

John Gardner

UMETNOST PRIPOVEDNIŠTVA

Mladim piscem namenjene beležke o veščini

Prevod in spremna beseda: Branko Gradišnik

UMco

UMco, Ljubljana, 2010

John Gardner
UMETNOST PRIPOVEDNIŠTVA
Mladim piscem namenjene beležke o veščini

John Gardner
THE ART OF FICTION
NOTES ON CRAFT FOR YOUNG WRITERS

Copyright © 1983, 1991 by the Estate of John Gardner
All rights reserved

© za Slovenijo UMco d. d., 2010
Vse pravice pridržane

Prevod: Branko Gradišnik

Izdajatelj in založnik: UMco d. d.
Knjižna zbirka Knjige o knjigah

Urednik: Samo Rugelj
Pomočnica urednika: Renate Štrucl
Oblikovanje ovitka: Žiga Valetič
Postavitev: Jure Preglau

Fotografija na naslovnici: Nastia Larkina, iStockphoto
Tisk: NTD d. o. o.

Naklada: Prvi natis, 400 izvodov, sprotni tisk
Ljubljana, 2010

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

808.1(035)
82.0-3(035)

GARDNER, John, 1933-1982

Umetnost pripovedništva : mladim piscem namenjene beležke o veščini / John Gardner ; [prevod Branko Gradišnik]. - 1. natis. - Ljubljana : UMco, 2010. - (Knjižna zbirka Knjige o knjigah)

Prevod dela: The art of fiction

ISBN 978-961-6803-14-4

254074112

VSEBINA

BRANKO GRADIŠNIK: PRIROČNIK ZA TISTE, KI NE LJUBIJO PRIROČNIKOV	9
AVTORJEV PREDGOVOR	17
PRVI DEL:	
OPOMBE K LITERARNO-ESTETSKI TEORJI	
PRVO POGlavJE: ESTETSKI ZAKONIK IN SKRIVNÓST IDEJE	25
DRUGO POGlavJE: TEMELJNA ZNANJA, ŽANR IN PRIPOVEDNI SEN	41
TRETJE POGlavJE: ZANIMIVOST IN RESNICA	67
ČETIRTO POGlavJE: METAPRIPOVED, DEKONSTRUKCIJA IN IGRAČKANJE	119
DRUGI DEL:	
BELEŽKE O PRIPOVEDNEM POSTOPKU	
PETO POGlavJE: SPLOŠNE NAPAKe	137
ŠESTO POGlavJE: TEHNIKA	171
SEDEMO POGlavJE: ZAPLETANJE	217
VAJE	253
IMENSKO IN STVARNO KAZALO	267

*Vsem mojim študentom in študentkam umetniškega pisanja in
vsem kolegom in kolegicam, ki ga poučujejo.*

BRANKO GRADIŠNIK: PRIROČNIK ZA TISTE, KI NE LJUBIJO PRIROČNIKOV

Pred četrst stoletja, v dokaj prelomnem obdobju svojega življenja, sem se precej ukvarjal s tako imenovanim umetniškim pisanjem (*»creative writing«*). Bil sem star 35 let, malo prej sem bil napisal in objavil nekaj knjig, na katere sem bil ponosen – najprej *Zemljo zemljo zemljo*, zbirko metafizijskih besedil, ki so se bolj kot s čim drugim ukvarjala s pripovednimi postopki, jih »od znotraj« demontirala in demantirala – in ko sem v nekem razpisu British Councila prebral, da pridejo v poštev za štipendijo magistrskega študija *creative writinga* samo »osebe, ki do konca leta 1985 še niso dopolnile 35 let«, se mi je spričo dejstva, da sem 35 let imel dopolniti »šele« 7. januarja 1986, zazdelo, da je v tem nekakšen opomin – češ bi to utegnil biti moj »zadnji vlak«, zadnja priložnost, da uspem v velikem, širokem svetu? O tem, kako bo potekal sam študij, nisem razglabljal. Dotlej je bilo moje pisanje v veliki meri intuitivno, učil sem se pač ob praksi, sledeč nekaterim bolj ali manj avtentičnim ustvarjalnim vzgibom, najbrž pa tudi povsem nevrotični potrebi po zunanji validaciji (s strani očeta, ki je bil tudi sam književnik, družbe in v najstniških letih tudi punc). Z metafiziko sem se začel ukvarjati najbrž, ker nisem premogel dovolj vseobsežne življenjske izkušnje in tudi ne, se bojim, čuta za Drugega, ki bi mi omogočila, da bi z empatijo in simpatijo spletal pripovedi o klasičnih človeških usodah (no, malo sem že poskušal, recimo v romanu *Leta*). Tako sem se, sledeč logiki kislega grozdja,

raje zmrdoval nad klasičnim pripovedništvom (»Ne želim si pisati, kako živi, recimo, meščanska elita v 1970. letih v Ljubljani,« imam zapisano v bralskem dnevniku, pripomba se je nanašala na ta ali oni roman v ciklusu Mire Mihelič *Plamen ali dim*, ki se mi zdi danes prav dobro pisanje), se pač zadovoljil z drobtinicami, »eksperimentiral«.

Pobral sem torej svojo tedanjo človeško družinico in odpotovali smo v Lancaster.

Sam študijski program je bil, si predstavljam, bolj ali manj takšen, kakršna je večina teh programov po svetu. Prve dni sem se resda zgrozil, češ da prihajam z dežja pod kap – dr. David Craig, pisatelj in pesnik, ki je vodil seminar, je bil po prepričanju in angažmaju škotski marksist/ateist, vendar se je izkazalo, da premore dovolj tenkočutnosti za naša zelo različna iskanja. Med sošudenti in sošudentkami sta bila vsaj dva (Fadia Faqir in Kurt Tidmore), ki sta se pozneje prebila v resne založbe. Med študijsko literaturo ni bilo Gardnerja, čigar knjigi *The Art of Fiction* in *On Becoming a Novelist* sta tedaj ravno šele (posthumno) izšli v Ameriki. Pozneje sem sprevidel, da ga je Craig poznal, a samo po dubioznem slovesu, ki si ga je prislužil s svojo neprizanesljivo in provokativno obsodbo metafiksijskih ameriških vedet v knjigi *On Moral Fiction* (1978) – odtlej je veljal v najboljšem primeru za slona v trgovini z literarnokritičnim porcelanom, torej za prezaletavega, prenestrpnega in premalo kolegialnega kritika postmodernizma, v najslabšem pa kar za reakcionarja oziroma za, kakor je zapisal Gore Vidal leta 1986 (ko se Gardner ni mogel več braniti), »zapoznelega apostola ignoramusov, nekakšnega krščanskega evangelista, ki je uziral Nebesa kot paradigmatično ameriško univerzo«. To je bila dokaj površna ocena človeka, ki je bil vse življenje strasten in brezkompromisen privrženec prepričanja, da književnost

ne služi svojemu namenu osmišljevalke človeškega življenja, če ni moralna v kar se da temeljnem pomenu besede, se pravi, če bralcu (in Človeku) ne omogoča uzreti drame, ki nastaja v boju idej dobrega in zlega, in skozi njo torej biofilnega Smisla. Od Pisatelja je torej pričakoval, da bo humanistične vrednote brezkompromisno preizkušal z vsemi *pro* in *kontra*, kakršne omogoča polifonija likov, ki zastopajo vsak svojo eksistencialno pozicijo, od literature pa, da se bo kot največja zapisala tista, ki nahaja nove poti in odgovore skozi labirinte obupa, cinizma in tanatofobičnosti.

Vsega tega sam leta 1986 nisem vedel; imel pa sem to srečo, da je Lancasterska univerza premogla izjemno bogato založeno in sproti dopolnjevano knjižnico, in v njej sem med brskanjem po oddelku s pisateljskimi priročniki odkril knjigo z naslovom *On Becoming a Novelist* (1985).

Še danes se spominjam čudežne prevzetosti, ki me je obhajala, ko sem prebiral uvodne strani. Na njih je Raymond Carver, ki sem ga tedaj in še dolgo po tem imel za enega največjih ameriških pisateljev kratke proze – odkar je leta 2009 izšla zbirka *Beginners*, v kateri so besedila iz slavne zbirke *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) objavljena, kakor jih je Carver napisal, in ne kakor jih je radikalno popravljal njegov dolgoletni urednik pri reviji *Esquire* Gordon Lish, je sicer postalo jasno, da je Carverjev tako slavljeno minimalizem predvsem Lisheva kaprica – v Uvodu z veliko spoštljivostjo popisoval čas svojega uka v Gardnerjevi delavnici na Chico State Collegeu. »Pogrešam ga bolj, kot lahko povem. A imam se za kar največjega srečneža, ker sem bil deležen njegove kritike in njegove velikodušne spodbude.« (Več ne bom navajal, saj bo knjiga, ako bog da, kmalu izšla pri isti založbi.) Še bolj pa me je zadelo Gardnerjevo pisanje

samo. Prvo poglavje (po avtorskem uvodu) se je ukvarjalo s »pisateljovo naravo« – s tem, kakšen mora biti človek po verbalnih sposobnostih (nekateri veliki romanopisci ne premorejo te spretnosti, mnogi neumni pa je imajo še preveč); kako natančno je njegovo oko in kako svež njegov pogled (a opazovanja se je mogoče priučiti, če človek le zaupa konkretnemu); o čem naj piše (o čemerkoli že, vsekakor mora razumeti, kako se pokažejo in izkažejo človeški značaji, kajti vsako pisanje, ki je kaj vredno, je pisanje o človeški naravi), kaj ga žene (brez obsedenosti, brez prisile, brez želje in veselja pač ne gre) – in to poglavje obsega, vidim zdaj, skoraj polovico knjige. Preostanek, ki se v treh poglavjih namenja pisateljskemu pouku in izobraževanju, objavljanju in preživljanju ter veri (samozavesti, zaupanju), je pravzaprav le še koncizna razdelava tem, ki jih načena prvo poglavje.

Knjigo sem prebral na dušek in pozneje še nekajkrat. Že naslednji dan sem si jo šel kupit, da sem lahko v margino čečkal opombe. Malo pozneje sem si omislil še *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers* in njegov pastoralni roman *Nickel Mountain*. A če sem bil intelektualno tedaj že dovolj zrel za to, da sem se priklonil idejam v obeh »priročnikih«, pa sem bil duševno premalo zrel, da bi lahko v polnosti srca sledil usodam Gardnerjevih preprostežev iz ruralnega pogorja Catskill. Knjiga mi je sicer z leti postajala v spominu vse bolj živa in ljuba, tako da vem, da bi imel danes od branja zagotovo več. Najbrž bi se ji znal prepustiti, lahko bi čustvoval v njej, ne pa razčlenjal, kje v njej je avtor zvest svoji teoriji. Takšno branje me je tedaj ustavilo in pri tem je tudi ostalo. Življenje je šlo naprej, obrnil sem se k drugim rečem in Gardnerja nisem več bral drugače kot praktik, vajenec, urednik, mentor.

Je vplival name? Veliko mi je pomagal kot uredniku pri Kmečkem glasu, kjer sem imel opraviti z ljubiteljskimi (pa tudi diletantskimi) avtorji in sem lahko uporabljal Gardnerjeve nasvete pri razčlenjanju njihovih hib in vrlin. Recimo, da pisatelj ne sme zapisati nobene besede, ki ne bi opravljala katere od teh treh nalog: 1) gnala zgodbo naprej, 2) razkrivala značaje, 3) obujala atmosfero. Ali da je najhujši pisateljski greh njegova frigidnost, ali njegova sentimentalnost, ali njegova spakljivost, ki so zgolj tri naličja, namenjena zakrinkanju dejstva, da ne premore sočutja. Taki napotki so izredno dragoceni. Še bolj prav so mi prišli nekaj let pozneje, ko sem postal koterapevt, »kreatoterapevt«, kot sem to poimenoval, v Rugljevi Alternativni terapevtski skupnosti.

A najbolj pomembno zame osebno je bilo, da mi je odprl oči za to, da sta pisatelj in človek v meni eno in isto, nedeljivo bitje. »Spakovanje« ali »igračkanje« na enem koncu je nujno odsvitalo podobno neresnost na drugem. Od tega spoznanja je bil potem samo še majhen, a vrtoglav korak do spoznanja, da si preveč izmišljam in da je prav to izmišljanje vzrok mojim življenjskim slepilom in zablodam. Da se v bistvu sprenevedam. Prepovedal sem si torej izmišljanje v vsaki obliki in v naslednjih letih ostajal vkopan v življenjski konkretnosti. Prepovedal sem si vsako laž, vsako samoslepitev, vsako blefiranje. Nisem si več dovoljeval anestezij sanjarjenja. Kar sem pisal, ni bilo več fikcijsko (fiktivno), ampak je bilo »fakcijsko« (faktično) v zelo prozaičnem, a tedaj zame usodnem smislu, da se je nanašalo samo na reči in spoznanja iz dosega lastnega življenjskega izkustva. Od tod moj preobrat v žanrsko konkretnost dnevnika, potopisa, samoobservacijskega humorja. Nekateri kritiki so mi ta umik v »polliterarne žanre« zamerili, vendar

si domišljam, da bi Gardnerjev duh, če bi me spremljal, priznavalo pokimal: »Najprej mora človek rešiti svojo dušo, šele potem se lahko ukvarja z drugimi.« Resnica pa je, da te zrelost, duševna stabilnost ali, če hočete, osebna srečnost v veliki meri odreši potrebe, da bi se vtikal v tuja življenja.

A da se vrnem v osemdeseta leta. Ko sem se vrnil v Slovenijo, sem Gardnerja zaman ponujal raznim založnikom. Pri reviji Mentor smo se nekoč že domenili, morda celo že podpisali pogodbo, potem pa je, če se prav spominjam utemeljitve, umanjala subvencija. V Cobissovi datoteki ne najdem nobenega slovenskega zadetka. V *Šoli kreativnega pisanja* (CZ) sta objavljena dva odlomka iz pričujoče knjige (enega sem prevedel jaz, drugega urednik knjige Andrej Blatnik). Potem pa vse tiho je bilo. Mogoče je nesojene prevajalce oplašila tudi zahtevnost prevoda. Saj, da ne segamo globlje v besedilo, že peteri samostalniki v naslovu vsak zase postavljajo prevajalca pred pomenski rebus, ki ga je najbrž nemogoče razrešiti tako, da bi bil vsakdo zadovoljen. (Glej mojo opombo na str. 17)

So knjige, ki zasijejo kot meteorji, a jih čas kmalu zagrne s pozabo. (Prav takšne založniki praviloma najraje izdajajo, češ da so odmevne.) *Umetnost pripovedništva* je prvič izšla leta 1983 in če ne bi premogla avtorjeve nadčasovnosti – njegove pozicije, da ni treba tekrovati s trenutno šolo ali gibanjem, marveč s Homerjem, Shakespearjem ali Tolstojem – bi bila dandanes le še ugasek. Vendar se (enako kot tudi *Kako postati romanopisec*) je ohranila in jo še naprej redno izdajajo in tiskajo. V tega četrto stoletja po izidu nenehno zaseda najvidnejše mesto med ameriškimi pisateljskimi priručniki. Zasluga za to gre zgolj dejstvu, da ne gre za običajni zbir bolj ali manj koristnih obrtniških nasvetov in receptov, ampak za malone donkihotski

projekt vzgoje mladih piscev v moralno odgovorne vodnike bralske publike (oziroma, kakor je bilo v 1980. letih še mogoče verjeti, Družbe kot take). Te »moralnosti«, ki je bila predmet spotike Gardnerjevih kritikov, ne gre tolmačiti kot družbeno moralo (ki je odvisna od zgodovinskih okoliščin in, ponavadi z nekaj zamude, od družbenih potreb), ampak kot pripomoček za osvetljevanje tistih človeških vrednosti, ki so generične, ki so ustvarile človeško družbo kot tako, omogočile njeno preživetje in razvoj, ki so torej trajne.

Gardner, ki je bil takega značaja, da ni znal zamolčati svoje resnice, je vse do konca obtoževal postmoderniste in dekonstrukcionista, da se vdajajo modnemu nihilizmu, ki pa mu niti sami ne verjamejo (in mežikajo publiko skozi prste, s katerimi se v eksistencialnem obupu oberoč drže za absurdistično glavo). Obsojal je literaturo, ki se »igračka«, ki ne jemlje resno svojega poslanstva. Vendar so ga idejni boji s postmodernistično avantgardo (ki je šla tako na nož, da mu je očitala celo literarnozgodovinsko plagiatorstvo v zvezi z njegovo knjigo o Chaucerju) očitno izčrpavali, ga najbrž tudi hromili, kajti priročnika sta izšla šele po Gardnerjevi nesrečni smrti pod motorjem, čeprav je bila očitno že prej pripravljena za oddajo v tisk in nista doživela pred izidom kakih redaktorskih posegov, ki bi vanju vpisali uredniško omembo.

Dejanska – za pisateljske aspirante praktična, za slehernika pa katarzična – vrednost pričujoče knjige ni v njenem »moralnem konservatizmu«, ampak v metodi, s katero Gardner z mnogimi zgledi iz klasične književnosti jasno razgrinja, kaj dela iz pisanja veliko književnost, a hkrati kaže tudi, da prepotrebne pisateljske človeške kvalitete, kakršne so resnicoljubnost, spoštovanje avtentičnosti v detajlu, sočutje/empatija, nepristranskost, nepredsdokarstvo itn., terjajo zelo koncizne tehnične prijeme, da se sploh lahko

izrazijo na nevsiljiv, nedidaktičen, pa vendar samoumeven način. Tako je knjiga sestavljena iz dveh delov: v prvem odkriva splošno teorijo pripovedništva (glej zgoraj), v drugem specialno ali praktično teorijo (običajne napake, tehnika, zapletanje), nazadnje dodaja za delavniško prakso še kopico kolektivnih in individualnih vaj.

Bojim se, da se iz doslej zapisanega ne da dovolj jasno razbrati, kako velika je tudi praktična dragocenost Gardnerjevih nasvetov. Po eni strani bralcu (aspirantu) odpira vpogled v pravice in dolžnosti ustvarjalne duše, po drugi pa ga bogati z nešteti sijajnimi tehničnimi detajli, ki jih podpira najboljša praksa svetovne klasike (nekateri zgledi so slovenskemu bralstvu resda dosegljivi zgolj v izvorniku, ampak po drugi strani se je od pisatelja mogoče učiti zgolj pri njem doma). V tej metodi ni v resnici nobenega dogmatizma, samo profesionalna zvestoba idealom, in kar človeka nemara lahko ostraši, so prav ta visoka pričakovanja, ki jih ima avtor implicitno do nadebudnega dandanašnjega pisca, ki se, ko odpre knjigo s takšnim naslovom, nadeja prej kuharice kot pa psihoanalize.

Naj morebitno bojazen razpršim tako, da končam tam, kjer Gardner začinja. Navedek, ki ga imam v mislih, najdete takoj na začetku. Da vam prihranim listanje, ga tu prepisujem: »Od tistega, kar počenjajo odrasli, je večina, če se v reč poglobimo, odločno drugorazredna roba. Ljudje ne šofirajo tako dobro, in si ne umivajo ušes tako temeljito, in ne jedo tako zdravo, in celo ne igrajo na orglice tako lepo, kot bi lahko, če bi imeli smisel za te reči. S tem nočem reči, da so grozni in da jih je treba zamenjati s stroji; ljudje so imenitna, občudovanja vredna bitja; učinkovitost še ni vse. A resnemu mlademu piscu, ki si želi objavljati, bo v spodbudo, če bo vedel, da lahko večino poklicnih pisateljev v velikem svetu kot bi mignil pusti zadaj.«

AVTORJEV PREDGOVOR

Ta knjiga je zasnovana z namenom, da bi resnega pisatelja začetnika učila umetnosti pripovedovanja.* Moje izhodišče je domneva, da lahko pisateljski aspirant, ki bo s pridom uporabil to knjigo, postane uspešen pisatelj, če si le želi, kajti povečini so meni poznani ljudje, ki so si želeli postati pisatelji in so vedeli, kaj naj bi to pomenilo, tudi res postali pisatelji. Bolj ali manj edina zahteva je, da pisateljski aspirant jasno razume, kaj je to, kar želi postati, in kaj mora narediti za to, da bi to postal. Če kratko malo ne zmore narediti, kar je treba narediti, pa če se še tako trudi, potem mu bo ta knjiga pomagala razumeti, zakaj ni bil poslan na

* Z naslovi in terminologijo so ponavadi težave. *Ang. fiction* je v Velikem angleško-slovenskem slovarju (Grad, Škerlj, Vitorovič) preveden kot »izmišljanje, izmislek, izmišljotina, leposlovje, beletrija, roman«. Ponujajo se še drugi izrazi, recimo »izmišljija« (tako je Udovič prevedel Borgesove *Ficciones*), proza (vendar Gardner očitno šteje zraven tudi epsko poezijo /Homer/ in dramatiko /Shakespeare/), pripoved ipd. Grošljeva je Boothovo *Rhetorics of Fiction* prevajala z *Retoriko pripovedne umetnosti*. Vendar se reč zaplete že pri prevodu Jamesove *The Art of Fiction* – težko je govoriti o *Umetnosti pripovedne umetnosti*. Angleščina pozna sintagmo »literary fiction« (iz 1970. let), namenjeno razlikovanju od »genre fiction« in »popular fiction« – torej se »fiction« sama po sebi tudi v angleščini ne izreka glede ravni pripovedi, ampak obsega pripoved ali pripovedništvo nasploh. Povrhu je v Gardnerjevem naslovu tako rekoč v isti sapi govor o »art« in »craft« – slovar pokriva prvo z »umet(el)nostjo«, tudi z »veščino«, drugo z »obrtno« in »spretnostjo«. Med prevajanjem se je vedno znova izkazalo, da besedilo ne prenese zunajbesedilnega označevanja (in da Gardnerju pomeni posamezna beseda pač različne reči glede na sobesedilo). Zato sem vse takšne primere prevajal po posluhu in se za končni prevod naslova odločil šele na koncu, ko mi je bilo zares jasno, »kaj je želel pisatelj povedati«. Ogibal pa sem se rabe izraza »fikcija«, ki jo SSKJ za zdaj opredeljuje kot »kar je izmišljeno« ipd. (Ta in naslednje opombe so prevajalčeve.)

ta svet, da bi bil pisatelj, ampak s kakim drugim plemenitim namenom. Knjige o pisanju rade na veliko poudarjajo, kako težko je postati uspešen pisatelj, resnica pa je, da je žilica za pisanje – tako kot zmožnost za dobro igranje košarke ali za prelisičenje borze – deloma sicer talent, povečini pa vendarle sad dobrega pouka ob podpori globoko vsajene ljubezni do pisanja. Čeprav učenje pisanja terja čas in veliko vaje, je razmeroma lahko pisati na ravni običajnih svetovnih meril. Pravzaprav večina knjig, ki jih najdete na letaliških štantih, v supermarketih in celo v malomestnih javnih knjižnicah, sploh ni dobro napisana; bistroumen šimpanz, ki bi imel dobrega učitelja umetniškega* pisanja in bi se mu res ljubilo posedati in udrihati po pisalnem stroju, bi lahko pisal knjige, ki bi bile neznansko bolj zanimive in elegantne. Od tistega, kar počenjajo odrasli, je večina, če se v reč poglobimo, odločno drugorazredna roba. Ljudje ne šofirajo tako dobro, in si ne umivajo ušes tako temeljito, in ne jedo tako zdravo, in celo ne igrajo na orglice tako lepo, kot bi lahko, če bi imeli smisel za te reči. S tem nočem reči, da so grozni in da jih je treba zamenjati s stroji; ljudje so imenitna, občudovanja vredna bitja; učinkovitost še ni vse. A resnemu mlademu piscu, ki si želi objavljati, bo v spodbudo, če bo vedel, da lahko večino poklicnih pisateljev v velikem svetu kot bi mignil pusti zadaj.

Pričujoča navodila niso za pisce vseh vrst – niso namenjena piscem otroških slikanic ali srhljivk ali porna ali cenene znanstvene fantastike – čeprav je res, da bo tisto, kar drži

* Angleški izraz »creative writing« se dejansko nanaša na »pisateljevanje« oz. umetniško pisanje, medtem ko pri nas človek lahko kreativno piše tudi reklame ipd. (le da je v tem primeru »pisec« in ne »pisatelj«). Čeprav se je izraz kreativno pisanje že precej razpasel, sem torej sklenil uporabljati raje sintagmo »umetniško pisanje«, s predpostavko, da umetniško pisanje sploh ne more biti neustvarjalno. Vse drugo je pač pisarjenje ali pisunstvo.

glede najbolj resnega leposlovja, na splošno ustrezalo tudi pri šundu. (Ni vsakdo zmožen pisati literarnih smeti: za to je treba imeti tudi v glavi avtentične smeti. Večini učiteljev umetniškega pisanja se dogaja, da občasno pomagajo pomotoma vzgojiti kakega pornografa. Filter nesnažnega duha naredi iz najbolj elegantnih tehnik elegantne tehnike ponesnaženja.) Kar tukaj piše, pa najsi pride prav tudi drugim, je namenjeno eliti, se pravi, resnim pisateljem umetnikom.

Nauki so podani v dveh delih, ki se nekoliko prekrivata. V prvem delu prikazujem splošno teorijo leposlovja, precej natančnejši pogled na to, kaj leposlovje je – kaj je njegov namen, kako se obnese – kakor je v navadi v obrtnih učbenikih. Prvi korak k dobremu pisanju je kar se da jasno umetje tega, »za kaj gre« pri leposlovju, kako učinkuje kot miselna metoda, skratka, kaj umetniška pripoved sploh je. V drugem delu obravnavam specifična vprašanja tehnike in ponujam pisne vaje.

Ni mi treba omenjati, da ne prvi ne drugi del knjige nista izčrpna. Vključil sem pač vse, kar se mi je v vseh teh letih kot poučevalcu umetniškega pisanja prej ali pozneje zazdelo nujno povedati. Glede nekaterih reči, ki so konec koncev zelo pomembne, sem odkril, da jih ni nujno omenjati; zato jih v tej knjigi ni. Naj navedem zgled. Spreten pisatelj se utegne igrčkati s pripovednimi slogi in gledišči. Tako bo recimo uporabil ton staronemškega pripovednika (»Ob prelomu stoletja je v deželi D— živl ...«) in lahko ta ton, ki nakazuje vsevednost, uporabi v zgodbi, v kateri na koncu odkrijemo, da je njen pripovedovalec nezanesljiv. Če pisatelj v celoti prebavi načela, ki jih ponuja pričujoča knjiga, ga pač ni potrebno opozarjati na to, kaj tako čudaško ironična uporaba tona in stila nujno povzroči pripovedi. Če imate deblo katerekoli vede čvrsto v objemu, boste imeli v oblasti tudi njene veje.

Naj raje dodam, da tukaj ne dajem ne vem kakšnega poudarka raznim oblikam nekonvencionalne proze, kakršna je zdaj priljubljena na vseučiliščih. Ker je metaproza po svoji naravi prozna kritika konvencionalne proze in ker tako imenovano dekonstrukcijsko leposlovje (pomislite na zgodbo Roberta Cooverja *Noetov brat /Noah's Brother/*) uporablja konvencionalne metode, se mi zdi bolj pomembno, da mladi pisci umevajo konvencionalno leposlovje v vsej njegovi kompleksnosti, kot pa da bi jih ne vem kako odvrčal od teh temeljev.

Pričujoča knjiga in vaje, ki jih najdete na koncu, so že vrsto let v rabi na raznih univerzah, kjer sem sam poučeval umetniško pisanje, nazadnje na univerzi SUNY-Binghamton, na Bread Loaf Writer's Conference* in na univerzah, na katerih poučujejo umetniško pisanje ljudje, s katerimi prijateljujem. Pod ilegalnim imenom »Ta črna bukvice« tudi kroži širom med pisci in učitelji, ki jih povečini niti ne poznam, saj gre za prijatelje prijateljev. Občasno prejmem kak komentar o njeni učinkovitosti, in po nasvetu ljudi, ki jo uporabljajo, spet in spet revidiram tako glavno besedilo kot vaje. Ko jo zdaj objavljam, tega ne počnem zato, ker bi se mi zazdelo, da se je naposled povzpela do popolnosti – kolikor sam vem, lahko da so vse te spremembe naredile iz nje hvalnico zmedenosti – ampak ker sem prepričan, da je v sedanji obliki dovolj dobra, in ker je, kolikor vem, med vsemi knjigami te vrste ljudem še najbolj v pomoč.

V nekaterih prejšnjih različicah sem imel uvodni razdelek o tem, kako naj bi se umetniško pisanje poučevalo – kako

* Bread Loaf Writers' Conference, torej Pisateljska konferenca Pri Štruci (ime je dobila po gostišču tega imena blizu istoimenske planine v Vermontu), je največja in najstarejša pisateljska delavnica v ZDA (ustanovljena leta 1926), ki se je na katedru ali pred njim udeležuje na stotine literatov vseh vrst.

pravilno uporabljati vaje za v učilnici in za doma, koliko naj bi se zahtevalo od slušateljev, kakšen naj bi bil pravšnji ton v delavnici in tako naprej. Ta diskusija se mi je zdela pomembna spričo splošno razširjene zmote, češ da »umetniškega pisanja v resnici ni mogoče naučiti«, mnenja, ki ga pogosto izrekajo celo učitelji umetniškega pisanja sami. Na koncu pa sem ta del izpustil, saj so njegove teme zunaj področja te knjige, ki govori kratko in malo, kako naj se piše umetniška proza. Če koga zanimajo moja mnenja o rečeh, ki se tega področja zgolj dotikajo, od tega na primer, kako se vodi pisateljska delavnica, pa do tega, ali naj pišemo s svinčnikom, peresom ali pisalnikom, jih lahko poišče v drugi moji knjigi (odgovorov na vprašanja, ki mi jih najbolj pogosto zastavljajo po kakem branju ali predavanju), naslovljeni *Kako postati romanopisec (On Becoming a Novelist)*.

PRVI DEL

OPOMBE K LITERARNO-ESTETSKI TEORIJ

PRVO POGlavJE: ESTETSKI ZAKONIK IN SKRIVNÓST UMETNOSTI

Pisateljski začetnik si ponavadi želi seznam pravil o tem, kaj se sme in kaj se ne sme početi pri pisanju leposlovja. Kot bomo videli, je mogoče postaviti nekaj splošnih načel (na kaj je treba misliti, ko pišemo leposlovje) in ponuditi nekaj zelo splošnih svaril (česa se je treba paziti); na splošno pa pisatelj, ki išče estetske absolute, zapravlja svojo energijo. Ko se izpostavite prepričevanju, češ da se v leposlovju nekatere reči sploh ne smejo, nekatere druge pa da naj se vseskozi počnejo, ste že v prvi fazi umetniškega artritisa, bolezni, ki se izteče v dlakocepsko togost in atrofijo intuicije. Vsako resnično umetnino – in zatorej tudi vsak umetniški poskus (kajti reči, ki naj bi si bile podobne, se morajo podvreči enemu merilu) – je treba prvenstveno, čeprav ne izključno, presojati skladno z njunimi lastnimi zakoni. Če teh zakonov ni oziroma so protislovni, potem je prav to temelj neuspeha.

Obstajajo estetske univerzalije, na katere se je mogoče zanesti, vendar pa obstajajo na tako visoki ravni abstrakcije, da pisatelja tako rekoč ne morejo voditi. Pri večini estetskih meril, ki naj bi bila absolutna, se pod pritiskom izkaže, da so relativna. So zakoni, vendar na trhlih nogah. Pomislite na primer na dobro znani postulat, češ da je treba vsa pričakovanja, ki jih spodbudi kako leposlovno delo, bodisi eksplicitno ali implicitno potešiti znotraj dela samega – z drugimi besedami, da mora delo samo, pa če

še tako subtilno, odgovoriti na vsa upravičena vprašanja, ki se zastavijo njegovemu bralcu. Če nam na primer pisatelj pove, da ima šerif v njegovi zgodbi diplomo iz filozofije, potem pričakujemo, da mu bo filozofija tako ali drugače pomagala pri opravljanju poklica. Če zgodba nikdar več ne omeni filozofije in če tudi kar se da skrbno prečesavanje ne razkrije, da bi filozofija bila tako ali drugače pomenljiva, bomo nezadovoljni, nejevoljni. Pravimo, da nam avtor ostaja dolžnik. Svoje delo da je opravil neskrbno, brezobzirno. Utegnemo ga osumiti kar najslabšega, češ da mu gre samo za denar, da se posmehuje braščevi pameti, da je njegova šepava obrt namenoma in iz hudobije takšna – da si tako rekoč zasluži deportacijo. Če se dela, da je nadvse resen – če torej ne piše detektivke, ampak kaj, kar naj bi na prvi pogled obveljalo za umetnost – ga ožigosamo kot sleparja, pretencioznega, samozaslepljenega fičfiriča. Tu ne govorimo o površnostih, kakršna je v *Absalom, Absalom!* – Faulknerjev opis neke hiše, ki je v nekem odstavku lesena, nekje druge pa kamnita. Z napakami te vrste, kakor tudi s primeri, ko se komu kaj zareče, bralec simpatizira in jih molče sam popravi. Pri napakah, ki so sramota za nesojeno umetnino, gre za resne miselne spodrsaljaje, kot če pisatelj vpelje kako zamisel ali dogodek, ki bi morala spremeniti izid, pa potem nanju pozabi ali pa sploh ne opazi, kaj pomenita. In tako je prešlo v aksiom, da mora vsako delo odgovoriti na vsako vprašanje, ki ga sproži – da morajo imeti svoje dopolnjenje vsi elementi v delu. Pa to drži?

Nihče ne bo zanikal, da to načelo pride prav, še posebno kadar ga uporabljamo odkrito, tako kot je v zgornjih primerih ali pa v *Galebu*, kjer Čehov v prvem dejanju vsem na očeh nabije puško. Nihče ne bo zanikal, da bi moral pisatelj vsakokrat, kadar se mu zazdi, da je prišel do konca, svoje

novo delo pregledati v luči tega načela. Vendar pa ostaja dejstvo, da ta domnevni estetski zakon še zdaleč ni absoluten, saj kažejo véliki pisatelji odpor do njega že od vsega začetka. Kdor bere Homerjevo *Iliado*, se pač mora vprašati, ali Ahil res ljubi Brizejdo ali pa v njej kratko malo vidi – tako kot Agamemnon – vojni plen. Če Brizejdo ljubi in v njej vidi tudi nagrado, ki mu pripada (kar seveda tudi je), potem imamo tu ustrezno motivacijo za umik iz vojne, torej za umik, ki ima hočeš nočeš za posledico smrt prijateljev. Če pa je ne ljubi, potem se nam bo bržkone zdel malenkosten in maščevalen, otročje kujav in celo za grške pojme preobčutljiv za svojo čast. Kritiška blagohotnost in dejstvo, da ima Homer svojega junaka v čisljih, nas napeljujeta k domnevi, da Ahil Brizejdo ljubi – čeravno se v štiriindvajsetem spevu jasno pokaže, da pripisuje pretirano vrednost lovorikam. Vseeno pa se Homer – z eno samo izjemo, namreč skozi usta in gledišče drugorednega lika (Ahilovega prijatelja Patrokla) – izmika temu, da bi odgovoril na naše vprašanje. Tako je, kot da bi se mu celotno vprašanje zdelo nevredno epske dignitete, pač čenča za ob kofetku. Mogoče je res, kot dokazujejo nekateri akademiki, da se je grškim junakom zdelo nemožato, da bi jim bilo ne vem kako mar žensk. Po drugi strani pa bi se Homer s svojim globokim čutom za prav in spričo svoje grške gotovosti, da ima ljubezen svoje mesto v Zevsovem vseobsežnem objemu (tema, ki jo obravnava *Odiseja*), nemara zgrozil ob naših dvomih glede velikosrčnosti njegovega junaka; se pravi, mogoče se mu je zdelo, da je Ahilova ljubezen tako ali tako samoumevna. Najsi so razlogi takšni ali drugačni, Homer nam postreže samo s tistim, kar misli Patrokel – oziroma kar zatrjuje, da misli, v položaju, v katerem lahko da se nagiba k laži – sam Homer pa s svojim glasom ne ponuja nobenega ključa.

Pa vzemimo drug, modernejši zgled. Ob Shakespearjevem *Hamletu* se seveda sprašujemo, kako je mogoče, da se ponavadi omahljivemu princu, ko ga pošljejo v gotovo smrt, posreči sovražniku postreči s tistim, kar so namenili njemu – to se zgodi v zaodrju in vsaj v ohranjenem besedilu ni deležno nikakršnega pojasnila. Shakespeare bi, če bi ga kdo pritisnil, nemara rekel, da pričakuje od nas razumevanje za stari literarni motiv o prelisichenem lisjaku – češ če bi bil moral, bi si bil lahko izmislil razne utrudljive podrobnosti – in da sploh ne gre za Hamletovo neodločnost nasploh (vsak princ, ki je vreden svojega denarja, lahko za malo malico pospravi par klečeplaznih sovražnikovih opričnikov), pač pa za njegovo samouničevalsko tesnobo vpricho posebne metafizične dileme, namreč glede tega, ali gre v nezanesljivem vesoljstvu kršiti postavbo v imenu višje postavbe oziroma umoriti očima in kralja na prigovarjanje prikazni oziroma duha. (Seveda poenostavljam. Za racionalista Horacija je dokazov dovolj; ampak Horacij ni Hamlet. Središče vsake shakespeare igre, kot tudi vse velike literature, je značaj; in spricho Hamletovega paničarjenja, besnenja in neodločnosti se zastavlja vprašanje, kaj ga je nagnalo, da je tokrat ravnal tako odločno – vprašanje, na katero Shakespeare ne odgovori.) A pojasnilo, ki ga polagam Shakespearju na jezik, verjetno ne drži. Zelo verjetno bo držalo, da je Shakespeare v preblisku intuicije, skorajda ne da bi se kaj trudil s tuhtanjem, sprevidel, da je vprašanje v celoti nepomembno, da meri mimo; in da je torej tako kot Mozart, ta beli morski pes glasbe, usekal naravnost v jedro zadeve, ne da bi dovolil, da ga vsaj za hipec zadržijo trivialna vprašanja o logiki zapleta ali o psihološki konsistentnosti – vprašanja, glede katerih ni verjetno, da bi vzniknila sredi dramskega hitenja, čeprav se jih domislamo, ko se poglobimo v branje. Shakespearju je

instinkt rekel: »Vrni se k temu, kar imata med sabo Hamlet in Klavdij,« in nenaden kot blisk se je vrnil tja.

Upiranje temu, da bi se dali zapeljati trivialnemu, je v veliki literaturi enako običajno kot njegovo komično nasprotje, namreč brezskrajno zapleteno pojasnjevanje očitnega, kakršno najdemo na primer v uvodnem poglavju *Tristrama Shandyja*. To ni dokaz, da je splošno načelo, s katerim smo začeli – načelo, češ da mora delo tako ali drugače odgovarjati na vprašanja, ki jih sproža – brez vsake vrednosti. Vendar pa zgledi iz Homerja, Shakespearja in drugih res nakazujejo, da je estetske zakone mogoče včasih začasno razveljaviti. Takšna razveljavitev prepoznavnih estetskih zakonov pomeni seveda tveganje, in učitelj, ki želi biti na varnem, utegne reči svojemu razredu: »To je že v redu, kar se tiče Shakespearja, ni pa za začetnika.« Težava pri tej rešitvi je v tem, da skuša umetnost leposlovja učiti s tem, da umetnost krni, jo spreminja v nekaj, kar je bolj obvladljivo, ni pa več umetnost.

Umetnost se zelo zanaša na občutek, intuicijo, okus. Občutek, ne pa kako pravilo, narekuje abstraktnemu slikarju, naj svojo rumeno stavi na to in to mesto, ne pa na ono, in mu utegne pozneje reči, da bi morala biti rjava ali purpurna ali grahasto zelena. Občutek pripravi skladatelja do tega, da preseneti in zapusti svoj tonovski način, občutek podaja pisatelju ritem njegovih stavkov, vzorec naraščanja in poje-manja v njegovih epizodah, sorazmerja med izmenjujočimi se elementi, tako da traja dialog le toliko in toliko, preden besedilo preide v opis ali narativni povzetek ali kako fizično akcijo. Velik pisatelj premore instinkt, kar se tiče teh reči, tako kot velik komik premore nezmotljiv čut za tempo. In njegov instinkt se nanaša na vsako nit v njegovem pletežu, celo na najbolj mračna obrobja simbolne strukture. Ve, kdaj

in kje zasnovati in sprožiti presenečenja, tiste osupljive preskoke domišljije, ki so značilni za pisanje najvišjega reda.

Jasno, da s tem ne nameravam implicirati, da je hladni intelekt za pisatelja brez haska. Pisatelj mora tisto, kar mu pošlje Fantazija, spraviti v red skladno s Presojjo. Do konca, enako hladno kot katerikoli kritik, mora domisliti, kaj njegova proza pomeni ali kaj si prizadeva pomeniti. Dopolniti mora svoje enačbe, domisliti tudi najbolj subtilne implikacije povedanega, dognati resnico resnice ne le o svojih likih in dogajanju, marveč tudi o formi svoje pripovedi, ne da bi pri tem pozabljal, da je mogoče z redoljubnostjo iti čez rob, tako da se začne izdelek kazati kot preozaljšan in prespakljiv, analno kompulziven, nespontan, vendar tudi ne da bi pozabljal, da ustrezne alternative ni najti v zmešnjavi. Umovati mora jasno kot matematik, obenem pa tudi intuitivno vedeti, kdaj naj točnost žrtvuje na oltar tega ali onega višjega dobrega, kako naj poenostavlja, dela bližnjice, ohrainja ospredje spredaj in ozadje zadaj.

Prvo in poslednje pomembno pravilo umetniškega pisatelja se potemtakem glasi, da sicer obstajajo pravila (obrazci) za navadno, zlahka objavljivo prozo – imitacijsko prozo – da pa ni nobenih pravil za resnično leposlovje, prav tako kot ni nobenih pravil za vizualno umetnost ali za glasbeno komponiranje. So tehnike – na stotine jih je – ki jih je mogoče preučevati in poučevati tako kot tesarjeve prijeme; so moralni in estetski oziri, glede katerih mora prej ali slej malce tuhtati vsak resen pisatelj, pa najsi je kot tuhtavec zelo sistematičen ali ne; so splošne napake – neumestnosti, telebanasto početje – ki se vedno znova kažejo v neuspeli prozi in jih lahko razkrinkamo z analizo tega, kako spodkopavajo nameravane učinke tega pisanja; obstaja skratka zelo veliko reči, ki jih mora jemati v misli vsak resen pisatelj; ni pa

pravil. Imenujmo katero, pa nam bo kak literarni umetnik nemudoma postregel s kakim novim delom, ki to pravilo krši, a nas vseeno prepriča. Iznajdljivost je navsezadnje glavna reč v umetnosti, in eno od velikih veselj vsakega umetnika je v tem, da naredi nezaslišane reči sprejemljive, kot na primer ko slikar uskladi barve, ki se ostro bijejo, ali ko pisatelj v suprarealistično tradicijo prepričljivo vpelje – spiritističnega duha.

S tem nočem reči, da pravzaprav nihče ne ve, kaj naj bi bilo leposlovje oziroma kakšne so njegove meje; gre le za to, da priznamo, da je vrednost oziroma »trajnost« vsakega literarnega dela navsezadnje povezana z značajem in osebnostjo umetnika, ki ga je ustvaril – z njegovimi instinkti, z njegovim znanjem umetnosti in poznanjem sveta, z njegovo spretnostjo. Spretnost je kot lepilo. Lahko da pisateljskega začetnika tole ne bo prav nič navdušilo, ampak v resnici ne potrebuje pravilnika, pač pa mojstrstvo – med drugim mojstrstvo v umetnosti kršenja pravil. Kadar nas nagovarja umetnik, ki se res spozna – na primer Homer, Dante, Shakespeare, Racine, Dostojevski ali Melville – prisluhne mo v pozoru, tudi če se nam njegove besede zdijo sprva malce čudne. (Oziroma, prisluhne mo, če smo dovolj stari, dovolj izkušeni, da vemo, kakšne vrste reči so dolgočasne, otročje, bebave, katere pa ne. Tudi za to, da znaš dobro brati, moraš biti neke vrste mojster.)

Po preudarku bomo videli, da veljava velikega pisatelja temelji v dvojem. Prvo bi lahko površno imenovali njegova zdrava človečnost; gre torej za to, da se lahko zanesemo na njegove presoje, na njegovo stabilnost, vkoreninjeno v skupku tistih kompleksnih vrlin njegovega značaja in osebnosti (modrosti, velikodušnosti, sočutnosti, čvrste volje), na katere se odzivamo tako, kot se odzivamo tistemu, kar

je najboljše pri naših prijateljih, s takojšnjo prepoznavo in občudovanjem, govoreč: »Drži, prav imaš – natanko tako je!« Drugi element, ali pa bi morda moral reči druga *moč*, pa je pisateljeva absolutna gotovost (ne pa slepa vera) glede lastnih estetskih sodb in instinktov, zaupanje, ki temelji deloma na njegovi inteligenci in tankočutnosti – zmožnosti, da uzira in umeva svet okrog sebe – deloma pa na njegovem obrtnem izkustvu; tu gre (po njegovih ostrih merilih) za poznavalstvo, ki si ga je nabral skozi dolgoletno vajo, glede tega, kaj se obnese in kaj ne.

V praktičnem pogledu, ki se tiče pisateljskega vajenca, to pomeni, da mora biti, zato da bi prišel do mojstrstva, kot bralec širok in globok, pisati pa da mora ne le skrbno, marveč pri tem nenehno, preudarno in ponovno ocenjevati svoje pisanje, kajti bistvo vsega skupaj je tako za pisatelja kot za koncertnega pianista – vaja. Čeprav utegne kdo, ki se občasno posveča pisanju, tu in tam napisati kaj imenitnega, je pravi pisatelj tisti, ki mu je tehnika, enako kakor pianistu, prešla v kri. Ponavadi to pomeni visokošolski študij smeri, ki obsegajo pisanje leposlovja in poezije. Nekateri pomembni pisatelji zatrjujejo nasprotno – Ernesta Hemingwaya, na primer, citirajo, češ da je rekel, da se pisatelj nauči svoje obrti tako, da zapusti domačo streho in piše. Nemara nam bo v pomoč, če se spomnimo, da je Hemingway izpod domače strehe odšel v zastonjski »uk« k dvema izmed najimenitnejših učiteljev, kar jih je tedaj bilo, k Sherwoodu Andersonu in h Gertrude Stein.

Drži, da so nekateri pisatelji ostali bolj ali manj deviški, kar se tiče izobrazbe, da so bili nekateri, kot na primer Jack London, bolj ali manj samouki; se pravi ljudje, ki so si izobrazbo nastrgali iz knjig, ki so jih prebirali med dvema šihroma na ladji, v drvarskem taboru ali v taborišču

zlatosledcev, na kmetijah ali v tovarnah. Drži, da je univerzitetna izobrazba v mnogih pogledih umetniku škodljiva: slikarji imajo le redkokdaj kako lepo besedo o estetikah ali profesorjih umetnostne zgodovine, in enako neobičajno je, da bi celo najbolj resni »akademski« pisari s pristransko naklonjenostjo gledali na »literarne vede«. In povrh drži tudi, da univerzitetno življenje skoraj nikoli ne nudi tematike, ki bi bila primerna za zares dobro prozo. V tem življenju je preveč trivialnosti, preveč mediokritetnosti, preveč žajfničarstva, vendar pozor:

Ni ga ignoranta – pisatelja, ki se brani vsakega izobraževanja – ki bi bil kdaj ustvaril kako veliko umetnino. Kdor ne bere reči, ki jih je vredno brati, je s tem že zagrešil prvo napako, saj sploh ne razume docela druge plati svoje teme, nikdar ne razume, da je tema že stara (kot vse velike teme), sploh ne razume dostojanstva in veljave ljudi, ki jih je obsodil na to, da bodo sovražniki. Poglejte, kako je spodletelo Johnu Steinbecku v *Sadovih jeze*.^{*} Ti bi morali biti ena od ameriških velikih knjig. Ampak medtem ko je Steinbeck vedel vse, kar je mogoče vedeti, o Oklahomcih in o neskončnih bridkosti njihove selitve v Kalifornijo s trebuhom za kruhom, ni vedel prav nič o kalifornijskih rančerjih, ki so jih najemali in izkoriščali; ni se mu sanjalo in ga tudi ni zanimalo, zakaj ravnajo, kakor so ravnali; in posledica je, da Steinbeck ni napisal velikega in čvrstega romana, ampak razočaral z melodramo, v kateri se kompleksna dobrota kosa s čisto, neverjetno hudobijo. Objektivnost, nepristranskost, sistematično iskanje upravičenega ovrednotenja, to so nekatere izmed najbolj čislanih vrednot vseučiliškega življenja, in celo če so – kakor nedvomno drži – nekatere

^{*} V kazalu in tekstu so pri naslovih del, ki niso prevedena v slovenščino in ko se v besedilu pojavijo prvič, v oklepaju navedeni tudi originalni naslovi.

ri profesorji enako krivi poenostavljanja, kot je bil John Steinbeck, ima gotovo že samo dejstvo, da se o teh vrednotah govori, nekaj učinka pri pozornih študentih. Poleg tega ni študenta, ki bi mogel na katerikoli univerzi kam daleč priti, ne da bi naletel na vprašanje diskusijske metode; to pa vsaj na dobri univerzi pomeni, da se mora študent naučiti skrbno in nepristransko prisluhniti mnenjem, ki se od njegovih razlikujejo. Moje izkušnje mi pravijo, da kje drugje to ni v navadi. Kjer ljudje zborujejo, ponavadi trobijo v isti rog. Poglejte si podeželske časopise. Resnica nima ne vem kakšne cene tam, kjer so si vsi soglasni, kakšna naj bi bila, in ne najde se človek, ki bi se oglasil v prid ignorirane strani. Najsi so vseučilišni profesorji še tako zanič, pa so tisti med njimi, ki so veliki profesorji, zapriseženi resnici, in na vsaki univerzi boste našli kakšnega.

Ampak ignoranti niso slabi pisatelji samo zaradi tega, ker niso večji v nepristranskem spopadu mnenj. Vse veliko pisanje je v nekem smislu imitacija velikega pisanja. Kdor piše roman, pa najsi bo ta še tako inovativen, si prizadeva, da bi dosegel en sam poseben in velik učinek, ki mu ne moremo reči drugače kot učinek, ki smo ga vajeni pri dobrih romanih. Najsi je tehnika še tako čudaška, najsi je njegova metoda kakršnakoli že, ko bomo prebrali do konca, bomo rekli: »No, tole pa je roman in pol!« Tako pravimo o *Ani Karenini* in o *Pod ognjenikom*, pa tudi o nedoumljivo konstruiranem *Mobyju Dicku*. Če tako pravimo tudi o *Wattu* ali o *Malone umira* Samuela Becketta, o *Baronu na drevesu* Itala Calvina ali o romanu *Poškodovani zemljevid* (*Moetsukita chizu/The Ruined Map*) Koba Abeja, potem pravimo to zato, ker ti romani kljub vsej svoji površinski čudnosti dosegajo isti učinek. Redko, če sploh kdaj, se zgodi, da lahko kak pisatelj doseže učinke, ki bi bili kaj dosti večji od učinkov

knjig, ki jih prebira in občuduje. Tako kot šimpanzi tudi ljudje zmorejo prav malo brez vzorov. Človek lahko vzljubi Shakespearja, če ga bere na lastno pest – ignorant najbrž niti tega ne bo počel – vendar pa ne more nič nadomestiti tega, da vas kdo za roko popelje od verza do verza skozi *Othella*, *Hamleta* ali *Kralja Leara*. To delo opravlja univerzitetni shakespeareški seminar, in celo če je učitelj oseba omejene pameti in tankočutnosti, lahko na univerzi najdete kritiške knjige in članke, ki vam bodo kar se da verjetno v pomoč, knjige, ki so se obdržale, in najboljše izmed novih knjig. Zunaj selektivnega procesa univerze človek kar ne ve, kam naj se obrne. Na koncu se mu v rokah znajde kaka prismojena knjiga o tem, da je bil Shakespeare v resnici ateist ali pa komunist ali pa psevdonim Francis Bacon. Zunaj univerze se zdi tako rekoč nemogoče priti do umetja Homerja ali Vergila, Chaucerja ali Danteja, kateregakoli od velikih mojstrov, ki, če jih prav umevamo, nudijo najvišje vzore, ki jih je kdaj dosegla naša civilizacija. Kakorkoli je že genialen, bo pisatelj, ki ni seznanjen z najvišjimi možnimi učinki, tako rekoč obsojen na iskanje manj visokih.

Priznajmo, da je samouk na boljšem od povsem neizobraženega človeka. A njegovo delo bo zagotovo nosilo pečat njegove omejenosti. Ob preučevanju samoukih del – in pri tem nimamo v mislih ljudi, kakršen je bil Herman Melville, ki imajo za temelj nepopolno, vendar rigorozno in klasično vzgojo – bomo nemudoma opazili, da so v znanju samoukov bele lise in da iz tega izhaja njihova okornost. Človek napako oprusti, vendar pa ostaja dejstvo, da ga zmoti in da je delo zaradi nje slabše, kakor bi sicer bilo. Tako na primer najdemo naivno razvneto in dolgovezna razpravljanja o idejah, ki so bodisi že splošno znane ali pa so z njimi že zdavnaj obračunali, ali pa najdemo nenavadna,

čudaška tolmačenja starih mitov – interpretacije, ki so same po sebi sicer zanimive, vendar pa ne zdržijo primerjave s tem, kar taisti miti pripovedujejo in pomenijo. Recimo, da beremo zgodbo o Penelopi kot zlovoljni, kljubovalni ženi. Tudi če gre za vrhunsko pisanje, se moramo samo domisliti Homerjevega portreta te iskrene, popolne družice, prav tako pogumne, premetene in predane kot njen mož, Homerjeva različica zasenči novo do te mere, da se od novincevega dela odvrnemo malone v ogorčenju. Res je, človek lahko naleti na podobno luknjičavo znanje pri visokošolskih diplomirancih, prismojenih mnenj pa se lahko enako zlahka nalezete od univerzitetnih profesorjev kot v samouštvu. Ena od velikih božjih skrivnosti je prav to, zakaj v akademskem svetu uspeva toliko norcev. Vendar pa v tem, da utegne biti znanje človeka, ki ima za sabo univerzo, enako luknjičavo kot znanje samouka, ni nobene poante. Univerza pač ne zmore drugega, kot da nudi priložnosti – priložnosti, kakršnih ni na voljo nikjer drugje: tu so bogastvo knjig, vsaj nekaj imenitnih seminarjev, profesorjev in soštvudentov, povrhu pa predavanja, diskusije, referati in srečanja, kjer se lahko vsakdo, ki ni pretirano sramežljiv, pomenkuje z nekaterimi izmed najboljših romanopiscev, pesnikov, glasbenikov, slikarjev, politikov in znanstvenikov svoje dobe. Če na univerzah že cvete neumnost, pa je v taistem akademskem svetu disciplina, ki ve, kaj hoče, tudi pošteno umevanje literature. Nihče se ne more nadejati, da bo zares dobro pisal, če se ni naučil, kako naj leposlovje analizira – kako naj prepozna kak simbol, ko mu ta pomežikne, kako naj razbere temo literarnega dela, kako naj si pojasni avtorjev izbor in ureditev pripovednih detajlov.

Ni treba, da bi nas ne vem koliko vznemirjalo dejstvo, da imajo slikarji praviloma kaj malo dobrega povedati o

umetnostnih zgodovinarjih in estetikih ali da pisatelji, celo naši najbolj izobraženi pisatelji, pogosto izražajo nestrpnost do profesorjev angleščine. Kritikovo delo – se pravi, delo profesorja angleške literature – je analiza že napisanega. Njegov posel je, da sistematizira, kar prebere, in da svoja odkritja prosreduje na način, ki naj bi bil študentom v kar največji prid. Če se na svoje delo spozna, ga bo opravljal bolj ali manj neprizadeto, objektivno. To ali ono delo ga utegne ganiti, tako da bo to morda dal vedeti svojim študentom, a čeprav se mu po licih zlivajo solze, je njegov namen še vedno, da kristalno jasno prikaže strukturo in pomen dela. To utegne – govorim z umetnikovega gledišča – povzročiti dvojno zlo. Prvič, profesor in dejansko vsa njegova stroka se utegneta pri svoji izbiri odločati za literarna dela, ki niso sama po sebi najboljša, ampak samo najbolj hvaležni predmeti prenikavih opažanj. Ker romani Anthonyja Trollopa ne vsebujejo malone nobenih nejasnih aluzij in nobene težavne simbolike, je o njih težko predavati. Človek stoji na katedru in izreka prazno hvalo, obenem pa kar hlasta za čim, kar bi bilo zanimivo. Po drugi strani pa je mogoče pred slušatelji tako rekoč brez konca in kraja blesteti oziroma jih spodbujati k temu, da bodo blesteli drug pred drugim, po zaslugi govoranc o aluzijah in simboliki v delih domiselnih, vendar manj pomembnih piscev. Tako se merilo sprevrže, neopazno in zahrbtno. V estetski sodbi začne »dobro« pomeniti »zamotano«, »učeno«, »nejasno«.

To sprevrženje meril pa vodi k naslednjemu zlu: s takšnim bralnim kurikulumom bo mladi avtor samo tratil čas. Namesto da bi mu kurikulum dovolil, da se osredotoča na pomembne knjige, od Homerjeve *Iliade* da do *Daniela Martina* Johna Fowlesa, mu bralne ure natlači s starimi in novimi bagatelami. Kolikor se danemu programu zdi,

da mora angleško in ameriško književnost obravnavati v kontekstu zgodovinskega razvoja, bo greh še toliko večji. Čeprav ne bo nihče zanikal, da so avtorji, kakršna sta Thomas Otway ali na primer George Crabbe zanimiva tako po sebi kot zgodovinsko, pa nimata za resnega mladega pisatelja nič več pomena, kot ga ima recimo knjižica Jamesa D. Watsona o odkritju DNA. Kvečjemu manj.

A znotraj programa študent ni nemočen robot. Najsi se to tako čudno sliši – glede na to, kako pogosto pisatelji zmerjajo profesorje – so mladi pisci skoraj vselej ljubljenci katedre, še posebno če so dobri in resni mladi pisci; zato lahko tak pisatelj skoraj vedno sklene poseben dogovor, po katerem je deležen tistih seminarjev, ki jih je potreben, medtem ko se ogne tistih, ki bi se utegnili izkazati kot zanj nerabni. (Komu bo šel na živce študent, ki si želi Danteja namesto Drydena, Joycea namesto Jonathana Edwardsa?) Vsekakor ni zakona, ki bi zahteval, da mora študent odnesti s študija diplomu – res pa je, da temu v prid govorijo praktični oziri. Študentu ni treba drugega, kot da si tako ali drugače nabere literarni temelj, ki ga potrebuje.

Še ena pripomba, potem pa lahko sklenemo to digresijo o pomembnosti formalne izobrazbe za mladega pisatelja.

Argument, češ da pisatelj v resnici potrebuje življenjske izkušnje, ne pa pouka iz literature – tako pri branju kot pisanju – smo slišali že tolikokrat, da se nekaterim sliši kot evangelij. Tukajle si ne moremo vzeti časa za vseobsežen odgovor – kako da širno izkustvo, ki se razpenja, recimo, od Yukona do Zanzibarja, toliko laže pripelje v besedno ropotarnico kot pa v globoko prozo, ki bi človeka prevzela, in zakaj poznanje ducata poklicev iz prve roke pisatelju ponavadi pride manj prav od dvajsetih dobrih živih virov, s kakršnimi se spustiš v pomenek recimo v točilnici, na

avtobusu, na zabavi ali pa na posedajoči se klopi v parku. Primarni predmet proze so od nekdaj človeško čustvo, vrednote in prepričanja. Romanopisec Nicholas Delbanco pravi, da je do četrtega leta starosti človek doživel že vse, kar potrebuje kot pisatelj: ljubezen, bolečino, izgubo, dolgčas, bes, krivdo in smrtni strah. Pisateljev posel je, da ustvarja prepričljiva človeška bitja in da snuje zanje osnovne situacije in dejanja, skozi katere lahko pridejo do samospoznanja in se razodenejo bralcu. Za to ni treba nobenih šol. Z vajo – s preučevanjem velikih knjig in s pisanjem – pa se človek nauči svoje izmišljije *predstavljati*, kakor jim gre. S študijem tehnike – ne pa z veslanjem v kanuju ali s podiranjem drevja ali kot servirka – se naučiš najboljših, najučinkovitejših načinov oživljanja svojih likov, naučiš se, kako razlikovati med čustvenostjo in solzavostjo, naučiš se že v stadiju snovanja sprevideti razliko med boljšo in slabšo dramatično akcijo. Ta vrsta znanja – da se vrnem k prejšnji temi – dela mojstra.

Kakorkoli že si ga lahko pridobi, pisateljev cilj mora biti to mojstrstvo, ne pa popoln mentalni katalog pravil. Leposlovno umetnost si mora v vsej njeni kompleksnosti – s celotnim izročilom in z vsemi njenimi tehničnimi možnostmi – spraviti skozi gubice in prek zapletene napeljave možganov prav v kri. Pa ne gre za to, da bi moral najprej spoznati literaturo in se potem naučiti pisati: ta procesa sta nerazdružljiva. Vsak zaresen pisatelj doživlja, kar je doživljal Melville. V mislih se ukvarja z Ahabom in kitom (torej s predstavo o brezbriznem ali zlonamernem vesoljstvu), pod roke mu hkrati pridejo Shakespeare in ta ali ona filozofska knjiga, in ko to bere, se mu odkrijejo dotlej neznane rešitve za probleme romaneskne raziskave. Mojstrstvo ni nekaj, kar bi prišlo na mah kakor strela z

nejasnega, ampak rastoča sila, ki se zdržema pomika skozi čas, tako kot vreme.

Z drugimi besedami, umetnost nima univerzalnih pravil, in sicer zato ne, ker vsak pravi umetnik ves poprejšnji estetski zakonik znova pretali in prekuje. Da bi se naučili dobro pisati, mora biti naše izhodišče jasno razumevanje tega, da je umetniku, drugače kot kritiku, estetski zakon sovražnik. Velikemu umetniku je mogoče prav vse. Invencija, spontano spočenanje novih pravil, je v umetnosti središčnega pomena. In ker nihče ne postane besedni mojster na temelju tega, da bi se od samega začetka učil postati nekaj drugega in ne besedni umetnik, iz tega sledi, da za mladega pisatelja enako kot za velikega pisatelja, kakršen se nadeja postati, ne more biti nobenih čvrstih pravil, nobenih mej, nobenih omejitev. Dobro je vse, kar se obnese. Izostri si mora čut za to, kar se – po njegovih skrbno izoblikovanih merilih – obnese.