

(Winterthur), da ta razstava »sicer ne predstavlja do kraja popolnega, vendar pa bogat prerez sodobnega grafičnega ustvarjanja v Švici« — pa tudi v vsi Zahodni Evropi sploh. Ker so, kakor smo že omenili, razstavljalci po večini hkrati tudi slikarji, nam je ta prireditev predstavila v malem celoten pregled današnjega ustvarjanja v Švici. Za nas je bila razstava, prirejena nalašč za Slovenijo, velika korist, obenem pa dokaz upoštevanja in priznanja naših grafičnih umetnikov, ki so zadnja leta ponovno z uspehom v Švici in drugod v tujini predstavljali slovensko grafiko.

K. Dobida

RAZGLEDI

GLOSA O SODOBNI AMERIŠKI LITERATURI

(Na rob Hemingwayeve novele »Stari mož in morje«)

Bogomil Fatur

1

V zadnjih dveh desetletjih, posebno še v letih po drugi svetovni vojni, sta si sodobni ameriški roman in sodobna ameriška novela osvojila in tudi podredila ves evropski čitajoči svet. Kje so časi, ko je na priliko leta 1820 v znameniti angleški reviji *Saturday Review* kontinentalni kritik stavil retorično vprašanje: kdo na svetu pa sploh bere ameriško knjigo? Leta 1820 — borih sto let pred izidom Lewisovega »Doktorja Arrowsmitha« (1925), ki je pomenil prvi resnično evropski uspeh moderne ameriške književnosti. Odtlej je šla zmagovita pot sodobne ameriške beletrije nezadržno dalje in v pičlem četrtsotletju je do danes prišla tako daleč, da ji priznavajo prvenstvo najuglednejši kritiki celo na Francoskem, torej v deželi, ki je v pogledu uveljavljanja novih literarnih vrednot vse prej kot prizanesljiva, da ne rečemo naravnost konservativna.

V čem je posebnost in izvirnost, v čem je resnično velika in svojska sila sodobnega ameriškega pisanja, pa naj mislimo pri tem na Ernesta Hemingwaya ali Johna Steinbecka, na Williama Faulknerja ali Nelsona Algrenaa ali Erskina Caldwellla? (Bistveno iste značilnosti nam razodeva tudi ameriška dramatika od O'Neillaa do Arthurja Millerja, prav tako sodobna ameriška filmska umetnost, zlasti v režijah Williama Wylerja, Orsona Wellesa ali Elia Kazana.)

Zdi se mi, da je ob branju najnovejše Hemingwayeve novele »The Old Man and the Sea« — »Stari mož in morje«, ki je bila brž po izidu v letu 1952 prevedena v skoraj vse evropske jezike,* možno zelo lepo in nazorno pokazati na nekatere najtipičnejše elemente današnje ameriške proze, ki jo počasi poizkušamo spoznavati tudi pri nas. (Prim. prevode Hemingwayevega

* V slovenščini smo jo dobili v prav slabem prevodu v mariborskem Večeru, gl. o tem poročilo J. G. v Naših razgledih dne 27. 12. 1952. — Op. pis.

romana »Komu zvoni«, dalje istega avtorja novele »Sneg na Kilimandžaru«, potem Faulknerjevega romana »Svetloba v avgustu«, Steinbeckovih »Sadov jeze« in novele »Biser«, itd.)

2

Santiago, stari kubanski ribič, se v potu svojega obraza trudi za grenki vsakdanji kruh. Toda kot da bi se zoper njega zarotili vsi hudiči in bi ga popolnoma zapustila ribiška sreča — že štirinosemdeseti dan je minil, odkar ni ujel prav ničesar. Ker pa mu iskra upanja le še ni ugasnila, se poda na petinosemdeseti dan daleč na odprto morje, v predele, kamor ostali ribiči nikdar ne hodijo na lov, sam na svoji polrazpali ribiški barki, brez pomočnika — kot bi hotel popolnoma sam opraviti s svojo srečo ali nesrečo. Mož je seveda star in zgaran, toda še vedno precej pri móči, in na to svojo moč se tudi zanaša.

Dolgo ribari in čaka zaman, slednjič pa le poprime riba — toda kakšna riba! Ogromna žival blizu šestih metrov dolžine. In z njo, s to svojo tako težko pričakovano ribo prične stari mož boj za življenje in smrt, dolgi boj, ki traja dan in noč, dan in noč.

Hemingway riše ta strašni boj s peresom pravega mojstra: brez pretiravanja in hlastanja v dejanju, brez naglice v besedah, mirno in brezobzirno, epično pa vendar dramatično — pravcati antični usodni spopad, ki ga opazuje in opisuje moderno homersko oko. Na hipe se bralec spominja drugega sličnega elementarnega boja v novejši pomorski svetovni literaturi: Herman Melville je v »Moby Dicku« v zaključnih poglavjih orisal svojega kapitana Ahaba v borbi z belim kitom. Vendarle — kolikšna razlika med obema mojstroma! Kar je pri Melvillu eksotika — to je pri Hemingwayu kruta resničnost sodobnega življenja; pri Melvillu pošastna, divji lov možaka, ki je nor od vagabundstva — pri Hemingwayu borba preprostega moža za življenjski obstanek; pri Melvillu pretiranost v izrazu, gestah in dejanju — pri Hemingwayu mirni, klasično preračunani akcenti, ki ustvarjajo čudovito novelistično vzdušje. »I love you«, govori Hemingwayev ribič svojemu plenu, »and respect you very much« — »ljubim te in te spoštujem, ti moja riba, toda še preden zaide sonce, moraš biti mrtva«.

V razliko od kapitana Ahaba se Santiagu njegova namera posreči. Še pred koncem dneva zmagoslavno zaključi svoj usodni boj z velikansko ribo in v sijajno popisanem prizoru se pred zadnjim zdihljajem dvigne morska velikanica iz razpenjenih vodá »v vsej svoji lepoti in veličini« — nasprotnika se pogledata iz oči v oči. Potem zaluča Santiago harpuno z vso svojo silo, riba pogine, toda — toda za ribiča zmagovalca pa se sedaj šele pričinja — tragedija.

Vse do tu prisostvuje bralec težkemu, a pravičnemu boju med slepo prirodno silo in razumno voljo človeka, v katerem podleže prva in zmaga poslednja. Sedaj pa — kakor vedno na krvavem bojišču človeških prizadevanj — se prikažejo jastrebi in hijene. Staremu ribiču se njegovo dobro delo izprevrže v nepopisno tragiko. Z njim prične svojo igro krvava ironija življenja. Človek, ki je dosegel zmago v poštenem, moškem boju iz oči v oči, mora propasti — ker tako velevala slepi slučaj, neizbežna usoda, demon uničevanja, ki preži nad vsemi človeškimi reči.

Velikanska riba, s katero se je Santiago trdo boril in jo premagal v poštem boju, ob katerem ga mora bralec resnično občudovati — ta riba se mu maščuje. Cesar ni zmogla živa, to doseže mrtva.

Ker je prevelika, da bi jo naložil v čoln, jo mora ribič vleči za seboj. Toda sveža kri je privabila k barki celo gnezdo morskih volkov. Enega pobije Santiago s harpuno, toda harpuna obtiči zverini v goltancu in se z njo vred potopi. Ribič je razorožen. Na krn svoje ladje priveže nož — tudi ta odpove in se zlomi. Poslej maha izmučeni stari mož po požrešnih zverinah le še s kosom lesa, ki ga ima pri roki — toda brez haska in uspeha: ko doseže ubogi trpin domači pristan, je privlekel s seboj le še ogromno ribjo glavo in popolnoma oglodano, do koščice obgrizeno votlo okostje. To je vse, kar je ostalo od veličastnega, od edinstvenega, od enkratnega, od tako strašno zaželenega plena.

To je resnična sodobna tragika — to je najbolj krvava ironija! Podobno so propadli in umirali junaki antičnih dram. Santiago, preprosti ribič iz Havanne, je prava tragična pojava z vsemi potrebnimi kvalifikacijami. Tu imamo na delu izredno zanimiv literarni proces, da se je tragična snov, ki je v davnih dneh pesnikom napolnjevala dolge trilogije, zgostila v moderni ameriški short story na približno sto dvajset strani. Dandanes pravo tragičnost nasploh zaman iščemo v dramah: zdi se pa, da si je tragična snov našla marsikje izraza v epičnih oblikah. Tudi preprosti ribič Santiago je iz tiste vrste ljudi, ki morajo s svojim življenjem in zgledom izkazati karakteristiko sleherne tragične osebnosti: pokazati in izpričati svojim bližnjim, do katere skrajne mere morejo in smejo iti njihova volja, njihova strast, njihova požrtvovalnost, njihova ljubezen in njihov gnev — vsa najelementarnejša človeška čustva. Tragična umetnost vseh časov je nosila na sebi kot spoznavni znak tisto mero čezmernosti, tisto ponazoritev in upodobitev nekih čustvenih skrajnosti, onstran katerih je človek komaj še humano bitje. Meje človeškega, ali po Goetheju: die Grenzen der Menschheit so zadnji smisel in pomen tragične muze.

Hemingwayev ribič Santiago iz Havanne — in z njim vred še nekateri junaki sodobnega ameriškega romanopisja — je gotovo mož, ki s svojo preprosto ribiško usodo v boju z morsko zverino doseže — meje človeškega. Pri tem svojem prizadevanju sicer ne uspe, pa vendarle v polni meri zmaga. Kajti izkazal se je doraslega za svojo veliko stvar, zrelega, odgovornega, zavestnega in dognanega. Skratka: z usodo se je spoprijel dovršen, skoraj bi mogli reči popoln človek. Ko se po svojem povratku v domačo vas ves izčrpan od strašne borbe potopi v spanje, ki je na las podobno smrtnemu snu, prihajajo na obrežje eden za drugim ribiči, njegovi sovaščani, ves njegov socialni krog: občudujejo neizmerno veliki ribji skelet, pogovarjajo se o nepopisnem, mi bi lahko dejali mitičnem boju, ki ga je moral ribič bojevati, najbolj pa občudujejo njega, junaka, moža kakor so oni sami, pa vendarle toliko večjega, mogočnejšega, silnejšega od njih. Ob tem njegovem boju se jim širi prsa in duše od zavesti, česa je zmožen človek izmed njih. Ob njem doživljajo pravi občutek človeške veličine. In prav to je tista katarza, tisto očiščenje in poveličanje, ki ga že od Aristotela dalje pojmuje kot bistveni efekt resnične tragične umetnosti.

Ta umetnost posreduje človeštvu veliko svobodo, po kateri hrepenita človekovo srce in um: svobodo doživetja človeških strasti in čustev v vsem

neizmernem razponu, v vseh dimenzijah človeške moči. To je kozmično široki občutek, ki nam ga daje tragedija.

S pomočjo najbolj stvarnega, najbolj preprostega, najbolj modernega pripovedovanja je Ernest Hemingway na pičlih sto straneh svojega »Old Mana« dosegel ta isti občutek. In to je prva izmed velikih, resnično izvirnih, resnično internacionalno pomembnih kvalifikacij sodobne ameriške pripovedovalske umetnosti, ki smo jo hoteli v tej glosi naznačiti. V njej se moderni roman in moderna novela spet povračata k svojim mitičnim pravirom, iz katerih je nekoč ta vrsta umetnosti izšla, zakaj pripovedovanje se je rodilo iz mita.

Ernest Hemingway pa, ki je svojčas v mladosti veljal za ciničnega, za nihilističnega pisatelja — in celo še njegova predzadnja knjiga »Preko reke in po gozdovih« je služila kritikom naravnost kot klinični primer cinizma, življenjske prenasičenosti in življenjskega prezira — ta Ernest Hemingway je z novelo »Stari mož in morje« spravil svoje lastne kritike ob glavo. Ko so iskali zanj primerno novo etiketo, primerni spoznavni listek — so se ustavili ob francoskem nazivu »poème en prose«, nekateri pa so jo nazvali kar naravnost — moderno legendo.

5

Pred nekaj leti je angleška revija New Writing and Daylight objavila članek Edwina Muira pod naslovom »Prirodni človek in politični človek«. Ta članek so ponatisnile nekatere kontinentalne revije in v izvlečkih smo ga lahko čitali tudi v francoskih literarnih časopisih.

Edwin Muir je odličen pisatelj, literarni kritik in publicist. V tem svojem eseju je skušal prikazati neko bitno distinkcijo, ki se po njegovem razodeva v pojmovanju človeka med današnjo in polpreteklo dobo, distinkcijo, ki prihaja do izraza tako v literaturi kot v filozofiji kot v političnih in družbenih znanostih. Svojčas, tako pravi Muir, je veljal človek za spiritualno bitje, ki ga odlikujejo razum, visoko razvita čustvenost in etična plemenitost; dandanes, trdi Muir, nam sodobna literatura in sodobna filozofija kažeta človeka nekako razgaljenega, oropanega vseh zgornjih lepih lastnosti — prirodnega, zgolj nagonskega človeka, biološki organizem, ki je del vse ostale narave, ki sledi določenim razvojnim zakonitostim, ki živi krepko življenje instinktov, občutkov in seksualnosti, ki pa vé zelo malo za vse tisto, kar so naši predniki nazivali s skupnim imenovalcem človeške duše. In šele ko se to animalno naturalno brutalno bitje zavé, da razen njega samega obstoji še cela vrsta njemu sličnih individuov, se počasi razvija v višji tip »političnega človeka«, ne da bi izgubilo svojo temeljno strukturo in fizionomijo »prirodnega človeka«.

V tistem svojem članku je Muir navajal celo kopo primerov za svojo trditev, vzetih iz novejšega razdobja literature in filozofije, od Schopenhauerja preko Nietzscheja do Sartra in Hemingwaya. Da ostanemo pri poslednjem: v svoji noveli »Ubijalci« je Hemingway ponazoril tolikšno brutalnost zmehaniziranih morilcev na eni strani in pa tolikšno poživaljeno rezigniranost žrtve na drugi strani, da se bralcu zazdi, kot bi avtor popisoval boj med zverinami v pragozdu.

V naslednji etapi — v romanu »Fiesta« — pa popisuje Hemingway že organizirano borbo, ki mora nujno pripeljati »prirodnega človeka« do prehoda

v višji tip, v »politični« tip. Ta je potem v celoti in odlično prikazan v Hemingwayevem romanu iz španske revolucije »Komu zvoní«, ki ga poznamo tudi po slovenskem prevodu in v katerem postane junak Robert Jordan visoko zavedni in zavestni del vsega trpečega in borečega se človeštva — torej socialno, ali če hočete »politično« bitje kat exohen.

Apologijo prirodnega človeka v zgoraj naznačenem smislu tvorijo prav gotovo take evropske filozofije pesimizma in moralnega razkroja kot je Schopenhauerjeva, kot je Kierkegaardova, kot je v današnjem času Sartrova filozofija. Kot tistega sodobnega literarnega vzornika, pri katerem prihajajo tako negativne biološke kot pozitivne politične prvine sodobnega človeka do najpopolnejšega izraza, pa citira Muir vprav Ernesta Hemingwaya. Toda njemu ob stran bi mogli z vso pravico postaviti tudi Faulknerja, ali Steinbecka, ali Dos Passosa, ali Farrela. Najboljšo podobo pa bi v tem smislu mogel nuditi sodobni ameriški film, čeprav je v primeri s tematiko sodobne ameriške proze za dobro desetletje v zamudi.

Pred prvo svetovno vojno in še vrsto let po njej je v ameriškem filmu vladal — če izvzamemo kot edino izjemo Chaplina — izključno »hollywoodski« stil. To je bila prava pravcata filmska Arkadija, optimizem, hipokrizija, moralna izumetničenost, površni erotizem — skratka: lepa laž o človeku kot o dobrem, srečnem, idealnem bitju. V ameriški književnosti pa so se že v desetletju 1930 do 1940 začeli javljati bistveno drugačni glasovi (Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Dos Passos). In danes — danes tudi v ameriškem filmu že skoraj prevladuje veristična, družbeno kritična, zato pa tudi pogosto silovito kruta, skoraj sadistična nota: primere za to lahko najdemo v celi vrsti filmov režiserjev Wylerja, Wilderja, Orsona Wellesa, Kazana in drugih. Muir jih navaja vsaj dobro desetino, med njimi Wilderjev »Big Carnaval« iz leta 1951; Siodmakove »Gangsterje« in istega režiserja »Dvojno igro«; Keighleyevo »Ulico brez imena«; Dassinov »Golo mesto«; Hustonovo »Asfaltno džunglo«; Wilderjev »Sunset Boulevard« iz leta 1950.

Upodabljanje sodobnega »prirodnega« človeka in njegove transformacije v višji tip »političnega« človeka — to je druga izmed temeljnih kvalitiet sodobne ameriške proze, kot jo moremo zelo lepo razbrati prav ob Ernestu Hemingwayu.

4

Se eno razmišljanje, ki pa zadeva tisto stvar, ki jo imenujemo literarna forma, literarni stil, literarna tehnika. Tudi v tem pogledu si je sodobna ameriška proza, prvenstveno ameriška novela — short story — našla bistveno nove metode, višje, naprednejše poti, ki so evropskega bralca sprva prese- netile, potem pa z magično silo pritegnile nase.

V današnji ameriški prozi se v neverjetno močni meri očitujejo nekateri prijemi, ki jih imenujemo tipično filmske. Zakonitosti o enotnosti in logičnem sosledju dogajanja so morale pasti. Mesto njih imamo priliko opazovati simultanost različnih dejanj in s tem v zvezi tipično filmsko tehniko »prehodov« iz prizora v prizor. V sodobni ameriški drami Arthurja Millerja »Smrt trgovskega potnika« se skoraj neprestano prepletata sedanjost in preteklost, resničnost in spomin. Za tehniko zastarelih malih gledaliških odrov so takšne uprizoritve malce pretrd, oreh; za tehniko najbolj tehnične izmed vseh umetnosti, namreč filmske, pa se tu odpirajo naravnost razkošne možnosti. Pre-

pletanje oseb, po katerih se giblje dejanje, prepletanje časovnih in krajevnih ploskev, prepletanje stvarnosti in iluzije — vse to daje tej tipično »ameriški« literarni tehniki edinstven fluid in čar. Čar relativizma?

V Faulknerjevem romanu »Svetloba v avgustu«, ki ga imamo tudi v slovenščini, je možno prav lepo študirati celo vrsto izvirnih pisateljskih prijemov (primerjaj besedilo, ki je v romanu tiskano v kurzivi), kakor je ta roman tipičen tudi v upodabljanju tistega »prirodnega«, tistega instinktivnega človeka, o katerem smo govorili v prejšnjem odstavku.

Pisatelja Erskina Caldwellja imenujejo glas ameriškega Juga. (Mimogrede: ameriški Jug je inspiriral celo vrsto zelo darovitih avtorjev: naj omenimo samo rano umrlega Thomasa Wolffa, potem črnca Richarda Wrighta, potem Alberta Maltza, in pa seveda tistega, ki je za svoja dela o Jugu prejel Nobelovo nagrado — Williama Faulknerja.) Eden izmed Caldwellovih najbolj značilnih romanov je »The Tobacco Road« iz leta 1932 — »Tobačna ulica« (prevod v hrv. 1951). Ta roman je bil dramatiziran in je bil posnet na filmski trak. Predvsem kot filmsko delo je doživel nesluten uspeh, pa tudi — nepričakovano hude napade. Vsakovrstni reakcionarji in apologeti so se dvignili ter avtorja obtožili, da si izmišljuje negativne tipe, kot jih ni na ameriškem kontinentu. Ti tipi pa so čisto preprosto »prirodni«, nagonski ljudje, vzeti navsezadnje iz čisto vsakdanje resničnosti.

Caldwell je vseskozi originalen pisec; ne samo po izboru svojih tém, še bolj v njihovi obdelavi, v komponiranju materije, dogodkov, časov in ljudi. Njegovo delo mrgoli tipično filmskih montažnih trikov.

Samo en primer: v IV. poglavju »Tobačne ulice« razmišlja Ada o svoji hčerki Pearl. Bralec čita tekst v dobri veri, da govori avtor še vedno o Adi; kar nenadoma pa se zavé, da je »snemalec« že premaknil svoj objektiv: Adine misli so se po finem in mojstrsko izpeljanem triku prelile v Pearline, na prizorišču je Pearl, Ada je izginila.

Z uporabo filmske tehnike se je torej sodobnemu pisatelju v celoti posrečilo, izločiti tiste staromodne začetke novih poglavij: »V času, ko se je v salonu to godilo, je naša junakinja...«, ali: »Pustimo naše junake, da se zabavajo za bogato obloženo mizo, in stopimo v sosednjo dvorano, kjer...«, ali: »Dobrohotni bralec naj nam oprostí, če prestavimo našega junaka za deset let naprej...« itd.

Sodobni pisatelj je v veliki meri črtal prisotnost pripovedovalca v tekstu. Prilično dolgočasna linearnost dejanja je izginila, neizmerno pa sta se povečali nazornost in dinamičnost. Nastal je čisto nov občutek za ritem in za notranji čas v trajanju dogodkov.

V Hemingwayevih romanih in novelah je možno bolj kot kjerkoli drugje zasledovati izredni smisel in čut pisatelja za filmsko simultanost. Temeljni čas ameriškega pisatelja nasploh je sedanost. Vsakokratni trenutek je edina časovna dimenzija, ki jo ta pisatelj resnično obvlada. Seveda se mu tu pa tam posreči, da v bežni moment sedanosti ujame preteklost — razgled v bodočnost se mu ne posreči skoraj nikoli. Prava tragedija njegovih junakov obstoji prav v dejstvu, da so ujetniki vsakokratnega trenutka, *dramatis personae temporis praesentis*.

Robert Jordan, protagonist romana »Komu zvoní«, je obsojen, da preživi vse svoje zares intenzivno življenje v časovni hitrici treh noči: srečo in

ljubezen in umiranje — vse v roku treh pičlih noči! Dramatična napetost sodobnega časa je vsa skoncentrirana v bežnem hipu, v katerem se s filmsko jasnostjo zrcali in rešuje sodobna zavest.

5

Brez dvoma: sodobna ameriška literatura je izraz izredne senzibilnosti in razvrnanosti, kot jo je izoblikovala sodobna zindustrializirana civilizacija. Vendar ta civilizacija slednjič ni zgolj ameriški pojav. Sodobni ameriški pisatelji pa so le bili tisti, ki so prvi in v največji meri novi čas občutili in mu našli adekvatni izraz. Zato je njihova umetnost novatorska in dragocena. Junak sodobne ameriške proze ni več nekdanji evropski sentimentalni intelektualni moralni idealni »junak«. Življenje in psihologija večine junakov v sodobnih ameriških romanih je brez idealov, ta psihologija je v veliki meri prirodna, nagonška, brutalna, elementarna. Kinematografska tehnika, ki jo ameriški pisatelji uporabljajo v svojih delih, zgornje tipičnosti še povečuje, ta tehnika je njihova filozofija. (O tem je zapisal Sartre neverjetno posrečeno definicijo: »Une technique grosse de toute une métaphysique«.)

Zato pravi tudi Edwin Muir, da je tehnika ameriških pisateljev zgolj sredstvo, ki naj popolneje posreduje bralcu njihovo filozofijo. In to se je ameriškim pisateljem pač posrečilo. Naj presojamo njihovo delo tako ali tako, priznati moramo, pravi Muir, da je njihovi književnosti uspelo podati nekaterim najbolj tipičnim tendencam naše epohe dovršenejši literarni izraz, kot pa ga posreduje tradicionalna evropska literatura. Vizija človeka je pri ameriških pisateljih preprostejša in enostavnejša, toda zato bolj univerzalna; ne more biti preveč, nadaljuje Muir, če vidimo v nji slutnjo in obljubo novega, prirodnejšega humanizma.

Slutnja in obljuba novega humanizma?

Ob tem namigu bi bilo možno veliko razpravljati. Drži, da je sodobna ameriška pripovedovalska umetnost elementarnejša in naprednejša od evropske, da je izvirna in dovolj avtohtona; tudi drži, da nam posreduje neko bistveno novo vizijo o človeštvu, pač v skladu s celotno dosedanjo ameriško, pretežno tehnično in materialno civilizacijo. Celó drži, da je ta književnost danes na svetu v prvi liniji zauzimanja, da je zasenčila vse evropske literature, da ji priznavajo prvenstvo v Angliji in na Francoskem, kakor omenjamo že v uvodu te naše literarne glose. Vse to drži. Veliko vprašanje pa je vendarle, ali ni sodobna ameriška proza ob vseh teh svojih naprednih tendencah še vedno bolj dokument krize starega kakor pa rojstni list nekega novega človečanstva.