

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

Proletarska literatura in preoblikovanja romanesknega žanra

Jean-Pierre
Morel

Roman je v začetku dvajsetih let vodilna zvrst v sistemu literature, najbolj razširjen literarni govor v kapitalističnih deželah in v Sovjetski zvezi (če se le spomnimo na poročilo direktorja Državnih edicij med slovitim zasedanjem devetega in desetega maja 1924. leta, ki ga je imela sekcija za tisk pri Centralem komiteju partije), najbolj razprostranjeno in najbolj dosegljivo umetniško trgovsko blago, celo v trenutku, ko film vsiljuje bistveno pre-razdelitev na trgu umetniških del. Poleg tega je roman v podporo določenemu številu predstavitev literarne dejavnosti, predstavitev, ki poleg mnogih drugih očitnih elementov sestavljajo buržoazno ideologijo literature. Ideologijo, ki v tem obdobju sicer doživlja pretres svojih poglobitvenih simboličnih orientacijskih točk in ki se prav zaradi tega ne kaže več s svojim enotnim obličjem (Brecht pogosto poudarja prav to dejstvo). Zato je še toliko bolj važno, da prikažemo, v okviru kakšnih shem se roman znova skuša okrepiti.

Najprej »kreacija«, zasnovana kot odnos, ki se postavlja med enotnostjo posameznika in homogenostjo govora; vezi, ki družijo pisca z določeno družbeno plastjo (intelektualci), z določenim, jasno determiniranim stanjem znanosti, vednosti, informacijskih sredstev in predvsem njihove družbene organizacije, končno pa tudi s proizvodnimi tehnikami, ki so zgodovinsko razložljive; vse te ravni so spregledane, kadar se govori o inspiraciji ali, pogostejše, o nagnjenju in poklicu, kar je usmerjeno k temu, da bi umetniško delo opredelili z izrazito individualnimi oznakami. Naj bo božji dar, obrtniško delo ali pa serijska proizvodnja, roman ostaja v dvojni distanci: v distanci do drugih proizvajalcev, kajti romanopisec ohranja poklicne skrivnosti zase in v distanci do množic, saj je možnost pisanja prihranjena samo redkim posameznikom.

Druga očitnost: »komunikacija« ali odnos avtorja do njegovega občinstva; tu je prikrita delitev na aktivnost, privilegij romanopisca, in na pasivnost bralcev; gre predvsem za porazdelitev — v korist vladajočega razreda — omrežja selekcije, prehodov v višje skupine in distribucije romanesknega trgovskega blaga: in vse to prav po zaslugi delitve na literaturo za izbrance in literaturo za množice (prvo označujejo velika imena, druga pa je določena s podzvrstmi: kriminalke, pustolovske zgodbe itd.). Wieland Herzfelde je bil eden prvih, ki so pokazali, da roman zahteva komercialni aparat in določena razločevanja (konkretno predstavitev, žanre, stile), zaradi katerih je bralec med samo izbiro prepričan, da čisto spontano zadovoljuje svoje zahteve; po drugi strani fetišizem knjige-objekta, edinstvenega dela, prikriva delitev tržišča (kot je rekel F. Jung že leta 1922: »Umetniška vizija buržoazije si ponuja razkošnost — in dvojno goljufijo, da je obenem individualna in namenjena vsem ljudem.«). Da je usoda romana vezana na ohranitev določenega aparata in določenega števila kulturnih refleksov, se lahko prepričamo tudi ob članku Majakovskega z naslovom *Varujmo se*

tega, da bi obtoževali pesnike!, kjer je razvidno, da je bilo razširjanje slabih romanov na račun mlade proletarske poezije in avantgarde vezano na popolno brezbriznost, ki je razsajala v Državnih edicijah, v podeželskih knjigarnah in v knjižnicah ter sposojevalnicah knjig. Zanimiv je tudi sklep, s katerim je Béla Illés leta 1930 upravičil prostor, ki ga je odprl meščanskim romanopiscem v svojem *Posredniku tuje literature*, reviji Mednarodnega urada za revolucionarno literaturo: velika revija mora objavljati romane, toda proletarski pisci jih trenutno še niso zmožni pisati, torej si jih bomo priskrbeli pri levih meščanskih pisateljih.

Poleg »kreacije« (ki prikriva selekcijo ustvarjalcev) in »komunikacije« (ki prikriva selekcijo proizvodov) roman povzdiguje vrednost ideje o predstavitvi (prek literarnega dela) stvarnosti. Kaže se kot najbolj popolna zvrst predavateljske fikcije, in ta njegova narava je še toliko bolj trdno zagotovljena, ker se postopki, na osnovi katerih se je roman konstituiral v XIX. stoletju, obnavljajo v današnjem oblikovanju zgodovinskega govora. Kaže, da sta si z analognimi sredstvi, a z različnimi cilji, zgodovina in roman prilastila isto raven, na katero se sklicujeta: svet. Ta zahteva, ki si jo je zastavil roman, je s strani pisateljev proletarcev-revolucionarjev naletela na tri vrste kritike, ki so med sabo dovolj jasno diferencirane. Kot prvo, v romaneskni fikciji razgaljajo in kažejo na lažni govor, ki mistificira izkoriščane ter tlačene, tako da jim namesto realnega sveta in s pomočjo zapeljevanja same pripovedi kažejo iluzorične nadomestke pobega (pustolovščin, eksotičnosti, zločina), tolažbe (religiozni roman) ali poistovetenja (sentimentalni, pornografski roman, roman strasti). Ta kritika je bila najbolj razširjena v začetku dvajsetih let, vendar pa je bila tudi najmanj izdelana. Kot drugo, fikcije ne razlagajo toliko kot spačeno in lažno reprodukcijo, ampak predvsem kot princip organizacije, ki v samem delu nujno mistificira tako vladajoče kot tudi druge razrede: roman je eno od sredstev, s katerimi skuša buržoazija prikazati dozdevno koherenco v kapitalistični družbi, ki je v svojem bistvu dezorganizirana in anarhična; to je pasivna in »nezavedajoča se« vrsta domišljajske organizacije, ki jo proletariat izloča in povsod vzpostavlja realno, dejavno in zavestno razporeditev; za Arvatova, glavnega teoretika te usmeritve, »umetnost ne odseva življenja, kakor po navadi mislimo, ampak mu rabi kot nadomestilo«; roman na področju domišljajskega dopolnjuje resnični zgodovinski nered; vezan je na zgodovinsko vladavino buržoazije in na njeno nezmožnost, da bi se rešila svoje zaslepljenosti. Za tretjo usmeritev kritike pa roman sam ni meščanski; tisto, kar je v romanu meščanskega, je njegova nesmiselna zahteva in hotenje, da bi z začetne točke individualnega okvira (naj bo to gledališče pripovednika ali pa njegovega junaka) zapolnil globalno podobo stvarnosti; ritem družbenih sprememb je dejansko postal že takšen, da je vsak poskus domišljajske organizacije dolgoročno gledano obsojen na neuspeh in prisiljen, da se brez prestanka preoblikuje; roman na star način propade tako pri poskusu, da bi mistificiral tlačene, kot pri tem, da bi pomiril izkoriščevalce; in če je novi roman proletarski, zato še toliko bolj ne more prevzeti nekdanjih ambicij: obstaja določena raba fikcije, ki je preživela svoj čas,

tisti, ki prikazuje iz resničnosti samo to, kar je v njej mogoče doživeti, ne reproducira resničnosti. Že davno ni več mogoče živeti v njeni totaliteti. (B. Brecht, O filmu, junij 1931).

Ta zelo diferencirana kritika fikcije nas pripelje do dveh pomembnih zapažanj. Predvsem stanje stvari, ki je dalo romanu njegovo zdajšnjo obliko in njegovo relativno premoč glede na druge literarne govore, to stanje stvari ni nedotakljivo. Med svojimi spremembami kapitalizem sam uničuje veliko število oblik družbene organiziranosti, ki jih je ustanovil; na primer, kot pravi Brecht v omenjenem delu, film »pospešuje neustavljivi konec individualistične umetnosti«, in sicer po zaslugi »demontaže«, ki jo vsiljuje romanesknim in gledališkim delom, da bi si jih podredil; navdihnjenega posameznika kapitalizem zamenjuje s kolektivi specialistov; rahlja in razkraja vsakršno posamično vizijo, ki bi hotela biti obenem gledanje širše skupnosti na družbo: skratka, kapitalizem »pustoši široke ideološke prostranosti«. Položaj se še močneje spreminja z revolucijo, ko se proletariat polasti proizvodnih sredstev, ko pride do novega organiziranja znanstvenega raziskovanja, šolstva, informiranja in z razvojem tudi do samodejnosti množice. Zgodovinska analiza sicer lahko razloži pomembno vlogo, ki so jo v XIX. stoletju imeli veliki romanopisci, vendar pa obsoja zahtevo po njihovi vrnitvi: samo in edinole po zaslugi »miselnega avtomatizma« bi si lahko predstavljali »rdečega Tolstoj« (po besedah S. Tretjakova). Od te točke naprej se proletarska kritika deli v dve smeri: za prvo je roman samo še preostanek; napor domišljajske organizacije, ki ji je pripadal, s prehodom proti komunizmu ni bil zbrisan, ampak je prevzel druge oblike in ne več obliko romana: predvsem »male oblike« umetnosti-agitacije. V Sovjetski zvezi je to stališče z veliko ostrino zagovarjal Arvatov; manj sistematično, a s še večjo strogostjo do določenih sodobnih romanopiscev (zlasti do Gladkova), je tudi Majakovski menil, da je roman kompromis med sramujočo se agitacijo in standardizirano umetnostjo. Za drugo smer, ki je bila še številnejša, pa roman še nikakor ni stvar preteklosti. Spadal naj bi med družbene govore, ki bi jih bilo treba transformirati.

Te transformacije si bomo najlažje predočili kar z opisom posameznih del. V njih je skupna predvsem serija postopkov, ki naj bi skrčili delež fikcije, ali, natančneje povedano, pretrgali z »romaneskno proizvodnjo, ki je absolutno ni mogoče nadzorovati« in ki v veliki meri zalaga literarno tržišče, če spet povzamemo Brechtove besede:

a) uporaba natančnega dokumentarnega gradiva (zbranega v knjigah, arhivih, časopisih pa tudi v pogovorih, da bi tako razširili področje preverljivosti); tako pridemo — v skladu s smerjo, ki jo je leta 1922 oblikoval Herzfelde — do romana, ki temelji na dejstvih (*Tatsachenroman*):

— pristnost bibliografije ali priloženih dokumentov: Becher, *Levisite* (1926), *Kralj je šel, generali ostanejo*; v predgovoru dela *Kajti oni vedo, kaj delajo* (1930) Ottwald izjavlja, da je pripravljen postreči s svojo dokumentacijo vsakemu bralcu, ki bi to od njega zahteval.

— vključitev dokumentov v obliki ne vedno eksplicitnih citatov (na primer v dialogih): ta postopek Becher primerja s foto-montažo.

— vključitev tega gradiva z upravičenimi, smiselnimi vložki: prim. Neukrantz, *Barikade na Weddingu* (1931). 4., 7. poglavje (faktura, gostilniški račun), 8. poglavje (izrezek iz časnika) in zadnja poglavja; prim. tudi citate (v kurzivu) vključene v biografske odlomke iz ameriške trilogije (1930—1936) Dos Passosa.

— vključitev, ki ni motivirana z besednimi asociacijami (uporablja jo Neukrantz) ali s sistematično »montažo« (*Newsreels* v ZDA).

— uporaba raznih podrobnosti pod črto ali posebnega tiska, da bi bil poudarjen dokumentarni vidik, ali pa uporaba nove prozodične oblike, ki ima skupne točke z »literarizacijo«*»epičnega gledališča.*

b) vključitev »malih oblik«*»ali, bolj rečeno, postopkov, sposojenih pri operativnih zvrsteh, ki jih revolucionarni tisk stalno uporablja; naj posebej navedemo male oblike, ki so dobile ime »odprte«, ker dopuščajo dostavke, odstranitve in vrinke, ter pogosto uporabljajo ponavljanje in variiranje: to so reportaža, poročilo, zapisnik, kroki, zapisan pogovor v živo, vendar pa tudi biografija in avtobiografija:*

*Določene sekvence teh romanov odkrito sprejemajo obliko poročila ali steno-
nografičnega pogovora: diskusije v delavnici, pri časopisu, na ulici; zapisnik s
sindikalnega zborovanja, s sestanka celice, z mitinga; določeno število tipičnih
govorov (komunističen, socialdemokratski, nacionalsocialističen) je zapisano brez
vsakih popravkov; v drugih primerih ena od teh oblik rabi za stilizacijo: v delu
Ameriška trilogija je satirična ali hvale polna biografija eden štirih temeljnih
pripovednih ravni romana; v določenih primerih lahko celo ocenjujemo storjeno
delo prav na osnovi »male oblike«: recimo pri Dos Passosu biografije Johna
Reeda, ki so izšle v Mondu, v Levi krivini in adoptirana različica v romanu
1919. Drugo, zelo razvidno ogródje: avtobiografija v Kläberjevem romanu Pot-
niki III. razreda (1927), še bolj pa pri Tureku v delu Proletarec pripoveduje
(1930), ki ga je F. C. Weiskopf takole označil: »Napol roman, napol biografija«.
Didaktična reportaža sestavlja osnovo romana Tretjakova Poveljniki, ki je izšel
leta 1931 v Berlinu. Raba malih oblik — prav kakor vztrajanje pri dokumen-
tarnem vidiku — hoče utrditi pedagoško in utilitarno stran romana. »Razpad
stroge romaneskne oblike« (Weiskopf) spremlja detajlirano obravnavanje ne več
totalitete, ampak »konstelacije dejstev« (Ottwalt).*

c) »epizacija«, do katere sta bolj ali manj pripeljali kompozicija in pri-
poved; leta 1922 je časnik Die Rote Fahne (Rdeča zastava) zabeležil:

*Na svoji taktiki razvedrila je buržoazni roman zgradil celo stavbo izraznih
tehnik in sredstev, ki pripadajo najbolj rafiniranim orodjem, kar jih pozna ideo-
loška nadvlada.*

*Prav zato, da bi se postavili po robu njihovem vplivu, proletarski romano-
pisci uporabljajo:*

— *diskontinuiteto v toku pripovedi: enotna akcija je razdrobljena med več
oseb, več krajev, več časov; učinki »menjajoče se montaže«, da bi bila dosežena
simultanost dveh ali več akcij; raba multilinearne akcije (več zapletov, ki pote-
kajo hkratno, brez končne prerazvrstitve oseb); Neukrantz uporablja prva dva
postopka, Dos Passos pa tretjega.*

— *kontrastirana veriga epizod: namesto da bi bile povezane s preprostim
odnosom zaporedje-vzročnost, se sekvence razvrščajo po tematskih (npr. bogati/
revni, manifestanti/policaji itd) ali tehničnih nasprotjih (npr. objektivno gle-
danje/subjektivno gledanje).*

— *raba različnih pripovednih časov; predvsem kontrasti med zgodovino in
govorom; zgodovina v sedanjiku in zgodovina v preteklem času; toda tudi igra
pripovednih distanc, ki lahko zbližajo pripovednika in njegove osebe ali pa jih
ločijo: raba komentarja, stilizacije ali paradije; Dos Passos je edini, ki uporablja
pravilno zaporedje štirih različnih pripovednih časov.*

Tako so skušali v praksi prevladati nadmoč klasičnega romana in nje-
govih najbolj kritiziranih ter običajnih značilnosti: linearno pripoved, ki je

težila k razpletu in razkritju in se zato pogosto degradirala do umetne, nenaravne odstranitve posameznih oseb; pripovedno enoličnost, ki je imela status vsevednosti in vsemogočnosti in ju je podelila pripovedniku (da se je ta v akcijo lahko vmešaval ali pa ne); skoraj nespremenljivo razdaljo, ki jo je ta enoličnost vzdrževala med pripovedujočim in njegovim junakom; in končno, najpomembnejšo sestavino ptolomejskega sistema, kakršen je roman, središčno osebo, prisotno v večini epizod in povezano s pripovednim stališčem in perspektivo, središčno osebo, ki v svoji »karakterizaciji« združuje sistem vrednot, ki je inherenten tekstu.

Namesto da bi proletarsko-revolucionarni roman zgradil avtonomen svet, obenem tekmeča in dvojčka sveta zgodovinskih kronik, ki pripovedujejo, ne da bi pretvarjale, se predstavlja kot ekipa, operativna in dokumentarna hkrati. Ali je mogoče vnaprej jasno določiti in razdeliti v različne podzvrsti produkcijo nekaj let? Recimo vsaj, da je mogoče orisati več področij pre tvorbe:

a) »roman-reportaža«, če uporabimo izraz, ki ga najdemo pri Tretjakovu, Ottwalту in v *Levi krivini* in s katerim lahko označimo na primer enega od romanov Williija Bredla (*Romansirana reportaža vsakdana*, 1930); omenjeni postopki so tu uporabljeni v konkretnem delu:

— da bi se prikazali različni vidiki določenega položaja (npr. aktivnost četrtnih partijske celice) ali potek kake akcije: stavke v tovarni (Bredel), manifestacije ob prvem maju 1929 (Neukrantz);

— da bi se prikazala — s pomočjo številnih primerov ali različnih vzorcev (individualnih ali kolektivnih) — analogija v strukturah (predvsem v odnosih izkoriščanja in dominacije): tak primer so romani-»dosjeji« (Kläber in zlasti Ottwalt);

— da bi se pozornost ne usmerjala več na osebe, ampak na predmete, in da bi se prikazal tudi »prerez« proizvodnih odnosov; predvsem gre tu za poskuse Francoza Pierra Hampa (*Sveža bibavica*) in pa za »scenarij proizvodnje« ter »biografijo predmeta« Tretjakova — na oboje so deloma vplivali njegovi predhodniki; kompozicija skuša biti enaka tekočemu traku, kar omogoča vključevanje velikega števila novega gradiva v roman: zdaj se nič več »Izolirani posameznik« ne prebija skozi sistem stvari, ampak gre predmet skozi sistem ljudi.

V vseh teh primerih skušajo romanopisci ustvariti delo, ki bi — po Ottwaltovih besedah — »poseglo v stvarnost in pri tem spremenilo zavest«.

b) avtobiografija (Plivier, Renn, Scharrer, Tretjakov, Turek): nikakor ni dokončen intelektualni ali duhovni sklepni račun; bolj razmišljanje o procesih socializacije, ki so pogosto protislovni in poleg pripovedovalca zajemajo še mnogo drugih oseb; informacija o socialnem in političnem boju vse do določenega trenutka (ko odločitev ne more biti več individualna); in končno, posredovanje — jasno zastavljeno — proti takšni ali drugačni kategoriji nasprotnikov. Pomembno je omeniti, da raba dokumentacije, uvrščanje polemik, razmišljanje ali kratkih esejev o naključnih vprašanih zbližuje veliko tekstov iz tedanjega časa, ki bi jih bilo na prvi pogled težko uvrstiti v proletarsko literaturo: denimo romane ali avtobiografske eseje Šklovskega, Nizana in Andréja Bretona.

c) montažni roman ali »roman-montaža« — v tem obdobju uporabljajo oba izraza za označitev Dos Passosove Ameriške trilogije; tudi tu sre-

čujemo postopke, ki so bili uporabljeni v prejšnjih kategorijah, da bi »deromanizirali snov«, kakor pravi Šklovski; toda tu so ti postopki urejeni in soočeni med sabo zelo sistematično: vztrajna »literarizacija«, multilinearen zaplet, diskontinuiteta, ki jo odtehtajo določene serije asociacij, nadomestitev pripovednika z nekakšno urejevalno pripovedno pripravo, pomembno mesto, ki je odmerjeno igri ponavljanj in variacij; in podobno, kot je bilo pri avtobiografiji, je nemogoče zarisati jasno demarkacijsko črto med Dos Passosovimi romani, ki so jih v tistem času objavljali v ruskih izdajah revij Mednarodne zveze revolucionarnih pisateljev, in med romani piscev, ki jih je ista zveza ostro napadala, recimo Pilnjaka in Döblina, da sploh ne omenjamo Brechtovih, Malrauxovih, Queneaujevih in Célinovih del, ki so bila napisana nekoliko pozneje in pred letom 1932 še niso bila predmet polemik. Dos Passosova trilogija zelo skladno uporablja nekatere postopke, o katerih pravi Brecht, da »v polni luči razkrivajo socialno kavzalnost«, vendar pa se ne omejuje samo na to; v določenih odlomkih se spreminja pripovedni način in prihaja do veljave raven navedkov in ponovnih zapisov, tako da trilogija *USA* prispeva bolj kot roman-reportaža ali nova avtobiografija k rušenju tradicionalnih opornih točk pripovedovalca in njegove pripovedi, subjekta in objekta. Vključitev dokumentarnega gradiva in malih oblik v tekst ni usmerjena samo k razkroju zgodbe: s tem da jo spreminja, jo znova vzpostavlja; ne zbriše fikcije, ampak potrjuje pozitivno, zgodovinsko izbiro določene pisave.

Poskusi kritike in pretvorbe romana so, kot lahko vidimo, v osnovi zelo različni, in nič ne bi imeli od tega, če bi jih hoteli združiti pod oznako ene same teorije ali pa enotne literarne zvrsti. Očrtujejo polje izkušnje, ki je bilo prehojeno iz različnih pobud: nekatere so posledica pomembne vloge, ki jo je igral bojeviti žurnalizem v dejavnosti teh romanopiscev, druge so posledica relativnega »razprtja« praktičnega dela in zvrsti, v zvezi s katerimi nam delo nekaterih avtorjev ponuja določene modele (Eisenstein, Majakovski, Tretjakov, Brecht, Piscator, Dos Passos itd.), in tretje pobude spet prihajajo iz pozornosti, ki so jo nekateri posvetili zunanjim raziskavam stvari, ki so jih takrat imeli za revolucionarne, predvsem to velja za Joyceove pobude.

Bistven rezultat teh poskusov je bil brez dvoma ta, da je roman postal v prostoru *postavljena* dejavnost in kategorija pisave in ne več le splošni ekvivalent literarne prakse, kar je bil v večji ali manjši meri vse do tega trenutka. Odtlej naprej se mora pisateljevo delo v principu moči vključiti — kadar je potrebno — v druge, včasih zelo različne sektorje literature ali utilitarne pisave. Vseeno pa je treba omeniti, da se vse te pretvorbe, ki so jih predlagali in izvajali, da bi predrugačile dejavnost pisateljev — novi odnosi z občinstvom, med drugim po zaslugi diskusij; aktivno sodelovanje pri tisku ali pri drugih delih, ki so namenjena množici ljudi (faktografija) — niso nikoli razširile tudi na pisavo romana: šele Keržencev je leta 1919 predlagal kolektivno redakcijo po metodah, ki mu jih je navdihnilo delo pri tisku. Rekli bi lahko, da so v obdobju, ki nas zanima, potrebe političnega boja ali napredovanja — s pomočjo delavskih dopisnikov in združenj proletarskih pisateljev — določenih delavcev v profesionalne pisce, logično imele veliko prednost pred dezindividualizacijo in deprofesionalizacijo pisateljev, za kar si je prizadeval predvsem Tretjakov. Toda ta argument ne

zadošča, prav kakor ne tisti, ki bi iz romana naredil najbolj meščansko od vseh zvrsti in zato tudi najbolj sovražno vsaki pretvorbi; treba se je vprašati, ali se roman ne upira predvsem določeni ozkosti predlaganih sprememb: gre za skoraj izključno *tehnično* naravo teh sprememb in za zelo shematično nasprotje med *individualizmom* in *kolektivizmom*, ki je osnovni temelj te pretvorbe.

Na tej točki se zdaj postavlja tudi vprašanje *fikcije*. V imenu kritike fikcije se je proletarski roman lotil rušenja »stavbe«, ki so jo vzajemno sestavljali določen red pripovedi, način pripovedovanja in jasno določena »raba« oseb. Ko roman povečuje vlogo obvladljivih elementov, s tem literaturi pridobiva novo področje, ki bi ga lahko imenovali področje literarnega poizvedovanja in raziskovanja. Vendar se to raziskovanje kot literarno delo ne ukine in ne postane gol ekvivalent informaciji ali kakemu drugemu orožju, katerega uporaba je začasna in minljiva. »Literarno« pomeni nujno potreben prostor za določen tip govora, ki ostaja radikalno različen od drugih načinov spoznanja, predvsem pa od znanstvenega govora, čeprav zavrača izmišljene osebe ali izmišljeno zgodbo in daje prednost montaži in zbiranju elementov iz konkretnega znanja (statističnega, tehniškega, sociološkega itd.); »literarno« označuje gibanje subjektivnosti; to pa išče znanja, ki se ne pustijo totalizirati. Toda mar ni gibanje samo tisto, ki v istem trenutku navdihuje dela, ki — kakor Dos Passosovo — ne izločajo izmišljene zgodbe, kot smo lahko videli, čeprav globoko spreminjajo tradicionalno pripoved? Gibanje, o katerem govorimo, se giblje na različnih zgodovinskih ravneh, prek problematične pripovedi, prehaja »ravni jezika« (Döblin) prek »subjektivnosti« in ne več prek posameznika. Od tega trenutka fikcija ni več, kot je bila za pozitivizem, nasprotje preverljivega in obvladljivega, ampak postane del invencije in proizvodnje — »produkcije«, če zapišemo izraz, ki so ga v tem obdobju najpogosteje uporabljali — fikcija torej postane nujno potrebna, da se lahko gibanje izpolni v svoji resnici. To drugačno vrednotenje fikcije nam morda dopušča, da lahko razložimo, zakaj so se območja pretvorbe, na prvi pogled tako jasno razmejena, kot na eni strani roman-reportaža množic in na drugi strani Döblinovo in Dos Passosovo epsko delo, lahko tvorno cepila ena na drugo, parcialno sicer, vendar učinkovito, če že ne učinkujoče. In jasno postane tudi, zakaj si je realizem zadal nalogo, da zatre ena in druga.

Naj poleg mnogih drugih navedemo en sam primer: »(...) Dos Passos je velik revolucionarni umetnik. Toda če še ni dosegel vrhunca, do katerega se lahko povzpne, in upam, da se tudi bo, je to zato, ker ni pod vplivom Marxa in velikih realističnih umetnikov, ampak pod Joycevim vplivom. (...) Tole bi hotel reči sovjetskim in tujim pisateljem: naša pot ne pelje prek Joycea, ampak sledi široki cesti socialističnega realizma.« (K. Radek na prvem kongresu Zveze sovjetskih pisateljev, 26. avgusta 1934.)