, specifične pripovedne perspektive likov in dialoge v obliki direktnega govora.

Po mnenju Mas'uda Zavarzadeha, ki je leta 1976 izdal prvo resnično odmevno knjigo o nefikcijskem romanu z naslovom *The Mythopoetic Reality: Postwar American Nonfiction Novel* (*Mitopoetska realnost: Ameriški povojni nefikcijski roman*) so dokumentarne pripovedi v takšni povezavi s fizičnim svetom, kakršno običajno odkrivamo v nefikcijskih pripovedih, istočasno pa uporabljajo domišljijo tako, kot to počne fikcijski roman. (prim. Zavarzadeh 74)

Osredotočili se bomo na novejša primere nefikcijske pripovedi, potrebno pa je poudariti, da so zgodbe, v katerih se prepletajo dejstva in imaginacija, na anglosaksonskem literarnem prizorišču že dolgo navzoče. V omenjeno kategorijo bi lahko umestili dela sledečih avtorjev: Defoeja, Dickensa, Twaina, nekoliko kasneje pa še Dreiserja, Dos Passosa,

Doctorowa ter Styrona. Celo roman Dona DeLilla, *Libra (Tehcnica)* (1988), ki je delno izmišljena biografija Leeja Harveya Oswalda, bi lahko uvrstili med dokumentarne pripovedi. Tudi nekoliko manj dovršena dela, kot so romani Irvinga Stona (npr. biografski roman o Charlesu Darwinu, *The Origin (Izvor)*, ki je izšel l. 1980) ter pripoved Alexa Haleya *The Roots* (1976) (*Korenine*) jasno kažejo na delikatnost meje med nefikcijsko (biografsko) pripovedjo in romanom.

Termin »nefikcijski roman« ni bil širše prepoznan in uporabljen oziroma ga v kanonu literarnih izrazov sploh ni bilo, dokler Truman Capote s tem izrazom ni poimenoval svojega dela *In Cold Blood (Hladnokrvno)*, ki je izšlo v knjižni obliki l. 1965 (pred tem pa je izhajalo kot feljton v štirih nadaljevanjih v reviji *The New Yorker*, in sicer pod naslovom *Annals of Crime: In Cold Blood (Analizirani o zločinu: Hladnokrvno)*). Termin je protisloven, saj združuje dve pomensko izključujoči se besedi; predpostavlja možnost spoja estetskega ter resničnega/faktičnega. Če želimo izraz »nefikcijski roman« sprejeti in razumeti kot polnopomensko besedno zvezo, moramo zavzeti posebno pozicijo, ki bi jo lahko imenovali anti-racionalistična ali anti-aristotelovska filozofsko-estetska pozicija.

Verjetno ni naključje, da so dokumentarne pripovedi vzniknile prav v 60. letih, v desetletju, ki se pogosto označuje kot začetek postmodernizma kot specifične literarne (umetnostne) smeri. Ta čas hkrati sovпада s tem, kar nekateri sociologi, zgodovinarji, kulturologi in tudi literarni teoretiki poimenujejo začetna faza poznega multinacionalnega kapitalizma; le-ta se večkrat omenja kot korelat postmoderne, torej posebnega družbenega, političnega in kulturnega stanja. Dejstvo je, da je koncept historične periodizacije postmoderne problematičen, se pa »postmoderno stanje« (Lyotard) običajno postavlja v zvezo s pojavom postindustrijske družbe. Fredric Jameson tako v razpravi »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma« govori o »radikalnem prelomu ali rezu, katerega začetke se na splošno išče v poznih 50. letih ali zgodnjih 60. letih« in »ne zadeva le kulture« (prim. Jameson 5, 7). Podobno Lyotard (ki l. 1979 v znamenitem delu *La Condition postmoderne* opravi z »veliko zgodbo«) opaža, da se z vstopom družbe v postindustrijsko dobo v kulturi rojeva postmoderna doba, ta prehod pa naj bi se začel že »ob koncu 50. let, ki zaznamujejo konec rekonstrukcije Evrope« (prim. Lyotard, *Postmoderno stanje* 10).

Nietzsche je s svojim dvomom v metafiziko ter z radikalno skepso do konvencionalnih pojmovanj resnice odločilno vplival na mnogo nazorov postmoderne in postmodernizma. V nasprotju s Habermasom (*Der Philosophische Diskurs der Moderne*, 1985), ki vidi postmoderno kot dobo kaotičnosti ter katastrof, kot retrogradno fazo moderne, Lyotard v postmoderni prepozna možnost za uveljavitev načel demokracije, svobode ter

humanizma. Če torej na postmoderno zremo kot na posebno družbeno/kulturno/politično ozračje, ki dovoljuje večjo svobodo, odprtost konceptov ter pluralizem perspektiv, se znajdemo v vrtincu dekad 60., ko so se začeli uresničevati novi, revolucionarni nazori. V svetu postmoderne pojema totalitete ne obstaja več. Prav tako izgubita pomen ideji koherentnosti ter ultimativne resnice. Koncepta razdrobljenosti sveta in razsrediščenosti v narativnem univerzumu lahko privedeta do nastanka hibridnih žanrov. Misel slovenskega literarnega teoretika Marka Juvana je v skladu s pojmovanji Ihaba Hassana, ki velja za enega poglobitnih teoretikov postmoderne. V članku »Dialogi med 'mišljenjem' in 'pesništvom' in teoretsko-literarni hibridi« Juvan zapiše: »Hibridnost sodi med značilno postmoderne pojme, s katerimi je, v nasprotju z binarno logiko in metafizičnim esencializmom, mogoče misliti sobivanje različnih entitet v eni sami, *relacijsko* gibljivi, spremljivi pojmovni enoti« (13).

V 60. letih se je ameriška družbena, politična in kulturna realnost sunkovito spreminjala. Resničnost je dobivala poteze fikcije, postajala je nekakšna hiperrealnost, o čemer izčrpno pripoveduje Baudrillard v *Ameriki* (1986). Frederick Karl v svojem delu *American Fictions 1949 – 1980* (1986) izraža prepričanje, da je pojav nefikcijskega romana močno vezan prav na razcvet subkultur v 60. ter 70. letih (prim. Karl 280–284).¹ Te monumentalne družbene premike so beležili tako novinarji kot romanopisci. Da bi ustrezno pojasnili fenomen dokumentarnega romana, se moramo najprej ozreti po žurnalističnih tendencah tistega časa; rojstvo dokumentarnega romana moramo vpeti v pojav še ene novitete 60. let, novega žurnalizma. Tom Wolfe, ki je takrat pisal za časnik *New York Herald Tribune*, takole opiše nastanek novega žurnalizma v istoimenski antologiji, ki jo je l. 1973 uredil in izdal skupaj z E. W. Johnsonom:

V zgodnjih 60. letih se je pojavil nenavaden nazor, ki je podžigal ego in pričel se je vrinjati v vse pore časnikarske statusfere.² Šlo je za pravo odkritje. To odkritje je bilo sprva skromno, spoštljivo in prinašalo je prepričanje, da je mogoče pisati prispevke, ki se ... berejo kot romani. *Kot* romani, razumete. To je bila najbolj iskrena oblika poklona Romanu in tistim velikim piscem, romanopiscem, jasno. (9)

Wolfe kot cilj novih žurnalistov označi njihov poskus narediti prav to, kar romanopiscem tistega časa ni uspelo – v svoje pisanje ujeti ključne poteze takratnega življenja ter prevladujoče družbene navade. Hkrati pa njegova deskripcija novega žurnalizma nima nobene očitne veze s tradicionalnim novinarstvom. Pravzaprav si je Wolfe skupaj s svojimi privrženci prizadeval osvoboditi pisanje tako strogih žurnalističnih vzorcev kot tudi preživelih akademskih konceptov. Roman je bil zanj edini avtentični predhodnik novega žurnalizma. Wolfe je bil prepričan, da glavni predstavniki

novega žurnalizma obnavljajo oziroma oživljajo tradicijo evropskega realizma:

Če vestno sledimo razvoju novega žurnalizma v 60. letih, opazimo nekaj zelo zanimivega. Novinarji natančno preučujejo tehnike realizma – predvsem takšnega, kakršnega najdemo v delih Fieldinga, Smolletta, Balzaca, Dickensa ter Gogolja ... [N]ovinarji so začeli odkrivati tehnike, ki so realističnemu romanu dale njegovo edinstveno moč, ki jo poznamo pod izrazi kot so 'neposrednost,' 'oprijemljiva realnost,' 'emocionalna nabitost,' 'pretresljiva sila' ali pa 'lastnost, ki bralca zasušnji'.« (Wolfe 31)

Predvsem Dickens je s svojim pisanjem, bivajočem v »zatemnjenem prostoru med spekulativno fikcijo in novinarskim poročanjem, ki mu je omogočil izjemno natančno razglabljanje o intimnem življenju svojih likov,« kot poroča Weingarten, močno vplival na ustvarjanje Toma Wolfa (11–12).

Sledeč Wolfovi observaciji, se zdi novi žurnalizem smiselno razlagati kot prakso, ki se opira na tradicijo realizma, hkrati pa že anticipira nov, »hibridni« tip romana, ki ga lahko poimenujemo nefikcijski ali dokumentarni. Ko govori o tendencah novega žurnalizma, Wolfe misli predvsem na revolucijo tehnike pisanja in ne toliko na njegove epistemološke ali pa politične razsežnosti. »[E]dina noviteta novega žurnalizma so nove *tehnike* pisanja, ki so jih pisci odkrili,« razlaga Wolfe ter dodaja, kako je subjektivnost, ki jo tako ceni v primerih dobrega novega žurnalizma, »vedno v službi pripovednih *tehnik*« (prim. Lehman 82). Wolfe navaja štiri glavna področja, na katera se nanaša beseda »novi« v besedni zvezi »novi žurnalizem«: (1) sestavljanje posameznih prizorov enega za drugim; prevladuje opisovanje, ne naštevanje; (2) obširni dialogi; (3) opis dogajanja skozi optiko določene osebe in ne le podajanje novinarjevih opažanj; (4) zvesta odslikava vedenja, gest in navad ljudi ter drugih specifik, ki definirajo določen prizor. (prim. Wolfe 30)

Časopisi, ki so bili naklonjeni temu tipu pisanja, so bili: *Atlantic*, *Harper's*, *The New Yorker*, *Esquire*, *The Village Voice* in drugi bolj obrobni časniki, kot na primer *Berkeley Barb*. Imena piscev, ki se po navadi omenjajo v zvezi z novim žurnalizmom, pa so poleg Wolfa še: Gay Talese, Jimmy Breslin, Dick Schaap, Terry Southern, Hunter S. Thompson, Gail Sheehy, George Plimpton, Norman Mailer, Truman Capote, Joan Didion ter John Gregory Dunne.

Iz zapisanega nabora avtorjev lahko izločimo tudi pglavitne predstavnike dokumentarnega romana – Trumana Capoteja, Normana Mailerja, kasneje se jima priključi tudi John Berendt. Vsi trije pisci so si enotni v prepričanju, kaj je tisto, kar najizraziteje definira nefikcijski roman – dovršena

uporaba tehnik fikcije v kombinaciji z referencami na empirično realnost. Capote v »dokumentarni trojici« izstopa, saj je v javnosti ves čas vztrajno trdil, da je *Hladnokrvno* popolnoma natančna odslikava realnega dogajanja, hkrati pa je moč v njegovem pisanju odkriti kar nekaj odstopov od »goli« dejstev. Capote predstavlja nekakšen anahronizem svojega časa, saj v obdobju, ko svet ni več razumljen kot totaliteta in ko načeli fragmentiranosti ter decentralizacije preplavita tako praktični kot teoretični pol narativnega diskurza, Capote še vedno razmišlja o možnosti odkritja absolutne resnice in natančnega prikaza totalitete sveta.

Prepričanje, da je moč dojeti stvarnost popolnoma nekodirano, torej brez vplivov posameznikovih horizontov pričakovanja, spoznanja in vedenja, ni več del postmoderne (literarne) teorije in estetike. To je namreč čas Derridajeve dekonstrukcije, torej kritike metafizike prisotnosti ter logocentrizma, ki zajame tudi literarno vedo. Na dejstvo, da so povezave med jezikom in realnostjo postale arbitrarne, s tem pa vsa besedila dobijo značaj fikcije, Derrida opozarja v spisu »Signatura, dogodek, kontekst,« objavljenem v delu *Limited Inc.* leta 1988. Z izgubo transcendentnega označenca koncept resničnosti postane sporen. In če ne obstaja več nikakršna empirična norma, če ni več neke objektivne točke, iz katere bi lahko presojali o dejstvih, potem, kot pravi Daniel W. Lehman, »ni mogoče presojati o resničnosti pripovedi zgolj na podlagi njene zvestobe do posamičnih preverjenih dejstev«³ (19).

Capotejevo delo *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (*Hladnokrvno: zvesto po resnici povzeto poročilo o četvernem umoru in njegovih posledicah*), ki naj bi bilo poglavitni primer nefikcijskega romana, je pravzaprav svojevrsten paradoks. Avtor se je z izjemno natančnostjo lotil zbiranja podatkov o umoru v Kansasu l. 1959 in trdil, da je delo zvesta odslikava brutalne tragedije, hkrati pa se je zgodbo odločil pripovedovati s stališča vsevednega pripovedovalca ter tudi potvoril kar nekaj dejstev. V nefikcijskih pripovedih je vprašanje prikazovanja empirične realnosti tesno povezano z vprašanjem pripovedne perspektive. Zastavlja se nam vprašanje, kako je mogoče v nefikcijskem romanu, ki naj bi natančno beležil dogodke natanko tako, kot so se resnično zgodili, zavzeti avktorialno pripovedno držo. Zavarzadeh ponudi možen odgovor. Trdi, da imamo v nefikcijskem romanu opravka z »empirično vsevednostjo« (125). Gre za vedenje, ki je pridobljeno s pomočjo raziskav in se tako razlikuje od vrste in obsega informacij, ki jih poseduje pisec fikcijskih pripovedi. Empirična avktorialnost je omejena, saj (vsaj teoretično) ne dovoljuje, da bi se imaginacija vrinila v narativno tkivo.

Perspektiva nefikcijskega pripovedovalca se »epistemološko razlikuje od 'globalnega' *Weltanschauung* netotalizacijskega romana,« opaza

Zavarzadeh (123). V primeru Capoteja smo lahko videli, kako se empirična vsevednost mestoma pretaplja v fikcijsko in podobno je moč zaslediti tudi pri drugih »dokumentaristih,« le da ti večinoma ne vztrajajo pri trditvi, da so ustvarili popolnoma zvesto odslikavo resničnosti. Poleg pripovedne drže je za nefikcijski roman ključen tudi konec; v takšnem tipu pripovedi bo namreč vsak zaključek neizbežno do neke mere »napačen,« saj gre za vsiljevanje oziroma prevlado zakonov narativnega diskurza nad neprekinjenim nizom resničnih dogodkov, ki jih dokumentarni roman beleži. V primeru, da je bralec soočen z nefikcijskim besedilom, je tako zaželeno tudi njegovo zavedanje t. i. mimetičnih lapsusov, torej mest, kjer avtor razkrije več, kot bi bilo to mogoče v primeru »čiste« odslikave in tako razodeva tudi ideologijo, ki se skriva pod površjem pripovedi.

Barbara Foley, ameriška literarna kritičarka in naratologinja marksistične usmeritve, v svojem delu *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction* (1986) označi dokumentarni roman kot žanr, ki je umeščen »blizu ločnice med faktičnim in fikcijskim diskurzom, a si ne prizadeva za izničenje te meje« (25). Razvoj tega žanra (skozi pretekla tri stoletja) Foley povezuje z evolucijo kapitalizma in s spremembami v uporabi »preverljivih dejstev v literaturi« (1). V nasprotju z Zavarzadehom – ki zagovarja dvo-referenčno (*bi-referential*) interpretacijo nefikcijskega romana (lahko ga beremo bodisi kot fikcijo bodisi kot nefikcijsko pripoved) – Foley, z uporabo znamenite Wittgensteinove slike zajca/race, ki jo Wittgenstein povzame iz Gestalt psihologije, pokaže na kognitivno disonanco, ki nastane, kadar skušamo nefikcijski roman interpretirati kot dvo-referenčni diskurz. Foley, s svoje marksistične pozicije, zagovarja stališče, da je fikcija in nefikcijske tekste moč brati le znotraj »totalizacijskih okvirov.«⁴

Zavarzadeh s svojo definicijo dvo-referenčnega diskurza ponudi dovolj kredibilno in uporabno teoretsko rešitev za nefikcijski roman. Zagovarja stališče, da se dejstva in fikcija v vsakdanjem življenju neizbežno prepletajo, nefikcijski roman pa posledično zgolj beleži takšno družbeno stanje. Zavarzadeh si idealen nefikcijski roman predstavlja kot uravnotežen splet dejstev in fikcije in pri tem razloži, kako lahko »pomanjkanje kompozicijskega ravnesja nefikcijski roman hitro spremeni v neuspešen zgodovinski roman, v nedomiselnost fikcijo, navadno reportažo ali pa v kakšno drugo vrsto eno-referenčne pripovedi« (112).⁵

Če Zavarzadehovo trditev razvijemo dalje, lahko rečemo, da nefikcijski romani vedno in neizbežno nihajo na tehtnici/lestvici fikcijskosti oziroma faktičnosti. Pozicija je odvisna od razmerja med faktično in fiktivno plastjo. Dokumentarni romani pravzaprav zavzemajo mesto oziroma se pomikajo med realističnim/zgodovinskim romanom na eni strani ter novinarsko reportažo na drugi. Doseg popolnega ravnotežja med obema poloma je

iluzoren in tega se Zavarzadeh dobro zaveda, prav tako kot je utopičen tudi obstoj absolutno določljive in predstavljljive realnosti. Nujno je tako potrebno poudariti, da je inherentna lastnost nefikcijskih romanov nihanje oziroma multistabilnost, če uporabimo termin iz Gestalt psihologije, s tem pa se tudi izmikajo jasno začrtanim definicijam in klasifikacijam.

Tako Mailerjevo pisanje kot stališča, ki jih zagovarja v javnosti, so v skladu s predlagano definicijo nefikcijskega romana. To opažanje lahko podpremo z njegovo jedrnato izjavo, da ni ustvaril popolnoma resnične pripovedi o življenju in smrti Garyja Gilmorja, ki ju je sicer zelo precizno (delo ima preko 1000 strani) opisal v *Krvnikovi pesmi* (1979) (*The Executioner's Song*). Mailer je v spremni besedi jasno razložil, kako njegov poskus, da bi natančno ujel vsa dejstva, ni prinesel nič večje gotovosti ali resničnosti, kot bi jo lahko zagotovile izjave prič. John Berendt zatrjuje podobno, ko govori o svojem delu *Polnoč na vrtu dobrega in zlega: Zgodba iz Savanne* (1994) (*Midnight in the Garden of Good and Evil: A Savannah Story*). V Berendtovem delu gre za pripoved o resničnem umoru prevaranta Dannyja Hansforda, ki ga je maja 1981 v svoji razkošni vili v Savanni ustrelil Jim Williams, bogati trgovec z umetninami. Dogodku so sledili kar štirje sodni procesi, ki jih Berendt zvesto beleži. Dejstvo pa je, da je v Berendtovem tekstu mnogo subjektivnih elementov, kar avtor odkrito priznava. Berendt je prišel v Savanno leto dni po umoru in se v zaporu srečal z Jimom Williamsom po njegovi prvi sodni obravnavi. V knjigi avtor pristopi k zgodbi tako, kot da je bil sam že od vsega začetka navzoč pri prav vsem, kar je povezano z zločinom, njegovim ozadjem in razpletom. »Pisanja sem se lotil, kot da bi pisal revijski članek. Gre za nefikcijsko zgodbo, pri kateri pa sem uporabljal fikcijske pristope, kakršne ponavadi uporabljajo romanopisci in pisci kratkih zgodb,« pripominja avtor (prim. Weich). Za Berendtov roman nič več ne veljajo ustaljene razlike med dejstvi in fikcijo, realnostjo ter igro, resnico in lažjo. Njegova Savanna postane hiperrealnost, gotska scena in groteskni liki spominjajo na dela Williama Faulknerja, Flanneryja O'Connora, Williama Styrona ter Alice Walker, obenem pa Berendt odlično prikaže tudi dihotomijo med ameriškim Severom in Jugom.

Mailer je še pred *Krvnikovo pesmijo* izdal delo, ki bi ga prav tako lahko umestili med nefikcijske pripovedi in sicer je to knjiga *Vojske noči* (1968) (*The Armies of the Night*), ki nosi pomenljiv podnaslov *Zgodovina kot roman/roman kot zgodovina* (*History as a Novel/The Novel as History*). Gre za pripoved o znamenitih protestih proti vojni v Vietnamu, ki so se odvijali v Washingtonu oktobra leta 1967. Mailer je bil tudi sam udeležen v protestih in *Vojske noči* je napisal na podlagi tonskih zapisov ter video posnetkov demonstracij.⁶ Skušal je pisati v prvi osebi, a je naletel na težave, tako da se je odločil, da raje poseže po tretjeosebni pripovedi (samega sebe

naslavlja z »Mailer«), s pomočjo katere je lahko prosto prehajal med javnimi dogodki ter intimo in »pisal tako široko in poglobljeno kot je želel« (Weingarten 192). Mailer je upal, da bo z načrtnim ustvarjanjem (sledeč Capoteju) »učinka romana« lahko v pripovedi »ujel natančne občutke, ki jih je rojevala dvoumnost dogodka, obenem pa zaobsegel tudi vse njegove monumentalne razsežnosti« (Mailer, *Vojške noč* 53).

Primer Trumana Capoteja (ki pa vsekakor ni osamljen) evidentno kaže na izjemen pomen oglaševanja, torej tega, kako se določeno delo predstavi bralcem in kako se ta publika, posledično, loti branja. Predvsem podnaslovi so pogosto varljivi, saj na primer fikcijska dela razglašajo za čisto »dokumentarnost« ali pa obratno, s tem pa pride v ospredje seveda tudi vprašanje etike, ki je v potrošniški družbi turbokapitalizma pogosto postavljeno na stranski tir. Etiketiranje pripovedi z oznako »nefikcijska« je odločitev, za katero se zdi, da je bolj družbeno pogojena in je plod dogovora med avtorjem, bralcem in seveda urednikom ter založnikom kot pa odločitev, ki jo prinese neka empirična norma o tem, kaj je resnično.

Nefikcijski roman se tako po svoji formi kot po vsebinski plati približa⁷ historiografski metafikciji, kot jo definira Linda Hutcheon.⁸ Historiografska metafikcija je avtorefleksivna, obenem pa vključuje tudi zgodovinske dogodke ter like, bodisi iz pretekle ali polpretekle zgodovine. Srž historiografske metafikcije je v napetosti, ki se ustvarja med metafikcijo ter faktičnostjo. Vsi dokumentarni narativni diskurzi, ki jih obravnavamo, uporabljajo analogne tehnike fikcije – nizanje dogodkov v linearnem časovnem zaporedju zamenjajo dramatični opisi posameznih prizorov, citiranje nadomestijo dialogi, četudi izmišljeni, ustvarjen je kontekst, skozi katerega spoznavamo like, skupaj z njihovim ozadjem, družbenim statusom ter vedenjskimi vzorci. Nadalje lahko nefikcijski roman, novi žurnalizem ter historiografsko metafikcijo opišemo tudi kot tipe pripovedi, ki izpisujejo dvom v resničnost in zveličavnost »uradne« resnice, včasih manipulirajo z dejstvi in se izogibajo nostalgичni lamentaciji, razen v primeru, ko ta dobi ironično preobleko. Avtorji se lahko poigravajo z dejstvi, zgodovina postane le snovno gradivo, provizoričen konstrukt, zapisi zgodovinskih »dejev« pa postanejo diskurzivni skupki znakov, oziroma selektivno poročilo o tem, kaj se je resnično zgodilo. (prim. Copley 30–31)

Izpostaviti pa moramo ključno razliko med novim žurnalizmom in nefikcijskim romanom – za prvi tip pripovedi je značilna ena sama pripovedna perspektiva, ponujen je enoplasten pogled na realnost, medtem ko nefikcijski roman ponuja različne perspektive, raznorodne pripovedne glasove, torej je zanj značilna netotalizacijska ideologija. Monološko predstavljanje faktov zamenja dialoška estetika.⁹ V primeru nefikcijskega romana pripovedovalec nič več ne deklarira prepričanja, da lahko poda po-

polnoma kredibilno poročilo o preteklih dogodkih, o katerih pripoveduje. Zaveda se, da je preteklost moč spoznati le preko njenih tekstualiziranih ostankov ali sledov, ki so vpleteni v narativno tkivo. Takšno prepričanje je posledica »izgubljene vere v našo spodobnost, da lahko (neproblematizirano) *poznamo* to realnost in jo posledično lahko takó tudi predstavimo z jezikom« (Hutcheon, *Poetics* 119). In takšno stališče zavzameta tako Mailer v *Krvnikovi pesmi* kot tudi Berendt v *Vrtu dobrega in zlega*. Berendt je sam večkrat opozoril na postmoderen značaj svojega dela, torej na njegov dvo-umen oziroma dvomljiv odnos do resničnosti, poudarja pa tudi hibridno naravo romana, saj se v njem med seboj prepletajo tako prvine potopisa, detektivske zgodbe, sodne drame, gotske pripovedi in celo turističnega vodnika.¹⁰

Mailer in Berendt se zavedata, da je besedni oziroma besedilni prikaz preteklosti vedno stvar ekspresivne rabe jezika, retorike in prav zato je takšna odslíkava dokumentarnih elementov tudi interpretativna. Nekaj preteklosti je vedno in za vedno izgubljeno, zato lahko v vseh literariziranih naracijah govorimo o »pretečenosti preteklosti,« če se opremo na pojmovanje Paula Ricoeurja iz njegovega monumentalnega dela *Čas in pripoved* (190). V nefikcijskem romanu je tako vedno navzoča interpretacijska komponenta. Gre za način sintetiziranja ter interpretacije (preteklih ali polpreteklih dogodkov), pri katerem je izpostavljeno subjektivno selekcioniranje, tolmačenje ter določanje pomenov historičnih dejstev, ali z besedami Nancy Pedri: »Združevanje nefikcijskega s fikcijskim ne poudari le razlik med obema poloma, ampak omogoči tudi medsebojno dopolnjevanje in to vodi do dognanja resnice – resnice, ki je nujno hkrati faktučna in poetična« (48–49).

Nefikcijski roman postavlja v ospredje epistemološko vprašanje, kaj oziroma kje je resnica. Pripovedovalec interpretira dokumentarno gradivo in včasih je problem resničnosti zgodovinskih dejstev tudi eksplicitno izpostavljen. Takšne reference opozarjajo, da so tako delci empirične realnosti kot tudi negotovost glede njihovega izvora, verodostojnosti ali pa interpretacije del narativnega tkiva (prim. Pedri 46–50). Mailer je na konferenci ameriške organizacije MLA (Modern Language Association) v svojem govoru, ki je izšel marca 1966 v reviji *Commentary*, jasno izrazil željo, da bi ustvaril roman, ki bi bil resnična slika fenomena države in ne zgolj metafora (slednje je po njegovem mnenju značilnost tradicionalnega realističnega romana). To je želel doseči s soočanjem faktučnih in fikcijskih elementov na različnih tematskih ter strukturnih ravneh (prim. Zavarzadeh 159).

Tudi Berendt je hotel podati sliko Savanne, ki bi bila čimbolj v skladu s podobo, ki jo je pisatelj sam beležil v času svojega bivanja med lokalnim

prebivalstvom. Eden izmed očitnejših vodilnih motivov tega romana je zagotovo tudi prikaz savannške provincialnosti in unikatnih, bizarnih likov, ki resnično bivajo v prostoru med realnostjo in fikcijo (prim. Sims).

Mestoma se zdi, da bi lahko bili tako za poetiko kot za narativno strukturo nefikcijskega romana značilni avtorefleksivnost ter subjektiviteta, ki spominjata morda celo na poskuse Virginie Woolf ter Jamesa Joycea, »kako ustvariti na trenutnega pripovedovalca omejeno notranjo perspektivo« (Hutcheon, *Poetics* 117). Bolj verjetno pa je, da je nefikcijski roman produkt ali bolje eno izmed utelešenj nove distribucije narativne energije na ameriških literarnih tleh po drugi svetovni vojni. To je bil čas, ko se je tradicionalni roman umaknil v ozadje in razvila se je nova oblika pripovedne poetike, ki je odražala prelom s tradicionalno modernistično poetiko zgodnjega dvajsetega stoletja. Zavarzadeh govori o »supramoderni senzitivnosti,« ki je netotalizacijska senzitivnost in je posledica tega, kar Zavarzadeh imenuje »tehnetronska družba.«¹¹

Uporabnost in morda noviteta nefikcijskega romana sta predvsem v njegovem poskusu, kako zavzeti pozicijo kritičnega in skeptičnega pogleda na opisane resnične dogodke, ki so inherentno dvoumni, bizarni in dozdevno fiktivni. Medtem ko je novi žurnalizem izrazito individualna slika (sodobne) realnosti, nefikcijski roman ponuja več raznorodnih dožemanj in interpretacij zgodovinskega dogajanja. Še več, pisci nefikcijskih romanov si prizadevajo za bralčevo soočenje s (psevdofaktično) naravo empirične realnosti in njegovo izoblikovanje dvomov o tem, kar se sicer predstavlja kot kredibilna ter neizpodbitna resnica; bralec naj bi kritično ocenil zgodovinska dejstva.

Temeljni maksimi postmodernizma, kot sta zavrnitev »velike zgodbe« ter »smrt velikega avtorja,« sta imeli za posledico izpostavitve načela individualizacije posameznika ter njegove kreativne imaginacije. Odgovor na fragmentirano realnost so postale »osebne resnice,« ki se združujejo v »pluralističnih« dokumentarnih pripovedih, ki pa jih, posledično, lahko razlagamo kot možne realizacije vsebinsko širokega in relativno nedovršenega pojma postmodernizma. Surrealna realnost (družbe simulakra) je postala edina obstoječa realnost. Pisec nefikcijskih romanov poskuša sintetizirati in ustrezno opisati elemente empirične realnosti, ki pa se včasih zdijo bolj fiktivni in nenavadni od fikcije same. Na tak način sodobni dokumentaristi ustvarjajo bolj ali manj harmonične in uravnotežene hibridne pripovedne tvorbe – t. i. falcije.

OPOMBE

¹ Prim. tudi Hollowell, Jameson in Baudrillard.

² Statusfera je domnevno Wolfov termin, ki ga uporablja za opis statusnih simbolov v družbi, pa tudi za konvencije in pravila, ki jih kreirajo določene subkulture (prim. Merljak 73).

³ Mihail Bahtin je skoraj štiri desetletja pred rojstvom francoskega ter ameriškega poststrukturalizma zagovarjal ideje, ki so nakazovale postmoderno, lahko bi rekli post-metafizično držo. Njegov koncept »dialogizma«, ki ga je prvič sistematično predstavil l. 1929 v *Problemih poetike Dostojevskega*, jasno kaže na zavrnitev tradicionalnih pojmov logocentrizma ter gotovosti; Bahtin raje zagovarja koncept »nefinaliziranosti« ter nezmožnost obstoja ultimativnih, neizpodbitnih pomenov; fluidnost ter nekonkluzivnost sta pojma, ki tvorita jedro Bahtinove teorije. Prim. tudi Lefevre 73–74 in Barthesov spis »Od dela do teksta.«

⁴ Prim. Foley 36–37. Gestalt psihologija zagovarja holistično, analogo delovanje možganov, ki ima za posledico dojemanje celovitih podob in ne le posameznih linij in obrisov (Gestalt = celostna podoba). »Netotalizacijski roman« ni več osnovan na dualistični epistemologiji dejanskega in imaginarnega.

⁵ O dvo-referenčnosti pri Zavarzadehu glej 56–58, 77–79; o Zavarzadehovi oceni romana *Hladnokrvno* 115–127 ter Mailerjeve proze 153–176.

⁶ Za nadaljnjo analizo omenjenih Mailerjevih del glej Lennon 11, 16, 79–81, 170–175 ter Merrill 110–115, 153–158, 170–175.

⁷ K razvoju žanrske tipologije, ki se naslanja na bralčeve kognitivne sposobnosti in ne le na namen avtorja, so veliko prispevale raziskave naratologinje Barbare Foley. Prim. Lehman 117, 143.

⁸ Prim. Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 114–115, tudi *Politics of Postmodernism*.

⁹ O razlikah ter vzporednicah med novim žurnalizmom in nefikcijskim romanom glej Karl 560–562. Sonja Merljak v svoji disertaciji »Novi žurnalizem Toma Wolfa v ZDA in Sloveniji« umešča nefikcijski roman v sfero literarnega žurnalizma, ki ga nadalje deli na »pripovedno novinarstvo« ter na »neleposlovni roman.« Zdi se, da je enačenje literarnega žurnalizma ter nefikcijskega romana neustrezno, saj je prva oblika naracije običajno zasnovana na aktivni udeležbi avtorja v opisanem dogajanju in uporabljena je prvoosebna pripovedna drža. V primeru nefikcijskega romana pa je perspektiva skoraj brez izjeme avtorialna (četudi je bil avtor aktivni participant, kot na primer Mailer v *Vojskah noči*).

¹⁰ Takole pripoveduje v pogovoru z Michaelom Simsom, avgusta leta 1997: »Gre za nefikcijski roman, vsebuje elemente potopisa, kriminalke in pravega romana.« Prim. tudi Weich.

¹¹ Za nadaljnjo razlago »tehnetranske« družbe in »supramodernizma« glej Zavarzadeh 3–49. Prim. tudi Lyotard; Habermas, »Moderna – nedokončan projekt«; Toynbee, *A Study of History* in Kos, *Na poti v postmoderno*.

VIRI

Berendt, John. *Midnight in the Garden of Good and Evil: a Savannah Story*. New York: Random House, 1994.

Capote, Truman. *In Cold Blood: a True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. 1965. New York: Random House, 1992.

DeLillo, Don. *Libra*. London: Penguin, 1989.

Mailer, Norman. *The Armies of the Night: History as a Novel/The Novel as History*. New York: New American Library, 1968.

— — —. *The Executioner's Song*. 1979. New York: Vintage International Edition, 1998.

LITERATURA

- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Prev. Willard R. Task. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Prev. Vadim Liapunov in Kenneth Brostrom. Austin: U of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. »From Work to Text.« *Image Music Text*. Prev. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija*. Prev. Anja Kosjek in Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
- Bloom, Harold, ur. *Norman Mailer*. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishes, 1986.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin Books, 1991.
- Cobley, Paul. *Narrative*. The New Critical Idiom. London & New York: Routledge Press, 2001.
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec & Salzburg: Wieser, 1989.
- De Bellis, Jack. »Visions and Revisions: Truman Capote's In Cold Blood.« *Journal of Modern Literature* 7.3 (1979): 519–537.
- Derrida, Jacques. »Signature Event Context.« *Limited Inc*. Prev. Jeffrey Mehlman in Samuel Weber. Evanston: Northwestern UP, 1988.
- Dews, Peter, ur. *Habermas – A Critical Reader*. Oxford, Malden (Mass.): Blackwell, 1999.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1986.
- Gebauer, Gunter in Christoph Wulf. *Mimesis: Culture – Art – Society*. Prev. Don Reneau. Berkeley: U of California Press, 1995.
- Gemes, Ken. »Post-modernism's Use and Abuse of Nietzsche.« *Philosophy and Phenomenological Research*, 52 (2001): 337–360.
- Geyh, Paula, Fred G. Leebron, Andrew Levy, ur. *Postmodern American Fiction: a Norton Anthology*. New York: Norton & Company, 1998.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Illinois: U of Illinois Press, 1981.
- Hollowell, John. *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1977.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1995.
- — —. *A Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1991.
- Jameson, Frederic. *Postmodernizem*. Prev. Boris Čibej, Peter Klepec, Kostja Žižek in Andrej Blatnik. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Juvan, Marko. »Dialogi med 'mišljenjem' in 'pesništvom' in teoretsko- literarni hibridi« *Primerjalna književnost* 29. Posebna številka (2006): 9–26.
- Karl, Frederick R. *American Fictions 1949–1980: a Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1985.
- Kos, Janko. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995.
- Lash, Scott. *The Sociology of Postmodernism*. New York: Routledge, 1990.
- Lefevre, Peter Alan. »Truman Capote's In Cold Blood as Nonfiction Novel: A Reevaluation.« *Magistrska naloga*. California State U. Long Beach, 1999.

- Lehman, Daniel W. *Matters of Fact: Reading Nonfiction Over the Edge*. Columbus: Ohio State UP, 1997.
- Lennon, J. Michael. *Critical Essays on Norman Mailer*. Boston: G.K. Hall & Co., 1986.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*. Prev. Simona P. Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002.
- — —. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Prev. Geoff Bennigton in Brian Massumi. Minnesota: U of Minnesota Press, 1988.
- Merljak, Sonja. »Novi žurnalizem Toma Wolfa v ZDA in Sloveniji.« Disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004.
- Merrill, Robert. *Norman Mailer Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Pedri, Nancy. »Factual Matters: Visual Evidence in Documentary Fiction.« Disertacija. U of Toronto, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3 zv. Prev. Kathleen McLaughlin in David Pellauer. Chicago and London: U of Chicago Press, 1983–1985.
- Russel, John. »Locating the Nonfiction Novel.« *University of Toronto Quarterly*. Spring 1990: 413–432.
- Sims, Michael. »We Check In With John Berendt«. *BookPage.com*: avgust 1997. 29. 1. 2007 <<http://www.bookpage.com/9708bp/firstperson1.html>>.
- Škulj, Jola. »Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma.« *Primerjalna Književnost* 16.1 (1993): 16–27.
- Toynbee, Arnold Joseph. *A Study of History*. New York, London: Oxford UP, 1947.
- Valdés, Mario J. *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*. Toronto: U of Toronto Press, 1987.
- Weich, Dave. »Midday in the Annex with John Berendt, author interview.« *Powells.com*: julij 1999. 17. 1. 2007 <<http://www.powells.com/authors/berendt.html>>.
- Weingarten, Marc. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. New York: Crown Publishers, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Prev. G.E.M. Anscombe. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.
- Wolfe, Tom in E.W. Johnson, ur. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.
- Zavarzadeh, Mas'ud. *The Mythopoetic Reality: Postwar American Nonfiction Novel*. Chicago: U of Illinois Press, 1976.

Emergence of the American Documentary Novel and Its Postmodern Extension

Key words: American literature / postmodernism / hybrid genres / nonfiction novel / documentary novel / New Journalism

The emergence of the nonfiction novel in the U.S. in the 1960s is closely linked with the birth of New Journalism, as formed by the writers who gathered around Tom Wolfe. Both narrative phenomena share a principle of combining references to empirical reality with the approaches and techniques of writing fiction. This article seeks parallels between the poetics of the postmodern and postmodernism, and the nonfiction novel. The postmodern state is predominantly seen as the state of pluralism of truths and interpretations; the “grand narrative” has been renounced, and one single, irrefutable truth no longer exists. This is a time of epistemological crisis and metaphysical void, and this state is reflected in the writings of both New Journalists as well as nonfiction novelists. Among the latter, Truman Capote and his work *In Cold Blood* (1965) stand out because he claimed that he had created a totally truthful account of the Kansas murder, yet his writing is substantially subjective. Norman Mailer, with his novels *The Executioner's Song* (1979) and *The Armies of the Night* (1968), comes closer to what has been termed the “nonfiction novel” after trying to find a proper – yet, as discovered, inevitably unfixed – definition, as is the notion of postmodernism itself. John Berendt, a more contemporary “documentarist,” presents his work *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1994) as an example of postmodern narrative in the form of *bricolage*, combining journalism with features of travel narratives, crime novels, and gothic tales. The nonfiction novel displays a break with the traditional assortment of genres and stylistic and linguistic conventions, embodies the contemporary crisis of values in a specific way, and denotes a new and original distribution of narrative energies in the U.S. after the 1960s. Consequently, new terminology and critical approaches need to be created for this type of documentary narration.

May / Maj 2007