

CYNTHIA OZICK

Inovacija in odrešitev: o pomenu literature

I. INOVACIJA

Pred časom, ko me je napad gripe odvezal vseh odgovornosti, sem postala ena izmed tistih brezdelnežev iz devetnajstega stoletja, o katerih smo slišali pravi-
ti in za katere naj bi bili napisani veliki romani. V takšnem stanju sem se
prvikrat srečala z romani Thomasa Hardyja. Pričela sem s *Čisto žensko** in
odkrila naslednje: mogoče se je najprej vprašati: *O čem govori ta roman?* in
nato na vprašanje odgovoriti. Hardy piše o – no, o *življenju* (dandanašnji smo
naučeni, da si le obotavlja predrznemo resno uporabiti to besedo) – o življe-
nju, kot ga opazujemo in razumemo, pa tudi občutimo. Pred nami je razgrnjena
družba z vsemi svojimi zmešnjavami in zapleti, skratka, znanje; znanje o konven-
ciji in kontinuiteti, pa tudi znanje o nečem resničnem, nečem *tamkajšnjem*.
Tess, na primer, prekipeva od znanja o Kravi. Kaj je krava, kako je, če se naslo-
niš nanjo, kako jo pomolzeš, kakšna je shramba za mleko, kakšno življenje
mlekarice, kdo ji odreja delo, kam gre mleko? Dotakniti se katerega koli ele-
menta Krave intimno in konkretno pomeni vstopiti v deželo, družbo, ljudstvo
in prodreti v cela človeška življenja.

Svet Krave ali njenih sodobnih ekvivalentov je danes v rokah pisateljev, kot
sta Leon Uris in Harold Robbins – sled sence Hardyja. Po Joyceu so se »resnični«
pisatelji preselili nekam drugam. In čeprav se ne smemo, ne moremo vrniti k
predjoyceovskemu »fundamentalističnemu« romanu, je že čas, da si priznamo,
da nas je preveč »subjektivnosti« odvrnilo od mojstrstva (kateri tako imenovani
»eksperimentalni« romanopisec nam pripoveduje o Kravi?) in od resnosti (kate-
remu piscu črnega humorja ali parodistu bi zaupali cela človeška življenja?).

Kar danes imenujejo »eksperimentalno« pisanje, je neberljivo. Temu pisanju
spodleteva, ker ni niti inteligentno niti zanimivo. Brez resnosti ne more biti
zanimivo, brez mojstrstva pa ne bo nikoli inteligentno.

Zamisel eksperimentalnosti izvira iz pojma generacij: vera v nadomeščanje,
izmenjavanje, pretrganost, predvsem pa odklanjanje. Kdo je izumil »genera-
cije« in kdaj so nastale? John Hollander, ko razmišlja o otroški književnosti,

* *Tess of the D'Urbervilles* – op. prev.

pripominja, da je zamisel o »otročih« kot o klasifikaciji sveže nedolžnosti sama po sebi opazno kratkotrajna domislica, strpana v tisti kratki predfreudovski buržoazni trenutek, ki je omogočil Lewisa Carrolla. Pred devetnajstim stoletjem sploh *ni bilo otrok*, samo pomanjšani delavci, potem pa je prišel Freud in viktorijansko otroštvo oropal čara in čistosti.

Dejansko ni nobenih »generacij«, razen v biološkem smislu. So samo kategorije in krize značaja, in te prečrtavajo in zavračajo in zanikajo kronološkost. Koncept generacij je povrh tega čudno solipsističen: razglša, da je, ker sem sam nov na tem svetu, novo kratkomalo vse, kar počnem ali storim.

Ko sem bila še precej majhna deklica, ravno sem pričejala pisati zgodbe, sem imela čudaško predstavo o času. Zdelo se mi je, da bi se morala, ker je pisanje označevalo stalnost, obračati ne le na vse tiste, ki bi utegnili živeti v prihodnosti, ampak tudi na vse one, ki so živeli kadar koli prej. To je pomenilo, da je treba budno paziti zlasti na antične Grke in pisati tudi *zanje*. Ker pa nisem znala nič stare grščine, sem težavo zaobšla, tako da sem vpregla najbolj starinski jezik, kar so mi ga mogle ponuditi *Zelena, Rumena, Modra, Rdeča* in *Vijolična knjiga pravljič*.*

Če je to prepričanje, da vse velja za vse večne čase, tako za nazaj kot za naprej, nekakšna rajska neumnost, pa ni nič bolj nesmiselno kot prepričanje, da nič ne velja dolgo – kredo, po katerem najmlajša generacija odstavlja tisto pred seboj. Problem vere v generacije ni samo tisti najočitnejši – da odstranjaš zgodovino, da odsekaš celo najbolj sproti uporabno preteklost –, ampak tudi občutek ozkosrčne obveznosti, ki jo nalaga mladini, nekakšen jetniški pogled, ki ni nič manj obremenjujoč kot vsa naslednja mnenja skupaj:

1. Vsaka nova žetev množičnih rojstev mora na novo izumiti kulturo.
2. Modeli so nemisljivi.
3. Vsaka naslednja generacija je sama po sebi bistrejša in pogumnejša od tiste pred njo.
4. »Elite« so nepreklicno zaprte.
5. Vse, kar je poželo uspeh, je po definiciji izčrpano.
6. »Odsotnost strukture« – tj. nekoherentnost – je treba razumeti kot paradoks, kajti nekoherentnost je v resnici koherentnost.
7. »Eksperiment« je neomejeno mogoč in neomejeno pozitiven, in bolj ko je nekaj »brez primere«, boljše je.
8. »Alternativne oblike« so odrešujoče.
9. Iracionalna (ali »psihedelična«) stanja predstavljajo umetniško novost.

Ta seznam bi lahko še podaljšala, toda že zdaj je dovolj dolg, da lahko ponazorim kritično poanto, da peto zapoved naseljuje več koristnih kulturnih novic, kot bi si predstavljali na prvi pogled.

* Nekateri izmed dvanajstih knjig obširnega izbora pravljič, ki jih je uredil Andrew Lang in so priče izhajati leta 1889 – op. prev.

Te trditve seveda izvirajo z vseh vetrov – in tvorijo pokvarjeno sapo časov. »Eksperimentalna« literatura si v najboljšem primeru prizadeva za parodijo: povišuje se na račun starih glasov, sestoji iz aluzije, oprte na aluzijo, je koreografija posmeha in satire. Samo po sebi se razume, da nobena literatura ne more živeti brez satire; satira hrani in čisti in oživlja. Vélike satire, ki so se ohranile do danes, so veličastne obtožnice. Našo pozornost danes napadajo kratkotrajne zvezdice, ki se oklicujejo za satiro: ko nejasni mali zvezdici slediš k njenemu cilju, najdeš le drugo majhnost – parodijo. Parodija brez resnosti, končno, tudi brez ironije. Če pisatelj ne ve, kaj bi počel s preostanki visoke kulture, jih parodira; če ne ve, kaj bi počel s kičem, mu pač na stečaj odpre vrata. Čez dvajset let bo ameriška parodična literatura zahtevala dopolnilo – popolne navedbe dela, tona in stališča, ki ga je napadala. Kar je zdaj dozdevno prisotno, ker je splošno poznano kot spomin ali izročilo, bo kasneje treba natančno pojasniti, da bi bilo razumljivo tudi takrat, ko bo izročilo pozabljeno in bo spomin zamrl. (Primerjajte katero koli komentirano izdajo *Ugrabitve kodra*.) Medtem pa je težava s parodijo v tem, da je neskončno zrcalna, vsaka parodija izhaja iz prejšnje parodije in tako naprej, dokler navsezadnje izvirnost različic izpeljav ne postane sama sebi namen in ne izgubimo spred oči sleherne stvarne predstave, o čem lahko govori literatura, in resničnih izvirov literature. Vse je v čezmernosti – in pod znamenjem izogibanja čezmernosti konvencij.

Ena velikih konvencij – in tudi ena izmed odlik – starega romana je bila njegova raba napetega pričakovanja. Iz pričakovanja se, kot se zdi, vprašujemo: »Kaj se bo Tess zgodilo potem?«, toda v resnici pričakovanje vstaja iz pisateljevega prepričanja o družbenem in svetovnem počelu. Pričakovanje se rodi, ko je bralec tik pred tem, da izve nekaj, ne le o odnosih med izmišljenimi osebami, ampak tudi o pisateljevem odnosu do sistema idej ali do vesoljnega sveta. Pričakovanje je posledica nauka, nauk pa je posledica mojstrstva, mojstrstvo pa je posledica resnosti, resnost pa ne izvira iz jaza ali častihlepnosti ali iz delovanja subjektivnega sebstva, temveč iz presenetljivih premen objektivnega sveta.

Literatura ni niti zanimiva niti trajna, če ni spet zamišljena v umetnosti poučnega. (Vendar je poudarek na *umetnosti*.) Eksperimentalna ni skoraj nikdar inovativna. Inovativna si predstavlja nekaj, česar nismo še nikoli doživeli – pomislite na to, kako si je Tolstoj predstavljal smrtno uro v *Smrti Ivana Iljiča*. Eksperimentalna se poigrava s tistim, kar se je zgodilo prej, natanko in izključno s tistim, kar se je zgodilo prej, obsedena je od prejšnjega in predhodnikov. Inovativna želi, nasprotno, vzgajati svoje bralce v svojih pogledih na to, kaj pomeni biti človek – čeprav se lahko ravno tako poigrava s tem in onim, če ji je do tega, in ni nenaklonjena nepričakovanim prijemom in zvijačam ali neuglašeni darovoma vitalnosti in razumnosti. Inovacije ni mogoče definirati po goli *metodi*, eksperimentalnega ni mogoče definirati na noben drug način. In inovacija ima skrito vsebino: povezanost.

* *The Rape of the Lock*, komični junški ep Alexandra Popa – op. prev.

Inkarnacija »alternativnih vrst literarne povezanosti«* nas opozarja, kako

se kriteriji za merjenje pismenosti s časom spreminjajo, tako da se lahko zdi celota informacij in idej, ki so se v štiridesetih letih zdele »izobražene«, zgolj zaradi porasta znanja danes samo polizobražena. Še več, če starejši pisatelji niso dovolj odprti, da bi spoznali, da je tisto, česar se mlad pesnik nauči danes, morda povsem drugačno od onega, kar so vedeli njegovi predhodniki, lahko spregledajo dokaze o njegovem znanju ... Zelo redki so literati po štiridesetem letu starosti, ki znajo prepoznati, na primer, takšne novodobne ideje, kot so, recimo, povratna informacija, informacijska teorija in z njo povezani kibernetični pojmi. Ta primanjkljaj deloma pojasnjuje, zakaj je, naj se še tako trudimo, pogosto tako frustrirajoče, če ne nemogoče, voditi razumen dialog s starejšimi pisatelji, izmed katerih najbolj dogmatični in polizobraženi preprosto niso sposobni preseči svojih zaprtih in okorelih načinov mišljenja in znanja. Ne le da se najbolj izobraženi mladi duhovi zde veliko bolj izobraženi, kot so bili starejši intelektualci v primerljivi starosti, ampak je tisto, kar vsestransko razgledan mlad pisec ve, verjetno veliko smotrnejše, ne le za sodobno razumevanje, ampak tudi za današnjo problematiko ustvarjanja literarne umetnosti.

(Gotovo bi avtorja *Puste dežele* in *Finneganovega prebujenja*, literarna in intelektualna junaka štiridesetih let, sodila med »starejše pisatelje« – primera, o tem ni dvoma, polizobraženosti in okorelih načinov.)

Isti avtor, zaskrbljen, da sama mladost ne zadošča za njegov argument, in opirajoč se na besednjak po McLuhanu, ki je bil običajen pred desetletjem, ponuja še eno različico definicije »povezanosti«:

Ena od resnic sodobne avantgardne estetike je ta, da »brezoblična umetnost« ni niti polemični paradoks niti nemogoče protislovje v izrazih, kajti sleher na umetnost, ki jo je mogoče definirati – na kakršen koli način označiti –, je po definiciji umetniško koherentna. Sledi, da samo to, da neko delo ni linearno povezano, še ne pomeni nujno, da ga ni mogoče razumeti; prej velja – ker nas najnovejša literatura privaja na svoje nenavadne načine organiziranja izraza –, da se tako naučimo soočiti novo stvaritev s pričakovanji, ki so povsem drugačna od onih, ki so se brusila na tradicionalni literaturi.

Ali – zgodovina je larifari.

In ravno v tem sta tveganje in žalost – v teh »čisto drugačnih« pričakovanjih.

* Richard Kostelanetz, *Mladi pisci Severne Amerike*, Ameriški PEN, jesen 1971. R. Kostelanetz ponazarja, kaj misli z »alternativnimi vrstami povezanosti« in morda tudi z izobraženostjo, deloma z naslednjim:

Pookonci, stori to, stori spet,

Pookonci, o, vzemi me, tvoja sem, izstopi ven,

Pookonci, o, ja, o, jaa, o, jaa, zunaj sem.

Če so pisatelji začetniki naučeni »oddefinirati« navadna protislovja, tako da nas končno pripeljejo do večje izboljšave orwelloske dvojnosti v mišljenju (nekoherentnost je koherentnost), če naj bi standardizirane nove »informacije« – četudi nihče ne dvomi, da so »povratna informacija, informacijska teorija in z njo povezani kibernetični pojmi« Krava našega časa – prevzele mesto značilnih kadenc literarne domišljije in povezovanja, če »kriteriji za merjenje izobraženosti« vodijo v razprodajo tako poznavanja kot prepoznavanja, če naj bi se žarišče in obvladanost razsipala v nesmiselna razvedrila in zmedenosti »množičnih medijev« in drugih sredstev, če postajati »čisto drugačen« pomeni dolčas avtomatskega sovraštva do »starejših pisateljev« in njihovo avtomatično strmogavljenje in če je vse to programirano v upanju na trenutni razkroj, potem ne bo omajana samo literatura, ampak *želja imeti literaturo* sploh.

Kultura je neprekinjenost človekovih prizadevanj – ki označujejo neprekinjenost pričakovanj. Inovacija v umetnosti ni zareza. Inovacija v umetnosti ni vsaditev »čisto drugačnih« pričakovanj. Inovacija v umetnosti pomeni neprekinjenost pričakovanj.

Vsak nov stavek, vsak nov fragment domišljjske umetnosti, ki privre na ta svet, je eksperiment, porojen iz trepetajoče duše, in svojemu avtorju prinaša globoko negotovost, smisel njegovega tveganja pa je v tem, da nadaljuje prepoznavno človeško početje. »Popolnoma drugačen« pomeni neprepoznaven; neprepoznavnost prelamlja s kulturo in jo nadomešča. Ne more držati, da bi bil konec kulture začetek umetnosti. Ko se pretrga kulturna kontinuiteta – kot v tretjem rajhu – najprej nastopi razvrednotenje, nato pa uničenje vseh prepoznavnih človeških smotrov. Najprej nasilje nad umetnostjo (Mozart na pragu plinske celice), nato konec umetnosti.

Inovacija v umetnosti ni isto kot inovacija v človeški duševnosti, temveč ravno nasprotno. Inovacija v umetnosti ima motivacijo v razširitvi človečnosti, ne pa v toku sovražnosti do nje. Razlika med barbarskimi in civiliziranimi pričakovanji je razlika med voljo po dominiranju in voljo po prerajanju. Če hočeš dominirati, se moraš znebiti lopovov, če prerajaš, jih moraš vzeti s seboj. Sovražnost pustoši. Inovacija odrešuje.

Kar zadeva lopove – nobena stiska se ne pozdravi tako hitro kot pripadnost »mladim«. Potem ko je Alica odgriznila čisto majhen košček gobe, se je tako hitro skrčila, da je z brado butnila v nogo: *tako* hitro zdravimo od triindvajsetih k štiriinpetdesetim in od petinpetdesetih k osemindvajsetim. *Vita brevis!* Če naj bi pisatelji imeli program, ne bi smel biti usmerjen k *resentimentu*, ampak k nekronološkosti. Mlajši pisci, ki prezirajo starejše, se bodo, preden bodo na to vsaj rahlo pripravljeni, znašli v položaju, ko bo njih sovražil kdo, ki je presenetljivo pred kratkim zlezel iz plenice. Starejši pisatelji, ki zavidajo mlajšim, se lahko napajajo iz nepresušljivega roga izobilja: otroški vozički so natrpani z romanopisci in pesniki. Volja po oblikovanju literature terja izbris časa. Izbris časa stori, da se zdi »eksperiment« milni mehurček, najtišji odmev nebeškega krohota.

II. ODREŠITEV

Nekoč sem na neki zabavi slišala nadarjenega in spoštovanega ameriškega pisatelja – pisatelja, čigar slavno ime bi prepoznal skorajda vsakdo – reči: »Zame ni razlike med holokavstom in koruznim storžem.« Izbira »koruznega storža« – čudna, nepričakovana, zveržena – je znamenje močnega in drznega naboja njegove domišljije, enako pa tudi njegova postavitve ob najbolj črno besedo našega stoletja. S tem nenavadnim stavkom ni želel šokirati našega moralnega čuta, temveč razjasniti naravo umetnosti.

Hotel je povedati, da za umetnost ne obstaja noben tak element, kot je »vsebina«, za umetnost so sleherni pogled ali trenutek ali dogodek enakovredni vsem drugim – ne obstajajo nobeni »vrednost« ali »tehtnost« ali »pomen« –, ker so vsi zgrajeni iz jezika, jezik in njegovi modeli pa niso v ničemer drugačni od zvoka za skladatelja ali barve za slikarja. Umetnik ali umetnica sta lahko kot državljana, je razložil pisatelj, izredno moralna človeka – takšna, ki bi, če bi prišli nacisti, skrivala Žide. Toda umetnik kot umetnik ni moralno bitje. V literaturi so vsa umetnost sanje, in ali umetnik ima državljanske moralne kvalifikacije ali jih nima, je brezpredmetno za obliko ali ustroj umetniškega dela, ki zase zahteva samo območje domišljije in nič več.

Za tega pisatelja bi bila formulacija, kakršna je »moralno odgovorna literatura«, oksimoron, v katerem se prvi del formulacije na smrt spopada z drugim. Kot pisatelj si lahko odgovoren samo prijemom jezika in sanj.

Želim se postaviti proti temu stališču. Pisatelj, ki pravi: »Zame ni razlike med holokavstom in koruznim storžem,« daje ob stran moralni čut v umetnosti, ko enači moralni vzgib samo s sociološko realnim ali morda s teološko idealnim. Sodi, da je v literaturi moralni čut absurдна motnja. Plava s tokom, ki je prišel k nam iz Grčije, po Walterju Paterju in Emersonu: umetnost zaradi umetnosti, ločena od moralnega življenja. V poglavitem je grški.

Z redkimi ekstatičnimi izjemami umetnost zame je moralno življenje. Izjeme se pojavljajo v lirskem pesništvu, ki se razcveta brez sleherne sence kot rože v mesečini, z zgovornim sijem skorajda narave same, takrat, kadar je ta prijazna in lepa. Kar zadeva ostalo – seveda odračunamo zgodbe in romane, ki so v resnici žurnalizem, toda od zgodb in romanov, ki se potegujejo za naziv leposlovja, pričakujemo nekakšen obstret moralnega smotra: ne neposredno v zrnu literature same, temveč v podobi blede svetlikajočega se soja, ki jo obdaja. Trajno se nas dotaknejo zgodbe, ki zadevajo odrešilno – razume se, da ne zanjamčene obljube odrešitve in ne dobrote, prijaznosti, spodobnosti, vseh teh običajnih kreposti. Odrešitev ima komaj kaj opraviti s krepostjo, zlasti če je klic h kreposti predpisujoč ali prisiljujoč; prej je edinstvena predstava, ki je nasprotje grške vere v usodo – predstava, ki vztraja pri svobodi, da spremeniš svoje življenje.

Odrešitev pomeni spremenljivost, predstavo, da so ljudje in stvari podvrženi namernemu spreminjanju, občutek možnosti, obračanja proč in obračanja

k, osvoboditve, občutek, da delujemo sami, raje kot da bi bili predmet tujega delovanja, občutek, da smo odgovorni, da ne obstaja noben drug *deus ex machina* razen lika, ki smo ga sami ustvarili, pred vsem drugim pa, da lahko presenetimo same sebe. Odrešitev vsebuje presenečenje, strmenje, pričakovanje – natanko tisto osrečujoče napeto pričakovanje poučnega, ko smo na pragu novega razkritja, kakršno sem omenjala prej. Odrešitev vsebuje vse, kar je proti usojenemu ali statičnemu, vse, kar sovraži smrt in krivico in povzdiguje tisto, kar daje življenje – četudi samo z grozo ob njegovi odsotnosti.

Seveda vem, kako tvegani so bili tile zadnji stavki, kako spominjajo na filistrstvo, kako bi lahko rabili za pretvezo vulgarnemu zagovoru »afirmativne« literature, ki naj bi izpolnjevala moralno poslanstvo. Tudi sama se zgrozim pred vsem tem. Tako imenovano »afirmativno« je omejeno, enoumno, grobo enopomensko; je bodisi žurnalistično ali pobožnjaško ali pa »moralno dviguje«. Je sovražno literaturi in naklonjeno prisili. Predvsem pa je sovražno svobodi, ki je v pripovedništvu in v pesniški razsežnosti življenja. Toda mislim na nekaj drugega: mislim na obstret, na sijoči ovoj – morda je na to mislil Henry James, ko je dejal: »Umetnost ni nič več kot samo senca človeškosti.« Mislim, na primer, na književnost *midrašev*, parabol, v kateri ni nobenega vidnega načela ali moralnega imperativa. Načelo ne vstopa v zgodbo niti se v njej ne pojavlja; načelo je zgodba, udejanja zgodbo. Če povemo drugače, zgodba je svoja lastna interpretacija. Je svet, ki dešifrira samega sebe.

Ravno to pa je obstret: interpretacija, brezpogojnost, svetniški sij *pomena*, ki obdaja zgodbo. Samo kdor je popolnoma odpravil pomen, se lahko baha, da sta holokavst in koruzni storž za umetnost isto. Pisatelji, ki razglašajo, da je literatura samonanašajoča se, da zgodba govori samo o jeziku, iz katerega je narejena, so utrnili sij. Rade volje sedijo v temi kot strogo pravoverni karaiti,* ki so želeli natanko po postavi obhajati sabat in so sedeli brez luči v trdi temi in brez ognja v ostrem mrazu prav na dan, ki naj bi nas najbolj spominjal na paradiz. Zloraba smisla jezika pri pisateljih, ki imajo najtrdnější namen slaviti lepoto jezika, je podobna zlorabi sabata pri fundamentalističnih karaitih – oboji razveljavljajo ravno tisto, kar bi radi slavili.

Pomen literature je ravno v pomenu.

Ko sem to izrekla, sem se približala nečemu skrajno nevarnemu, in to je domišljija. V hebrejščini enako, kot obstaja *tšuva*,** energija ustvarjalnega preroda in preobrata, obstaja tudi *jecer ha-ra*, nagib zla – tako potopljen v mračno luč vizionarskega, da mu pripisujejo, da je vir ustvarjalne zmožnosti. Domišljija je več kot izmišljanje, več kot zmožnost izumljanja. Je tudi zmožnost prodiranja v zlo, jemanja nase zla, postajanja zlo, in v tej preobleki je najbolj grozljiva človeška sposobnost. Kdor koli piše zgodbo, ki govori o podlosti, vstopi vanjo

* Židovska sekta (ime po hebr. *karaim*, ljudje Pisma), ki jo je v 8. stoletju n. š. v Babiloniji ustanovil Anan ben David iz rabinski tradiciji nasprotujočih skupin – op. prev.

** Pojem *tšuva* (hebr. »vrnitev«) ima teološki pomen kesanja – op. prev.

in postane podlež. Domišljija pred vsem drugim poseduje sposobnost postajanja – pisatelj lahko vstopi v komarjevo nožico, v nasprotni spol, v obzorje, ki ga ni še nikoli obiskal, v manjši ali večji um. Poleg tega pa domišljija tudi zasleduje neizgovorljivo in neuresničljivo, in ju izgovarja in uresničuje. In kar je še nevarnejše, domišljija vedno občuti slo, da bi razcefrala pomen, da bi razbila razlago, da bi izbrisala razumsko, da bi zasmehovala nenadno odkritje odrešitve, da bi nadomestila gibljivo silo napetega pričakovanja s podobo zastoja; da bi z vso živosrebrno čudežnostjo drugega za drugim izlila malike. Malik nikomur ne služi; maliku je treba služiti. Domišljija nas, enako kot Moloh, ne more privedi nikamor razen nazaj v svoje lastno žrelo. Pisatelji pa, ki vztrajajo, da literatura govori »o« jeziku, iz katerega je narejena, nam ponujajo malika: literatura zaradi same sebe, zaradi svojega lastnega goltanca – ne zaradi človečnosti.

Literatura je zaradi človečnosti.

Moj zaključek je čudaški in se godi na planjavi, na katero lega mrak. Literatura se mora, da sploh zaživi, sklicevati na domišljijo. Domišljija je pravzaprav meso in kri literature. Toda obenem je domišljija prav tista moč, ki si prizadeva ugasiti odrešilni obstret. Zato se mora odrešujoča literatura, literatura, ki razlaga in dešifrira svet, skovana zaradi človečnosti, spopadati z lastnim telesom, z lastnim mesom in krvjo, z lastnim življenjem. Celica napada celico. Obstret migota, vžžareva, plamti, se omrači, obledi. Jecer ha-ra, nagib zla, si napolni lica s črnim vetrom, da bi upihnil odrešilni obstret, toda v zadnjem hipu se z obstreta razpršijo žarki luči in pred našim začudenim pogledom se odstre svet s svojim pomenom.

V tej trdni interpretativni luči lahko delamo razlikovanja, lahko vidimo, da nekaj ni nadomestljivo s čim drugim, da ni vse eno in isto, da je holokavst, Bog ve, nekaj drugega kot koruzni storž. Tako končno prispemo k utripu in smotru literature: da zavrača slepilo »univerzalnega«, da eno življenje razlikuje od drugega, da osvetljuje raznolikost, da obsije najmanjše zrnce biti, da pokaže, kako je otipljivo individualno, do zadnje podrobnosti drugačno od vseh drugih, da pripoveduje o posamični svetosti najmanjšega zrnca v vsem čudesu njegove izrednosti.

Literatura je prepoznavanje posamičnega.

Za to pa potrebujemo obstret.

Prevedla Jana Unuk