

ALEŠ DEBELJAK

Zaton romana

Kar takoj grem v »stvar samo«: smrt romana, zaton romana, konec romana – vse to so bolj ali manj sinonimne sintagme, ki se že od Hegla naprej, se pravi od romantike, ki je po mojem mnenju ključna stilska formacija za razumevanje umetnosti v dvajsetem stoletju, pojavljajo kot pojmi o nekakšni izčrpanosti in zgodovinski neustreznosti romaneskne pisave; pojavljajo se kot nekaj nespremenljivega, nekaj apodiktičnega, hkrati pa vedno bolj tudi – to je treba reči – nekaj pravovernno doktrinarnega. Skratka: v tezi o zatonu romana je nekaj prvin ideologije, ki si jo vedno znova, v vsaki generaciji neko nezanemarljivo število pisateljev, kritikov, komentatorjev, kakršni se postavljajo na stran grobarjev romana, z velikim veseljem zapisuje na svoje plapolajoče zastave.

Sam se veliko raje uvrščam v nemara trdovratnejši tabor rojenic, ki jih zanima večnost, torej v tabor tistih, ki slavijo neskončne možnosti romana kot neizčrpane umetniške forme, opazujoč v njej vitalne potenciale tudi v stoletju, ki se je začelo z velikim elanom in optimizmom, da bi končalo v grgranju duhovne izpraznjenosti. Če bo ta razcep mogoče prestopiti, prekoračiti, zapolniti vrzel duhovne anomalije, bo to gotovo mogoče v raznolikih izpeljankah romaneskne pisave, kjer ima fikcija svojo neodtujljivo resničnost. Ne bom preprosto rekel, da bo »šele prihodnost pokazala« pravo stanje, ker sem globoko prepričan, da bo romaneskna oblika tudi tista, ki bo znala učinkovito in privlačno odgovoriti na vrženo rokavico časa.

V čem vidim uspešen odgovor na izziv sodobnega *fin de siecle*, sodobnega *fin de millenium*? Predvsem v tem, da je usodo zunanjega, zunajtekstualnega, realnega socialnozgodovinskega sveta mogoče lepo zapopasti v genezi romana kot »epopeje meščanskega sveta«, torej kot osrednje literarne oblike novega veka, skozi katero Evropa prihaja sama k sebi in tako naprej; vse to so stare puhlice iz arzenala literarne teorije: ustrezne, pametne, vendar za moje premišljenje ta trenutek nekoliko nezadostne. Zakaj? Ker se v celoti in izključno opirajo na evropsko tradicijo. Danes mislim, da je – če se postavimo na stališče, da velja nekaj verodostojnosti pripisati trditvi o svetu kot globalni vasi – nujno treba pogledati situacijo romana z vidika, ki je širši, ki je transevropski prav ob prelomu dobe.

Tu je treba pritegniti v debato tiste oblike romana, ki jih kulturni kritiki poskušajo »konzimirati« kot postkolonialni roman. Kaj hočem reči s postkolonialnim romanom? Medtem ko je leta 1996 George Steiner, eden poslednjih polihistorjev, spoštovani, jasnovidni in pretanjeni kritik ne samo romana, ampak evropske civilizacije nasploh, žaloval spričo zatona evropskega romana, pa – se mi zdi – mu njegovo zmoto razkriva tista literarna resničnost, s katero se je mogoče soočiti že v kratkem sprehodu po dobro založenih in najbrž, žal, tujih knjigarnah, namreč resničnost, ki v nas bruha v raznolikih, često nasprotujočih si in tekmovalnih žanrskih mešancih, križancih, hibridih romaneskne pisave. Prav protejska oblika je tista, ki jo prisilni jopič termina »postkolonialni roman« poskuša postaviti pred nas.

V čem je prednost postkolonialnega romana? Predvsem v tem, da se ne osredotoča – ali pa bolje, da mu to ne zadošča – več na neki instrumentalni, tehnično formalni dialog kultur, kot so to na začetku tega prakticirali Henry James, Ian Forster in drugi pisci anglosaksonske tradicije, pisci, ki so bili že na samem robu prehoda ali pa izhoda iz ekskluzivnosti evropske dediščine, saj so pisali pod podnebjem transevropskega imperija, pod katerim sonce nikoli ni zašlo. Za to, da bi se pa ta dialog, formalno nevtralen, ljubezniv, dičen, ličen in mičen dialog kultur v polpreteklem času lahko od znotraj razklenil, je bilo treba počakati. Tu se seveda moja usmeritev na socialno zgodovino, na sociologijo umetnosti jasno pokaže: bilo je treba počakati do petdesetih in šestdesetih let oziroma do antikolonialnih bojev, do bojev za neodvisnost in državno samostojnost tretjega sveta. Po osamosvojitvi raznolikih nekdanjih kolonij, ko so vsi imperiji zatonili ... pustimo zdaj za trenutek ob strani nov, porajajoči se imperij *pax americana*, to bi nas odneslo predaleč. Osredotočimo se za trenutek raje samo na izpraznjeni prostor, ki je nastal potem, ko so se pariške in londonske ambicije po kontroliranju geografskih teritorijev in človeških duš umaknile.

Tukaj je nenadoma nastal prazen prostor, ki ga je naselila – če naj tako rečem – nekakšna agarofilija, ljubezen do odprtega prostora, kakršno je zmožeg artikulirati postkolonialni roman, katerega eden od najbolj znanih predstavnikov je seveda Salman Rushdie, obstajala pa je seveda cela vrsta romanov v tej tradiciji, na primer Vikram Seth, Derek Walcott, Caryl Phillips itd. Konec koncev bi lahko rekli, da tudi taki avtorji, ki so prenehali pisati v kolonialnem jeziku – v primeru Ngugi Wa Tonga je bila to angleščina, ki jo je potem, ko je zaslovel s pisanjem postkolonialnih romanov, zamenjal za domorodski kikuju -, utelešajo enega od vrhunskih, bolečih paradoksov postkolonialne mentalitete. Wole Soyinka tukaj pride človeku na misel ... v resnici cela vrsta pisateljev piše z vidika, ki ga uteleša, eksemplificira, zgledno predstavlja romaneskni opus Salmana Rushdieja; na njega se sklicujem zato, ker ga imamo nekaj na razpolago v slovenskem prevodu.

Kaj je ključno za razumevanje strukture postkolonialnega romana? Torej ne ta nevtralni formalni dialog kultur, ki izhaja iz sopostavljanja raznolikih kultur; ne gre za pripovedno tkivo, v kateri vse v dialog zapletene kulture ohranijo

prepoznavno identiteto, če hočete, da uporabim obremenjeni termin. Nasprotno. Postkolonialni roman gre korak naprej in se v resnici poda v neznano, podaja se v nemapiran teritorij, ki ga nihče od kritiških kartografov še ni izmeril, to je teritorij *ubi leones*, kot so v srednjem veku zaznamovali prostor, kamor še ni stopila človeška noga. Ta prostor postkolonialnega romana seveda je neki prostor, po katerem se sprehajajo ljudje, niso pa dobili svojega glasu. V generaciji postkolonialnih piscev je mogoče razpoznati ambicijo, da bi se otresli navezave na eno samo izročilo, na eno samo lingvistično, kulturno, civilizacijsko dediščino in se premaknili do točke, na kateri imamo opravka z nekakšno interkulturalno kompetenco.

Kaj to pomeni? Ali še bolje: česa ne pomeni. Ne pomeni namreč, da se samo sprehajamo po površini raznolikih kultur, da kupujemo – kot bi nas poskušal prepričati Lyotard – v Hongkongu in Parizu, gledamo isto televizijo v Nišu, na Aljaski, v Buenos Airesu, gledamo filme, ki so po celem svetu enaki, torej vsiljujejo neko obliko komuniciranja, ki teži k poenotenju, itn. Ne, ne, to je površinsko in ne zadošča. Interkulturalna kompetenca postkolonialnega romana – kot sicer sleherna dobra literatura – gre mnogo dlje, mnogo globlje, zato pa je tudi njihove rezultate mogoče razbrati šele po njihovem nastanku, potrebna je neka fazna zakasnitev, to je točno ta kritiška zakasnitev, o kateri govorim in s katere navsezadnje najbrž tudi sam izhajam. Interkulturalna kompetenca pomeni, da se suvereno giblješ po meridianih več kot ene kulture, da radoživo in zvedavo prenikaš v drugačne plasti izkustva, ne da bi se razpršil pod pritiskom šoka, ki ga sleherna prekoračitev meje prinaša s seboj. Da obogatiš jezik, v katerem pišeš, na tak način, da – recimo – vključuješ vanj drobce, krhle, prvine, skladenjske strukture drugih jezikov, ki vendar sestavljajo tvoj mentalni kozmos.

Znamenit primer je recimo angleščina, ki ni samo *lingua franca* sodobnega sveta, ampak se bo kmalu v naslednjem tisočletju razcepila na niz partikularnih jezikov, saj je egipčanska angleščina že dramatično različna od indijske, ta pa ima osupljivo malo opraviti z angleščino, kakršno govorijo na jugu Združenih držav Amerike, čeprav gre za »isti jezik«. Z drugimi besedami: partikularne kulturne tradicije vplivajo na načine romanesknih vizij. Način, s katerim Salman Rushdie vključuje v svoje romane inspirativno predelavo in poseganje v evropsko kulturno zgodovino – saj je popolnoma legitimni in, jasno, kot tudi sam pove, hvaležni dedič evropske tradicije -, je hkrati način, ki mu omogoča, da se prebija skozi hindujsko religiozno tradicijo in islamsko mitologijo, na drugi strani pa skozi radikalna osvobojevalna gibanja, kakršna recimo v vsej svoji politični protislovnosti uteleša gandijevstvo: vse to imate na razpolago v indijskem postkolonialnem odgovoru na boom latinskoameriškega romana. Če so *Otroci polnoči* namreč svojevrstna postkolonialna verzija *Sto let samote*, potem je mogoče v nekem soočanju teh dveh tako različnih, hkrati pa strukturno precej podobnih romanov videti pravzaprav tisto usmeritev, za katero sem pričnan, da bo veljala tudi v prihodnje. Kaj je glavna poteza te smeri? Da ne klecne pod pritiskom minimalizma, s kakršnim se opisuje fragmentacija znanja,

družbena delitev dela, osredotočenost na racionalizem, ironijo in druga uporabna sredstva iz zakladnice poznomodernistične tradicije. Da se z velikim ep-skim zanosom, z veliko čustveno investicijo podaja na neznana pota, v katerih roman lahko integrira tako politično kritiko kot intimno izpoved, hkrati pa rehabilitira nekatere stare pripovedne vzorce, na primer vaško kroniko ali politični manifest in detektivsko zgodbo, skratka tiste žanre, ki jih s slabšalnimi besedami krimičev in ljubičev odrivamo na police množične kulture.

Postkolonialna drža pisanja kaže, da je sama delitev med elitno in množično kulturo skrajno problematična, še več: da je ta delitev na evropsko in transevropsko tradicijo danes že hudo odločno postavljena pod vprašaj. Zato je jasno, da imamo tisti, ki smo bili izšolani izključno v evropski tradiciji, nekoliko težav z naporom, ki je potreben, da bi se zmogli osredotočiti na tiste poudarke, vzgibe in okna, skozi katera lahko začudeni, vznemirjeni in osupli gledamo v te nove svetove, ki brbotajo pred nami, prihajajoč izpod peres pisateljev, za katere so potni listi samo nujno zlo oziroma naključje državljanstva, ne pa znamenje njihove kulturne identitete.

Kaj to pomeni za slovenski prostor? Kaj to pomeni za slovensko ustvarjalno tradicijo? Po mojem skromnem mnenju predvsem to, da romani, ki bodo lahko upali na pozornost bralcev na eni in na interpretacijsko navdahnjenost profesionalnih kritikov na drugi strani, najbrž morajo pustiti za seboj naslage tiste dediščine, ki je v poznem modernizmu pritiskala »kakor mora na možgane živih ljudi«. To pomeni, da se morajo, vsaj po mojem mnenju, otresti fragmentacije, partikularizacije, osredotočenosti na en sam majčken zgodbeni primer, poskušati se morajo otresti pripovedovanja izoliranih zgodb in se predati tisti vitalni tradiciji, ki v romanesknem izročilu Evrope in seveda postkolonialnega romana nikoli ni popolnoma zamrla. To pa je tradicija romana kot celovite slike vsakdanjega kozmosa. Zakaj še danes nimamo recimo nobenega estetsko verodostojnega in hkrati spoznavno prenikavega romana o tako pomembni, tako brutalno neposredni in najbrž v svojih posledicah ne še popolnoma izmerljivi zarezi v slovenski politični in kulturni zgodovini, kot je osamosvojitve leta 1991? Kako to, da nimamo tega romana?

Predlagam zasilni odgovor. Ker so ambicije, ki so potrebne za to, da bi se ta siloviti tektonski premik lahko polnokrvno utelesil v romanu, tako velike, da kompetentnejšim pisateljem vežejo roke, manj kompetentne pisatelje pa delegirajo pravzaprav na tiste ravnine žanrske pisave, v katerih je omejenost literarne vizije podana z formo samo. Se pravi z vnaprejšnjim pristajanjem na neki razmeroma jasno definiran žanr, večinoma kriminalko. Igor Karlovšek je, mislim, izreden primer pisatelja, ki se zaveda – naj rečem tradicionalno in tvegam posmeha vredno besedo – pisateljske odgovornosti pred izzivi svojega časa, vendar se vsaj deloma le zateka pod varni plašč vnaprej definirane žanra. Dejstvo, da nimamo romana, ki bi govoril o slovenski osamosvojitvi na estetsko prepričljiv in hkrati, kot rečeno, eksistencialno osredotočen in spoznavno prenikav način, najbrž sugerira razsežnost poškodb, ki jih je pisateljska imaginacija

na Slovenskem doživela pod velikim, močnim, pogosto plodnim, danes pa najbrž že ohromelim pritiskom reizma, ludizma, karnizma, neoavantgardnih poetik. Te so si prizadevale izgnati zgodbo, aristoteljansko dramaturgijo, jasno karakterizacijo junakov itd. predvsem zato, ker obstaja prastrah avantgard, da bi se namreč s tem odprla možnost za vdor sentimentov, emocionalnih stanj in psiholoških položajev. Se pravi vsega materiala, ki ga je modernizem z veliko nonšalanco – in najbrž ob svojem času upravičeno – postavil pred vrata.

Danes je situacija spremenjena. Danes se mi zdi, kakor da je treba ponovno rehabilitirati, ali bolje: revitalizirati tiste prvine romaneskni tradicij Evrope, ki še skrivajo žive impulze, s pomočjo katerih je mogoče odgovoriti na uganko časa. Navzlic ogromni produkciji romanov neizkoriščene ostajajo, a so vedno znova privlačne, prav možnosti, da roman predstavlja na eni strani pričo svojega časa, in je s tem seveda deloma reportažne, dokumentaristične, opisne narave, po drugi strani pa integrira v svojem pripovednem tkivu razsežnost vizionarstva. Se pravi, da kaže na neko transhistorično razsežnost, ki jo roman na začetku moderne dobe še pozna. To je, če hočete, neka mitska celota kozmosa, v kateri na svojevrsten način to, kar storimo danes, dobi svoj smisel jutri. Tam spregovarja nevarno lepa pristnost, tam, kjer imamo opravka z drugačnim pojmovanjem časa, ne z linearnim napredovanjem, ki je zadeva politike, socialnih, ideoloških projektov, ampak s krožnim pojmovanjem časa, v katerem se pojavlja vrsta arhetipov – strah, blaznost, ljubezen, upanje, tesnoba – skratka, kjer se oblikujejo tista psihološka stanja, ki se izmikajo racionalni govorici. Zato, ker obstaja niz teh psiholoških stanj, ki jih je mogoče uspešno raztolmačiti in do njihove skrivnosti priti šele v širšem okviru socialnih in političnih gibanj, kontekstov ali takih tektonskih premikov, kot je – znan primer – slovenska osamosvojitve, za kar je romaneskna širina nadvse primerna, zaradi tega globoko dvomim, da bi lahko bil roman kadar koli obsojen na smrt.

