



Џонаџан Френзен

МОЖДА САЊАТИ: У ДОБА СЛИКА, ЗАШТО ПИСАТИ РОМАНЕ?¹

Очајање због америчког романа први пут сам осетио у зиму 1991, кад сам се повукао у уметничку колонију Јадо северно од Њујорка, да напишем последње две главе свог другог романа. У граду Њујорку становао сам у срцу Квинса, у самонаметнутој осами – по цео дан за писаћим столом у белом собичку, вечерње шетње улицама где су се хинди, руски, корејски и колумбијско-шпански могли чути у истој мери. Но, чак и ту, кроз близаначке портале мог телевизора и *New York Times*-а, на који сам био претплаћен, до мене су стизале ружне вести. Земља се екстатично припремала за рат, здушно подстрекивана од стране председничковог *speechwriter*-а Вилијама Сефајра (за кога је Садам Хусеин био „Хитлер наше генерације“) и самог председника Буша („У игри је витално питање принципа“), кога је у том тренутку подржавало 89 посто грађана. По праведничкој мржњи читаве нације према човеку који нам је до јуче био близак петрополитички савезник, и по готово потпуном одсуству скепсе спрам рата у јавности, чинило ми се да су Сједињене Државе неизлечиво изгубиле додир са стварношћу, као Аустрија 1916, кад се механизовано клање у рововима величало као романтично „јунаштво“. Видео сам земљу која сања: о неисцрпним залихама нафте за свакодневни одлазак колима на посао, о ратној слави у покољу над безименим Ирачанима, о вечној изузетости од правила историје. Али и ја сам, на свој начин, сањао, сањао о бекству, тако да ми је, када сам схватио да Јадо није богзна какво уточиште – *Times* је и тамо долазио сваког дана, а за столом се говорило само о балистичким ракетама Патриот и жутим тракама² – на памет пало да би најбоље што би један грађанин у датој ситуацији могао да предузме било да ступи у манастир и да се моли за човечанство.

У таквом сам стању духа био када сам у скромној библиотеци колоније пронашао класични кратки роман Поле Фокс, *Очајни ликови (Desperate Characters)*. „Њој све може некажњено да прође!“ – за ту се наду у *Очајним ликовима* хвата Софи Бентвуд, која можда болује од беснила. Софи је школована Бруклинка без деце, несрећно удата за адвоката по имену Ото. Некада је преводила француске романе; сада је у таквој депресији да једва смогне снаге да повремено прочита понеки. Упркос Отовим упозорењима, хранила је млеком мачку луталицу, а мачка јој је за њено добро вратила тиме што ју је угризла за руку. Софи одмах осети да је „животно рањена“ – ујели су је „из чиста мира“, баш као што у Кафкином *Процесу* „из чиста мира“ хапсе Јозефа К. – но,

¹ Jonathan Franzen, “Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels”, *Harper’s Magazine*, април 1996, 35–54.

² Обичај ношења или истицања жутих трака у знак подршке трупима проширио се у Сједињеним Државама у време Заливског рата. (Прим. прев.)

кад јој оток на руци спласне, у глави јој се заврти од наде да ће бити поштеђена вакцине против беснила.

Ипак, оно „све“ што би Софи хтела да јој прође некажњено не односи се само на њену великодушну несмотреност с мачком. Она би хтела да чита романе овенчане Гонкуровом наградом и да једе *omelettes aux fines herbes*, док у њеној улици бескућници леже ничице у сопственој повраћки и док њена земља у Вијетнаму води један прљави рат. Хтела би да је поштеде од суочавања с будућношћу која је чека после живота с Отом. Хтела би да и даље сања. Али логика романа јој то неће дати. Уместо тога, биће принуђена да повуче следећу паралелу између личног и друштвеног:

„Господе, ако сам побеснела, онда сам иста као све ово напољу“, рече најлас, и осећи невероватно олакшање, као да је, најоко, нашла оно нешто што може да уравнотежи мирно, и прилично јразно, низање њених дана њроведених у овој кући, и она знамења што на махове обасјају мрак на рубовима њеној постојања.

Роман *Очајни ликови*, први пут објављен 1970, завршава се једним чином пророчанског насиља. Сломивши се под теретом пропалог брака, Ото Бентвуд дохвати мастионицу са Софиног секретера и тресне је о зид њихове спаваће собе. Нечитка флека од мастила, мастила којим су некоћ штампани Отови законици и Софини преводи, симболички је весник крви коју ће, једно поколење касније, неке буквалније књиге и филмови нештедимице просипати. Но, то различено црнило на зиду не слути само на зло. Оно, такође, обећава невероватно олакшање, излаз из мучне изолације. Својим смелим постављањем знака једнакости између једног дотрајалог брака и једног дотрајалог друштвеног поретка, Фокс је задрла у саму срж недоумице која мени и даље једнако не да мира: наиме, да ли моја тескоба потиче од некакве унутрашње болести душе, или ми је наметнута споља, од стране болесног друштва? Да је још неко осим мене био у истој недоумици и да је угледао светло на њеном другом крају – да је књига попут *Очајних ликових* уопште објављена и сачувана; да ми се десило да нађем друштво и утеху и наду у једном роману практично насумце дохваћеном с полице – све ми се то јавило малтене као благодат. Тешко да постоји захвалност чистија од оне коју сам осетио према тој незнанки што је двадесет година раније држала довољно до себе и до своје уметности да произведе једно тако савршено остварење.

А опет, док сам, као читалац, осећао да сам у *Очајним ликовима* нашао спас, као писац сам тонуо све дубље у очајање у погледу могућности повезивања личног и друштвеног. Читатељки која се данас у некој библиотеци намери на *Очајне ликове*, свет Бентвудових деловаће колико познато, толико и туђе. Истина, осећање културне кризе које је својевремено регистровала Пола Фокс, у протеклих четврт века само се раширило и појачало. Међутим, од онога што се данас указује као жариште те кризе – банална владавина телевизије, електронска раздробљеност јавног говора – у роману нема ни трага. Комуникација, то за Бентвудове још увек подразумева књиге, телефон и писма. Знамења ту нису нешто што непрестано струји кроз модеме и конверторе сигнала, већ нешто што се да назрети само магловито, на маргинама постојања. Једна мастионица, предмет данас незамисливо архаичан, године 1970. још увек је долазила у обзир као симбол.

Оне зиме, када су сваку кућу у нашој нацији опседале аветињске телеприказе Питера Арнета из Багдада и Тома Брокоа из Саудијске Арабије – и када су житељи тих кућа изгледали не као индивидуе, већ више као колективни алгоритам за конверзију медијског шовинизма у 89-процентну подршку грађана – те сам зиме пао у искушење да помислим да би неки савремени Ото Бентвуд, кад би се нешто нашао на рубу памети, ишутирао екран телевизора у спаваћој соби. Али сада видим да бих погрешно. Да је постојао деведесетих, Ото Бентвуд се не би сломио, јер га свет не би више ни тангирао. Као бестидни елитиста, као отеловљење штампане речи и као исконски усамљеник, он припада врсти која је у ери електронске демократије угрожена до те мере да је практично безначајна. Вековима су мастилом у облику штампане речи дискретне, субјективне индивидуе биле фиксирани унутар прича које су нешто значиле. Оно што су Софи и Ото назрели у профетској црној брљотини на зиду њихове спаваће собе, било је растакање саме идеје књижевног лика. Никакво чудо што су били очајни. Још су биле шездесете, и они нису имали појма шта их је снашло.

*Некаква ојсага је била у џоку: била је у џоку
већ дуже време, само шјо су људи јод ојсагом
били јоследњи који би шјо схвајили озбиљно.
(из Очајних ликова)*

Када сам 1981. завршио колеџ, још нисам био обавештен о смрти друштвеног романа. Нисам знао да је аутопсију, и то двадесет година раније, обавио Филип Рот, и да је том приликом о „америчкој стварности“ рекао следеће: „Од ње памет стаје, од ње припада мука, она доводи до беса, и на крају те још некако буде срамота што ти је машта тако сиромашна. Збиља константно надмашује наше способности...“³ Био сам заљубљен у књижевност и у једну жену која ме је делимично привукла тиме што је била бриљантна читатељка. Нашао сам неки посао преко викенда који нам је обома омогућио да се потпуно посветимо књижевности, па смо скоро свако вече у читању проводили сате и сате, гутајући у једном залагају опусе Дикенса и Пруста, Кристине Стед и Џејн Остин, Кувера и Делила.

Сада ми изгледа као рђав знак то што сам, мада је примера за бескомпромисну књигу какву сам хтео да напишем било у изобиљу, у погледу потенцијалне читалачке публике, могао да се досетим само једног примера: *Кваке 22* Џозефа Хелера. Употребивши бесмисао модерног ратовања као метафору за једно општије денатурисање америчке стварности, Хелер је пронашао начин да надмаши збиљу. Толико се његов роман инфилтрирао у националну уобразиљу да мој *Вебстеров гевеџи* даје ни мање ни више него пет нијанси значења под „квака 22“. Да ниједан захтевнији роман после Хелеровог није оставио ни изблиза тако дубок траг у култури, то се лако може испустити из вида, исто као и чињеница да ниједно политичко питање после Вијетнамског рата није наелектрисало отуђену америчку омладину у истим размерама. На колеџу, главу ми је био завртео марксизам, те сам веровао да „монополни капитализам“ (како

³ Навод из Ротовог чланка „Писати америчку прозу“ (“Writing American Fiction”), објављеног у часопису *Commentary* од 3. јануара 1961. (Прим. џрев.)

смо га звали) обилује „негативним моментима“ (како смо их звали), и да би романописац уз помоћ лукавства могао да наведе Американце на пружање отпора, само ако своје субверзивне бомбе упакује у довољно заводљиву причу.

Кад сам започео свој први роман, имао сам двадесет две године и сањао сам о томе да променим свет. Кад сам га завршио, био сам шест година старији. Једина слабашна светскоисторијска нада што ми још беше преостала, била је да ћу гостовати на радију КМОХ, „гласу Сент Луиса“, на чијим сам дугим и умним интервјуима с писцима одрастао, слушајући их у кујни моје мајке. У мом роману, названом *Двадесет седми траг*, радило се о невиности једног града на Средњем западу – о дирљивој простодушности сентлуиских општинских амбиција у доба апатије и смутње – тако да сам жељно ишчекивао четрдесетпетоминутни разговор с неким од КМОХ-ових водитеља, кога сам замишљао како вешто из мене извлачи теме које сам у роману оставио латентним. Љутитим слушаоцима који би се укључили са захтевом да им одговорим зашто мрзим Сент Луис, објаснио бих, одрешитим гласом неког ко је изгубио невиност, да није реч о мржњи, него о тврдој љубави. У публици би била и моја породица: мајка, која је прижељкивала да се дозовем памети и оканем се писања, и отац, који се надао да ће једног дана отворити *Times* и затећи приказ моје књиге.

Све док, године 1988, није објављен *Двадесет седми траг*, нисам ни био свестан колико сам још увек невин. Изненадило ме је опсесивно интересовање медија за моју младост. Изненадио ме је и новац. Благодарети оптимизму мог издавача, који је замишљао да би једна у суштини мрачна, неконформистичка разонода могла неким чудом да се прода у мали милион примерака, зарадио сам довољно да финансирам писање своје следеће књиге. Али највеће изненађење – и прави показатељ колико сам мало и сам полагао на сопствене опомене из *Двадесет седмог трага* – представљао је неуспех мог културно ангажованог романа да ангажује пажњу културе. Ишао сам на провокацију; а добио сам шездесет рецензија у вакууму.

Мој наступ на КМОХ-у довољно говори. Најављивач, стари рутинер зајапурен од алкохола и с ретким власима зачешљаним преко ћеле на срцепарајућ начин, очигледно није био догурао даље од другог поглавља. Миловао је, под микрофоном, стране романа као да је заплет могуће упити преко коже. Питао ме је исто што и сви остали: Какав је то осећај добити тако добре рецензије? Осећај је сјајан, рекао сам. Да ли је роман аутобиографски? Није, рекао сам. А какав је осећај кад као клинац из краја навратиш у родни град у склопу једне фенси књижевне турнеје? Осећај је некако безвезан. Али то нисам рекао. Већ сам био схватио да новац, медијска вика, вожња лимузином на снимање за *Vogue*, нису само узгредне повластице. Оне су главна награда, утеха за то што си, културно посматрано, постао занемарљив.

За колико је тачно значај романа за данашњи амерички мејнстрим опао у односу на време када се појавила *Квака 22*, ђаво би га знао. У сваком случају, у Америци тренутно нема много миљеа где је, у смислу друштвене валуте, вредније прочитати последњи роман Џојс Керол Оутс или Ричарда Форда, него погледати најновији Траволтин филм или умети да се снађеш на интернету. Једино мејнстрим америчко домаћинство које добро познајем је оно у којем сам одрастао, и могу вам рећи да је мој отац, који није био неки читалац, ипак знао понешто о Џејмсу Болдвину и Џону Чиверу, и

то зато што их је недељник *Time* био ставио на насловну страну, а *Time* је, за мог оца, био апсолутни културни ауторитет. У протеклој деценији, часопис у чијим се црвеним маргинама некада двапут нашло уоквирено лице Џејмса Џојса, посветио је насловне стране Скоту Тароу и Стивену Кингу. То су писци вредни поштовања, али јасно је да за насловнице дугују захвалност величини својих уговора. Долар је данас мера културног ауторитета, а орган као што је *Times*, који је не тако давно претендовао да обликује укус нације, данас углавном служи као огледало истог.

Ситуација није ништа друкчија ни у осталим националним публикацијама. *The New Yorker* је уметничку прозу протерао на задње стране и све је ређе објављује; *The New York Times Book Review* данас приказује не више од два књижевна наслова недељно (пре педесет година белетристика и *non-fiction* рецензиране су у размери 1:1); а часописи попут *The Saturday Review*, који су шездесетих још решетали романе на камаре, потпуно су нестали. „Код нас је из године у годину све мање простора за књигу“, прича ми један познаник, уредник у *Newsweek*-у, „Да би се схватило зашто је то тако, треба само погледати чему је тај простор сада посвећен: причама везаним за технологију, било шта, само да је ‘сајбер’; причама везаним за новац на било који начин; и причама везаним за сва подручја омладинске културе. Штампани медији су ти који предњаче у настојањима да се књижевност гурне у запећак.“

Недавно је Ентони Лејн, у неколико огледа у *The New Yorker*-у, показао да, док су савремени хит романи испразни, предвидљиви и лоше написани, хит романи отпре педесет година нису били ништа мање испразни, предвидљиви и лоше написани. Лејнови огледи ефикасно разарају представу о некаквом златном предтелевизијском добу кад су носеви америчких маса били забијени у књижевна ремек-дела. Из њих се јасно види да се популарни укус у овој земљи у последњих педесет година није нарочито погоршао. Оно што се *јесће* променило, то је економија књижевног издаваштва. Бестселер бр. 1 из 1955, *Марџори Морнинџтар* Хермана Воука, у књижарамa се продао у тиражу од 191 000 примерака; године 1994, у земљи чије се становништво у међувремену није ни удвостручило, Гришамова *Гасна комора* продала се у 3,2 милиона примерака. Америчко издаваштво данас је подружница Холивуда,⁴ а роман-блокбастер је конфекцијска роба, портабл сурогат за телевизор. *Non-fiction* има још бољу прођу, будући да живимо у Доба информације и да су књиге још увек најпрактичнији извор истих. Према томе, ако су Американци 1995. пазарили рекордних 2,19 милијарди књига, то нам о месту књижевне маште у америчком животу не говори ништа више него што нам дуговечност мјузикла *Мачке* на репертоару говори о здравственом стању правог позоришта.

Заиста, безмало је бизарно да разни надобудни коментатори као знак доброг здравља књижевности наводе то што су *Barnes & Noble*-ови дисконти преузели контролу над малопродajним тржиштем књига. Иза допадљиве фасаде обиља, у тим суперпродавницама крију се неупућено особље и систем требовања робе карактерис-

⁴ Неке романописце данас редовно зивкају скаути из филмске индустрије да се распитају како напредује нова књига; неретко, по завршетку рукописа, један примерак одлази на Менхетн, а други у Лос Анђелес.

тичан за велике тржне ланце, где се о асортиману књига за сваку од продавница одлучује из централе на Средњем западу. Лично сам био у прилици да у потрази за *Најџорим Ђушовањем на свећу*, мемоарима Епслија Чери-Гарарда о експедицији на Јужни пол, обиграм четири *Barnes & Noble*-ова бехемота на Менхетну; говорили су ми да књигу „највероватније“ немају на лагеру, и слали ме да погледам на одељцима Наука и природа и Светска историја. („А да није можда под Африка“, рече ми један продавац.) На крају сам је пронашао код *Brentana* на Петој авенији, где је, упркос релативно малом избору књига, постојао одељак посвећен Пустоловинама и експедицијама. Није прошло ни месец дана, а *Brentano* је морао да стави катанац на врата.

Институција озбиљног писања и читања налик је на старовремски средњоамерички град који су распорили и опустошили суперауто-путеви. Око осиромашеног ужег центра озбиљне књижевности простиру се богата клонска предграђа масовне забаве: технотрилери и правни трилери, романи о сексу и вампирима, о убиствима и мистичизму. У последњих педесет година доста се белих мушкараца одлило у предграђа и приобалне градове, где је концентрисана телевизијска, новинска и филмска моћ. Иза њих су остале углавном етничке и културне енклаве. Виталност савремене прозе у доброј мери почива на црним, хиспано, азијским, индијанским, геј и женским заједницама, које су се уселиле у грађевине што их је за собом оставио одлазећи бели стрејт мушкарац. Осим њих, у осиромашеном ужем центру књижевности бораве и усамљени уметници привучени разноликошћу и изазовима какве само велеград може да понуди, и оно мало културних споменика што још одолевају зубу времена (опера Тони Морисон, оркестар Џона Апдајка, музеј Идит Вортон), и које људи из предграђа и даље учтиво обилазе у нерадне дане.

Године 1993, и сâм сам увелико био у депресији. Почео сам да изводим бескорисне рачунице: помножио бих, рецимо, број књига које сам прочитао прошле године с бројем година које су ми реално преостале. Добијени троцифрени резултат указивао ми се не толико као *temento mori*, колико као мера неспојивости спорог рада који читање изискује и хиперкинетичности модерног живота. Одједном, као да су и они моји пријатељи који су некада читали престали чак и да се извињавају због тога што то више не чине. На питање шта чита, једна моја млада познаница која је завршила књижевност, одговорила је: „Ти мислиш на *линеарно* читање! Оно, као, кад прочиташ књигу од почетка до краја?“ Наредног дана сео сам да пишем оглед под насловом „Моја застарелост“.

Свет уметности и „вредносно неутрална“ идеологија тржишне привреде никад нису живели у нарочитој љубави. Након Хладног рата, речена идеологија бацила се на консолидацију својих добитака: ваљало је проширити тржишта, осигурати профит, деморалисати ретке преостале критичаре. Године 1993, знаке те консолидације видео сам на сваком кораку. Видео сам је у напуцаним теренцима и минивановима који су истиснули аутомобиле с позиције омиљеног приградског возила – у свим оним „ренџерима“, „ленд крузерима“ и „војаџерима“ што и јесу прави плен једног рата вођеног зато да би се бензин у Америци и даље могао продавати у бесцење, рата који се одвртео као хиљадучасовни телешоп за високу технологију, потрошачког рата

распарчаног путем комерцијалне телевизије. Видео сам како леђни дувачи лишћа истискују грабуље. Видео сам како ТВ мрежа CNN и њена армија спонзора праве таоце од путника у аеродромским чекаоницама и купаца у редовима пред касама у супермаркетима. Видео сам како PC 486 истискује PC 386, да би и њега сменио Pentium, тако да, упркос све већем обиму производње, цена основног лаптопа није пала испод 1000 долара. Видео сам како Пен Стејт губи Blockbuster Bowl.

Потрошачка економија воли производ који се продаје по вишој цени и који се брзо хаба или је подложен редовном усавршавању, али тако да свако ново побољшање доноси само маргинални пораст употребљивости. За такву економију, вести које не застаревају нису само мањкав производ; оне су *антииџијичан* производ. Једно класично књижевно дело није скупо, нема рок трајања и, што је најгоре, не да се побољшати. Утолико је разумљиво да, како се слободно тржиште (по узору на које су новинари формулисали сопствену „неутралност“) све више доживљава као *јегина* плаузибилна парадигма у јавној сфери, чак ни тако савесне новине као што је *New York Times* немају друге него да се у извештавању о књигама оријентишу према „објективним“ стандардима – у преводу, према тиражу. Што рече извршни уредник *Orange County Register*-а, у разговору с репортером *Times*-а 1994. године: „Докле ћемо више да се заваравамо кад је о природи новина реч? Докле ћемо да се заваравамо да је уредник ишта више од продавца?“

Да је икоме на власти или у пословним круговима стало до будућности књиге, знао сам, не бисмо присуствовали онако поамној кампањи у Вашингтону и на Вол стриту да се прикупи пола милијарде долара за *Infobahn* чији су заговорници на речима жалили због штете коју ће то нанети читању („Мораћете да се навикнете да читате с екрана“), али нису могли да сакрију да су у том погледу сасвим равнодушни. Знао сам и зашто су равнодушни: кад узмете књигу у шаке, да ли ће из тога нешто изаћи, то зависи само од вашег уложеног труда. Кад узмете књигу, моћ и одговорност потпуно су ваши.

Иронија је била у томе што сам, све уздижући читање у небеса, био у таквој депресији да после вечере нисам имао снаге ни за шта друго до да се скљокам испред телевизора. Чак и без кабловске, увек се могло наћи нешто примамљиво: Филаделфија Филис и Сан Дијего Падрес, Филаделфија Иглс и Синсинати Бенгалс, *M*A*S*H*, *Кафић уздравље*, *Одељење за убисџива*. Телевизија емитује задовољство у утешним залагајчићима – четвртине утакмица, дванаестоминутни чинови серија – баш онако како ми је отац, кад сам био јако мали, сецкао прженице на комадиће. Наравно, што сам више гледао ТВ, то сам више презирао себе. Ако си романописац, како можеш да очекујеш да ће неко други читати твоје књиге, кад се *и њеби* не чита? Сматрао сам да сам *гужан* да читам, као што сам сматрао да сам *гужан* да напишем трећи роман. И то не било који трећи роман. Одувек сам патио од предрасуде да ће радња романа добити на богатству уколико се ликови поставе у динамично друштвено окружење, и да снага тог књижевног рода лежи у томе што је у стању да премости растојање између приватног искуства и јавног контекста. Има ли критичнијег контекста, данас, од тога што се у простору између приватног и јавног испречила телевизија?

Међутим, трећа књига ме је тотално паралисала. Док сам писао свој други роман, *Трусове (Strong Motion)*, дугу и замршену причу о једној породици са Средњег запада

у свету моралног превирања, био сам решио да ћу том приликом, уместо да, као у *Двадесет седмoм тpагу*, своје бомбе одашиљем упаковане у коверту ироније и недоречености, кренути у јуриш, бацајући реторичке Молотовљеве коктеле. Али резултат није био ништа бољи: четворке и петице од критичара, које су ме подсетиле на то како сам, као млађи, жудео за похвалама учитеља, иако ми нису доносиле никакву сатисфакцију; пристојна продаја; и заглушујућа тишина безначајности. Кад су *Трусови* изашли из штампе, одвојио сам наредну годину за прикупљање грађе. Чинило ми се да би, кад се вратим писању, проблем могло да представља то што нисам прикупио довољно. Међутим, наишао сам на потпуно супротан проблем: преоптерећеност. Мрцварио сам причу, развлачећи је да у њу нагурам све више и више оних ствари-у-свету које се намећу у процесу писања. Прозрачно, елегантно и суптилно дело какво сам хтео да напишем, било се цело изобличило од тема које сам непрестано додавао. Већ сам био обрадио и употребио мноштво жаргона: речник савремене фармакологије, и телевизије, и расе, и затворског живота, и још десетину других. Како да сатиризујем берзу и интернетску еуфорију, а да ми истовремено остане простора за подробну разраду карактера и локалитета? Паника се гнезди и расте у јазу између све дужег времена потребног за довршење неког пројекта и све краћих временских размака у којима се дешавају културне промене: како конструисати пловни објекат кадар да плута по историји бар онолико дуго колико је трајала његова градња? Романописац има све више ствари да каже, а читаоци све мање времена за читање: како наћи енергије да се ангажујеш у култури коју потреса криза, кад се та криза састоји у немогућности културног ангажмана? То су били црни дани. Почео сам да помишљам да нешто није у реду са целом идејом о роману као облику „културног ангажмана“.

Пре једног столећа, роман је био неприкосновено друштвено учило. Нова књига Вилијама Дина Хауелса очекивала се у грозници какву данас изазива нови сингл групе *Pearl Jam*. Нема сумње да се основни разлог што је друштвени роман постао тако редак, крије у томе што модерним технологијама друштвено подучавање боље иде у руке. Телевизија, радио и фотографија су живописни, пријемчиви медији. Након Капотиевог *Хладнокрвној убојстви*, журнализам је такође постао одржива креативна алтернатива роману. Будући да могу да рачунају на широку публику, телевизија и новине су у позицији да за врло кратко време прикупе огромну количину информација. Мало је романсијера који могу себи да приуште да скокну до Сингапура, или да на платном списку држе гомилу стручних консултаната који серијама као што су *Урјенџ-ни ценџар* или *Њујоршки џлавци* дају дојам аутентичности.

Ми, дакле, не живимо у време када су Дикенс, Дарвин и Дизраели читали један другог, него у време кад наши председници, ако ишта читају, читају Лујзу Ламур и Волтера Мозлија, и кад критичне вести о друштву до нас углавном стижу посредством анкетара. У недавном истраживању о 24 часа у животу америчке културе, које је спровео дневник *USA Today*, двадесет три пута се спомиње телевизија, шест пута филм, шест пута забавна музика, трипут радио, и једанпут роман (*Мосџови округа Медисон*). Неки осредње талентован писац који би, рецимо, желео да скрене пажњу јавности на

положај илегалних имиграната, био би блесав да се у ту сврху послужи романом. Исто важи за писца који би да удари плъуску владајућем сензибилитету. *Порџинојева бољка*, роман о коме је својевремено чак и моја мајка чула довољно да би о њему стекла лоше мишљење, вероватно је последњи амерички роман који се још могао појавити на радару Боба Дола као чудо и покора. Кад је ономад Хомеини ставио уцену на главу Салмана Руждија, Американцима је његов муслимански фанатизам изгледао мање архаичан од чињенице да се ајатолах толико потресао због једне *књије*.

У оно време кад сам био почео да пишем „Моју застарелост“, и прекинуо у пола реченице, дозволио сам себи да се ухватим у коло с Холивудом. Наивно сам замишљао да би неко ко има смисла за наративну структуру, могао писањем сценарија да финансира своју приватну књижевничку навику, и да о истом трошку завара своју глад за широким аудиторijумом. Мој холивудски агент, назовимо га Дики, објаснио ми је да не морам чак ни да довршим сценарио, већ да могу да продам и „тритмент“, само ако је „концепт“ довољно „хај“.⁵ Јако се одушевио када сам му после шест месеци предао тритмент (концепт сам свео на шест речи, једна од њих била је „секс“), али нажалост, рекао је, дошло је до промена на тржишту, ипак ћу морати да изведем сценарио до краја. То сам успео да постигнем за петнаест дана. Ја сам мислио да сам много паметан, а Дики само што није пао у фрас од одушевљења. Још само неколико ситних измена, рекао је, па смо на коњу.

У следећих шест месеци прошао сам кроз прави пакао. Сада ми је *џеребао* новац, тако да сам, упркос растућем осећању да сам се упустио у ћорав посао („Одушевљење не кошта ништа“, упозорио ме је пријатељ), написао најпре другу руку, па трећу руку, па четврту-и-апсолутно-коначну руку. С несмањеним одушевљењем, Дики ми је саопштио да му је, док је читао четврту верзију, синило шта би требало да урадимо: да задржимо три главна лика и уводну секвенцу, а осталих 115 страница потпуно да прерадимо. Рекао сам му да ја нисам човек за тај посао. Одговорио је: „Добро, ти си предивно развио карактере. Хајде сад да нађемо другог писца и да му понудимо педесет посто учешћа.“

Кад сам спустио слушалицу, нисам могао да дођем себи од смеха. Чудно, али имао сам осећај да сам поново онај стари. У Холивуду успевају они који очајнички желе успех, а ја не само што га нисам желео очајнички, него га уопште нисам желео. Знао сам да то што сам одбио да предам свој рад у руке неком другом писцу значи да нећу видети ни белу пару за уложени труд; Дики ме је, разуме се, шкартирао као да сам медицински отпад. Једноставно, нисам могао да замислим да не *џосеџујем* оно што сам написао. Не би ми представљало проблем да неки свој роман видим искапапљен на великом платну, под условом да су ми платили, јер ће сама књига увек припадати мени. Али да неки свој недовршени текст препустим другоме на „креативну дораду“, то ми није ишло у главу. Усамљенички рад – рад писања, рад читања – чини суштину књижевности, и оно по чему се роман разликује од других, визуелнијих забавних

⁵ *High-concept* (енг.) – термин из америчке филмске индустрије; односи се на уметнички неамбициозне пројекте (нпр. *Змије у авиону*) чија се радња, у сврху презентације потенцијалном продуценту, може свести на максимално упрошћену премису. (Прим. њрев.)

садржаја јесте интерна сарадња писца и читаоца на изградњи и насељавању једног измаштаног света. Могу да кажем да интимно познајем Софи Бентвуд, и да говорим о њој природно, као да ми је добра пријатељица, зато што је Софи Бентвуд моја конструкција у коју сам улио сопствени страх и сопствену отуђеност. Да сам је којим случајем упознао само преко видео траке *Очајних ликова* (године 1971. снимљен је истоимени филм са Ширли Маклејн, као типичан „филм Ширли Маклејн“), Софи би заувек остала Други, одвојена од мене екраном на коме сам је гледао, неизбежном површношћу филма и звезданом присутношћу Ширли Маклејн. У најбољем случају, могао бих да кажем да сам мало боље упознао Ширли.

Но, изгледа да је управо то оно што Америка хоће: да мало боље упозна Ширли. Живимо под тиранијом буквалног. Приче које свакодневно гледамо – приче Стива Форбса, Меџика Џонсона, Тимотија Маквеја, Хилари Клинтон – имају снажну, иконичку присутност, присутност која наше властите телевизијски непреношене животе потискује у подређени свет сенки. Не би ли оправдали то што захтевају нашу пажњу, органи масовне културе и информисања осећају се обавезним да нас из дана у дан, штавише, из сата у сат, понуде нечим „новим“. Последица ефемерност сваке приче, тренда, моде или питања, представља много импресивнију варијанту планиране застарелости од оне код детроитских аутомобила, који се кваре после пређених 100 000 километара, јер возачима обично треба четири-пет година да достигну ту границу, и јер кола, на крају крајева, нечему служе.

Иако добри романописци не јуре за трендовима, они се ипак осећају дужним да драматизују битна и актуелна питања, а данас су суочени са културом где је ретко које питање актуелно дуже од дан-два. Спиратељица која би да исприча причу о друштву, али тако да у тој причи буде истине не само 1996, него и 1997, наћи ће да јој недостају чврста културна упоришта. Не заступам ја овде неку препотопску идеју књижевне „безвремености“. Просто примећујем да, пошто уметност сама по себи не даје објективна мерила по којима би се могла вредновати, одатле следи да је једино практично мерило вредности – једино по чему се можеш разликовати од душманског кича – то да ли ће неко кроз десет година бити вољан да се помучи да те прочита. Овај испит времена постао је испит епохе, и то, изгледа ми, испит на коме ће епоха пасти. Како да постигнеш актуелну „релевантност“, а да се не послужиш речником икона и ставова који се мењају из минута у минут, и да, самим тим, још не потврдиш и потпомогнеш хегемонију застаривости преко ноћи, хегемонију коју си хтео да оспориш?

С обзиром да културни коментатори и у деведесетим не престају да куде писце због тога што су изневерили јавну ствар, није згорег још једном поновити: као што је фото-апарат забио колац у срце озбиљног портретног и пејзажног сликарства, тако је телевизија убила роман друштвене репортаже.⁶ Истински посвећени друштвени

⁶ Врхунац тоталног неразумевања био је вероватно манифест „Новог друштвеног романа“, „Укебати милијардоногу звер“ Тома Вулфа (“Stalking the Billion-Footed Beast”, *Harper's*, новембар 1989). Оно што највише боде очи у Вулфовом есеју – више од његовог завидног непознавања многих изврских друштвено ангажованих романа објављених између 1969. и 1980; више, чак, и од његове колосалне уображености – јесте то што је пропустио да објасни због чега његов Нови друштвени романописац не би отишао у Холивуд да пише сценарије.

романописци још увек некако проналазе пукотине у монолиту у које се може укуцати клин. Али то чине знајући да се не могу ослонити на своју грађу, онако како су то могли Вилијам Дин Хауелс, Аптон Синклер и Харијет Бичер Стоу, већ само на сопствени сензибилитет, и не очекујући да ће их ико читати зато да би био у *џоку*.

Толико је бар било јасно још Филипу Роту, године 1961. „Немати осећај да стварно живиш у сопственој земљи – онако како се та земља приказује кад отвориш *Life* или кад закорачиш на улицу – то, за једног прозаисту, мора представљати озбиљну професионалну потешкоћу”, констатовао је он, и завапио, „о чему ће да пише? О свом пејзажу?” У међувремену, завртањ је направио још један окретај. Наша застарелост, данас, не своди се само на то што је телевизија узурпирала улогу друштвеног гласноше, и на место маште устоличила буквалност. Негде у време кад је Рот изнео своја запажања, Фленери О’Конор је нагласила да је „задатак приповедача” да „у наравима оваплоти тајну”.⁷ Као у случају поетике коју је По извео из „Гаврана”, формулација О’Конорове пре свега се односи на њено сопствено дело, али сумње нема да су питање „тајне” (како се људска бића суочавају, или како избегавају да се суоче, са смислом постојања) и питање „нарави” (зашто се људи понашају онако како се понашају) одувек представљала главну преокупацију прозних писаца. Романописац данас има разлога за страх, јер технолошки конзумеризам који влада нашим светом циља управо на то да оба ова питања учини чисто академским.

Одговор О’Конорове на проблем који је артикулисао Рот, на осећање да у националном медијском пејзажу нема богзна колико тога што би романописци могли да назову *својим*, гласи да је најбоља америчка проза увек била регионална. Одговор је помало неочекиван, с обзиром да је у предавању за свог хероја изабрала космополиту Хенрија Џејмса. У сваком случају, хтела је да каже да проза црпе снагу из специфичности, и да су делатници на том пољу у наравима појединих региона одувек налазили плодно тле. Наоко гледано, рекло би се да регионализам још увек цвета. Штавише, данас је међу студентаријом у моди рећи да не постоји Америка, него да постоје само Америке, у множини; јер, шта је то што једна црна лезбијка из Њујорка и један јужни баптиста из Џорџије могу да имају заједничко, изузев енглеског језика и савезног пореза на доходак? Сва је прилика, међутим, да и Њујорчанка и Џорџијанац свако вече гледају Летерманов шоу, да се обоје грче да пронађу здравствено осигурање, да обоје имају радна места угрожена пресељавањем послова у иностранство, да обоје одлазе у супермаркет по играчкице везане за најновији цртани филм, да их је економска пропаганда обоје отерала у цинизам, да обоје играју лото, да обоје сањају о својих петнаест минута славе, да обоје гутају антидепресиве, и да су обоје заљубишка у Уму Турман, због чега их је помало блам. Свет садашњице је свет у коме је богате латерарне драме регионалних нарави заменила једна једина вертикална драма, драма регионалне специфичности која губи битку с комерцијалном општошћу. Амерички писац данас суочава се с тоталитаризмом аналогним оном с којим су морале да се носе две генерације писаца из Источног блока. Затварати очи пред тим значи одати се ностал-

⁷ Навод из предавања „Природа и циљ уметничке прозе”, први пут објављеног 1969. у књизи *Нарави и џајна: људијодна љроза (Mystery & Manners: Occasional Prose)*. (Прим. љрев.)

гији. Ангажовати се против тога пак значи доћи у опасност да почнеш да се понављаш као покварена плоча: технолошки конзумеризам је паклена машина, технолошки конзумеризам је паклена машина...

Судбина „нарави“ (*manners*) обесхрабрујућа је, не само у смислу „схватања и обичаја неке друштвене групе, генерације или епохе“, него и у оном обичнијем смислу те енглеске речи: „манири, опхођење“. Неотесаност, неодговорност, дволичност и глупост данас су обележја стварне људске интеракције: они чине садржину наших разговора, садржину наших бесаних ноћи. Али у свету конзумеризма ниједно зло није моралног карактера. Зло – то су високе цене, неудобност, мањак избора, мањак приватности, жгаравица, опадање косе, отежани саобраћај. То не треба да нас изненади, будући да се вредним рекламирања сматрају једино они проблеми који се дају лечити новцем. Али новац не може да реши проблем неуљудности – оличен у брбљивцу у биоскопској сали, у душебрижној свастиси, у себичном сексуалном партнеру – новац може само да обезбеди прибежиште у атомизованој приватности. А управо у такву приватност је водио Амерички век. Почело је са масовном сеобом у предграђа, наставило се усавршавањем система кућне забаве, да би се завршило формирањем виртуелних заједница чије је најмаркантније обележје то што је интеракција у њима потпуно необавезна – веза се прекида истог тренутка кад се корисник осети иоле незадовољним.

Општи је утисак да сви ови трендови доприносе инфантилизацији Американаца. Мање је запажено до каквих све промена доводе ти трендови, како у ономе што очекујемо од разоноде (књига мора нешто да нам да, а да ми ништа не дамо њој), тако и у самој садржини те разоноде. Каква се уопште прича може испричати, пита се Свен Биркертс у *Гуштенберговим елеијама*, о просечном Американцу, „чији дан пролази у спавању, раду за компјутером, гледању телевизије и причању телефоном.“ Проблем данашњег романописца није само у томе што просечни мушкарац или жена проводе све мање времена лицем у лице са својим ближњима; на крају крајева, ту је богата традиција епистоларног романа, а и ситуација у којој се налази Робинзон Крусо приближан је еквивалент самоће данашњег нежење из предграђа. Прави проблем је то што је живот просечног мушкарца или жене у све већој мери структурисан тако да се избегне управо она врста сукоба без којих проза, која се бави наравима, не може да опстане.

И ту се заиста суочавамо с нечим што изгледа као застарелост озбиљне уметности уопште. Замислимо начас да је људско постојање дефинисано Болом: Болом што нисмо, свако од нас понаособ, центар свемира; Болом што су наше жудње увек бројније од наших начина да их задовољимо. Ако се сложимо да су религија и уметност били историјски привилеговане методе за излажење на крај с овим Болом, шта ће онда бити с уметношћу кад наши технолошки и економски системи, па чак и наше комерцијализоване религије, постану софистицирани у тој мери да свакоме од нас омогуће да буде центар сопственог свемира, свемира сачињеног од избора и сатисфакција. За повреде које наноси неуљудно понашање, књижевност се, на пример, свети исмевањем. Читалац се смеје заједно са писцем, па се осећа мање усамљен и буде му боље. То је деликатна трансакција која захтева изванредан труд. Али, како да се књижевност такмичи с једним системом који у старту искључује саму могућност повреде?

На дужи рок, слом комунитаризма ће вероватно имати свакојаке опакe реперкусије. На кратке стазе, међутим, у овом веку невероватног просперитета и здравља, тај слом наноси озбиљну штету старим методама за ублажавање Бола. Већ је постало нормално да се осећањима каква друштвена атомизација зна да произведе, осећањима усамљености, бесциљности и изгубљености – а која бисмо, скупа с Фленери О’Конор, могли да подведемо под заједнички именитељ тајне – пришије етикета болести. Свака болест има свој узрок: поремећена мождана хемија, сексуално злостављање у детињству, џабалебароши које живе од социјалне помоћи, патријархат, друштвена дисфункција. За сваку болест, такође, постоји лек: золофт, регресивна терапија, програм Републиканске странке за реформу система социјалне заштите, мултикултурализам, виртуелна стварност.⁸ Делимичан лек, или, још боље, бесконачни низ делимичних лекова, или, ако не ни то, бар утеха што знате да вам није добро зато што сте болесни – све је боље од тајне. У далекој прошлости, наука је напала религиозну тајну. Али ми романописци нисмо у потпуности осетили последице тог напада све док примењена наука, у облику технологије, није изменила како обим тражње романа, тако и контекст у коме се романи пишу.

Чак и сада, кад се брижљиво старам да о свом очајању говорим у прошлом времену, тешко ми је да јавно признам ове своје сумње. У издавачким круговима, признања ове врсте позната су као „кукање“ – сматра се да жалопојке о стању културе не доликују писцима који се продају, а да су себичне и патетичне када долазе од стране писца који се не продају. За људе тако суревњиве и тако љубоморне на своју интиму, какви су писци, ћутање и трпљење је, чини се, најбоља политика. Ма колико вас изнутра изједале црне слутње, најбоље је зрачити самопоуздањем и уздати се да је то самопоуздање заразно. Кад неки писац изађе у јавност с тезом да је роман осуђен на пропаст, сто посто му нова књига слабо иде; у смислу репутације, то вам је као да крварите у води пуној ажула.

Још ми теже пада да признам у каквој сам тешкој депресији био. Док се друштвена стигма везана за депресију смањује, естетска стигма је у порасту. Није само ствар у томе што је депресија постала помодна до баналности. То је онај осећај да живимо у једној редукутивно бинарној култури: или јеси, или ниси здрав; или функционишеш, или не. А ако је то сужавање поља могућности управо оно што те баца у депресију, онда си склон да одбијеш титулу депресивног, јер би тако само постао саучесник у оном сужавању могућности. Свет је болестан, кажеш ти, а одбијање да функционишеш у таквом свету знак је отпора и здравља. Приклањао си се ономе што клинички психијатри називају „депресивним реализмом“. А то је оно о чему пева хор у *Цару Египћу*: „Ој роде ми човјечји, како л’ жива те једнако цијеним, колико ништа! Тко – тко себи убере среће више но толико, те он мисли, да сретан је. Ал’ тек помисли, падне?“⁹ На

⁸ Ево сајберфилозофиње Бренде Лорел, у разговору за *Times*: „У пољу виртуелне стварности, влада наивно уверење да ћемо, кад једног дана будемо у стању да (...) штоно рече Тим Лири, скенирамо једни другима умове, одједном много боље разумети једни друге. Знаш да звучи болећиво, али ја стварно верујем у то.“

⁹ Превод Коломана Раца. (Прим. њев.)

крају крајева, ти си само протоплазма, и једног дана ћеш умрети. Сваки позив да се извучеш из депресије, било узимањем лекова, било психотерапијом, било снагом воље, изгледа ти као позив да окренеш леђа свим својим мрачним сазнањима о покварености, инфантилности и samozаваравању врлог новог МекСвета. А та сазнања су једино завештање писца друштвеног романа, који жели да прикаже свет не само у детаљима, него и у његовој суштини, да баца светло на морално слепо око виртуелне олује, и који верује да људска бића заслужују нешто боље од будућности електронског подилажења ниским страстима по повољној цени, будућности која им се припрема и док ово причам. Уместо да кажеш *ја сам у депресији*, ти би да кажеш *ја сам у љраву!*

За то време, сви расположиви докази говоре у прилог томе да си се претворио у неког с ким се не може живети и с ким није нимало забавно бити у друштву. И док се, као романописац, све више осећаш као последњи носилац депресивног реализма и радикалне критике терапеутског друштва коју тај реализам представља, за твоју уметност, терет свега оног што би хтео да кажеш постаје неподношљив. Питаш се, што се ја замајавам с овим књигама? Не могу да се претварам да ће мејнстрим хтети да саслуша оно што имам да кажем. Не могу да се претварам да сам субверзиван, кад сваки читалац који је кадар да декодира моје субверзивне поруке све то и сам добро зна (савремена ликовноуметничка сцена служи као сталан подсетник какве се шашаве ствари дешавају кад се уметник попне за предикаоницу). Не могу да сварим идеју да је озбиљна књижевност *добра за нас*, јер не верујем да свему оном што је лоше у свету има лека, а све и да верујем, ко сам ја да преписујем лекове, кад се и сам осећам болесно? У сваком случају, тешко је књижевност сматрати леком, кад читање углавном само продубљује твоју депримирајућу отуђеност од мејнстрима; пре или касније, терапеутски настројен читалац упериће прстом у само читање као болест. Узмемо ли као пример Софи Бентвуд, приметимо да њој на челу пише „кандидаткиња за прозак“. Без обзира на то колико су дивне и комичне њене муке, и без обзира на то колико се потресно људском она у светлости тих мука указује, читалац који је воли не може а да се не запита, не би ли ипак за њу било најбоље да се пријави код неког специјалисте за ментално здравље?

Одбијам, најзад, идеју о књижевности као неком вишем, племенитом позиву, јер се елитизам коси с мојом америчком природом, и јер би ме, чак и кад ме моја вера у тајну не би чинила неповерљивим спрам осећања супериорности, моја вера у нарави спречавала да кренем да објашњавам свом брату, који је обожаваоца Мајкла Крајтона, да сам ја једноставно *бољи* писац од Крајтона. Овде ми чак ни француски постструктуралисти, с њиховим филозофски необоривим слављењем „задовољства у тексту“, нису од неке помоћи, јер без обзира на метафоричко богатство и језичку префињеност *Очајних ликов*а, оно што сам доживео док сам први пут читао тај роман није било некакво еротско латерално клизање у бесконачне асоцијације, већ нешто кохерентно и смртно релевантно. Знаш да то није било без неког разлога, што сам волео да читам и да пишем. Али свака апологија и свака одбрана као да се топе у шећерној водици савремене културе и, док трепнеш оком, човеку постане уистину тешко да се јутром дигне из кревета.

Дозволићете ми две кратке генерализације о романописцима: ми не волимо да се сувише упуштамо у питање читалачке публике, и не волимо друштвене науке. Како је необично, онда, што се испоставило да је за мене светло у тами – особа која је ненамерно највише допринела мом повратку на списатељске стазе – била једна друштвена научница која се бави истраживањем читалаца озбиљне књижевности у Америци.

Ширли Брајс Хит је добитница Макартурове стипендије, лингвистичка антрополошка и професорка енглеског језика и лингвистике на Стенфорду; то је једна отмена, витка, седокоса госпођа која нипошто није љубитељ необавезног ћаскања. Осамдесете године провела је у проучавању „присилних транзитних зона“, како их она зове, а то су места на којима се људи затекну из нужде и где немају непосредан приступ телевизији и другим сличним разбирима. Возила се градским превозом у двадесет седам различитих градова. Шуњала се по аеродромима (то је било пре него што их је окупирао CNN). Обилазила је, с нотесом у руци, књижаре и морска летовалишта. Сваки пут кад би приметила да неко чита или купује „супстанцијално приповедно дело“ (што отприлике значи: романе у брошираном повезу), замолила би га за минут његовог времена. Ишла је на летње скупове писаца и на курсеве креативног писања да пропитује ефебе. Интервјуисала је писце. Пре три године интервјуисала је и мене, а прошлог лета смо се нашли на ручку у Пало Алту.

Ми романописци, кад уопште помишљамо на читаоце, волимо да себи представимо „широку читалачку публику“ – један велики, еклектични резервоар пристојно образованих људи, који се, довољно јаким критикама или довољно агресивним маркетингом, дају наговорити да почасте себе једном добром, озбиљном књигом. Дајемо све од себе да не приметимо да међу одраслим људима који имају сличан образовни профил и воде сличне компликоване животе, једни читају много романа, а други мало или нимало.

Госпођа Хит је учила ту појаву, и премда ми је нагласила да није стигла да испита баш сваког човека у Америци, резултати њеног истраживања фактички руше мит о широкој читалачкој публици. Да би се код неке особе развило интересовање за књижевност, објаснила ми је, потребне су две ствари. Прво, неопходно је да навика читања супстанцијалне литературе буде „снажно моделована“ у врло раној фази. Другим речима, неопходно је да један или оба родитеља буду читаоци озбиљне књижевности и да подстакну дете да се угледа на њих. На Источној обали, госпођа Хит је у овоме запазила изразит класни моменат. Родитељи из повлашћене класе охрабрују читање код деце из осећања „власности“, како би рекао Луис Окинклос: баш као што цивилизован човек мора бити кадар да препозна добар кавијар или бургундац, тако мора бити кадар да оцени вредност једног Хенрија Џејмса. У другим крајевима Америке класа је мање важна, а поготово на протестантском Средњем западу, где се књижевност схвата као тренинг духа. „Кад тренирате да постанете ваљан човек“, вели госпођа Хит, „не смете олако располагати слободним временом. Од вас се очекује не само да развијете радну етику, него и да савладате дисциплину мудрог располагања часовима доколице.“ Читаво једно столеће после Грађанског рата, Средњи запад је био окриље хиљадама маловарошких књижевних друштава, где сте међу активним члановима, како је открила госпођа Хит, подједнако могли срести супругу једног домара и супругу једног лекара.

Ипак, да бисте постали доживотно посвећени читалац, није довољно да имате једног или више родитеља који читају. Према госпођи Хит, неопходно је да млади читаоци пронађу неког с ким могу да поделе своје интересовање. „Дете које је стекло навику, убрзо ће почети да чита испод покривача уз батеријску лампу“, вели она. „Ако су паметни, родитељи ће му то забранити и тако му дати додатни подстицај. Или ће дете наћи вршњака који има исту навику, па ће то да буде њихова мала тајна. Тражење вршњака уме да потраје све до факултета. У средњој школи, поготово, постоји друштвена казна коју морате да претрпите ако читате. Многа деца која су била усамљени читаоци, пријатно се изненаде кад пођу на факултет: 'Боже благи, па овде има још људи који читају књиге!'“

Док ми је госпођа Хит излагала резултате својих истраживања, сетио сам се своје радости кад сам у првом средње пронашао два другара с којима сам могао да разговарам о Џ. Р. Р. Толкину. Такође ми је прошло кроз главу да за мене, до дана данашњег, нема ничег сексуално привлачнијег од жене која чита. Но, онда ми је синило да ја не испуњавам њен први услов. Рекох јој да не памтим да сам, као мали, видео неког од својих родитеља да је узео књигу у руке, једино што су мени наглас читали бајке.

Госпођа Хит се није дала збунити: „Да, али постоји и друга врста читаоца. Постоји усамљеник (*social isolate*) – дете које је од малих ногу осећало да је веома различито од свих осталих у свом окружењу. То је јако, јако тешко открити приликом интервјуа. Људи нерадо признају да су као деца били усамљеници. Та деца пренесу своје осећање различитости у један имагинарни свет. Али то онда није свет који можете да поделите с људима око себе – јер је имагинаран. И тако, важан дијалог у вашем животу постаје дијалог с *џисцима* које читате. Иако нису присутни, они постају ваша заједница.“

Понос налаже да на овом месту повучем разлику између младих читалаца и младих штребера. Класичан штребер, онај што је на своме кад се дохвати чињеница, бројки или технологије, одликује се не депласираном друштвеношћу, него *анџи*-друштвеношћу. Читање, истина, наликује на неке за штребере карактеристичне занимације, будући да је то навика која се храни осећањем изолације и истовремено га погоршава. Међутим, то што сте као дете били „усамљеник“ не значи да ће вам, кад порастете, смрдети из уста, или да нећете умети да се опустите на журкама. Штавише, изолација може од вас да начини хипердруштвену особу. Само што ћете, с времена на време, осетити потмулу, готово покајничку потребу да се мало осамите и да нешто прочитате – да се поново нађете међу својима.

По госпођи Хит, читаоци усамљеничке подврсте (које она назива још и „резистентним“ читаоцима) имају много веће шансе да постану писци од читалаца који спадају у подврсту моделоване навике (*modeled-habit*). Ако је писање током детињства било основни медиј комуникације са заједницом, онда је разумљиво то што писцима, и кад одрасту, писање и даље бива изузетно важно за њихово осећање повезаности. Оно што се најчешће доживљава као антисоцијална природа „супстанцијалних“ писаца, било да је реч о Џојсовом егзилу или о Селинцеровом пустињаштву, већим делом потиче од ове потребе за усамљивањем које је неопходно да би се боравило у измаштаном свету. Гледајући ме у очи, госпођа Хит рече: „Ви сте усамљена индивидуа која има очајничку потребу да комуницира с једним супстанцијалним имагинарним светом.“

Иако ми је персирала, имао сам утисак да ми гледа право у душу. А усхићење које сам осетио кад ме је неочекивано описала, и то онако прозаичним, вишесложним речима, послужило ми је као потврда да је опис веродостојан. Просто да ме неко види онаквог какав јесам, просто да ме неко не схвати погрешно – ето, синило ми је, два разлога за писање!

У пролеће 1994, био сам усамљена индивидуа која, додуше, јесте имала очајничку потребу, али очајничку потребу да штогод заради. Нашао сам намештење као професор креативног писања прозе на једном колеџу слободних вештина и, премда сам на припрему предавања трошио много више времена него што је неопходно, ипак сам заvoleо тај посао. Ободрила ме је даровитост и амбиција мојих студената, који се нису били још ни родили кад се премијерно приказивао *Роуенов и Марџинов смејаћи њрошесџи*.¹⁰ Мало ме је, додуше, депримирао то што су се неки од мојих најбољих писаца, згађени насиљем извршеним над њиховим читалачким доживљајем, зарекли да никад више неће узети ниједан курс из књижевности. Једне вечери студент ми се пожалио да је на часу из савремене прозе морао читав сат да се расправља на тему да ли је индијанска списатељица Лесли Мармон Силко хомофоб или није. Једне друге вечери, ушавши у учионицу, затекао сам три студенткиње како се криве од смеха прелиставајући некакав евидентно очајан утопијско-феминистички роман који су им натурали за потребе семинара под називом „Жене и књижевност“.

Наравно да не долази у обзир да се на једном семинару те врсте ради једна тако црна књига као што су *Очајни ликови*, па била њена ауторка и стопут жена. У односу Софи и Ота Бентвуда има и малтретирања и нежности; не постоји начин да се таква тродимензионалност стисне у Прокрустову постељу насилника и жртве. Али терапеутски оптимизам који данас хара катедрама за енглеску књижевност упорно захтева да се романи разврстају у два преградка: Симптоми болести (канонска дела из Мрачног века отпре 1950) и Лекови за једно срећније и здравије друштво (дела жена и аутора из не-белих и не-хетеросексуалних култура). Да се студенти данас подстичу да читају књижевност која њима лично највише „значи“, и да читају Шекспира – кад уопште изволе да га читају, јер данас лако можете да дипломирате енглеску књижевност а да не читате Шекспира – онако како сами „изаберу“ (рецимо, трагајући за погрешним „репрезентацијама“ Другог), све то одражава једно схватање културе које више од свега подсећа на компјутерски мени: само упериш курсор и кликнеш.

Заиста је чудно да, код толиких марксиста на факултетима, још увек неопажена пролази сличност мултикултурализма и нове политике идентитета са корпоративном стратегијом сегментираниог маркетинга – с продајним апаратом који функционише на националном нивоу, и до те мере софистицирано да на основу вашег поштанског броја може да одреди у коју циљну групу спадаате и да вас снабде одговарајућим производима. Чудно је, такође, да постмодернизам – тај пандан мултикултурализма за потребе креативно-писатељске авангарде ухлебљене на универзитету – велича

¹⁰ *Rowan & Martin's Laugh-In* – комични шоу који се премијерно приказивао на ТВ мрежи NBC од 22. 01. 1968. до 12. 03. 1973. (Прим. њрев.)

као „субверзивно“ исто оно миксовање високе и ниске културе које *The New York Times* изводи сваке недеље између огласа за *Tiffany's* и *Lancôme*.¹¹ Још је чудније што су се сви ти академски Че Геваре окомили на „монолитност“ и „репресивност“ извесних традиционалних облика озбиљне књижевности, и то у тренутку кад се иста та књижевност с телевизијом и терапијом бори за голи живот. А ваљда је најчудније од свега како тим херојским субверзивцима – који држе предавања о патријархалном злу *du jour*, док се њихови пензијски пакети коте и множе на Вол стриту – још увек полази за руком да сами себе схвате озбиљно.

Но, ионако је одувек постојала провалија између идеолога, чије се идеје надимају од имплицитног оптимизма, и романописаца, чији песимизам произлази из тога што не могу ћутке да пређу преко чињенице да иза идеја стоје живи људи. Кад се дела савремених прозаиста користе у овако оптимистичне сврхе, то је ретко кривица самих писаца. Амерички роман за преостали културни ауторитет у неакадемској сфери има пре свега да захвали раду жена. По проценама упућених књижара, 70 посто белетристике купују жене, тако да не треба да нас изненади то што су последњих година већину тзв. *crossover* романа (добрих књига које успевају да нађу публику) написале жене: фикционалне мајке што се суочавају с истином о својим ћеркама, у делима Џејн Смајли и Розлин Браун; фикционалне ћерке што слушају своје кинеске мајке (Ејми Тен) или баке из племена Сијукса (Луиз Ердрич); фикционална ослобођеница што у мислима разговара са својом ћерком коју је убила да би је поштедела ропства (Тони Морисон). Мрак ових романа није политички мрак, који би се дао растерати светлошћу савремене критичке теорије, већ је то мрак ојађености којој нема лаког лека.

Могло би се још испоставити да тренутна поплава романа потеклих из пера жена и културних мањина представља само један вид покрета који настаје као реакција на хиперкинетичку ТВ стварност, покрета да се проза усидри у једино тло које се не помера на сваких пола године: у списатељичину или пишчеву припадност неком племену. Ако ништа друго, нова културна разноликост на пољу белетристике показује колико је ускогрудно судити о виталности америчке књижевности само на основу стања традиционалног друштвеног романа. Штавише, често се може чути аргумент да је књижевна култура наше земље *згравија* откако се откачила од мејнстрима; да универзална „америчка“ култура и иначе није била ништа друго до оруђе у рукама беле, мушке, хетеросексуалне елите, те да је њено пропадање заслужена судбина која очекује сваку истрошену традицију. (Хелеров приказ жена у *Кваки 22* био је, свакако, тако сраман да сам се устручавао да књигу препоручим студентима.) Очигледно је, уз то, да многи нови романи у неку руку представљају драме асимилације, и да ће проширити наше схватање националне културе баш као што су, генерацију раније, то учинили Ротови романи о животу америчких Јевреја.

Нажалост, јављају се такође назнаке да се неке младе списатељице и писци осећају гетоизирани у својим етничким или родним идентитетима – њих у тражењу саговор-

¹¹ Прошле јесени се реч „књижевност“ у два наврата појавила на корицама овог часописа: „Розана књижевности“ (профил Дороти Елисон) и „Треба вам књижевност? Не мењајте канал, на правом сте месту!“ („Тријумф *prime-time* романа“). [*Розана* – главна јунакиња једног познатог *sitcom*-а. (Прим. ђрев.)]

ника изван утврђених граница обесхрабрује једна култура која је телевизијски кондиционирана да прихвати само буквално сведочанство о Сопству.¹² Проблем је, како се често наводи, погоршан тиме што су се писци, и ефеби и они успешни, у тако великом броју повукли од непријатељски расположене културе на универзитетске програме креативног писања. Можете се опкладити да ће типичан број неког малог књижевног листа – који уређују полазници мастер студија свесни да полазници мастер студија који им предају рукописе морају понешто да објаве да би добили или задржали посао предавача – садржати варијацију на неку од три генеричке кратке приче: „Моје занимљиво детињство“, „Мој занимљиви живот у универзитетском градићу“ и „Моја занимљива година у иностранству“. Очекивало би се да ће, од свих уметности, приповедној прози најмање пријати монотонија академске издвојености. Песници црпу материјал из сопствене субјективности, композитори богзна одакле. Чак ни сликари, иако на сопствену одговорност удишу теоријску мијазму која струји с катедри за англистику и историју уметности (а једина ствар која уметнику може да нашкоди више од занемаривања, јесте идиотско бодрење), не зависе од *нарави*, не зависе од прислушкиваних разговора и прескочених свакодневних препрека колико романописци. Дуго сам своју инстинктивну аверзију према универзитету рационализовао помоћу идеје да је романописац обавезан да остане у блиском додиру са животом мејнстрима (обавезан да хода улицама, да силази у народ итд.) не би ли читаоцима што боље могао, како вели Свен Биркертс, „да донесе важне вести о томе шта значи живети у данашњем свету“.

Сада, међутим, сматрам да је моја инстинктивна аверзија напосто – инстинктивна аверзија. Романописци запослени на универзитетима обављају важну функцију предајући књижевност ње саме ради; неки од њих уз то пишу занимљиве ствари. А што се тиче шанцовања беспрекорно компетентних писанија по радионицама и око њих, нико ме не тера да то читам. Конкуренту у мени заправо је драго кад види колико је много његових вршњака одабрало да се не злопати у слободнотржишном свету. Шта да вам кажем, мени се свиђа да живим неколико станица подземном железницом од Вол стрита и да будно пазим на сваки потез наше владе у сенци. Али данашњи свет је доступан свакоме ко има телевизор, модем и превоз до тржног центра; и, што се мене тиче, свако чељаде од пера које жели да се послужи тим светом, само нек изволи. Иако се појава идентитарне прозе поклопила с повлачењем америчког романа из мејнстрима, запажања Ширли Хит учврстила су ме у уверењу да доношење „важних вести“ није више толико одређујућа функција романа колико његов узгредни производ.

Вредност рада госпође Хит, и разлог из којег је овако штедро цитирам, почива у томе што се она потрудила да проучи оно што пре ње нико није проучио, и што је на

¹² Популарност играња улога у онлајн причаоницама и виртуелним световима као што је MUD (*Multiple-user dungeon*), које одушевљени теоретичари глорификују због његове ослобађајуће дифракције сопства, у ствари само потврђује колико смо сви опседнути једним површно дефинисаним „идентитетом“. Идентитет као тајна (континуитет свесног јаства од нашег детињства до садашњег тренутка) и као нарав (колико сте љубазни, колико непосредни, колико духовити, колико уображени, колико склони самозаваравању, колико иронични; како се понашате) очито је неважан у поређењу с просто-проширеном реченицом: „Ја сам двадесетпетогодишња бисексуалка у мрежастим чарапама.“

проблем читања применила речник довољно неутралан да опстане у нашем вредносно неутралном културном окружењу. Ми читаоци нисмо „бољи“ или „здравији“ или, обрнуто, „болеснији“ од нечиталаца. Тако се, ето, десило да припадамо једној мало чуднијој заједници.

По госпођи Хит, одређујућа одлика „супстанцијалних приповедних дела“ јесте *нећредвидљивост*. На ту дефиницију је дошла кад је открила да се већина читалаца које је интервјуисала, у неком облику, суочила с непредвидљивошћу у личном животу. Терапеути и свештеници који саветују људе у невољи нагињу тешкој литератури. Исто важи за људе чији се животи нису одвијали предвиђеним током: Корејци из трговачке касте који не постану трговци, клинци из гета који упишу факултет, мушкарци из конзервативних породица који воде отворено хомосексуалне животе, и жене чији су животи испали радикално другачији од живота њихових мајки. Ова потоња група је нарочито велика. Милиони Американки данас живе животе о којима се није могла ни створити представа на основу живота њихових мајки, и све су оне, према моделу госпође Хит, потенцијалне читатељке супстанцијалне прозе.¹³

У својим интервјуима, госпођа Хит је открила да међу озбиљним читаоцима постоји „раширено уверење“ да их читање „чини бољом особом“. Али, предухитрила ме је, није реч о томе да им читање, у стилу литературе самопомоћи, даје снаге да се доведу у ред, већ о томе да их „читање озбиљне књижевности нагони да се суоче с неизбежним уделом стицаја околности у људским животима. Из тог суочавања, они излазе с уверењем да су постали дубљи и способнији да изађу на крај са немогућношћу да имају потпуно предвидљив живот.“ Из интервјуа у интервју, читаоци су госпођи Хит говорили једно исто: „Читање ми омогућује да очувам нешто *сућстанцијално* – мој етички интегритет, мој интелектуални интегритет. ‘Супстанца’ је нешто више од ‘ове дебеле књиге’. Читање те књиге *мени* даје супстанцу.“ Ова се супстанца, додала је госпођа Хит, најчешће вербално преноси, и сматра се нечим што је непролазно. „Из тог разлога“, рекла је, „компјутери за читаоце неће вршити посао.“

Испитаници госпође Хит готово су једнодушно описали супстанцијална приповедна дела „као једина места где још постоји каква-таква шанса да се неко на грађански, јаван начин ухвати у коштац с етичким, филозофским и социополитичким димензијама живота које се другде третирају тако симплистички. На пример, од Агамемнона па надаље бавимо се сукобом између привржености породици и привржености држави.

¹³ Ако је веровати регистрима деветнаестовековних књижевних друштава, на жене је одувек отпадала главнина читалачког посла. Али значајно је да чак и данас, у једном друштву где већина жена истовремено ради и брине се о породици, на свака три купљена романа, два купују жене. Објашњења за огромно повећано присуство жена у америчкој озбиљној књижевности вероватно треба тражити и на страни понуде и на страни тражње. Проширени фонд читалаца с неочекиваним животима нужно производи проширени фонд писаца. А негде око 1973, кад су се жене запосиле у озбиљнијем броју, почеле су да захтевају књижевност која није писана из мушке перспективе. Чини се да су данашње списатељице попут Џејн Смајли или Ејми Тен свесне да постоји публика која их помно прати и с којом могу да рачунају. Дочим сви романописци које знам, укључујући моју маленкост, не могу ни да претпоставе ко би уопште могао куповати њихове књиге.

А снажна приповедна дела одбијају да на тај сукоб дају лаке одговоре, да ствари насликају црно-бело, *à la* добри момци противу неваљалаца. Та дела су све оно што поп-психологија није.“

„А и свака религија је једно супстанцијално приповедно дело“, рекох.

Климнула је главом. „Управо то кажу и читаоци: да је читање добре прозе као читање неке особито богате партије једног религијског текста. Оно што је заједничко за религију и добру прозу је то да одговора нема, да нико нема последњу реч. Језик књижевности је такав да се књижевна дела на свако ново читање откривају у другом светлу. Али непредвидљивост не подразумева тотални релативизам. Њоме само наглашавамо истрајност с којом се писци враћају фундаменталним проблемима. Ваша породица против ваше земље, ваша супруга против ваше пријатељице.“

„Бити жив против свести да ћеш морати да умреш“, рекох.

„Тако је“, рече госпођа Хит. „Наравно, у непредвидљивости прозе има нечег предвидљивог. То је заједничка карактеристика свих супстанцијалних дела. И управо се за њу предвидљивост читаоци, како сами кажу, грчевито хватају – за осећање да учествујете у том великом људском подухвату, у континуитету, у непролазности великих сукоба.“

На повратку из Пало Алта, у присилној транзитној зони која се налазила у надлежности посаде радника-акционара авио-компаније TWA, одбио сам понуђене слушалице за *Филм породице Брејги* и једносатни специјал на каналу E!, али сам после неког времена ухватио себе како ипак гледам. Лишен тона, речени се специјал претворио у *exposé* хидраулике неискрених осмеха. Доживео сам епифанију неаутентичности, и осетио глад за неусиљеном емоцијом једног књижевног дела које не покушава ништа да ми прода. Отворио сам у крилу *Лица у води (Faces in the Water)* списатељице Џенет Фрејм, роман о душевној болници, но нисам могао да се усредсредим на њене неумилне, али чудновато знаковите реченице све док се, два и по сата касније, неми екран преда мном напакон није угасио.

Јадна Ноелин, која је чекала да је др Хауел зајроси њремга јој се овај никад није обрађио грујим речима изузев: Како с'ће? Знаће ли где с'ће? Знаће ли заш'ће с'ће овде? – фразама које би се у нормалним околностима њешко могле њројумачићи као израз наклоности. Али кад с'ће болесни, у себи њронаћеће једно ново њоље њерцейције, где жањеће њумачења која за вас њредс'јављају хлеб засушни, вашу једину храну. И њако, кад се др Хауел на крају оженио окујационом њерайеуџкињом, Ноелин њребацише на одељење за акујине њацијенте.

Очекивати да роман понесе терет целог једног акутно поремећеног друштва – да нам помогне да решимо наше савремене проблеме – то ми изгледа као једна карактеристично америчка суманута идеја. Писати реченице, реченице тако аутентичне да могу да послуже као уточиште: није ли то доста? Није ли то много?

Нема томе ни четрдесет година како је објављивање Хемингвејевог *С'шарца и мора* представљало догађај националних размера. У то време, радио и филмови још увек су сматрани „јефтином“ забавом. Педесетих и шездесетих, кад су филмови постали „филмска уметност“ и захтевали да их се озбиљно схвати, телевизија је постала нова

јефтина забава. Напокон, седамдесетих, с афером Вотергејт и серијом *Све у Њорџици*, и телевизија је изборила право да уђе у обавезну културну лектуру. Образована неурдата Њујорчанка која је 1945. читала двадесет пет озбиљних романа годишње, данас уврх главе има времена за пет. Како слој читалаца с моделованом навиком постаје све тањи, књига углавном спада на тврдо језгро резистентних читалаца, који читају јер не могу другачије.

То тврдо језгро представља једну јако малу награду за коју се бори јако велики број активних романописаца. Да би зарадио за живот, писац такође мора да се нађе на списку од пет наслова код гомиле читалаца с моделованом навиком. Сваке године, у очекивању главне премије, неколицина писаца добија шестоцифрене и седмоцифрене авансе (пружајући повода за раздрагане усклике типа „Америчка књижевност је у експанзији!“), а понеко заиста и улети на топ-листе. У протекле две године, роман *Лучке весџи* Ени Пру продао се у четири милиона примерака; књижевни бестселер у тврдом повезу за 1994. годину, *Гранични ѡрелаз* Кормака Макартија, нашао се на педесет првом месту годишње листе бестселера часописа *Publishers Weekly*. (Место бр. 50 заузеле су *Звездане сџазе: све добре сџвари*.)

Тржиште књига намеће писцима добродошлу дисциплину, подсећајући нас на нашу дужност да забављамо. Но, за амбициозног писца без универзитетског крова над главом, модерно америчко тржиште – где се врши тријажа уметника на суперзвезде, звезде и нуле; где се трезвено увиђа да ништа не продаје производ тако добро као „персоналити“ – уистину је љута ветрометина. Млада романсијерка Ејми Тен пева пратеће вокале у рок групи *Rock Bottom Remainers* која се залаже за ширење писмености. Мајкл Шејбон, један још млађи романописац, на омоту *Злаћних момака*, свог романа о једном романописцу на универзитету, даје читаоцима свој имејл. Уочи Ноћи вештица, Дона Тарт (чији је прва књига такође смештена у академски миље) утеже се у оклоп и позира као Јованка Орлеанка за *New York Times*. Марк Лејнер у својим књигама пише искључиво о Марку Лејнеру, младом писцу (тај је већ двапут гостовао код Летермана). Рик Муди, млади писац *Легене олује*, аутор је стрипа за часопис *Details*, у којем млади писац по имену Рик Муди унајмљује дублера да га одмени на књижевним вечерима. Муди на уметнички начин дочарава муке на којима се нађу многи млади романописци кад се од њих захтева да своје инхерентно приватно искуство читања ставе у службу рекламирања путем јавне персоне – на књижевним турнејама, у радијским емисијама, на *Barnes & Noble*-овим зембиљима и шољама за кафу.

Персоналити писца коме је штампана реч на првом месту је, *ipso facto*, телевизијски непреносив, и није згорег подсетити се колико је само наших реномираних старијих романописаца одабрало, у земљи где се за публицитетом јури као за Светим гралом, да заштити своју интиму. Рот, Макарти, Дон Делило, Вилијам Гедис, Ен Тајлер, Џ. Д. Селинџер, Томас Пинчон, Синтија Озик и Денис Џонсон – сви они дају мало или нимало интервјуа, предавања држе и на турнеје иду ретко или никако, а неки чак не дозвољавају ни да их се фотографише. Нема сумње да су ту на делу сваковрсне хитијанске драме усамљеништва. Али за неке од ових писаца, ћутање је интегрални део њиховог уметничког вјерују.

У Гедисовом првом роману, *Рекоіницијама* (1955), пишчев алтер-его на једном месту завапи: „Па шта хоће они од писца што нису добили од његовог дела? Шта очекују?

Шта остаје од њега кад доврши своје дело? Шта је уметник, ако не талог свога дела, људска олупина што се вуче за њим?" Послератни писци попут Гедиса и Пинчона, и послератни уметници попут фотографа Роберта Френка, представљају један одговор на ова питања; Норман Мејлер и Енди Ворхол представљају други. Гедис је још 1955, пре него што је телевизија изгурала радио с позиције владајућег медија, разумео да, ма колико примамљиво субверзивна реклама деловала на кратак рок, уметник који заиста озбиљно намерава да се одупре једној култури где се неаутентичне слике серијски производе, мора да се одупре искушењу да и сам постане слика, па чак и по цену да остане практично непознат.

Дуго сам времена, настојећи да следим Гедисов пример, и ја био непоколебљив у свом ставу да дело треба пустити да говори само за себе. Нисам држао предавања, нисам приказивао књиге за *Times*, нисам писао о писању, нисам ишао на издавачке тулуме. Да се у доба персоналитија огласим изван романа, то ми је мирисало на издају; указивало је на мањак вере у снагу приповедне прозе као облика комуникације и личног израза, и само могло да допринесе, сматрао сам, општем напуштању маште у корист буквалног. Моја космологија била је сачињена од ћутљивих јунака и грегарних издајица.

Међутим, ћутање је ефектна порука само ако неко, негде, од тебе очекује да дижеш дреку. Деведесетих година, чинило се да ћутање гарантује једино то да ћу остати усамљен. И после неког времена сам схватио да је моје очајање због романа више последица моје изолације него моје застарелости. Депресија се издаје за реализам у погледу трулежи света уопште и трулежи твог живота напосе. Али реализам је пука маска за стварну суштину депресије, а то је посвемашња отуђеност од човечанства. Што си више убеђен у свој ексклузиван приступ трулежи, то се више плашиш ангажмана у свету; а што се мање ангажујеш у свету, то ти перфидније изгледа остатак човечанства који се, у својој блентавости, једнако ангажује као да је то најнормалнија ствар.

Писци и читаоци одувек су нагињали том отуђењу. На крају крајева, за општење с виртуелном књижевном заједницом неопходна је самоћа. Али отуђење бива дубље, критичније и опасније кад та виртуелна заједница постане ретко насељена и кад се саобраћај у њој прореди; кад се спасоносни континуитет књижевности и сам нађе на мети електронског и академског напада; кад твоја алијенација постане пре генеричка него индивидуална, и кад пословне стране као да доносе извештај за извештајем о светској завери да се у старо гвожђе пошаљеш не само ти, него цела твоја сорта, и кад се чини да цена ћутања није више пуки изостанак славе, него пад у потпуни заборав.

Јасно ми је да је писац који се исповеда на страницама једног националног часописа последњи коме се може поверовати кад каже да, за писце рођене после Спутњика, аутентично повлачење из света напросто није опција – ни психолошка, ни финансијска. Може бити да сам постао грегарна издајица. Међутим, кад сам мало мрднуо из четири зида, написао неколико текстова за новине, па се чак појавио и на неколико тулума – кад сам најзад изашао из свог мехура очајања, открио сам да скоро свако кога сам срео дели многе од мојих страхова, а да други писци деле баш све.

Самоћа је била могућа у прошлости, кад је књижевни живот био синоним за културу, и кад си у граду у свако доба дана могао да изађеш на улицу и да потражиш утеху

у гомили. У доба предграђа, кад је плима електронске културе од сваког писца и сваког читаоца направила по острво, можда би требало да будемо мало активнији у нашим настојањима да уверимо једни друге да некаква заједница и поред свега постоји. Некада сам гајио подозрење према катедрама за креативно писање због онога што сам доживљавао као њихову вештачку заштићеност. Био сам, исто тако, подозрив према књижевним клубовима због тога што су књижевност третирали као да је биљка из породице купусњача, па да се може прогутати само уз једну жлицу социјализације. Данас, кад и сам тапкам у мраку у потрази за заједницом, нисам више тако неповерљив. Данас ауторитет романа у деветнаестом и раном двадесетом веку видим као историјску случајност – као последицу мањка конкуренције. Растојање између писца и читаоца сваким даном постаје све мање. Уместо олимпијских фигура које се с висине обраћају масама, данас имамо равноправне дијаспоре. Читаоци и писци уједињени су у својој потреби за самоћом, у свом трагању за супстанцом у време све израженије несталности: у тежњи да у дубини себе, посредством штампане речи, пронађу пут из самоће.

Да ова маргинализована заједница ипак живи у историји, и да чак има *више* слуха за њу од велике већине нечиталаца, и да су често наши најмање разглашени писци ти који дају најжешће ангазоване приказе културе, овим смо парадоксом Дејвид Фостер Волас и ја недавно разбијали главу до касно у ноћ. „Савремена култура серијски произведених слика и атомизованог личног интереса биће култура без икакве стварно доживљене заједнице“, написао ми је касније Волас. „Малтене свако ко је иоле осетљив има утисак да је у току некаква журка на коју није позван – *сви* смо ми отуђени. Кад је реч о типовима који пишу директно о и у *брк* садашњој култури, мислим да су то писци којима њихово уметничко обеснажење нарочито тешко пада. Хоћу да кажем, није то само нешто о чему се јадикuje на коктел партијама: њих то заиста *боли*. Њих то заиста *љути*. А није случајно ни то што су многи од ових писаца ‘у сени’ – бели стрејт мушкарци. Кад се племенски писци осете усамљено и бесно, они могу да се идентификују са својом поткултуром, и да пишу о томе како их је мејнстрим култура искључила. Бели мушкарци *јесу* мејнстрим култура. Па зашто онда ми љути, збуњени, усамљени бели мушкарци не бисмо писали у *брк* култури и *iproтив* културе? То је једини начин да постигнемо оно што хоћемо: а хоћемо да сазнамо шта се *дојогило*, *заишћо* су ствари такве какве јесу – хоћемо *причу*.“

Наравно, бели мушкарци такође чине једно племе. Али оно што у нашем племену фрустрира романописце, више чак и од наше културне превласти, јесте то што смо, у поређењу са женама, много подложнији болестима технолошке зависности. Адолесценти који цео дан проводе на интернету углавном су дечаци, не девојчице. Такође су мушкарци, чешће но жене, ти који агресивно баратају даљинским управљачем, који остају будни до један ујутро гледајући репризе серија и одбојку на плажи. Наличје културне превласти јесте потмуло осећање одговорности за *status quo*, а, признаћете, има нечег слатко регресивног, нечег сурогат-мајчинског у технолошким ужицима. Како би лепо било заборавити на одговорност, и заувек остати дечак у царству играчака! И тако посежемо за даљинцем, за технотрилером, за мишем. Прикључимо се на мрежу и тражимо утеху у гомили. Писци који би могли да нас подсети на то како у гомили уме да буде јако пусто, сувише су „напорни“.

Једна од омиљених идеја у редовима сајбервизионара гласи да је књижевна култура антидемократска – да је читање добрих књига првенствено занимација доконог белог мушкарца – те да ће наша република бити здравија кад се препусти компјутерима. На основу истраживања Ширли Хит (или, напосто, посете некој књижари), лако је закључити да сајбервизионари лажу. Читање је једна етнички разнолика, друштвено скептична активност. Елиту која данас у овој земљи највише боде очи, чине богати белци који поседују моћне лаптопове. Њима реч „елитиста“ служи као батина којом млате сваког коме се живот не своди на куповину технологије.

Да је неповерење или отворена мржња према ономе што данас зовемо „књижев-ношћу“ одувек представљало обележје друштвених визионара, било да је реч о Платону, Стаљину или данашњим слободнотржишним технократама, та нас околност може навести на помисао да књижевност, као облик друштвене опозиције, ипак има функцију која иде даље од прости забаве. Романи, на крају крајева, повремено служе као повод политичким расправама, или у исте бивају усисани. А како је слобода изражавања једина скромна услуга коју романописци траже од друштва, обично су песници или романописци ти који осећају обавезу да иступе као глас савести у временима верског или политичког фанатизма. Опозициона аура књижевности посебно је снажна у Америци, где низак статус уметности често уме да претвори млађане резистентне читаоце у екстремно отуђене одрасле писце. Штавише, пошто је млађење пара одувек имало апсолутни примат у нашој култури, и пошто су људи којима то иде од руке ретко кад занимљиви, најупечатљивији ликови наше књижевности обично су друштвени маргиналци: Твенгов Хак Фин, Џени Крофорд из романа *Очи им беху окренуће Боју* списатељице Зоре Нил Херстон, Хејзл Моутс из романа *Мудроси крви* Фленери О'Конор, и Тајрон Слотроп из Пинчоновог романа *Дуја правилиације*. И најзад, опозиционо осећање је вишеструко појачано у време кад просто узети књигу у руке после вечере представља гест раван културном *Je refuse!*

Отуда нам се врло лако може десити да сметнемо с ума колико су често добри уметници кроз историју подсећали на то да, речима В. Х. Одна, „уметност ништа не мења“. Веома је лако направити скок са чињенице да роман *може* имати уплива на друштво, на убеђење да роман *мора* имати уплива на друштво. Набоков је сасвим добро резимирао политичку платформу коју би могао да усвоји сваки писац: без цензуре, добро опште образовање, портрети државника не већи од поштанске марке. Корак даље од тога, и наши програми ће почети радикално да се разилазе. Оно што се указује као веровање које нас уједињује, није то да роман може ишта да промени, већ то да роман може нешто да *сачува*. Шта ће бити сачувано, то зависи од писца; може то да буде нешто приватно, као „Моје занимљиво детињство“. Но, чак ни они писци чија је примарна амбиција да се запосле као предавачи неће моћи да остану равнодушни пред тим што наша земља, све више омађијана популарном културом, све дубље тоне у растројство. Били они тога свесни или не, сви романописци раде на очувању извесне традиције прецизног, експресивног језика; извесне навике да се не остане на површини, већ да се сагледа унутрашњост; можда извесног схватања приватног искуства и јавног контекста као раздвојених а опет испреплетених; можда тајне, можда нарави. Изнад свега, они раде на очувању једне заједнице писаца и читалаца,

а припадници те заједнице међусобно се препознају по томе што им ништа на белом свету не изгледа једноставно.

Да опише ову презумпцију сложености, Ширли Хит употребљава неутралну реч „непредвидљивост“. Фленери О’Конор назвала ју је „тајном“. У *Очајним ликовима*, Фокс је изражава на следећи начин: „Под покорицом обичног живота и његових крхких споразума, секунде је одбројавала анархија.“ За мене реч „трагично“ најбоље описује романописчев доживљај света. У Ничеовом приказу „рођења трагедије“ (до данас непревазиђеном као теорија о разлозима због којих људи уживају у тужним причама), анархични „дионизијски“ увид у непрозирност и непредвидљивост живота венчава се с „аполонијском“ јасноћом и лепотом облика да би произвео доживљај који је по снази раван религиозном доживљају. Чак и за неверне Томе, формално естетско представљање људског страдања уме да буде (премда се нама романописцима – и то с правом, бојим се – подсмевају због претеране употребе ове речи) искупљујуће.

Из *Цара Егија* дају се извући разне поуке – рецимо, „Слушај добро шта ти пророчиште каже“, или „Надај се ненаданом“, или „Ожени се на брзину, кај се натанане“ – и те поуке учвршћују нашу представу о темељној уређености свемира. Али, наравно, Едипа људским чини то што он не послуша пророчиште. И мада Софи Бентвуд, 2500 хиљаде година касније, „не би требало“ да покушава да се изолује од побеснелог друштва око ње, она то свеједно чини. А онда, пише Фокс: „Како се брзо оклоп зрелог живота, како се *значај* тог живота, распао под ударцем оног што је било стварно и императивно и апсурдно, све то у исти мах.“

Најпозданији показатељ трагичне перспективе у неком прозном делу јесте комедија. Ако мене питате, проза која није смешна ретко кад је добра. Још увек, на пример, чекам да до не-немачког говорног подручја допре вест да је Кафка комични писац. Нико није изрекао истину, целу истину и ништа осим истине боље но судија Кларенс Томас, кад је на оптужбе Аните Хил за сексуално злостављање, одговорио: „Па ово је кафкијански.“ Да човек који је вероватно крив – и чији су уврнути проблеми са женама постали јавна ствар – баш тим речима увређено брани своју невиност? Да је Кафка жив, смејао би се до суза. Но, с обзиром да је Томасу остало још тридесет година до пензије, шта би му друго преостало?

Надам се да је јасно да под „трагичним“ подразумевам практично свако прозно дело које поставља више питања но што даје одговора, и где се сукоб не разрешава фразирањем. Тиме што озбиљну књижевност називам трагичном, желим напосто да подвучем њену дистанцу од реторике оптимизма која се у нашој култури може срести на сваком кораку. Нужна лаж сваког успешног режима гласи да је, захваљујући њему, свет постао мало бољи него што је био (ово важи и за полетни технокорпоратизам под којим тренутно живимо). Трагични реализам чува сећање на то да сваки бољитак има своју цену, да ништа не траје заувек, да и кад добро у свету претегне над злим, то је обично на једвите јаде. Дође ми да помислим да је уметност увек имала тако слаб утицај на америчку машту због тога што се овој земљи ретко кад догодило нешто заиста страшно. Једине аутентичне трагедије које су нас задесиле биле су робовласништво и Грађански рат, те сигурно није случајно што је традиција јужњачке књижевности запањујуће богата и што је дала не једног генија. (Упореди књижевност сунчане,

плодне, мирне Западне обале.) Површно посматрано, за велику белу већину, историја ове државе састоји се само из успеха за успехом. Трагични реализам чува приступ прљавштину која се крије испод сна о Изабраности – чува приступ људским тегобама испод технолошке лагодности, туги испод поп-културне наркозе: приступ свим оним знамењима на рубовима нашег постојања.

Људи без наде не само шио не пишу романе, нећо их, шио је још бићније, и не читају. Они се ни на чему дуго не задржавају, јер немају храбрости за шио. Пућ до очајања води преко одбијања свакој искућва, а роман је, разуме се, начин да се нешио искуси.

– Фленери О’Конор

Депресија, кад је клиничка, није метафора. Клиничка депресија је наследна, и доказано реагује на лекове и психотерапију. Колико год ви искрено веровали да у постојању има нечег болесног што се никад не да излечити, ако сте депресивни, пре или касније ћете се предати и рећи: доста је било, нећу више да се осећам лоше. Чудно, али испада да прелаз с депресивног на трагични реализам – из паралишућег мрака у окрепљујући мрак – изискује веру у могућност излечења, мада није сасвим јасно шта то „излечење“ заправо значи.

Ране деведесете провео сам заробљен у двоструком сингуларитету. Не само што сам осећао да сам другачији од свих око себе, него је и време у коме сам живео изгледало другачије од свих прошлих времена. Сходно томе, мој рад на освајању трагичне перспективе подразумевао је двоструко настојање: настојање да поново успоставим везу са заједницом писаца и читалаца, и настојање да повратим историјско осећање.

Могуће је имати начелну представу о непрозирности историје, мистичко дионизијско убеђење да се утакмица игра до последњег звиждука, а да сте, на аполонијској страни, недовољно упућени у историјске детаље у којима бисте могли да потражите утеху. На пример, све до пре годину дана никада ми не би пало на памет да устврдим да је ова земља *оувек* била у власти трговине.¹⁴ Видео сам само ругобу комерцијалне садашњице, те сам, природно, беснео због издаје раније Америке која је, како сам претпостављао, била аутентичнија, мање корумпирана, мање непријатељски расположена према књижевном стварању. Али, како патетично делује самосажалење једног писца из касног двадесетог века у светлу, рецимо, судбине једног Хермана Мелвила. Како познато звучи његова биографија: репутација створена већ првим романом, болно откриће да се његова визија коси са преовлађујућим популарним укусом, растућа спознаја да нема шта да тражи у једној сентименталној републици, страшне новчане неприлике, издавач га напушта, катастрофалан комерцијални неуспех

¹⁴ Схватам да је ово поразно признање, и да то што сам успео да се провучем кроз колец а да нисам похађао ниједан курс из америчке историје или америчке књижевности не представља никакав изговор.

његовог најбољег и најамбициознијег дела, наводна ментална болест (његова меланхолија, његова *депресија*) и, на крају, повлачење од света и писање за сопствену душу.

Камо лепе среће да је Мелвил пред очима имао пример неког писца из претходног столећа који је прошао кроз сличне тешкоће, осећао би се мање усамљеним и уклетим. Камо среће да је, кад се борио да прехрани Лизи и децу, могао себи да каже: ма, у најгорем случају, увек могу да предајем креативно писање. У свом животном веку Мелвил је од књижевности зарадио неких 10 500\$. А малер га тера све до данас: у првом издању другог тома Мелвилових сабраних дела у едицији *Library of America*, на насловној страни, словима величине 24 типографске тачке, пише HERMAN MEVILLE.

Протеклог лета, док сам се упознавао с америчком историјом, док сам разговарао с читаоцима и писцима, док сам размишљао о хитијанском „усамљенику“, у мени је расла спознаја да стање у коме се налазим није болест, него моја природа. Како да се не осећам отуђеним? Та ја сам *чишалац*. Моја природа је све време чекала на мене, и сада ме је дочекала раширених руку. Наједном сам постао свестан колико сам изгладнео од жеље да конструишем један измаштани свет и да у њему мало проборавим. Осећај глади био је снажан као осећај усамљености од које умало нисам свиснуо. Како сам уопште дошао на идеју да морам да се излечим, да бих се уклопио у „стварни“ свет? Мени није требало лечење, а ни свету, кад смо већ код тога. Једино што је требало излечити било је моје схватање мог места у свету. Без тог схватања – без осећања *припадности* стварном свету – не може се напредовати ни у измаштаном.

Суштина мог очајања у вези са романом, састојала се у сукобу између мог уверења да бих морао да се „мало позабавим културом“ и да „мејнстриму објасним неке ствари“, и моје жеље да пишем о оном што најбоље познајем, да се сав унесем у карактере и локалитете којима ме срце вуче. Нисам умео да решим ту недоумицу, и то ми је на крају огадило и писање и читање. Међутим, чим сам се ратосиљао перципиране обавезе према химеричном мејнстриму, моја трећа књига се померила с мртве тачке. Данас сам запањен што сам толико дуго времена имао тако мало поверења у себе, што сам био под тако страшним притиском да се отворено супротставим свим оним снагама које кваре задовољство читања и писања: јер ионако не бих могао, све и да сам хтео, да приликом стварања свог малог алтернативног света занемарим ширу друштвену слику.

Док сам се бавио тим мислима, стигло ми је писмо од Дона Делила, коме сам се у невољи био обратио за помоћ. Ево шта ми је поручио:

Роман је све оно чиме се романописци у дајто време баве. Ако се кроз њејнаесет јодина не будемо више бавили великим друштвеним романом, то ће вероватно значити да се наш сензибилишет променио на такав начин да нас велики друштвени роман мање привлачи – нећемо преситати зашто шито је шржишито пресушило. Писац не следи, он показује пут. Динамика живи у глави писца, а не у величини чишалачке публице. А уколико друштвени роман некако преживи, ако успе да оштане у пуколинама културе, можда та једној дана и озбиљније схвати, рецимо као урожени сјекшакл. Један сведенији коншекс, али ушолоко интјензивнији.

Писање је облик личне слободe. Оно нас ослобађа масовној идентитетској чије насштајање видимо свуда око нас. На крају крајева, писци не пишу зашто да би поштали

херојски одмејници неке пошкултуре, нејо да би сјасли себе саме, да би преживели као индивидуе.

Делило је додао постскриптум: „Ако озбиљном читању запрети опасност од нестанка, то ће вероватно значити да се оно о чему говоримо кад употребљавамо реч ‘идентитет’ примакло свом крају.“

Ово ће чудно да зазвучи, али ја не могу да прочитам овај постскриптум а да ме не преплави нада. Перверзни ефекат трагичног реализма је у томе што своје присталице претвара у опрезне оптимисте. „Јако се плашим“, написала је једном приликом Фленери О’Конор, „да за прозног писца чињеница да ће сиротиње увек бити представља извор задовољства, јер то, у суштини, значи да ће увек моћи да нађе неког сличног себи. Кад се он бави сиромаштвом, бави се сиромаштвом које је фундаментално људско.“ Чак и ако Силицијумској долини пође за руком да у сваку кућу подметне по једну кацигу за виртуелну стварност, чак и ако озбиљном читању запрети опасност од нестанка, и даље ће ту бити изгладнели свет изван наших граница, и јавни дуг над којим ТВ-влада може само да крши руке, и добри стари апокалиптички јахачи као што су рат, болест и загађивање животне средине. Ако нето зараде и даље буду падале, предграђе „Мог занимљивог детињства“ неће представљати богзна какав заклон. И ако мултикултурализам на крају од нас направи нацију састављену од сепаратних племена, тиме ће само свако појединачно племе бити лишено прибежишта у виктимизацији и присиљено да призна да је људска ограниченост напросто животна чињеница. Историја је побеснео створ од кога бисмо се сви, а не само Софи Бентвуд, врло радо сакрили. Но, сваки мехур пре или касније пући мора. Да ли је ово добро или лоше, о томе се трагични реалиста не изјашњава. Он само представља. У прошлој генерацији, Пола Фокс је, добро отворивши очи, у једној разбијеној мастионици разазнала и пропаст и спас. Тад је био крај света, крај света и даље траје, а ја само могу да додам да сам срећан што том свету поново припадам.

НАПОМЕНА ПРЕВОДИОЦА:

Пред вама је прва, дужа верзија текста који је Џонатан Френзен касније прерадио, прекрстио у „Чему све то?“ (“Why Bother?”) и објавио 2002. у збирци огледа под насловом *Како бићи сам* (*How To Be Alone*). У уводу ове књиге, своју одлуку је образложио на следећи начин:

Мој трећи роман, *Корекције*, на коме сам радио дуги низ година, објављен је недељу дана пре пада Светског трговинског центра. То је био тренутак кад Ја и трговина треба да заћуте – тренутак кад вам дође да пожелите, речима Ника Каравеја, „да свет буде у униформи и заувек у некој врсти моралног става мирно.“ Ипак, посао је посао. Четрдесет осам сати након трагедије, поново сам давао интервјуе.

Моје саговорнике посебно је интересовало нешто што су називали „есејем из *Harpers-а*“. (Нико није наводио изворни наслов, „Можда сањати“, који су му дали уредници часописа.) Интервјуи су обично почињали питањем: „Године 1996, у вашем есеју из *Harpers-а*, обећали сте да ће ваша трећа књига бити велики друштвени роман који

ће се ангажовати у мејнстрим култури и подмладити америчку књижевност; да ли сматрате да сте *Корекцијама* то обећање и испунили?" Свакоме сам саговорнику понаособ морао да објашњавам да не, напротив, у том есеју једва да је и било помена о мом трећем роману; да је причу о „обећању“ из малог прста исисао уредник или насловписац *Times*-овог културног додатка; и да, штавише, не само да нисам обећао да ћу написати велики друштвени роман који ће мејнстриму објаснити неке ствари, него да сам есеј искористио као прилику да се одрекнем те врсте амбиција. Већина новинара није ни прочитала есеј, а они што су га прочитали, погрешно су га схватили, па сам временом увео праксу да им кратко и јасно парафразирам аргументацију; негде у новембру, приликом свог стотог или сто десетог интервјуа, разрадио сам згодну малу корективну спикеру која је отприлике ишла: „Не, заправо, у есеју из *Harpers*-а ја, као романописац, *дигнем руке* од своје друштвене одговорности и кажем да ћу се убудуће старати да приповедам чисто задовољства и забаве ради...“ Био сам зачуђен, и поприлично ојађен, због тога што практично нико није био у стању да у тексту уочи ову једноставну, јасну идеју. Како су само тупоглави, једио сам се, ови људи из медија!

У децембру сам одлучио да саставим збирку есеја, у којој бих објавио интегрални текст „*Можда сањати*“ и разјаснио шта сам, и шта нисам, у њему хтео да кажем. Међутим, кад сам отворио *Harper's* из априла 1996, затекао сам есеј, мојим именом потписан, који је почињао жалопојком од пет хиљада речи, жалопојком тако крештавом и тако натегнутом да ни *мени самом* није било лако да је пратим. За пет година колико је прошло откако сам написао есеј, некако ми је успело да заборавим каква сам огорчена и велеучена особа некад био. Некада сам сматрао да је то што Американци превише гледају телевизију, а премало читају Хенрија Џејмса, проблем апокалиптичких размера. Некада сам био религиозни фанатик, који је себе убедио да то што свет не полаже много на његову веру (у мом случају, веру у књижевност), значи да је близу Судњи дан. Некада сам мислио да је наша америчка политичка економија део велике уроте која управо има за циљ да осујети моје уметничке амбиције, да искорени све до чега ми је стало у цивилизацији и да, кад је већ при томе, похара и докрајчи нашу планету. Прва трећина есеја из *Harpers*-а дело је једног огорченог очајника, писано високопарно-мудријашким тоном од кога сам се, признајем, помало згрозио.

Треба, додуше, рећи да је, и у верзији из 1996, моја намера била да у есеју документујем бекство једног зарибалог романописца из тамнице његових огорчених мисли.

(*How To Be Alone*, New York: Picador, 2003, 3–5)

У погледу разлика између прве и друге верзије огледа, треба рећи да суштинских разлика скоро и да нема: Френзенове корекције претежно се свODE на скраћивање, поједностављивање, стишавање тона и „апдејтовање“ извесних референци на текућа збивања. Постоји само један, али битан, додаток – битан због тога што открива један биографски податак који појашњава много штошта у вези са првом верзијом текста, где је тај податак прећутан. Да би се добила представа о каквом је податку реч, довољно је навести да почетак друге реченице у прерађеној верзији текста гласи: „Моја жена и ја смо однедавно живели одвојено, па сам у граду Њујорку становао у срцу Квинса, у самонаметнутој осами...“

(*С енглеској њервео Саша Сојкић*)