

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST  
IN LITERARNO TEORIJU

KAJA MARINŠEK

**Literarni minimalizem in novi realizem  
v delih Charlesa Bukowskega  
in Raymonda Carverja**

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Tomislav Virk

Univerzitetni študijski program prve  
stopnje: Primerjalna književnost in  
literarna teorija

Ljubljana, 2015

## **Zahvala**

Zahvaljujem se Univerzi v Ljubljani, ki mi je omogočila študij izbranih smeri; Filozofski fakulteti in njenim profesorjem, ki so me spremljali skozi študijska leta, ter mentorju, za pomoč pri izbiri teme in naslova diplomskega dela. Posebej prisrčna zahvala gre mojim prijateljem ter bližnjim, za njihovo razumevanje in prijazno besedo. Predvsem pa se zahvaljujem svojim domačim: mami in očetu – hvala za vso izkazano strpnost, ljubeznivost in podporo, pa ne samo v času študija, temveč skozi vsa šolska leta.

## **Izvleček**

### **Literarni minimalizem in novi realizem v delih Charlesa Bukowskega in Raymonda Carverja**

Diplomsko delo osvetljuje pojma (ameriškega) literarnega minimalizma in novega realizma, ponuja kratek pregled njunega nastanka, razvoja in medsebojne povezanosti, pri tem pa ugotovitve aplicira na prozno ustvarjalnost Charlesa Bukowskega in Raymonda Carverja. Literarni gibanji oz. smeri po svojem bistvu v književnosti ne predstavljata prevelike novosti, niti po svojih slogovnih niti po tematskih značilnostih. Njuna »renesansa« v sodobni ameriški literaturi sedemdesetih oz. osemdesetih let 20. stoletja, tesno povezana z razcvetom žanra kratke zgodbe, je zatorej še toliko pomembnejša. V tem pogledu pomembno vlogo igrata Bukowski in Carver, takorekoč najvidnejša predstavnika omenjenih smeri. Pisca z »družbenega dna« v svojih delih namreč opisujeta »grdo« stran življenja – pusto vsakdanjost –, njuni liki pa niso nikakršni junaki, ravno nasprotno: so povprečneži z ulice, s katerimi se zlahka poistovetimo. Avtorja tako z malo besedami povesta veliko, obenem pa nam s svojimi (pol)avtobiografskimi zgodbami razkrivata tudi svoji življenjski zgodbi.

**Ključne besede:** literarni minimalizem, novi realizem, Charles Bukowski, Raymond Carver

## **Abstract**

### **Literary minimalism and new realism in the works of Charles Bukowski and Raymond Carver**

Undergraduate thesis illuminates the terms of (American) literary minimalism and new realism, offers a brief overview of their origin, development and interdependence, and in doing so applies the findings to prose works of Charles Bukowski and Raymond Carver. Both literary movements, so to speak, don't represent any great novelty in the world of literature, neither in their style nor thematic characteristics. Their "renaissance" in contemporary American literature of the 70's and 80's of the 20<sup>th</sup> century, closely related to development of the short story genre, seems therefore even more important. In this respect, Bukowski and Carver play a crucial role, as they are, so to speak, the lead representatives of the aforementioned movements. In their works, the so called writers from "the bottom" describe the "ugly" side of life – the dreary everyday life – and their characters are no heroes, but just the opposite: second-rater out of the street, which we can easily relate to. With only a few words the authors tell us a lot, with their (semi)autobiographical stories but reveal us also their life stories.

**Key words:** literary minimalism, new realism, Charles Bukowski, Raymond Carver

## KAZALO VSEBINE

1. UVOD .....	5
2. OSNOVNA DEJSTVA .....	7
2. 1. AMERIŠKI LITERARNI MINIMALIZEM .....	7
2. 1. 1. ORIS RAZVOJA AMERIŠKEGA LITERARNEGA MINIMALIZMA.....	10
2. 2. NOVI REALIZEM.....	13
3. ŽIVLJENJE IN DELO .....	15
3. 1. CHARLES BUKOWSKI (1920–1994).....	16
3. 1. 1. BUKOWSKI IN NJEGOV »BOG«.....	18
3. 2. RAYMOND CARVER (1938–1988).....	20
3. 2. 1. HEMINGWAY-CARVER .....	22
4. »UMAZANI DUO«: BUKOWSKI IN CARVER.....	23
4. 1. PODOBA DELAVSKEGA RAZREDA .....	24
4. 2. UŽIVANJE OPOJNIH SUBSTANC .....	28
4. 3. MEDOSEBNI ODNOSI.....	30
5. PROBLEMI KLASIFIKACIJE.....	35
5. 1. BUKOWSKI IN BEATNIKI.....	35
5. 2. »POST-POSTMODERNI« RAYMOND CARVER .....	37
6. ZAKLJUČEK.....	39
7. VIRI IN LITERATURA.....	42

# 1. UVOD

Diplomsko delo se posveča pregledu poglobitvenih lastnosti (ameriškega) literarnega minimalizma in novega realizma, ob tem pa skuša osvetliti njune korenine in kontinuiteto znotraj ameriške literature 20. stoletja. Vsakdo, ki se je že kdaj zanimal za sodobno ameriško književnost in se pri tem seznanil z omenjenima literarnima pojmomoma, je zagotovo naletel tudi na imeni Charlesa Bukowskega in Raymonda Carverja, kar ni nobeno naključje. Po mnenju literarne vede avtorja namreč posebljata bistvo navedenih literarnih tokov, zato tudi tukajšnja obravnava temelji na njihovih delih. Bukowski in Carver sta zaslužna tako za tematski kot za izrazni razmah v ameriški književnosti druge polovice 20. stoletja, vseeno pa so mnenja glede njune ustvarjalnosti pogosto deljena. Naloga pričujočega diplomskega dela bo zato ugotoviti, v čem se skriva njuna posebnost, ki ju loči od ostalih ameriških sodobnikov, ter na ta način razjasniti predstave o literarnem minimalizmu ter novem realizmu.

Ko govorimo o literarnem minimalizmu,<sup>1</sup> moramo v našem primeru imeti v mislih njegovo ameriško »različico«, saj njegove značilnosti obravnavamo v kontekstu ameriških pisateljev. A biti moramo pazljivi: dejstvo je namreč, da ameriški literarni minimalizem ni vzniknil »iz ničesar«, temveč je posledica dolgoletnega kulturnega razvoja, vsaj od konca 19. stoletja dalje, v njem pa je mogoče zaslediti celo vplive japonske poezije. Na elemente minimalizma tako naletimo v delih številnih starejših pisateljev, medtem ko sedemdeseta in osemdeseta leta prejšnjega stoletja v Severni Ameriki veljajo za obdobje njegove »renesanse«; takrat se minimalizem tudi dokončno izoblikuje kot literarno gibanje. Glede njegove pojmovne in časovne opredelitve je zlasti v zadnjih desetletjih nastalo mnogo polemik, pomembnejše pa bodo omenjene tudi v nadaljevanju diplomskega dela.

Veliko študij tematizira tudi t. i. novi realizem, ki se ponekod pojmovno prekriva z ameriškim literarnim minimalizmom, zanj pa obstaja več poimenovanj. Med slednjimi izstopa zlasti oznaka »umazani realizem«,<sup>2</sup> sicer najpogosteje rabljena v angleškem jeziku. Po eni izmed razlag naj bi novi realizem izšel iz literarnega minimalizma in obstajal ob istem času, njegove korenine pa prav tako segajo globoko v literarno zgodovino. Potemtakem se upravičeno vprašamo po vlogi, ki jo pri tem igrata Charles Bukowski in Raymond Carver. Njuna prozna in pesniška dela učinkujejo kot nekakšen vezni člen, saj v njih ohranjata

---

<sup>1</sup> Minimalizem kot stil oz. gibanje ne obstaja zgolj v okviru književnosti, temveč ga poznajo tudi druge umetnosti, kot npr. slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, interjer in glasba.

<sup>2</sup> Angleška ustreznica se glasi *dirty realism*.

tradicijo, kot se je izoblikovala v letih pred njima, obenem pa se od nje na svojevrsten način tudi odmikata. Kako to udejanjata v svoji ustvarjalnosti, bomo najbolje ugotovili na podlagi primerjave njunih del.

Tako Raymond Carver kot Charles Bukowski znotraj ameriške književnosti uživata sloves »posebnežev«, saj po svojem pisateljskem slogu precej izstopata. Njun jezik je izredno preprost in neobremenjen, presenetljivo drugačna pa je tudi izbira tematike: vsakdanje življenje ljudi z dna družbene lestvice – navadnih delavcev, alkoholikov, zdolgočassenih, odtujenih in osamljenih parov –, ki so v svojem življenju izgubili rdečo nit. Iz njunih zgodb na vsakem koraku veje neverjetna iskrenost in neposrednost, ki v bralcu vzbujata premislek. Razlog najverjetneje tiči v dejstvu, da Bukowski in Carver pišeta iz osebnih izkušenj, saj so njuna dela v precejšnji meri polavtobiografska. Čeprav sta si pisatelja tako v zasebnem življenju kot tudi v pisateljevanju podobna bolj, kot bi si morda mislili, med njima obstajajo tudi razlike. Tu se bomo zato posvetili obojemu – razlikam in podobnostim, v njunih življenjih in pisanju.<sup>3</sup> Ob tem bomo omenili tudi tiste, ki so nanju vplivali in ju navdihnili, spregledali pa ne bomo niti njune »neuvrščenosti« oz. dejstva, da ju pravzaprav le stežka uvrstimo kamorkoli. Saj bomo le na ta način lahko dojeli jedro njune literarne dejavnosti, tako pa spoznali tudi temeljne poteze ameriškega literarnega minimalizma in novega realizma ter njuno medsebojno povezanost.

---

<sup>3</sup> Že tu velja opozoriti, da se pričujoče diplomsko delo osredotoča na njuno prozno, ne pa tudi pesniško ustvarjalnost.

## 2. OSNOVNA DEJSTVA

V najsplošnejšem smislu lahko ameriški literarni minimalizem in novi realizem opredelimo kot dve smeri v razvoju ameriške sodobne književnosti, ki sta doživeli razcvet na severnoameriških tleh v drugi polovici 20. stoletja, natančneje nekje v sedemdesetih in osemdesetih letih, njune zametke pa je moč zaslediti že v prejšnjih desetletjih. Težave nastanejo, ko skušamo prodreti globlje in opredeliti njune osnovne značilnosti, kar je storilo že večje število strokovnjakov z literarnega področja. Kajpada njihove ugotovitve le redko sovpadajo, kar je navsezadnje vzrok številnih polemik in nejasnosti. Da torej ne bi prehitro zašli s poti, spodaj omenjamo le tiste »najočitnejše« lastnosti, ki so jih navajali najvidnejši predstavniki ameriškega literarnega minimalizma, med katere sodijo: Frederick Barthelme, Ann Beatie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robison, Mary Robison, Tobias Wolff.<sup>4</sup>

### 2. 1. AMERIŠKI LITERARNI MINIMALIZEM

Robert Clark v svoji študiji *American literary minimalism* naslovni pojem opredeli kot »stilistično gibanje«, s čimer sporoča, da pojem določa predvsem avtorjev slog pisanja. Proznim in pesniškim ustvarjalcem znotraj tradicije ameriškega literarnega minimalizma je namreč skupna raba preprostega, neposrednega in neobteženega jezika. Zanj je značilna izredna jedrnatost, pripovedovalec pa je pri posredovanju snovi nemalokrat izjemno skop s podatki, pa naj gre za dogajalni prostor in čas oz. za notranje doživljanje nastopajočih oseb, okolice ali pa nastopajočih oseb. Informacije, potrebne za razumevanje dogajanja, so namenoma izpuščene, tako da je bralec bolj ali manj prepuščen svoji domišljiji. Njegova vloga je zato ključnega pomena, saj tako rekoč »polni prazna mesta« in povezuje delčke pripovedi me seboj. Nastaja svojevrstna »lepljenka«, ki na prvi pogled morebiti vzbuja vtis neskljenosti, a se v resnici izkaže kot neverjetno prepričljiva in efektivna.

Dela, napisana v duhu literarnega minimalizma, zaradi navidezne nekoherentnosti pogosto delujejo fragmentarno, šele v tem pa se skriva tudi njihova prava globina. Kot pravi

---

<sup>4</sup> Navajamo tiste ameriške avtorje, ki jih je kot »minimaliste« opredelil John Barth v članku *A few words about minimalism* za *New York Times*. Robert Clark mednje prišteva tudi Jaya McInerneya, Susan Minot, Sandro Cisneros ter Cormaca McCarthyja, a zanimivo – Bukowskega izpusti.

Karl v *American fictions, 1940–1980*, enem izmed najzgodnejših poskusov opredelitve smeri ameriškega literarnega minimalizma, »mora avtor zagotoviti bralcu, da on kot pisatelj, ve o vsebini povedati bistveno več, kot pa dejansko vključi v pripoved.« (384) Ali s Hemingwayevimi besedami: »Izpustiš lahko karkoli, če se zavedaš da si izpustil in da bo izpuščeni del okreplil zgodbo in omogočil ljudem, da čutijo nekaj več, kot lahko razumejo.« (75)

Navedene stilistične lastnosti – suhoparnost jezika, izpuščanje bistvenih informacij, jednatost ipd. – verjetno precej dobro pojasnijo to, kar si običajno predstavljamo pod pojmom »minimalizem«. Veliko težje (in morda celo odveč) pa je določiti tudi njegovo značilno tematiko, saj se ta razlikuje od pisatelja do pisatelja. Ameriški literarni minimalizem v glavnem ne predpostavlja določenega tipa vsebine, kar pa seveda ni preprečilo poskusov, da ne bi skušali dokazati nasprotno. Verjetno najosnovnejšo trditev so tako postavili strokovnjaki kot npr. Cynthia Whitney Hallet, James Dishon McDermott ter John Barth; poudarili so, da je delom tovrstne smeri skupno, da ne pripovedujejo zgodb o pripadnikih višjega družbenega sloja, temveč o preprostih, »običajnih« ljudeh. In če imamo pri tem v mislih ustvarjalnost Bukowskega in Carverja, lahko njihovi ugotovitvi mirno pritrdimo.

Vse vodi do Kima Herzingerja in njegove ključne številke *Mississippi Review* iz leta 1985, posvečene takratnemu fenomenu minimalizma; Herzinger tu izraža svoje neodobranje pojma »minimalizem« – le-ta naj bi bil namreč preveč zavajajoč –, obenem pa se trudi zanj poiskati primernejšo, tematiki ustrezno različico imena. Predstavi nam širok spekter novih možnosti, mednje pa uvrsti naslednja imena: umazani realizem, novi realizem, pop realizem, »neo-domači« neorealizem itd. Barth navaja še nekatera druga poimenovanja (kot npr. »K-mart« realizem, »hick chic« realizem, »Diet Pepsi« minimalizem ipd.), ki pa ostajajo večinoma neuporabna, bodisi zaradi njihove prevelike splošnosti bodisi specifičnosti. Poleg tega pa jih je moč nasloviti zgolj na posameznike oz. manjše skupine pisateljev. Opazimo lahko večje število skovank iz besede »realizem«, ki so po vsej verjetnosti še najustreznejše in najbolj priljubljene, saj je ena glavnih značilnosti minimalističnih del ravno stremenje k čim pristnejšemu prikazu stvarnosti.

Iz slednjega razloga so mnogi literarni teoretiki skušali potegniti vzporednice med ameriškim literarnim minimalizmom in naturalizmom. Podobnosti seveda so, in sicer kar zadeva determiniranost likov oz. njihovo vpetost v določeno družbeno okolje in odnose, čemur ne morejo uiti, iz spoznanja o lastni nemoči pa sledita njihova pasivnost in brezup.



Vseeno pa med smerema obstajajo precejšnje razlike; zavedati se moramo, da v nasprotju z naturalisti, ameriški minimalisti ne predstavljajo tradicionalne »šole«. Čeprav so njegovi predstavniki sicer imeli podobne poglede na literaturo, pa nikoli niso imeli tudi svojega programa, ki bi se mu podrejali v takšni meri kot npr. naturalisti. Če so slednji podajali pretanjeno analizo družbe, iskali njene napake in razlagali morebitne vzroke, potem je bila »namera« minimalistov drugačna: stvaren, neolepšan prikaz življenja in medčloveških odnosov, kakršni v resnici so, brez kakršnegakoli didaktičnega oz. političnega naboja. Ali če se izrazimo s Clarkovimi besedami: »Ameriški minimalizem sestavljajo avtorji, ki upodabljajo lepoto banalnih predmetov in dogodkov; ki poudarjajo estetsko vrednost enolične vsakdanjosti.« (9)

Dejstvo, zakaj se razpravljanje o minimalizmu velikokrat izkaže za problematično, ima svoj izvor v načeloma odklonilnem odnosu ameriških minimalističnih avtorjev do tega pojma. Zlasti Raymond Carver, ki ga literarna veda tako rada poimenuje z »očetom minimalizma«, in Charles Bukowski – domnevni »iznajditelj« umazanega realizma – sta zavračala kakršnokoli ukalupljanje ter slednje dojemala skoraj kot žalitev. Carver je nekoč rekel: »Nekaj je na izrazu »minimalist«, kar govori o omejeni sposobnosti predstavljanja in prikaza, kar pa mi ni čisto všeč.« (Runyon 4)

A ne glede na njegove besede, Carverja pogosto povezujejo z omenjenim pojmom, še pogosteje pa z žanrom kratke zgodbe. Odločilen za razcvet literarnega minimalizma na ameriških tleh je namreč ravno t. i. preporod kratke zgodbe. Čeprav ta žanr med avtorji minimalizma uživa precejšnjo priljubljenost, pa vseeno ni edini. Zanimariti ne smemo niti vloge poezije niti romana, ki so jima avtorji prav tako zelo naklonjeni, velikokrat pa prihaja tudi do brisanja mej med pesniškim in proznim jezikom; nastajajo t. i. mejni žanri, npr. pesmi v prozi, kratke kratke zgodbe ipd. Za vse zvrsti, pa naj bodo te prozne ali pesniške, veljata redkobesednost in jedrnatost, kljub temu pa so takovrstne oznake bolj kot ne stilistične narave in nam o vsebini ne povedo veliko. Ta je, kot rečeno, precej raznolika, razlog za tako veliko vsebinsko in žanrsko raznovrstnost pa verjetno tiči kar v »naravi« samega gibanja, ki črpa iz bogate tradicije literarnega impresionizma ter imagizma.

## 2. 1. 1. ORIS RAZVOJA AMERIŠKEGA LITERARNEGA MINIMALIZMA

Do podobnega neskladja mnenj, kot ga srečamo že pri poskusih slogovne in tematske opredelitve ameriškega literarnega minimalizma, prihaja tudi na področju njegovega literarno-zgodovinskega razvoja. V zvezi s tem literarna veda rada poudarja pomen žanra kratke zgodbe; čeprav ob tem ne smemo pozabiti ostalih, je zlasti zvrst kratke zgodbe pripomogla k utrjevanju književnega minimalizma. A ker korenine omenjene zvrsti sežejo precej daleč v zgodovino, bomo tu naredili zgolj nekaj »postankov«.

Sama ideja minimalistične proze je gotovo tako stara, privlačna in vseprisotna kot njeno nasprotje, pravi John Barth v članku *A few words about minimalism*. Barth izvore omenjene zvrsti tako vidi že v antični Grčiji, v minimalističnih žanrih kot so npr. oraklji, različnih reki, moti, aforizmi, epigrami ipd. Njegove trditve so seveda v skladu z ugotovitvami mnogih raziskav in jim ne gre oporekati; vseeno pa bi bilo premlevanje takovrstnega zgodovinskega razvoja preobširno kot tudi nepotrebno, zato se bomo raje ustavili pri Edgarju Allanu Poeju. Že leta 1842 je Poe ob izidu prve zbirke kratkih zgodb Nathaniela Hawthorna pojasnil razliko med »tradicionalno« ter kratko zgodbo, ob tem pa poudaril dvoje: kratkost zgodbe ter precizno izbiro besed. Njegova postavka je tako kasneje obveljala za zgodnji manifest modernega pripovednega minimalizma, vplivala pa je tudi na poznejše avtorje, kot npr. Čehova, Maupassanta, Borgesa, Becketta, Hemingwaya in druge. A velja naj naslednje opozorilo: naštetih avtorji so si resda podobni v svojih slogovnih težnjah, vseeno pa pripadajo različnim duhovno-zgodovinskim ozadjem. »Povsem legitimno lahko torej sklenemo, da so ti avtorji kratke proze lahko kvečjemu predhodniki minimalizma kot literarne smeri, ne pa tudi zares minimalistični avtorji.« (Jezernik 94)

Robertu Clarku se v tem pogledu zdita pomembnejši dve drugi osebnosti, in sicer Kate Chopin ter Hamlin Garland, s preloma 19. stoletja, »ko je leposlovje postalo bolj sugestivno in slogovno zadržano.« (11) V pisateljskem slogu Chopinove in Garlanda, dveh ameriških realističnih pisateljev s konca 19. stoletja, je po Clarkovem mnenju že mogoče zaslediti tisto, kar kasneje srečamo v delih Ernesta Hemingwaya – vélikega predhodnika minimalistov sedemdesetih in osemdesetih let. Tako Chopinova kot Garland sta se posvečala pisanju kratkih zgodb, njuna dela pa so nastajala pod vplivom tedaj porajajoče se umetniške smeri literarnega impresionizma, ki je skušal v pisno obliko prevesti to, kar so na svojih platnih počeli impresionistični slikarji. Čeprav literarni impresionizem večinoma ostaja domena

pesništva, ga srečamo tudi v proznih delih nekaterih avtorjev, npr. Hamlina Garlanda, Josepha Conrada, Stephena Cranea, Henryja Jamesa, Andréa Gida, Antona Pavloviča Čehova itn.

Zametke ameriškega literarnega minimalizma Clark torej uvršča v zadnje desetletje 19. stoletja, pri tem pa pomembno vlogo pripisuje impresionizmu in študiji Hamlina Garlanda *Chicago studies*.<sup>5</sup> Prevzet nad tedanjimi slikarskimi stvaritvami impresionistov, se Garland tu odloči slikarski impresionizem prenesti tudi v leposlovje, kjer poseben pomen pripisuje upodobitvi zgolj enega samega trenutka – trenutnega vtisa v sedanjem času. V tem je videti pomembno vzporednico k literarnemu minimalizmu, ki ravno tako stremi k čim stvarnejšemu in objektivnejšemu prikazu določene situacije, s čimer želi bralca prenesti v svoj svet, da bi ta občutil to, kar čutijo liki v zgodbi. V obeh primerih imamo opravka s skromnim – bodisi prvo- bodisi tretjeosebni – pripovedovalcem, ki uporablja »reportažni« slog in pogosto »brez komentarja podaja objektivna pripovedna dejstva: dogajanje v sedanjiku in dialog, ter razkriva zgolj najosnovnejšo ekspozicijo.« (cit. v Clark 13)

Kot dodatno pojasnilo naj povemo, da se minimalizem osredotoča na intenziven moment v življenju osebe, okoli tega pa se nato vrti celotna zgodba ali pa moment služi kot izhodišče za daljši umetniški konstrukt. Ker pri tem prihaja do zamenjav pripovednega načina, to povzroči luknje v pripovedovalčevem spominu; ta zato »ni zmožen artikulirati svojih misli. Ostaja nemoteč, svojih občutij in dejanj pa ne zmore predelati, kar mu navsezadnje preprečuje, da bi iz vsega potegnil moralno oz. filozofsko lekcijo.« (Clark 14) Posledično nastane občutje fragmentarnosti, bralec pa mora nepovezane drobce pripovedi sestaviti v celoto in si zgodbo interpretirati sam.

Literarni impresionizem, in s tem minimalizem, stojita v tesni povezavi z imagizmom, ameriško-angleško literarno smerjo, ki se je kot odziv na romantično pesniško tradicijo oblikovala v Londonu v začetku 20. stoletja. Imagizem predstavlja obliko modernizma, nastal pa je iz »nezadovoljstva« nad poezijo 19. stoletja ter želje po njenem preoblikovanju. Upoštevajoč delitev J. B. Harmerja pozna gibanje tri faze. Osrednja figura v prvi je angleški pesnik T. E. Hulme, okrog katerega se zbirajo pesniki od leta 1909 naprej, ko je bilo gibanje osnovano; njihove ideje v drugi fazi (1912–1914) nadaljuje Ezra Pound, ki gibanju da tudi

---

<sup>5</sup> *Chicago studies* se prvokrat omenja šele leta 1964 v eseju Jamesa B. Stronksa *A realist experiments with impressionism: Hamlin Garland's Chicago studies*.

ime, in sicer »šola podob«<sup>6</sup>; tretjo, končno fazo, pa zaznamuje dejavnost Amy Lowell (1914–1917).

K imagizmu sicer prištevamo večje število literarnih ustvarjalcev, a tu bomo omenili le najpomembnejšega – Ezra Pounda, čigar ideje v marsičem tvorijo podlago ameriškega literarnega minimalizma. Imagizem je v mnogih ozirih pesniška različica impresionizma. Že preden je Pound svoje zamisli artikuliral v eseju *Imagisme*, je T. E. Hulme oblikoval osnovo imagističnega gibanja, s tem, ko je pozival k preciznosti in kratkosti v pisnem ustvarjanju. »Hulme ni zagovarjal miniaturnosti misli, temveč miniaturnost verbalnega izraza. Poudarjal je prevlado konkretnega nad abstraktnim ter poudarek na podobi.« (Clark 15) Njegovo misel je nadaljeval Pound, pri tem pa zavzemal stališče, da mora biti jezik neposreden, učinkovit, natančen ter izčističen. Potemtakem naj bi bila vloga avtorja v tekstu minimalna, če že ne nična, saj bi ta moral prostor odstopiti bralcu ter njegovim lastnim interpretacijam. Podobno strategijo ubira tudi literarni minimalizem, s tem ko svoje leposlovje »drži stran« od vsake abstraktnosti in preobremenjenosti jezika.

Kljub precejšnji inovativnosti šole imagizma, pa le-ta veliko dolguje japonski pesniški tradiciji. Nasploh je azijska poezija zlasti v zgodnjem 20. stoletju zaznamovala ameriško literaturo, njene sledi pa so najopaznejše ravno znotraj šole imagizma, natančneje pri njenem glavnem akterju, Poundu. Ta se je v svojem pesniškem ustvarjanju največ zgledoval po japonski pesniški obliki, haikuju, še največji vpliv nanj pa je imel japonski pisec haikujev Yone Noguchi. Ta dvojezični ustvarjalec – pisal je tako v japonskem kot tudi v angleškem jeziku – ni le avtor pesniških zbirk, temveč tudi različnih esejev, literarnih kritik ter teoretskih del na temo haiku poezije. Prek njegove osebnosti se je zahod seznanil z japonsko poetiko, njegove razlage haikuja pa so odmevale predvsem med takratnimi modernističnimi ustvarjalci. Med njimi se je znašel tudi Pound, »čigar najbolj znane imagistične pesmi stojijo v tradiciji haikuja.« (Clark 16) Kar ga je pri Noguchijevi poetiki najbolj pritegnilo, je verjetno dejstvo, da je ta stremel k čim večji »implikativnosti« in »učinkovitosti« poezije, kar so v svojem ustvarjanju ne nazadnje zagovarjali tudi imagisti. Podobnost med njimi in Noguchijem je tudi v tem, da se oboji trudijo zmanjšati prisotnost »avtorja« v tekstu, ki naj bi se vzdržal posegov oz. komentarjev v dogajanje. Pesniška dela naj bi bila po svoji dolžini torej čim krajša, in se omejila zgolj na najosnovnejše informacije.

---

<sup>6</sup> S tem izrazom je Pound označil pet Hulmovih pesmi, objavljenih v svoji prvi pesniški zbirki *Protiudarci*.

Navkljub podobnostim med slogovnimi postopki imagistične in japonske poezije ter njenemu vplivu na literarni minimalizem, je treba priznati, da japonsko pesništvo v svoji osnovi ni minimalistično. Če literarni minimalizem ne predvideva določenega tipa vsebine, tega ne bi mogli trditi za tradicijo japonske poezije, zlasti haikuja, saj so se avtorji pri pesniškem ustvarjanju morali držati določenih vsebinskih pravil, česar pa ne bi mogli reči za minimaliste na splošno.

## 2. 2. NOVI REALIZEM

Že naključnemu radovednežu, ki želi izvedeti le nekaj najbistvenejših informacij o novem realizmu, je denimo ob brskanju po medmrežju kmalu jasno njegovo pojmovno prekrivanje z literarnim minimalizmom. Omenjali smo že, da novi oz. umazani realizem<sup>7</sup> predstavljata (zgolj) dve različici imena »minimalizem«, nastali v želji, da bi z njima karseda najbolje povzeli »tipično« vsebino leposlovja ameriških minimalistov. Podobno bomo pojem dojemali tudi tu: če namreč ameriški minimalizem predpostavlja stil, ne pa tudi vsebine, novi realizem predpostavlja oboje – stil, predvsem pa določen tip vsebine. Tudi tu do pojma prevladuje ambivalenten odnos, tako s strani pisateljev kot literarne kritike; zatoj bomo skušali povzeti mnenja obojih.

Ko govorimo o umazanem realizmu, ne moremo mimo Billa Buforda, ki je poleti leta 1983 prvi uporabil to oznako, in sicer v literarni reviji *Granta*.<sup>8</sup> Številka revije je izšla pod naslovom *Dirty realism: new writing from America*, posvečena pa je bila »novi šoli« ameriških pisateljev, dejavni v osemdesetih letih 20. stoletja. Urednik revije Bill Buford je med njene predstavnike uvrstil naslednje ameriške pisatelje: Richarda Forda, Jayne Anne Philips, Elizabeth Tallent, Tobiasa Wolffa, Bobbie Ann Mason, Frederica Barthelma, Carolyn Forché, Raymonda Carverja ter druge.<sup>9</sup> Buford umazani realizem v uvodu številke definira kot:

»neolepšane, neopremljene, drugorazredne tragične zgodbe o ljudeh, ki po cele dneve sedijo pred televizorjem, berejo cenene ljubezenske romane ali pa poslušajo country glasbo.

---

<sup>7</sup> Da ne bi prišlo do zmede, naj povemo, da bomo oznaki »novi« oz. »umazani« realizem uporabljali sopomensko.

<sup>8</sup> *Granta* je britanska literarna revija ter založba.

<sup>9</sup> Opazimo lahko, da Buford Bukowskega ne omenja; vzroki po vsej verjetnosti ležijo v tem, da so mnogi akademiki pogosto zavračali njegovo leposlovje, češ da je neokusno in trivialno.

To so zgodbe o natakarciah v obcestnih barih, o blagajnikih v supermarketih, o gradbenih delavcih, tajnicah in nezaposlenih kavbojih. O ljudeh, ki igrajo tombolo, jedo hamburgerje, lovijo jelene in spijo v cenenih hotelih; ki popivajo in so pogosto v težavah: zaradi kraje avtomobila, razbitja okna, žeparjenja. Prihajajo iz Alabame ali Oregona, lahko pa bi bili praktično od koderkoli: klateži v svetu, nastlanem s hitro hrano in morečimi podrobnostmi sodobnega potrošništva.« (4)

Če Buford v zgornjem odstavku definira bolj kot ne vsebino, potem jezik in slog »umazanih realistov« opiše kot »enoličen, predvidljiv jezik, skrčen na najpreprostejšega izmed preprostih stilov. Povedi so oropane vsakršnega olepševanja in ohranjajo popoln nadzor nad preprostimi stvarmi in dogodki, ki naj jim bomo priča: pomembnejše je to, kar ni izrečeno – premori, opustitve, izpustitve – ki nas najbolj nagovorijo.« (4–5) Bufordova opredelitev literarnega gibanja se v veliki meri ujema s tistimi, ki veljajo ameriškemu literarnemu minimalizmu. Nekateri literarni teoretiki umazani realizem namreč enačijo z literarnim minimalizmom, spet drugi ga dojemajo kot samostojno literarno gibanje z začetka osemdesetih, ki se je izoblikovalo v ZDA. Tako ga opredeljuje tudi ameriški literarni kritik Michael Hemmingson v svoji monografiji *The dirty realism duo: Charles Bukowski and Raymond Carver on the aesthetics of the ugly*. Hemmingson umazani realizem označi za literarno gibanje, ki se je v začetku osemdesetih razvilo iz literarnega minimalizma, in ga opiše kot leposlovje, o »povprečnih, vsakdanjih ljudeh – delavcih spodnjega in srednjega razrednega sloja, nezaposlenih, alkoholikih, življenjskih poražencih.« (11) Bukowskega imenuje za »botra« umazanega realizma, Raymonda Carverja pa za njegovega naslednika.

Če torej združimo ugotovitve Buforda, Hemmingsona in Clarka, lahko kmalu prepoznamo bistvo literature novega realizma. Ta ne predstavlja niti »izjemnih« posameznikov niti lepih strani življenja, temveč ravno nasprotno – banalno vsakdanjost, kot jo pozna vsakdo izmed nas. Ker so nam njeni pripadniki precej podobni, se z njimi zlahka poistovetimo, kajti v življenju se srečujejo s podobnimi težavami: z dolgočasno službo, propadlimi zakonskimi odnosi, nasiljem v družini, alkoholizmom, in še bi lahko naštevali. Novi realisti slovijo po svojem upodabljanju »krute«, a puste resničnosti in pri tem ostajajo neverjetno aktualni; na ta način upravičujejo svoj status »realistov«, a tokrat brez obširnih in razvlečenih opisov, temveč v presenetljivo kratkem obsegu, z malo besedami. Povedano najbolje ponazarjajo že skorajda legendarne besede Raymonda Carverja:

»Vsekakor je mogoče, v pesmi oz. kratki zgodbi, pripovedovati o vsakdanjih stvareh in predmetih, na vsakdanji, a precizen način, običajnim stvarjem – kot npr. stolu, okenski zavesi, vilicam, kamnu, ženskim uhanom – pa tako podariti izjemno, celo neverjetno moč. Možno je napisati na videz povsem neškodljiv dialog, ki bralca zmrazi po hrbtu – ki je izvor umetniške radosti, kot pravi Nabokov. To je pisanje, ki me najbolj zanima.« (*Fires* 24)

Vsak na svoj način omenjeni pisatelji odstirajo pajčolan, ki ločuje resničnost od sveta literature; z naše perspektive jim je to najbolje uspevalo na ameriških tleh, v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Glede na izbiro tematike lahko tovrstno leposlovje novih realistov pojmuje tudi kot podvrsto realizma oz. kot t. i. prestopniško leposlovje.<sup>10</sup> Tovrstna knjižna zvrst predstavlja posameznike, ujete v družbene sponse, ki se jih skušajo na vsak način rešiti, pri tem pa ne izbirajo sredstev. Prestopniško leposlovje se posveča zlasti tabu temam, kot npr. kriminalu, drogam, nasilju, spolnosti itd. V tem smislu tovrstna literatura pozna že kar dolgo tradicijo, kajti kontroverzne teme so in bodo vedno zelo privlačne. Težko bi bilo določiti njene prave začetke, vsekakor pa med najbolj odmevne predstavnike med drugim prištevamo Markiza de Sada, Émila Zolaja in Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega; svojevrsten podaljšek te tradicije pa predstavlja tudi ustvarjalnost Beatniške generacije petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja. V vsakem oziru pa sta pomemben del prestopniškega leposlovja navsezadnje tudi glavni figuri umazanega realizma, Charles Bukowski in Raymond Carver, ki jima bodo posvečena naslednja poglavja.

### 3. ŽIVLJENJE IN DELO

Oba tu obravnavana avtorja, Charles Bukowski in Raymond Carver, sta gradivo za svoja dela jemala predvsem iz lastnih življenj. Njuni življenjski poti, kakor ju zrcali njuna ustvarjalnost, pa nikakor nista nezanimivi in lahki, prej obratno; o tem se lahko prepričamo v številnih biografijah objavljenih v zadnjem času. Ker njuna ustvarjalnost teži k avtobiografskosti, je potemtakem še toliko pomembnejše, da avtorja pobliže spoznamo, ob tem pa sledečo analizo njunih del (kjer bo to potrebno) dopolnimo z resničnimi življenjskimi dejstvi. Navkljub morebitnim ujemanjem med posameznima biografijama, se pisanje Bukovskega in Carverja tudi razlikuje, zlasti kar zadeva njun odnos do okolice in življenja nasploh. Temu po vsej verjetnosti botruje dejstvo, da pisatelja pripadata različnim

---

<sup>10</sup> V angleškem jeziku se uporablja oznaka *transgressive fiction*.

generacijam, saj med njima obstaja skoraj dvajset let starostne razlike. Tukajšnji pregled zatorej sledi kronološkemu zaporedju, najprej pa se bomo posvetili življenju in delu Charlesa Bukowskega.

Samoumevno je, da ne Bukowski ne Carver v dolgi vrsti minimalistov in realistov ne stojita sama; vsak izmed njiju ima namreč svojega vzornika oz. vzornike, ki so ju navdihovali pri pisanju – pri Bukowskem je to zlasti John Fante, pri Carverju pa Ernest Hemingway. Ker sta se tudi sama avtorja večkrat sklicevala na svoje »vire«, vzporednice pa so vzpostavili že mnogi literarni teoretiki, bomo tej temi tudi tu odmerili nekaj prostora.

### **3. 1. CHARLES BUKOWSKI (1920–1994)**

Henry Charles Bukowski (rojen Heinrich Karl Bukowski ) se je rodil 16. avgusta 1920 v nemškem Andernachu, očetu Henryju Charlesu Bukowskemu in materi Katharini Fett. Bukowski je vedno rad poudarjal, da se je rodil neporočenim staršem, kar pa ni res, saj sta Henry in Katharina zakon sklenila še mesec pred njegovim rojstvom. Družina je prva leta skupnega življenja preživela v Nemčiji, leta 1923 pa zaradi nemške ekonomske krize odplula v Ameriko, natančneje v Los Angeles, kjer je Bukowski preživel večino svojega življenja. Njegova otroška in mladostniška leta tu niso bila nič kaj prijetna, deloma zaradi izrednega snobovstva njegovih staršev, ki sinu nista dovolila druženja z vrstniki, deloma pa zaradi očetovega tepeža; temu je svoje pridala še huda oblika aken, vse skupaj pa je Bukowskega zaznamovalo kot vase zaprtega »čudaka«. Svojo mladost je Bukowski kasneje popisal tudi v romanu *Špeh na kruhu*, iz leta 1982.

Že v zgodnji puberteti se je Bukowski prvič srečal z alkoholom, ki ga je zatem spremljal vse življenje. Takrat je tudi pričel zahajati v lokalno knjižnico, kjer so ga poleg ruskih romanopiscev – zlasti Čehova, Turgenjeva in Dostojevskega – najbolj pritegnila zgodnja Hemingwayeva dela, ki so v precejšnji meri vplivala na njegovo kasnejše ustvarjanje.

Po koncu srednje šole je Bukowski leta 1939 kot štipendist pričel s študijem novinarstva, angleščine, ekonomije in javnih odnosov na kolidžu v Los Angelesu, a je šolanje leta 1941 opustil. V tem času je veliko zahajal v losangeleško javno knjižnico, kjer je naletel na svojo »biblijo« – na roman *Vprašaj prah* Johna Fanteja. V želji, da bi postal pisatelj ter spoznal »resnično življenje«, deloma pa tudi zato, ker ga je oče »vrgel iz hiše«, se je



Bukowski odpravil po Ameriki, nazadnje pa pristal v New Yorku. Medtem je opravljal različna cenena, priložnostna dela, opisana v njegovem kasnejšem romanu *Faktotum*.

Ves ta čas je tudi aktivno pisal, predvsem kratke zgodbe, ki jih je v želji po morebitni objavi pošiljal številnim revijam in malim založbam. Nazadnje se je to zgodilo leta 1944, ko je bila v reviji *Story* objavljena njegova prva kratka zgodba *Aftermath of a lengthy rejection slip*, tej pa leta 1946 v reviji *Portfolio* sledi še *20 Tanks from Kasseldown*. Bukowski se vrne domov v Los Angeles, tu pa sledi domnevno 10-letno obdobje ekstremnega popivanja in pretepanja po lokalnih barih, kjer spozna »ljubezen svojega življenja« – Jane Cooney Baker, ki postane navdih za večino njegovih najboljših pesniških in proznih del (je Betty iz njegovega prvega romana *Pošta*, Laura iz *Faktotuma*, in Wanda iz *Barske mušice* – filma iz leta 1987, posnetega po »barskih potepanjih« Bukowskega, za katerega je tudi sam napisal scenarij). Leta 1950 prične z delom na losangeleški pošti, kjer z izjemo kratkega premora ostane zaposlen do 1969.

Leta 1955 ga njegov življenjski slog pripelje skorajda na rob, ko zaradi razjede na želodcu pristane v bolnišnici. Takrat Bukowski znova prične s pisanjem, tokrat poezije.<sup>11</sup> Ne glede na vse, Bukowski nikoli ne preneha s pitjem, poleg tega pa se nikoli ne odpove niti svojim drugim strastem: pisanju, ženskam in konjskim stavam. Leta 1955 se je poročil z Barbaro Frye, a njun zakon ni trajal dolgo.

Leta 1960 je objavljena njegova prva (sicer skromna) pesniška zbirka *Flower, fist and bestial wall*; v šestdesetih spozna zakonca Webb, mala založnika, ki v svoji literarni reviji *The Outsider* objavita nekaj pesmi Bukowskega. Kasneje pod okriljem svoje založbe Loujon Press izdata tudi njegovi pesniški zbirki: *It catches my heart in its hands* leta 1963 ter *Crucifix in a deathland* iz leta 1965. Leta 1962 Bukowskega prizadene nenadna smrt Jane Cooney Baker, kar ga pahne v globoko depresijo; razmišlja celo o samomoru. Pozneje zaživi skupaj z Francis Dean Smith, ki mu leta 1964 rodi hčer Marino. Šestdeseta so za Bukowskega v marsičem prelomno desetletje: leta 1967 prične za časopis *Open city*<sup>12</sup> pisati kolumno *Zapiski starega pokvarjenca*, kaj kmalu pa spozna Johna Martina, svojega kasnejšega dolgoletnega založnika. Z njim Bukowski leta 1969 sklene pogodbo, da v zameno za Martinovih 100 dolarjev honorarja na mesec, opusti službo na pošti, kar nazadnje res stori in se tako posveti zgolj

---

<sup>11</sup> Nekatero njegovo zgodnjo pesmi leta 1959 objavi avantgardna literarna revija *Nomad*.

<sup>12</sup> Leta 1969 le-ta preneha izhajati, kolumno Bukowskega pa prevzame časopis *Los Angeles free press*.

pisanju. Martin posebej za namen objave del Bukowskega ustanovi založbo Black sparrow press.

V letih, ki sledijo Bukowski postaja vedno bolj poznan in slaven; še bolj kot doma v Evropi, predvsem Nemčiji. Poleg tega doživi več ljubezenskih afer, med drugim z Lindo King, dokler leta 1976 ne spozna Linde Lee Beighle, s katero sklene zakon leta 1985 in z njo preživi preostanek svojega življenja. Ves ta čas ostaja izredno literarno produktiven, letno pa izide več njegovih del. Objavlja tako prozna (romani, kratke zgodbe, eseji)<sup>13</sup> kot tudi pesniška dela. Na vrhuncu svoje slave umre za levkemijo, 9. marca 1994, v San Pedru, Kaliforniji. Posthumno izide mnogo njegovih do tedaj še neobjavljenih del; pojavljajo se tudi nešteti intervjuji, biografije, dokumentarci, filmi posneti po njegovih delih ipd.

### 3. 1. 1. BUKOWSKI IN NJEGOV »BOG«

Če bi lahko navedli avtorja, ki je izmed vseh najbolj in najdalgotrajneje vplival tako na sam odnos do življenja kot tudi na literarno dejavnost Charlesa Bukowskega, potem bi bil to zagotovo John Fante. Nanj se Bukowski ne sklicuje le v nešteti intervjujih, temveč se Fantejevo ime pojavlja tudi v pisateljevih delih – romanih, kratkih zgodbah, pesmih, esejih –, kjer ga Bukowski tako rekoč slavi skorajda kot nekakšnega boga. Postavka nikakor ni »iz trte izvita«, saj Bukowski slednje tudi izrecno omenja, in sicer v predgovoru k ponovni izdaji Fantejevega romana *Vprašaj prah* iz leta 1995: »Fante je bil moj bog in vedel sem, da se bogove pušča pri miru, da se jim ne razbija po vratih.« (Fante 7)

A kdo pravzaprav je John Fante? Rojen italijanskim imigrantskim staršem leta 1909 v Denverju, Fante kmalu pride v Kalifornijo, z namenom, da bi postal pisatelj. Če prav pomislimo, njegovi sprva nič kaj rožnati začetki v Los Angelesu spominjajo na Bukowskega: tudi Fante se namreč prebija skozi mesec z opravljanjem različnih priložnostnih del, stanuje v cenenih sobah, ob tem pa preživlja čas s pisanjem, pijačo in ženskami. Vse to skrbno popiše v svojih delih – zlasti tetralogiji, drugače poznani pod imenom »Bandinijev kvartet«, ki ga sestavljajo štiri romani: *Wait until spring*, *Bandini*, *The road to Los Angeles*, *Vprašaj prah* ter *Dreams from Bunker Hill*. Po začetnih uspehih, se Fantejeve sanje razblinijo; kmalu zboli

---

<sup>13</sup> Zaradi velike razsežnosti njegovega opusa navajamo le njegova romaneskna dela, ki jih bomo omenjali tekom diplomske naloge; poleg že omenjenih, je Bukowski napisal še tri romane: *Ženske* (1978), *Hollywood* (1989) in *Šund* (1994).

za sladkorno boleznijo, amputirajo mu obe nogi, oslepi, posledično pa umre leta 1983. A še pred svojo smrtjo doživi pisateljsko priznanje, seveda po zaslugi nikogar drugega kot Bukowskega, ki v tisk k Black sparrow press prinese roman svojega idola.

Kljub še nekaterim ostalim literarnim zgledom,<sup>14</sup> je bil Fantejev *Vprašaj prah* Bukowskemu po vsej verjetnosti najbližje; »odkril« ga je še kot mladenič, v losangeleški mestni knjižnici, pozneje pa se na dogodek skliceval kot na odkritje »zlata na mestnem smetišču.« (Fante 6) Blizu mu ni le slogovno, temveč tudi (in predvsem) vsebinsko: mnoge poteze Fantejevega romana je namreč moč najti v prvem romanu Bukowskega, *Pošti*. V obeh primerih gre za t. i. »losangeleški roman«, s središčem dogajanja nikjer drugje kot pa v Los Angelesu, stalnem prebivališču Bukowskega in Fanteja. Kar ju združuje, je njuna avtobiografskost, saj deli zrcalita osebne življenjske izkušnje avtorjev, podane s pomočjo alter ega – Henrya Chinaskesa v vlogi Bukowskega, ter Artura Bandinija kot Johna Fanteja. Osnovne poteze so bolj ali manj enake: spremljamo junaka, ki se želi postati pisatelj, a je za preživetje prisiljen v slabo plačano delo. Vsakodnevne tegobe tako odganja s pijačo, postopanjem po lokalnih barih ter seveda, z ženskami. Bistvo najlepše povzame Fante v svojem romanu *Vprašaj prah*: »Deset let imaš, da napišeš knjigo, zato kar počasi, pojdi med ljudi in spoznaj življenje, sprehajaj se po ulicah. To je tvoj problem: da ne poznaš življenja. Zakaj, pri bogu, človek, se sploh zavedaš, da še nimaš nobene izkušnje z žensko?« (22)

Vsebinskim podobnostim se pridružujejo slogovne: gre za lastnosti, ki jih zlahka pripišemo literarnemu minimalizmu – preprosta sintaksa in neposreden, jedrnat jezik, temu pa se pridružujeta še kanček humorja in ironije. Če si ogledamo spodnje besede Bukowskega, namenjene Fanteju, opazimo, da bi lahko opis pravzaprav prisodili tudi kateremukoli proznemu izdelku Bukowskega. Njuna dela namreč pri bralcih dosegajo podoben učinek:

»Vrstice so se lahko kotalile preko strani, imele so tok. Vsaka vrstica je imela lastno energijo in sledila ji je druga, njej podobna. Substanca vsake vrstice je dajala strani obliko, občutek nečesa vklesanega vanjo. Končno sem našel človeka, ki ga ni bilo strah čustev. Humor in bolečina sta se prepletala s sijajno preprostostjo.« (Fante 6)

---

<sup>14</sup> Poleg Johna Fanteja, med najljubše pisatelje in hkrati literarne zglede Bukowskega sodijo tudi: Louis-Ferdinand Céline, Knut Hamsun, Ernest Hemingway, Anton Pavlovič Čehov, Carson McCullers, Henry Miller ter drugi. Vseeno pa Fantejev vpliv ostaja najmočnejši.

### 3. 2. RAYMOND CARVER (1938–1988)

Raymond Cleve Carver se je rodil 25. maja 1938 v majhnem kraju Clatskanie, ob reki Kolumbiji v ameriški zvezni državi Oregon, odraščal pa je v Yakimi (zvezna država Washington). Njegov oče C.R. se je tam zaposlil na lokalni žagi, mati Ella Beatrice pa je opravljala različna dela; Carver je tako iz prve roke spoznal delavsko življenje, ki ga je kasneje tako rad upodabljal v svojih delih. Že kot mladenič se je navdušil nad lovom in ribarjenjem, predvsem pa nad branjem romanov Mickeya Spillanea in različnih revij. Po maturi je tudi sam pričel z delom na žagi, tako kot njegov oče, a je delo kmalu zatem opustil. Pri devetnajstih letih se je poročil s 16-letno Maryann Burk, do dvajsetega leta pa sta se mu rodila že dva otroka, Christine La Rae in Vance Lindsay.

Carver, ki si je že od nekdaj želel postati pisatelj, se z družino nato kmalu preseli v Kalifornijo, kjer prične s študijem na državni univerzi v Kaliforniji (»Chico« State University), kasneje pa na kalifornijski Humboldtovi univerzi (Humboldt State University). Na »Chicu« se udeleži tečaja kreativnega pisanja, kjer spozna svojega mentorja, kasnejšega pisatelja Johna Gardnerja, ki vpliva tako na njegovo življenje kot na pisanje. V tem času se posveča pisanju kratkih zgodb in poezije, kar pa ni popolnoma njegova estetska odločitev: zaradi preživljanja svoje družine mora namreč opravljati različna cenena dela, zato mu ne ostaja veliko prostega časa za pisanje. Svojo prvo kratko zgodbo *The furious seasons* objavi leta 1961, medtem pa deluje kot urednik univerzitetnega literarnega glasila *Toyon*, v katerem pod psevdonimom objavi še nekaj svojih prispevkov. Šolanje zaključi leta 1963, potem pa se za eno leto udeleži pisateljske delavnice v Iowi.

Pisateljskega programa v Iowi ne dokonča – od zahtevanih 30, zbere samo 12 kreditnih točk – in ga predčasno zapusti. Z družino se preseli v kalifornijski Sacramento, kjer se zaposli kot hišnik v tamkajšnji bolnišnici; tam opravlja večinoma nočne izmene, tako da lahko piše. Obiskovati začne tudi nekatera predavanja in pisateljske delavnice na tamkajšnji univerzi, tako pa sklene dolgoletno prijateljstvo s pesnikom Dennisom Schmitzom, ki mu kasneje pomaga pri objavi njegove prve pesniške zbirke *Blizu Klamatha* (1968).

Leto 1967 je za Carverja v marsičem prelomno: ne le, da se bliža objava omenjene pesniške zbirke, temveč v tem letu Martha Foley v svoji letni antologiji *Best american short stories* objavi njegovo kratko zgodbo *Will you please be quiet, please?.* Carver se z družino

preseli v Palo Alto (Kalifornija), kjer se zaposli kot urednik na SRA-ju<sup>15</sup>; nato sledi enoletno bivanje v Izraelu – za potrebe ženinoga študija –, po prihodu nazaj v Kalifornijo pa se družina ponovno preseli, tokrat v San Jose. Tam se Carver vpiše na univerzo, a študija ne zaključi. V tem času spozna tudi Gordona Lisha, svojega kasnejšega dolgoletnega urednika.

Sedemdeseta leta so precej turbulentna, saj so v precejšnji meri zaznamovana s Carverjevo naraščajočo odvisnostjo od alkohola, ki postaja vedno resnejši problem. Tako je leta 1970 odpuščen s svojega uredniškega položaja pri SRA. Kljub temu z vso gorečnostjo nadaljuje s pisanjem, nagrada NEA<sup>16</sup> pa mu omogoči da se le-temu posveti v popolnosti. Leta 1971 sledi objava kratke zgodbe *Sosedje* v reviji *Esquire* (katere leposlovni urednik ni nihče drug kot Gordon Lish), Carver pa prične kot gostujoči književnik poučevati sprva na kalifornijski univerzi v Santa Cruzu, ponudijo pa mu tudi štipendijo za študij kreativnega pisanja na univerzi Stanford.

V teku sedemdesetih Carver zasede še več predavateljskih mest, med drugim na univerzi v Berkeleyu, leta 1976 pa je objavljena njegova prva zbirka kratkih zgodb *Will you please be quiet, please?*, nominirana za nacionalno književno nagrado. Ne glede na njegove uspehe in naraščajočo pisateljsko prepoznavnost, Carverjevo zasebno življenje vse bolj peša – njegova vse težavnejša odvisnost od alkohola začne vplivati tudi na njegov zakon z Maryann, s katero se razideta leta 1978. V drugi polovici sedemdesetih je Carver zaradi pitja večkrat hospitaliziran, dokler z njim leta 1977 popolnoma ne prekine. Takrat se prične njegovo »drugo življenje«, ko spozna pesnico Tess Gallagher ter se z njo preseli v Syracuse v New Yorku. Poročita se leta 1988, šest tednov zatem pa Carver izgubi bitko z rakom na pljučih in tako umre 2. junija 1988 v Port Angelesu.

Še za časa svojega življenja, poleg že omenjene *Will you please be quiet, please?*, Carver objavi še tri druge zbirke kratkih zgodb, in sicer: *Furious seasons* (1977), *What we talk about when we talk about love* (1981) ter *Cathedral* (1983), ki je bila nominirana za Pulitzerjevo nagrado. Večje število Carverjevih kratkih zgodb iz teh zbirk se je pojavilo že prej v nekaterih literarnih revijah; v precej spremenjeni obliki (predvsem krajši in bolj »minimalistični«) pa so bile nato izdane še v zbirkah.<sup>17</sup> Seveda je izšlo tudi kar nekaj

---

<sup>15</sup> Kratica pomeni: *Science Research Associates*. Gre za založbo, ki izdaja učni material.

<sup>16</sup> Kratica pomeni: *National Endowment for the Arts*. Predstavlja neodvisno zvezno agencijo ZDA, ki nudi podporo in financiranje umetniških projektov.

<sup>17</sup> Med posameznimi izdajami obstajajo opaznejše razlike, tako v splošni življenjski naravnosti kot tudi v slogovnem pogledu, zato se pojavljajo mnoge polemike; ne ve se zagotovo, ali so slogovne spremembe

pesniških zbirk, med drugim *Where water comes together with other water* (1985) ter *Ultramarine* (1986), ki sta pomembno utrdili njegov pesniški sloves.

### 3. 2. 1. HEMINGWAY-CARVER

Med Ernestom Hemingwayem, »mojstrom« minimalistične proze kot ga nekateri radi poimenujejo, in Raymondom Carverjem, njegovim svojevrstnim naslednikom, obstaja precej podobnosti, tako slogovnih kot tematskih. »Kar je Hemingway pomenil za ameriško književnost v dvajsetih letih, to je Carver utelešal v sedemdesetih letih,« (137) trdi Aleš Debeljak v spremni besedi k Carverjevimi *Peresom*, slovenskemu prevodu nekaterih njegovih kratkih zgodb. Vsekakor takšne trditve niso brez vsakršne osnove.

V poglavju o Charlesu Bukowskem smo med literarnimi zgledi omenjali *Vprašaj prah* Johna Fanteja; ko pa govorimo o Carverju, ne moremo mimo Hemingwayeve prve objavljene zbirke kratkih zgodb iz leta 1925 z naslovom *In our time*, ki jo najpogosteje omenjajo v zvezi z minimalistično estetiko pisanja.<sup>18</sup> Tudi tega ne pravimo kar tako, saj je »Carver, navkljub siceršnjemu zanikanju morebitnih neposrednih vplivov drugih pisateljev na njegovo leposlovje, v intervjujih rad poudarjal, kako zelo je občudoval Hemingwayevo delo, ter se nanašal na njegovo teorijo ledene gore.« (Clark 52) T. i. teorija »ledene gore« (poznana tudi kot »teorija izpustitve«) je v praksi dobro vidna pri Carverju, nasploh pa bi jo lahko pripisali kateremukoli literarnemu minimalistu. Nanaša se na Hemingwayev reportažni slog pisanja, ki raje kaj zamolči, kot pa da bi povedal preveč; sodeč po samem imenu, na ta način sedem osmin teksta vedno ostaja tik pod površino (vodne gladine). Bralec je tako seznanjen zgolj z osnovnimi, »površinskimi« podatki, ki pa v sebi skrivajo neko globljo problematiko.

Kot bomo videli v nadaljevanju, Carver takšno tehniko dodobra izrabi, njegov jezik pa »ostaja na formalno-stilistični ravni nezmotljivo hemingwayevski« (137), kot ugotavlja Debeljak v *Peresih*. Carverjeva asketska kratka proza, spisana v vsakdanjem, pogovornem

---

nastale po Carverjevi zamisli ali pa so plod redakcije njegovega urednika Gordona Lisha, ki naj bi Carverja zavestno »silil« k bolj minimalističnemu stilu pisanja.

<sup>18</sup> Seveda se Carver ni zgledoval le po Hemingwayu; mnogi med njegove literarne zglede prištevajo tudi Antona P. Čehova, svojevrsten poklon temu pisatelju pa predstavlja Carverjeva kratka zgodba *Opravek*, nahajajoča se v zbirki *Where i'm calling from*.

jeziku – kar se popolnoma poda tudi njegovim »junakom« – Hemingwayu dolguje tudi vsebinsko. Tako kot pred njim véliki pisec modernizma, tudi Carver opisuje neposredno življenjsko izkustvo; pripoveduje o »posebnežih«, kakršen je bil sam, ki se venomer skušajo iztrgati objemu samote in osamljenosti. Nedvomno pa se s tem od svojega vzornika že oddaljuje, kajti tudi Carverjeva življenjska zgodba je precej drugačna od tiste vélikega pustolovca in popotnika Hemingwaya.

Če je za Hemingwayeve osebe značilna aktivnost, potem so Carverjeve tragično pasivne; če Hemingwayeve uživaško pohajkujejo po Parizu oz. se predajajo divji naravi, pri tem pa v tem vendarle vidijo nek smisel, potem Carverjeve opravljajo težaška, neugledna dela oz. ždijo v svojih cenениh stanovanjih – njihov »najboljši prijatelj« je steklenica, a jim ta ne razkriva nikakršne »višje resnice«, temveč jim nudi zgolj tolažbo, pa še to precej klavrno. V nasprotju s Hemingwayem, kjer »še vedno lahko oprezamo za sledovi heroizma« (Debeljak 139), Carverjevi junaki niso več »junaki« v pravem pomenu besede, ampak prej obratno – anti-junaki, ki le še nemo strmijo in upajo, pa ne vedo na kaj.

#### **4. »UMAZANI DUO«: BUKOWSKI IN CARVER**

Sedaj, ko smo se nekoliko поблиže seznanili z življenji obeh predstavnikov, lahko med njima potegnemo nekaj vzporednic: oba prihajata iz obubožanih družin delavskega sloja, zaznamovanih z alkoholizmom, ki navsezadnje postane tudi njuna stalnica; oba si utirata pot k literarni karieri, a na svoj pisateljski »trenutek slave« čakata precej dolgo. Preživetje si zagotavljata z opravljanjem različnih priložnostnih del, svoje težave pa utapljata v alkoholu. O vsem tem imamo priložnost brati v njunih delih, saj oba najraje pišeta o tem, kar najbolj poznata – o sebi in ljudeh, ki ju obkrožajo. Zatorej ne preseneča dejstvo, da se tekom pisateljskega procesa poslužujeta podobnih, »umazanih« tem: življenja na dnu družbene lestvice, utrujajočega 8-urnega delavnika, težavnih medosebnih odnosov, alkoholizma ipd. Na tem principu bo zato temeljila tudi sledeča analiza in primerjava njune ustvarjalnosti, ob tem pa bodo obravnavane tako vsebinske kot slogovne lastnosti.

Avtobiografske okoliščine so same po sebi tudi otežujoče, saj nikoli ne vemo natančno, čemu verjeti in čemu ne, kolikšen je delež fiktivnega, kolikšen resničnega. Avtorja so o tem večkrat spraševali v intervjujih; Bukowski je npr. vedno trdil, da so njegova dela »94-odstotno resnična. Vse ostalo je zgolj poliranje.« (Duval 139) Podobno bi lahko rekli za Carverja, če ta

ne bi nekoč izjavil sledečega: »O svojih pesmih (in tudi o zgodbah) moram reči, da so, čeprav lahko vse temeljijo v moji življenjski izkušnji, tudi plod domišljije. Povsem so izmišljene, večina njih.« (Gentry 105) Upoštevajoč njuni razlagi, bomo naredili kompromis in sledili postavki, da vse njune zgodbe vsebujejo avtobiografsko jedro oz. »substrat«, a pri tem ne bomo zanemarili vloge domišljije – zatorej bomo njune zgodbe raje označili kot polavtobiografske. Seveda je mera avtobiografskosti različna: Carverjeve zgodbe se vrtijo okrog različnih oseb, a so si le-te v svojem temelju enake; Bukowski pa v ta namen izumi alter ego – Henrya Chinaskega.<sup>19</sup>

Ostane le še vprašanje žanra, in sicer kako naj izmed obširne množice bodisi romanov in kratkih zgodb bodisi pesmi izberemo najprimernejšo, obenem pa najreprezentativnejšo možnost? Hočeš nočeš smo prisiljeni narediti ožji izbor. Glede na to, da med njunimi pesniškimi in proznimi deli ne obstaja ostre ločnice, saj prav tako kot pripovedi tudi pesmi pripovedujejo zgodbe, se bomo omejili na njuno prozno ustvarjalnost. Kar zadeva Bukowskega, bo predmet naše obravnave njegov prvi in po mnenju mnogih najboljši roman *Pošta*, pri tem pa si bomo pomagali tudi z nekaterimi njegovimi drugimi romani; ugotovitve bomo mestoma dopolnjevali z izbranimi Carverjevimi kratkimi zgodbami. A kar je pomembnejše – pustili bomo zgodbam, da spregovorijo same zase.

#### 4. 1. PODOBA DELAVSKEGA RAZREDA

»Začelo se je kot napaka,« (11) opiše Henry Chinaski svoje nič kaj obetavne začetke službovanja na losangeleški pošti, ne vedoč, da bo tam preživel še kar nekaj časa. Bralcu je vsa ta dolga leta v *Pošti* dano tudi spoznati; prvi roman Charlesa Bukowskega iz leta 1971 je namreč zgodba samega avtorja, govori pa o vseh napornih urah – sčasoma te prerasejo v leta, celo celih 12 – presedetih nikjer drugje kot na pošti. Kljub avtorjevim zavajajočim besedam na začetku, da je »delo sad domišljije« (5), roman verjetno sodi med avtobiografsko najbolj verodostojna dela Bukowskega. Takšen vtis zbuja dejstvo, da naj bi ga Bukowski spisal v pičlih treh tednih, potem ko je dokončno dal odpoved in se posvetil zgolj in samo pisateljstvu. Njegovi vtisi so bili takrat še zelo sveži in živi, takšna pa je tudi sama zgodba, sicer izredno preprosta in nezapletena, navkljub dejstvu, da zajema vse pomembnejše

---

<sup>19</sup> Poleg Henrya Chinaskega se ponekod pojavljajo tudi imena kot npr. Hank in Chelaski (slednje povečini v zgodnejših proznih delih).



življenjske postaje svojega avtorja: prvo resno zaposlitev, poroko, ločitev, rojstvo prvega otroka, smrt prve ljubezni, odpoved, ter začetke resne pisateljske kariere.

Že sam naslov romana zveni kot svojevrstna hvalnica delu, a se ta kmalu sprevrže v svoje nasprotje; Chinaski z delom na pošti namreč začne povsem naključno, potem ko zanj izve »od nekega pijanca z bližnjih hribov, ki je to prakticiral za vsak božič.« (11) Tako Chinaski že v uvodu razvrednoti t. i. koncept »ameriških sanj«, ameriškega nacionalnega etosa, ki obljublja svobodo in uspeh vsakomur, ki je za to pripravljen trdo delati. In res, z nastopom poštno zaposlitve se za Chinaskega začneja trdovraten boj zoper službeni kodeks in pričakovane norme. Od takrat naprej se njegovo življenje (primernejši izraz bi bil »životarjenje«) deli na dve sferi: službeno in privatno, ki ju sicer vztrajno ločuje. Ujet v nore zahteve 8- oz. 12-urnega delavnika, si želi doma vsaj za kratek čas ulti utesnjujoči rutini, ob tem pa išče izhod tam, kjer ga je vedno iskal tudi Bukowski – v pijači, ženskah, pisanju, občasno pa tudi v obiskih konjskega hipodroma. A nevede mu delo sledi tudi domov, saj tudi tam Chinaski svoj čas posveča učenju »shem« L.A.-ja, da bi opravil potreben izpit, ob tem pa se ga loteva vse večji obup:

»Kako naj delam dvanajst ur vsako noč, spim, jem, se okopam, vozim v službo in nazaj, poberem perilo v pralnici, nabavim plin, plačam najemnino, zamenjam gume, opraviim drobne stvari, ki jih je treba narediti, in hkrati še študiram shemo?« sem vprašal enega izmed inštruktorjev. »Ne spi,« mi je odgovoril. Pogledal sem ga. Ni se šalil. Prekleti norec je mislil resno.« (98)

Chinaski je po svojem smislu »anti-junak«, marginelec in odpadnik, kar se dobro vidi v njegovem odnosu do dela, kamor po pogosto prepiti in prebedeli noči prihaja s hudim mačkom; na svojem službenem mestu je velikokrat tarča svojih nadrejenih – zlasti nadzornega Jonstona – , delovnega časa pa mu ne grenijo le nemogoča pričakovanja poštno uprave, temveč tudi nadležni sodelavci. Chinaski v vsem prepozna absurdnost in se sistemu venomer zavedno upira, s tem pa postaja trn v peti vsem tamkajšnjim šefom. Delo sicer opravi, a ga močno sovraži, kajti krati mu čas za njegovo drugo strast, pisanje. Navkljub odporu, pa se zaveda, da brez dela ne gre; Chinaski rabi denar za pijačo in konjske stave, zatorej zaposlitev dojema zgolj kot »nujno zlo«, kot vir zaslužka, v njem pa ne vidi nikakršnega osebnega zadovoljstva, kaj šele veselja. Delo je ponižujoče, ne nudi mu možnosti za napredek, vseeno pa ga potrebuje. Chinaski se vrti v začaranem krogu, kar pa deluje »utopično«, kot temu pravi Harrison v *Against the american dream*.

Iz vsega tega veje humor. Po eni strani predstavljajo Chinaskovo cinično dojemanje sveta, ironija, sarkazem in ne nazadnje humor nekakšen obrambni mehanizem, s katerim ustvarja distanco tako do svojih nadležnih nadrejenih kot do okolice nasploh. »Humor delno izvira iz Chinaskovega brezbriznega odnosa. Je nekaj, kar se ohranja skozi vse romane, in kar pogosto prihaja na plano v situaciji, ki sicer deluje komično, v resničnem življenju pa verjetno ni.« (Harrison 133) Z izjemno askezo, Bukowski neposredno, a iskreno prikaže turoben vsakdan povprečnih delavcev, poštnih uslužbencev, obenem pa se nikoli ne odpove svojemu strupenemu čutu za humor. A za krinko posmeha vsemu in vsakomur, kot tudi za trmastim prizadevanjem, da bi ohranil kanček dostojanstva in neodvisnosti, se skriva grenko spoznanje. Chinaski po enajstih letih dela namreč opaža, kako delo ni ugonobilo le njega, temveč je psihično in fizično uničilo tudi njegove sodelavce, prej spodobne ljudi: »Enajst let mi je poletelo skozi glavo. Videl sem, kako je služba požirala ljudi. Kot da bi se topili. [...] Ob koncih tedna sem moral piti, da sem lahko pozabil nanjo.« (173) Vse kar je ostalo od nekdanj obetajočega koncepta »ameriških sanj«, so zgolj »sanje«, pa še te so se spremenile v privid.

Charles Bukowski je vse vélike gospodarske in družbene spremembe izkusil na lastni koži, njihovo zlaganost pa razkrinkal v svojih zgodbah. Podobno tudi Carver, drugače bi bila oznaka *the writer of the working poor* zaman. A Carverjeve osebe so drugačne, predvsem bolj »vsakodnevne«, v svoji »običajnosti« pa radikalno drugačne od Chinaskega, klateškega samotarja. To so ljudje, ki jih pravzaprav srečujemo povsod, ne zavedajoč se njihovih osamljenih, nepomembnih življenj: delovne matere, družinski očetje, ločenci, brezposelni, alkoholiki ipd. Pripovedujejo nam zgodbe o sebi in o drugih, a to niti niso zgodbe v pravem pomenu besede, zgolj na videz nepomembni prizori oz. skice iz njihovega vsakdana. Spoznamo jih v različnih fazah življenja, različnih situacijah, skoraj vedno pa so nezadovoljni, hrepeneči po spremembah, ki pa kar ne pridejo. Navadno opravljajo priložnostna dela, ki jim ne nudijo posebnega zadovoljstva, ali pa so brezposelni oz. na lovu za delom.

Če Chinaskovo nezadovoljstvo s službenim mestom v *Pošti* leži kot na dlani, imamo pri Carverjevih kratih zgodbah<sup>20</sup> opraviti s precej manjšo transparentnostjo. V skladu z Hemingwayevo teorijo izpustitve, vse bolj kot ne »tli« v ozadju; tako tudi finančne težave, s katerimi se soočajo (skoraj) vse njegove osebe, na začetku ne izstopajo same po sebi, vseeno pa predstavljajo sestavni del globlje problematike. V prvo- oz. tretjeosebno pripoved

---

<sup>20</sup> Vse tu omenjene Carverjeve kratke zgodbe so vzete iz *Peres*, slovenskega prevoda (nekaterih) njegovih kratkih zgodb; v oklepajih zgolj informativno navajamo zbirke, v katerih so zgodbe prvotno izšle.

vstopimo *in medias res*, kot primer tu navajamo *Vitamine*<sup>21</sup> iz Carverjeve zbirke *Cathedral* (1984):

»Jaz sem imel službo, Patti pa ne. Delal sem po nekaj ur na noč za bolnico. Lahka službica je bila to. Nekaj malega sem delal, napisal kartico za osem ur, šel pit s sestrami. Čez čas je Patti hotela v službo. Rekla je, da hoče službo zaradi samospoštovanja. Tako je začela prodajati multivitamine od vrat do vrat.« (75)

Iz nadaljevanja zgodbe je razvidno, da gre za retrospektivno pripoved – ki je pri Carverju pogosto v rabi –, priča pa smo izseku iz življenja prvoosebne pripovedovalca in njegove partnerke Patti, ki si nekega dne omisli službo. V nasprotju z enostavno, a dolgočasno službo svojega partnerja, Patti pri prodaji vitaminov sprva uživa, saj jo delo izpopolnjuje. Kaj kmalu začne posel pešati, stvari v njunem zakonu pa razpadati; poleg tega Patti postane odvisna od jemanja vitaminov ter tako »zlorabi nekaj, kar bi jo moralo ozdraviti.« (Clark 63) Omenili smo, da pri Carverju tematika dela ni tako razvidna kot pri Bukowskem, ampak vedno deluje »v ozadju«, je povezana še z nečim drugim. Podobno je tudi tu. Pattijin partner tegob in težav svoje partnerke ne opazi, a ga to tudi ne zanima. Pravzaprav ga ne zanima niti nič drugega – ne poseduje nikakršnih sanj ali ambicij, a si ne zna pomagati, tako kot ne ve pomagati Patti. Lahko bi rekli, da je v tem podoben Chinaskemu – brez kakršnihkoli posebnih upov, kar šteje je le kozarec pijače –, a Patti si želi sprememb in upa na nekaj boljšega, vseeno pa tudi sama ne ve, kaj bi rada. V tem pogledu je zgodba tipično »carverjevska«: pasivnost likov, bodisi s finančnimi bodisi drugimi težavami, s katerimi se ne zmorejo (oz. nočejo) soočiti, zato raje živijo ujeti v iluzijo, slepi in gluhi za potrebe drugih.

Carverjevi protagonisti vse bolj tonejo – finančno, telesno, psihično – pa se tega sploh ne zavedajo. Kljub temu pa pričakujejo sprememb oz. čutijo, da se bo nekaj spremenilo, česar pri Bukowskem ni. Temeljna razlika med njim in Carverjem je, kot poudarja Hemmingson, v tem, da se »Bukowski iz svojih oseb (oz. sebe) ne dela norca, ampak se zgolj zabava. Zakaj bi se morali pritoževati kot to pogosto počnejo Carverjevi liki? Ti namreč vedno upajo na lepše dni, jih pričakujejo; liki Bukowskega pa se zavedajo, da lepši dnevi nikoli ne bodo prišli in zatorej raje živijo kolikor dobro sploh lahko.« (15)

Podobnih sprememb kot Patti pričakuje na primer tudi prvoosebna pripovedovalka zgodbe *Debelinko* (zbirka *Will you please be quiet, please?*); svoji prijateljici Riti pripoveduje

---

<sup>21</sup> Zgodba ima avtobiografsko ozadje: podobno kot neimenovani prvoosebni pripovedovalec, je tudi Carver nekaj časa delal kot hišnik v bolnišnici v Sacramentu, Kaliforniji.

o »najdebelejšem človeku, kar jih je kdaj videla«, a to ni še ni vse. Zgodba je eden primerov Carverjeve »površnosti« s simbolno sporočilno vrednostjo; temu svoje prida še odsekan, odprt konec, nasplah značilen za Carverjevo ustvarjalnost. Ne vemo čisto natančno, kaj je pomenila njena pripoved o »debelinku«, ki je nekega dne obiskal restavracijo, kjer je stregla. A sama kar ne more pozabiti njegovih »debelih prstov«, za čemer se neopazno skrivajo njene seksualne fantazije. Kajti, ko imata naslednjega dne z možem Rudyem spolni odnos, pripovedovalki šine skozi glavo: »Ko je na meni, nenadoma začutim, da sem debela. Počutim se obupno debelo, tako debelo, da je Rudy nekaj drobnega, komajda prisotnega:« (23) Želja, da bi »drobnost« svojega moža zamenjala za »debele prste« obilnega gosta, morda zveni absurdno in nenavadno; se pa v njej razkriva vsa Carverjeva veličina – natančnost pri podajanju in, kar je še pomembneje, izpuščanju informacij. Edino, kar bralcu ostane, so zadnje besede: »Moje življenje se bo spremenilo. Čutim to.« (24)

#### 4. 2. UŽIVANJE OPOJNIH SUBSTANC

Dejavnik, ki ga najpogosteje povezujejo s Carverjem, zagotovo pa Bukowskim, je (prekomerno) uživanje alkohola. Milo rečeno, pa brez vpliva te opojne substance njuna dela tudi ne bi imela tako privlačnega značaja kot ga imajo sicer. Da alkohol vedno predstavlja izhodiščno točko v praktično vseh njunih delih, je kmalu jasno še tako površnemu bralcu. Kot npr. v Carverjevi *Verandi*: »Tisto jutro mi zlije na trebuh Teacher's in ga poliže.« (31) Sicer uživanje pijače kot tako bolj stežka določimo za dejansko »temo« določenega dela, vsekakor pa pri Carverju igra odločilno vlogo, kajti pripovedovalec Duane nadalje omenja:

»Pijača je čudna stvar. Če malo pomislim sva se vseh pomembnih odločitev domislila ob pijači. Še ko sva se prepričevala, da se ne smeva več zapijati, sva sedela za kuhinjsko mizo ali ob mizici na vrtu, na njej pa je stala kartonska škatla s šestimi stekleničkami viskija.« (33)

V zgodbo, tokrat iz Carverjeve zbirke *What we talk about when we talk about love*, vstopimo v trenutku, ko se ta pravzaprav že končuje, kajti vse odločilno – Duaneova afera s sobarico – se je zgodilo že pred samim začetkom pripovedi. Bralec namreč spremlja le še zadnje odmeve Duaneovega in Hollyinega že zdavnaj propadlega zakona. Medtem, ko zakonca nemo premlevata o nekdanjih lepih časih, jima družbo dela pijača, seveda. Ta je skozi leta postala njuna navada, način življenja, nazadnje pa postala še edino, kar ju povezuje.

Nekdaj je služila sprostitvi, pogovoru, a te komunikacije sedaj ni več; Holly in Duane besed ne najdeta, pijača pa jima je v uteho. Podobnih primerov je pri Carverju še mnogo, povezuje pa jih motiv alkohola, pa naj gre za pitje v dvoje kot v *Verandi*, samotarsko »lokanje«, ali pa prijateljsko druženje. Nikoli ga ne zmanjka in vedno leži nekje »naokoli«.

Podobno tudi v zgodbi *Previdno* (iz zbirke *Cathedral*): Lloyd se je pravkar odselil na svoje, da bi se lahko v samotni odvadil prekomernega pitja. A steklenice šampanjca – presenetljivo, glede na to, da šampanjec sodi med dražje vrste alkohola – mu še vedno nudijo zatočišče, sploh pa zdaj, ko dneve preživlja sam, v majhni ceneni sobi. Počasi zaradi osamljenosti in alkohola izgublja stik z realnostjo. Situacija je podobna tisti iz *Verande*: osebo srečamo ob na videz prelomnem, a povsem nepomembnem dogodku. Za Lloydta ta nastopi, ko na obisk pride žena, da bi se »pogovorila o nekaterih stvareh«. A do pogovora ne pride, delno tudi zato, ker ji partner ne posveča pozornosti. Kot smo omenjali že prej, so Carverjevi junaki slepi in gluhi; v našem primeru gluhotata nastopi zares, ko se Lloyd zamaši uho, žena pa mu ga pomaga odmašiti. Na videz banalen dogodek, ki pa Lloydta spravi popolnoma iz tira, tako zelo, da si »želi kar umreti«. Ne zaveda pa se, da je bil gluh že prej, in sicer zase in za potrebe svoje žene. Stvari med njima tudi tokrat ostanejo nedorečene, njuni dialogi nepomembni in suhoparni, odtujenost pa ostaja.

Pogovor, do katerega nikoli ne pride, je ena izmed značilno »carverjevskih« potez. Pri Bukovskem pogovor med osebami prav tako ne igra prevelike vloge; pravzaprav niti ne moremo govoriti o pravem dialogu, temveč zgolj o »izmenjevanju« najosnovnejših informacij. V nasprotju s tem pa se pojavlja večje število pivskih in seksualnih prizorov. Podobno kot pri Carverju, je vse, kar Chinaski počne povezano z alkoholom. Če pa se že ne predaja pijači, potem se Henry zagotovo pritožuje čez delo, ali pa osvaja ženski spol, pri vsem pa mu pomaga alkohol, najpogosteje poceni vino oz. pivo. Pri Bukovskem se, milo rečeno, skoraj vse stvari začnejo in končajo s pijačo, ki mu ne nazadnje služi tudi pri pisanju; Njegovi opisi so, popolnoma drugače kot pri Carverju, izredno nazorni in neposredni, besedišče pa nemalokrat vulgarno. Če strnemo, lahko rečemo, da Bukowski le malo prepušča naši domišljiji.

Chinaski pije, da bi ušel bedi vsakdana, podobno kot to počnejo Carverjeve osebe. Ne nazadnje pa mu to daje tudi umetniški navdih, zatorej raje pije sam, med štirimi stenami in ob tem posluša klasično glasbo, kot je to pogosto počel Bukowski. Včasih mu družbo delajo ženske, včasih povsem naključni mimoidoči, zlasti v *Faktotumu* pa Chinaski na veliko popiva

po barih – temnih beznicah L. A.-ja, kjer se velikokrat znajde tudi sredi pretepa, po navadi v vlogi izzivalca. Vse samo zato, da bi kasneje dobil zastoj kozarec pijače.

V njegovih kasnejših delih, npr. *Ženskah* ter *Hollywoodu*, Chinaski pri sebi doma prireja zabave; seveda takrat v vlogi že precej slavnega pisca. Kot lahko izvemo iz Sounsove biografije, so bile te poznane daleč naokrog. Po navedbah tako Sounesa kot samih romanov, so Bukowskega kasneje velikokrat imeli v gosteh razni pomembneži iz filmskega oz. literarnega sveta, kar se je izkazalo kot slaba ideja; takšna in drugačna gostovanja (kot tudi različni literarni večeri) so se namreč končali z opijanjanjem, razbijanjem pohištva, pretepom in zmerjanjem – glavni krivec pa ni bil nihče drug kot Bukowski sam. Takole je Bukowskega opisal Harold Norse, po tem, ko se je še ena izmed slavnih zabav končala katastrofalno:

»Te nisem posvaril?« je vprašal Norse. Bukowskega je poznal od nedavnega in vedel, da je ta v treznem stanju sicer tih in vljuden, celo spoštljiv. Ko pa pije – in to še posebej v omikani družbi, kjer se počuti nelagodno – postane »slabi« Bukowski: hudoben, prepirljiv in celo nasilen.« (Sounes 5)

Chinaski pitja nikoli ne opusti in se karakterno ne spreminja. Prav tako so mu tuji kakršnikoli pomisleki oz. moralni zadržki. Je bolj »mačistična« in seksistična verzija svojega pravega dvojnika, Bukowskega. Za razliko od Chinaskega, Carverjevi liki razmišljajo o ozdravitvi svoje odvisnosti; sicer le redko to tudi storijo (kot npr. Lloyd), vseeno pa včasih do tega pride. Takšen primer je zgodba *Od kod kličem* (iz istoimenske zbirke), kjer je neimenovani prvoosebni pripovedovalec nastanjen v komuni za zdravljenje odvisnosti od alkohola, od tam pa se spominja preteklosti in lepih let. Ta so se seveda skozi čas razblinila, pri tem pa je pripovedovalčevo življenje uničila pijača – a pripovedovalec kljub vsemu ima izbiro: »Lahko vam pomagamo. Če hočete pomoč in če hočete poslušati, kar vam pravimo.« (99) Seveda pa okleva: »Ampak nisem vedel, ali mi lahko pomaga ali ne. Del mene je hotel pomoč. Bil je pa še drugi del.« (99)

### **4. 3. MEDOSEBNI ODNOSI**

Pisatelja v svoji ustvarjalnosti namenjata izjemno veliko pozornosti upodabljanju medosebnih, (izključno heteroseksualnih) partnerskih odnosov. Pa ne zato, ker bi želela biti v stiku s časom in slediti večinskim literarnim »trendom«, temveč zaradi svojih lastnih

partnerskih izkušenj. A ljubezen (če temu sploh lahko tako rečemo) v njunem svetu je drugačna. Potemtakem so temu ustrezni tudi osebni odnosi, za katere se zdi, da se je njihova »pristnost« izgubila nekje v času. Vsak na svoj način ter vsak s svojega zornega kota, Bukowski in Carver nastavljata zrcalo človekovemu egoizmu, ki je eden izmed glavnih krivcev za propad mnogih partnerskih zvez; a četudi do ljubezni, kot tudi do spolnosti, zavzemata različni stališči in ju prikazujeta različno, sporočilo bolj ali manj ostaja enako.

Če je karkoli utrdilo sloves Bukowskega kot šokantnega, provokativnega in kontroverznega avtorja, potem je to zagotovo njegova podoba žensk. K temu je veliko pripomogel izid njegovega romana (ali bolje rečeno svojevrstne »študije« o ženskem spolu) *Ženske*, ki podobno kot *Pošta* ne predstavlja nikakršnega slavošpeva naslovni temi, pač pa ravno nasprotno – nasprotni spol prikazuje v slabi, celo grozoviti luči. Kar pa ni le posebnost tega romana, temveč kar vseh del Bukowskega, tudi *Pošte*. Veliko o njegovem odnosu do žensk, pove že samo dejstvo, da jih Chinaski dojema kot »pocestnice«, oz. če se izrazimo z njegovim besednjakom, »pičke«, le malokrat pa v njegovih očeh dobijo pozitiven predznak. Ni treba posebej poudarjati, da je na Bukowskega ob tem letelo mnogo vsakršnih očitkov, češ da je »seksist«, »šovinist« ipd. Kar sicer z lahkoto pripišemo Chinaskemu, pa je vprašljivo pri njegovem avtorju. A se v iskanje podobnosti in razne domneve ne bi spuščali, saj je to navsezadnje brez pomena.

Chinaski ženske spoznava praktično kjerkoli: na delovnem mestu, na ulici, konjskem hipodromu, mestnih beznicah, ali pa povsem preprosto, doma. Kjerkoli, in v kakršnemkoli stanju se že nahaja – treznem oz. okajenem – pušča vtis, da ženske zlahka osvoji; v večini primerov se mu te res preprosto »mečejo pod noge«, seveda pod pogojem, da je v igri tudi alkohol. Ker se mu tako očitno same ponujajo, se Chinaski z njimi kaj hitro okoristi. V tem tiči razlog, da je podoba žensk v njegovih očeh precej negativna, celo še več – ženske še največkrat pojmuje kot seksualni objekt, namenjen potešitvi njegove spolne sle, kar Chinaski v *Pošti* brez sramu priznava:

»Nekoč sem v odmoru med dvema dirkama v baru zagledal žensko. Bog ali nekdo kar naprej ustvarja ženske in jih pošilja na ulice, ta ima preveliko rit, tista tam premajhne joške, ta je nora, tista zmešana, ta religiozna, tista bere iz čajnih lističev, ta ne more zadrževati prdenja, tista ima velik nos in spet ta koščene noge... Sem ter tja pa se pojavi ženska v polnem cvetu, ženska, ki kar kipi iz obleke...seksi bitje, prekletstvo in konec vsega.« (134)

Ta »ženska v polnem cvetu« ni nihče drug kot Mary Lou, le še ena izmed Chinaskovih priložnostnih ljubic, ki jo slučajno spozna na hipodromu, prav tako hitro pa se od nje tudi loči, sam pri sebi misleč: »To je bil eden najboljših fukov. Slišal sem vodo, slišal plimo prihajati in odhajati. Bilo je, kot da bi mi prišlo skupaj s celim oceanom.« (136) Omenjali smo, da Bukowski »skopari« z besedami, a ob tem ustvarja neverjetno nazorne podobe. Pri tem nima zadržkov in podaja stvari takšne, kot so v resnici, to pa počne v jedrnatem slogu in brez posebnega »usmiljenja«, ne nazadnje pa ga ravno to uvršča v tradicijo literarnih minimalistov. Chinaskovo ljubezensko življenje torej zaznamuje vrsta krajših afer, le malokdaj pa se na osebo tudi zares naveže in do nje začne gojiti pristna čustva. *Pošta* je, kar se tega tiče izjema, saj tu spoznamo, da Henry vendarle poseduje tudi tisto drugo, bolj »čustveno« stran. Seveda ta ne prihaja do izraza v pretiranih »izlivih« ljubezenskega čustva, marveč se skriva v drobnih trenutkih in povsem nepomembnih besedah, ki opisujejo Chinaskove občutke v momentih družinskega življenja s Fay in hčerko Marino: »Otrok se je plazil, odkrival je svet. Marina je ponoči spala z nama v postelji. Bili smo Marina, Fay, mačka in jaz. Tudi mačka je spala v postelji. Pogledaj si no, sem si mislil, troje ust je odvisnih od mene. Kako čudno. Sedel sem in jih opazoval, kako spijo.« (155)

Chinaskega morda res za trenutek spoznamo v vlogi nežnega, ljubečega očeta, kar pa še ne pomeni, da se karakterno tudi zares spremeni. Tudi v odnosu do Fay se namreč ne more iznebiti svojega posmeha in sarkazma, ki veljata zlasti njegovi partnerki, »pesnici in hipijevki, ki se iz protesta oblači v črno«. Chinaski z uporabo humorja seveda drži distanco, saj se boji »konkurence« in se v družbi boljših od sebe počuti ogroženo; tako kot on sam, je tudi Fay pesnica, ki se v nasprotju z njim, rada giblje v intelektualnih krogih, kar se Chinaskemu zdi preprosto trapasto. Podobne lastnosti kot Fay lahko pripišemo tudi Joyce, bogati »nimfomanki« iz Teksasa, Chinaskovi ženi. Opisi njunega spolnega občevanja so naravnost smešni, še bolj kot to pa bralca nasmejejo prizori z njunega obiska v Teksasu: »Vlačil sem se po mestu, ljudje pa so buljili vame, saj so vedeli za Joyce, njen spolni nagon, pa tudi, da sta imela njen oče in stari oče več denarja, zemlje, jezer, lovišč kot vsi oni skupaj. Smilil sem se jim in sovražili so me hkrati.« (54) Ne nazadnje se tudi njun zakon hitro konča, Chinaskemu pa to ne pusti prevelikih brazgotin. Morda le praznino v želodcu, saj zdaj nima nikogar, ki bi ga tako dobro hranil kot Joyce.

Če začne večina predstavnic nasprotnega spola Chinaskemu kmalu predstavljati trn v peti, tega ne bi mogli reči za Betty, Chinaskovo »sorodno dušo« (Jane Cooney Baker iz resničnega življenja), edino osebo, ki se je tudi zares dotaknila njegovega srca. Chinaski in



Betty sta si tudi sicer precej podobna, v nekem smislu pa Betty predstavlja celo njegovo »žensko različico«: družijo ju namreč podobni interesi – popivanje do onemoglosti. Seveda pa ima Betty, podobno kot njen moški »dvojnik«, tudi nekaj napak, ena izmed njih je varanje. A Betty tega ne počne zato, da bi potešila svojo spolno potrebo, temveč zato, ker ji to prinese zastoj pijačo. Chinaskega njena dejanja seveda prizadenejo bolj, kot si upa priznati – le še en dokaz, da se pod »mačističnim« izgledom v resnici skriva nežna duša. Svojo »človeško« stran nam tako pokaže ob svojem ponovnem snidenju z nekdanjo ljubeznijo, pri tem pa čedalje bolj ugotavlja, da stvari niso več takšne kot so nekdanj; vmes so pretekla leta, kar Chinaski občuti kot tragično in grenko spoznanje: »Še nekaj časa sva pila, potem sva zlezla v posteljo, a ni bilo kot včasih, nikoli ni – med nama je zijala praznina, veliko stvari se je zgodilo. Gledal sem jo, ko je hodila proti kopalnici, opazil nagubano in pomečkano kožo pod njeno ritjo. Uboga reva. Uboga, uboga reva.« (91–92)

Občutek vsesplošne »praznine« vlada tudi v Carverjevih kratkih zgodbah, le da je tu njena prisotnost toliko večja; če nas namreč Bukowski, kljub trenutkom žalosti, s svojimi komentarji še vedno nasmeje, pri Carverju ta nasmešek zbledi. Njegove osebe namreč niso brezbržni Chinaski, temveč liki, ki se s koncem partnerske zveze soočajo precej klavrno, pri tem pa jim težave pomaga prebroditi – kako značilno – pijača. Ta se pri Carverju vedno dozdeva kot »izhod v sili«, pa ne le po razpadu zveze, marveč tudi, ko je ta še povsem trdna. Kot način »reševanja« osebnih problemov jo npr. uporabita tudi Holly in Duane iz prej omenjene *Verande*, pa z njo ne rešita ničesar, kot kasneje ugotavlja Duane:

»In tako sva se to sobotno jutro zbudila po dolgi noči tuhtanja. Odprla sva oči in se obrnila v postelji, tako da sva se lahko dobro pogledala. Takrat sva vedela oba. Prišla sva do konca nečesa in treba je bilo pomisliti, kje začeti znova. [...] Takrat se je v moji roki znašel Teacher's. [...] Oklepaj naju je smešen občutek, da se lahko zgodi karkoli, ko sva ugotovila, da se je vse že zgodilo.« (34)

Pogost element Carverjevih pripovedi so preskoki med sedanostjo in preteklostjo, navzoči ob spominjanju. Spomini v junakih namreč vzbujajo prijetne občutke: Holly v *Verandi* se tako npr. spominja davne vožnje z avtom in postanka na kmetiji dveh starčkov. Ti na videz nepomembni pretekli dogodki dajejo sedanosti neko novo perspektivo; oseba z njihovo pomočjo spoznava, da so lepi časi že zdavnaj mimo. Nekdanji lepi trenutki z ženo prevevajo tudi prvoosebnega pripovedovalca zgodbe *Od kod kličem*, ki po nekdanjih časih

ravno tako kot Holly občuti nostalgijo. Čeprav vseeno upa na morebitno novo priložnost, se sam pri sebi zaveda, da za razpad zakona lahko krivi samo samega sebe.

Ne le o sedanjosti, ampak tudi o dogodkih iz preteklosti pri Carverju izvemo le skozi tančico. Osebe nam ponujajo zgolj besede, v njihovo notranjost pa ne moremo videti. Bukowski ubira drugačno »taktiko« minimalizma: njegovi opisi so zgovorni sami po sebi, njihov pomen pa je lahko prepoznaven. Podobno bi lahko trdili za prizore spolnega občevanja. Če v Carverjevem primeru prevladuje subtilna erotika, ki je zgolj nakazana, Bukowski spolni akt opisuje zelo »grobo«, z vulgarnimi izrazi. Ljubezen in spolnost pri njem ne hodita vedno, celo zelo poredko, z roko v roki, pač pa je ljubezensko čustvo prisotno pri Carverju. Čeprav so primeri srečnih parov izjemno redki, ti vendarle obstajajo, kot npr. zakonca Miller iz zgodbe *Sosedje* (iz zbirke *Will you please be quiet, please?*):

»Bill in Arlene Miller sta bila srečen par. A tu pa tam sta imela občutek, da sta edinole onadva od svojega kroga ostala nekako ob strani, Bill pri svojem računovodskem delu in Arlene zaposlena s tajniškimi opravili.« (11)

Navkljub njunemu srečnemu zakonu, življenji Billa in Arlene preveva določena pasivnost, a se to kmalu spremeni, in sicer ob odhodu njunih sosedov – zakoncev Stone – na počitnice. Millerjevima je v tem času naročena skrb za njuno hišo, kjer Bill in Arlene začneta preživljati kar precej časa: tam brskata po Jimovih in Harrietinih predalih, pomerjata njuna oblačila, pijeta njuno pijačo, ne nazadnje pa vse našteto presenetljivo pozitivno vpliva tudi na njun zakon, kar se izraža v vse pogostejših spolnih odnosih. S takimi obiski na svojevrsten način »dopolnjujeta« tisto, česar jima primanjkuje v njunem zakonu. Preselita se v življenji svojih, zagotovo zabavnejših sosedov, pri tem pa si želita, da se slednja nikoli več ne bi vrnila. A kaj je v tem pravzaprav tako posebnega?

*Sosedje* predstavlja eno izmed zgodaj objavljenih Carverjevih zgodb, kar pomeni da kar najbolj ponazarja bistvo njegove minimalistične estetike, a v sebi združuje tudi prvine novega realizma, kot smo jih opredelili na začetku diplomske naloge. Kot rečeno, Millerjeva nista nikakršna »heroja«, temveč povprečneža delavskega razreda, brez prevelikih sanj ali ambicij. Življenje jima takorekoč teče po ustaljenih tirnicah, brez prevelike »drame«, a se s tem ne obremenjujeta; dokler nekega ne dobita priložnosti »postati nekdo drug«, ki jo seveda izkoristita. Šele takrat se pričneta zavedati, kako pusti sta pravzaprav njuni življenji, ter kaj vse sta zamujala; počasi pa jima prične tudi prihajati v zavest, da bosta vse to mogla pustiti za

sabo, ko se soseda vrmeta. Takrat zopet nastopi trenutek tišine, in zgodba se konča: »Stala sta tam. Držala sta se. Naslanjala sta se na vrata kot proti vetru in se objemala.« (15)

Lahko bi rekli, da nas Carver ob tem pusti »na cedilu«, kar so njegovi prozi tudi pogosto očitali. A dejstvo je, da to nosi v sebi poseben čar, podobno kot ga nosijo zgodbe Bukowskega; s tem, ko nas dobesedno preselijo v življenje nekoga drugega, ki je samo po sebi morda še bolj pusto od našega lastnega, v nas pustijo neizbrisljivo sled: opominjajo nas, da smo le navadni posamezniki, iz mesa in krvi. Ki pa imajo izbiro, izbiro, da življenje vzamejo v svoje roke in ga obrnejo na bolje, ne pa zgolj nemo čakajo na lepše dneve, ki drugače ne bodo nikoli prišli.

## **5. PROBLEMI KLASIFIKACIJE**

V intelektualnih krogih glede Raymonda Carverja in Charlesa Bukowskega mnogokrat pride do svojevrstne »zagate«, kar je po svoje tudi eden izmed razlogov, da smo si ju izbrali za predmet obravnave. Takšne in drugačne prepreke namreč nastanejo, ko želimo avtorja ustrezno dodeliti določenemu literarnemu oz. intelektualnemu krogu, gibanju oz. smeri. V takšnih trenutkih se njuna posebnost in edinstvenost, paradoksalno rečeno, izkažeta za oviro; pisatelja pravzaprav izredno težko uvrstimo kamorkoli, razen da njuno ustvarjalnost pripišemo ameriškemu minimalizmu ter novemu realizmu, pa še to je bolj kot ne vprašanje njunega sloga, ki pa ne ustreže želenemu. Ne glede na njuno očitno izmikanje kakršnikoli klasifikaciji, so že mnogi iskali povezave: Bukowskega so tako pogosto prištevali k pripadnikom Beatniške generacije, Carverja pa označevali za postmodernista. Naša sledeča, a obenem tudi zadnja naloga, bo »razkrinkati« nastale zmote ter dokazati njuno neodvisnost, najprej pa se bomo ustavili pri Bukowskem.

### **5.1. BUKOWSKI IN BEATNIKI**

Bukowski si je v teku časa pridobil že kar nekaj vzdevkov, naštejmo le nekatere izmed njih: »dvorni pesnik losangeleške svojati«, *enfant terrible* pesnikov »mesne šole«,<sup>22</sup> »prerok nezaposlenih« itd. Med njimi pa se pogosto znajde tudi »beatnik« oz. bitnik, kar se seveda nanaša na kulturo t. i. beatniške generacije – precej provokativne skupine ameriških književnikov iz petdesetih let prejšnjega stoletja. Med zgolj njene najpomembnejše predstavnike uvrščamo Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca in Williama Burroughsa; a tu je še kopica drugih, poznanih bolj kot ne zaradi svojega načina življenja, ne pa toliko zaradi svojih odmevnih pisateljskih uspešnic, kot npr. Neal Cassady, Lawrence Ferlinghetti, Ken Kesey, Gary Snyder, Harold Norse, Lucien Carr, Carl Solomon ipd. Velikokrat se med imeni znajde tudi Charles Bukowski, za kar sicer obstaja nekaj razlogov, a so ti pogosto zmotni in neutemeljeni. Da bi to dokazali in pri tem ne zašli v spekulacije, se bomo pri tem zanesli na karseda zanesljiv vir informacij, Sounsovo biografijo o Bukowskem.

Življenjska premica Bukowskega resda sovpada z beatniki; Bukowski se je rodil leta 1920, ob podobnem času pa tudi nekateri beatniki, npr. Burroughs (1914), Kerouac (1922) ter Ginsberg (1926). A se je njegovo nadaljnje življenje odvijalo povsem drugače: Bukowski ni obiskoval Univerze v Columbii (kjer so se beatniki pravzaprav spoznali in nastali), nikoli ni bil integralen del njihovega tesno povezanega kroga, kot tudi ni eksperimentiral z drogami (po čemer beatniki, tako rekoč, najbolj slovijo) ali pa propagiral njihove uporabe. Njegovo življenje tudi nikoli ni bilo tako zelo burno, res pa je, da je z beatniki prišel v stik, zlasti po zaslugi svoje »underground« kolumne v *Open cityu*.

A vendar ne smemo biti pristranski in spregledati nekaterih dejstev: Sounes v biografiji npr. govori o tesnem prijateljstvu med Bukowskim in Norsom, poleg tega pa navaja, da naj Bukowski občudoval Cassadya. Opisuje tudi zanimivo anekdoto, o zabavi, kjer so nekoč skupaj prisostvovali Bukowski in beatniki, Ginsberg, Ferlinghetti in Snyder. Bukowski naj bi bil sprva do Ginsberga izredno prijateljski, izjavil naj bi celo, da je Ginsberg »genij, prvi pesnik, ki je po dveh tisočletjih zarezal skozi čas in zavest.« (141) Kmalu pa je postal nesramen in svoje mnenje spremenil: »Vsi vedo, da je bilo vse, kar si napisal po *Tuljenju*, vredno za en drek.« (141) Takšnih zgodbic obstaja veliko, a dejstvo je, da se je Bukowski v družbi znanih počutil ogroženo. Bil je tip človeka, ki je užival v samotarskem življenju, zaprt med štiri stene, sedeč pred pisalnim strojem, s pločevinko piva v roki. V tem se popolnoma

---

<sup>22</sup> *Enfant terrible* v pomenu neukrotljivega otroka; »mesna šola« kot prevod angleškega izvirnika *meat school poets*. Z imenom označujemo neposredno in »možato« poezijo ustvarjalcev, kot so npr. Bukowski, Steve Richmond ter William Wantling.

razlikuje od dejanskega klatskega »življenja na cesti«, kot ga opisuje Kerouac v svojem romanu *Na cesti*, svojevrstnem manifestu oz. poklonu beatniški generaciji. Morda se po avtobiografski naravi svojega pisanja, svoji neposrednosti ter tematizaciji življenja na družbenem dnu resda približuje uporniški kulturi beatnikov, vseeno pa je bil Bukowski preveč »samosvoj«, preveč drugačen, da bi kakorkoli zmozel postati integralni del česarkoli, česar si navsezadnje tudi ni želel.

»Bukowski je rad zasmehoval subkulturo in se ni posvečal drogam, pop-u, glasbi oz. radikalni politiki. A veliko mladih piscev in založnikov, ki so občudovali njegovo delo, je bilo globoko vpletenih v takšne stvari, Bukowskega pa je vrtinec šestdesetih tako neizogibno posrkal vase. [...] Vsi so ali kadili marihuano ali uživali LSD, kar na Bukowskega ni naredilo popolnoma nobenega vtisa. »Menil je, da je to nastopaško,« pravi Richmond. »Timothy Leary in njegovi hipiji«. Po svoje je imel prav.« (Sounes 83)

Tako Bukowski stoji sam, »večni izobčenec«, »neuvrščeni«. Apolitičen v življenju in delu, nasprotujoč čemurkoli – a ne aktivno, v duhu dejavnega poslanstva beatnikov, temveč pasivno, v zavetju svojega doma.

## 5. 2. »POST-POSTMODERNI« RAYMOND CARVER

Kot se lahko prepričamo že iz samega naslova, Carverja pogosto povezujejo (oz. to poskušajo) s pojmom postmodernizma, mnenja pa so tudi tu deljena. Tako npr. David Wyatt v *Secret histories*, kjer Carverjevo ime najdemo v razdelku s postmodernimi avtorji. Za iskanje povezav med Carverjevim leposlovjem in postmodernim literarnim konceptom zagotovo obstajajo razlogi; eden izmed najočitnejših je ta, da Carver časovno sovпада s to zadnjo veliko smerjo tako v ameriški kot evropski književnosti druge polovice 20. stoletja. Sledeč tej postavki, mnogi literarni zgodovinarji Carverja vztrajno uvrščajo v krog velikih ameriških postmodernih »maksimalistov« oz. metafikcionistov: Johna Bartha, Donalda Barthelma, Richarda Brautigana, Thomasa Pynchona itd. Pri tem se ne moremo izogniti sledečemu vprašanju: do kolikšne mere je tovrstno razvrščanje sploh mogoče oz. potrebno?

Ne porabimo posebej veliko časa, da pridemo do spoznanja, kako zelo se Carverjeva minimalistična proza razlikuje od postmoderne literature. Kar najprej pade v oči, je seveda njen obseg; medtem, ko je postmodernim avtorjem skupno nagnjenje do daljših proznih form,

Carver izbere skorajda najkrajšo možno. A to samo po sebi še ni zadosten razlog, da bi Carverju odrekli status postmoderne avtorja; tudi postmodernizmu namreč pojem literarnega minimalizma ni tuj. Po drugi strani, Carverjevim kratkim zgodbam pogosto »očitajo« avtorefleksivnost, najznačilnejšo prakso ameriške metafikcije, a takšnih ugibanj se bomo tu raje vzdržali. »V nasprotju s postmodernimi deli, minimalistično leposlovje ni avtorefleksivno; Williams, Carver, Cisneros in Minot niso pisali leposlovja o aktu pisanja leposlovja, ali pa se bojevali zoper nrav samega žanra. Njihove zgodbe se ogibajo abstraktnosti, a zahtevajo sodelovanje domišljije.« (Clark 17)

Po Runyonu je bistvena razlika med Barthom in Carverjem ta, »da prvi vedno opozori na dejstvo, da je avtorefleksiven metafikcionist, medtem ko Carver končno odločitev o tem prepusti bralcu.« (6) Če Runyonove teze apliciramo na konkretno delo, bomo ugotovili, da sklepa pravilno; v vsakem pogledu Carver namreč pušča stvari odprte. Kakorkoli že, pa je mera avtorefleksivnosti v njegovih delih omejena, podobno pri njem najdemo tudi izredno malo preostalih, »značilnih« postmodernističnih elementov, kot npr. medbesedilnosti oz. brisanja mej med realnim in fiktivnim. Vsekakor pa prihaja do mešanja preteklih in sedanjih dogodkov, a ne do tolikšne mere, da bralec tega ne bi bil sposoben razbrati, kajti potek Carverjevih pripovedi je še vedno precej linearen. Tudi »stvarne« komunikacije z (namišljenim) bralcem ni, če pa se ta že pojavi, so to bolj kot ne izjeme. Kar pa še ne pomeni, da nas njegove kratke zgodbe ne »nagovarjajo«.

Vse ostalo bolj kot ne ostaja v »povojih« in je bolj ali manj pogojeno s prepričanji posameznika. A gotovo je eno: ameriški minimalizem dolguje postmodernizmu v tem, da je slednji »razširil pojme, o čem vse se lahko piše, ter kakšni načini za to obstajajo.« (Saltzman 10) Kar zadeva Carverjev odnos do vsakovrstnih »kalupov«, kot npr. minimalizem, postmodernizem, realizem itd., dobro ponazorijo njegove lastne besede: »'Minimalizem' vs. 'maksimalizem'. Koga navsezadnje briga, kako želijo poimenovati zgodbe, ki jih pišemo? (In kdo še ni na smrt naveličan te obrabljene debate?).« (cit. v Clark 20) Njegove povedi torej pravilno odgovorijo na naše začetno vprašanje, da je takšno in drugačno klasificiranje pravzaprav nepotrebno, zlasti v dobi moderne književnosti pa tudi izjemno kompleksno. Barth je Carverja nekoč označil za »post-postmoderne avtorja modrih ovratnikov«. Pa naj ostane pri tem.

## 6. ZAKLJUČEK

Osnovno izhodišče diplomskega dela je bilo določiti glavne značilnosti obeh naslovnih literarnih smeri, orisati njune začetke in razvoj, v zvezi s tem pa pobliže spoznati ustvarjalnost Charlesa Bukowskega in Raymonda Carverja. Ko se tako bližamo koncu, je zatorej prav, da dosedanje ugotovitve sklenemo ter v skrčenem pogledu povzamemo bistvo diplomskega dela.

Tako ameriški literarni minimalizem kot tudi novi realizem v svojem najglobljem jedru nista izvorno »ameriška«, saj njuni začetki segajo precej daleč v zgodovino književnosti; literarni minimalizem tako povezujemo zlasti z razvojem krajših proznih zvrsti, npr. kratke zgodbe, potemtakem pa njegove korenine segajo vse do antike in žanrov kot so npr. epigrami, reki, oraklji, aforizmi ipd. A šele Edgar Allan Poe postavi »mejni kamen«, ki kratki zgodbi določi mesto znotraj književnosti, hkrati pa se z njo utrdi tudi pomen minimalistične pripovedne tehnike. Poejeva »načela« o preciznosti jezika tako najdejo kar nekaj »naslednikov«, med drugim Maupassanta, A. P. Čehova, Samuela Becketta, ne nazadnje pa se na svojevrsten način manifestirajo v teoriji »ledene gore« Ernesta Hemingwaya.

Ko govorimo o literarnem minimalizmu, imamo v mislih torej zlasti slog, bodisi proznih bodisi pesniških del, ki ga zaznamujejo: »umerjena« raba besed, jedrnatost, preciznost ter prazna mesta, ki jih mora bralec šele zapolniti. Kajti pomembneje je to, kar ostaja »med vrsticami« oz. tik »pod površjem«. Vseeno pa ima minimalizem tudi svoje posebnosti, ne predvideva namreč točno določenega »tipa« vsebine, kar se je samo po sebi

izkazalo za problematično; mnogi so, v želji poenotiti vsebinsko raznolikost minimalističnih del, minimalizmu skušali poiskati ustreznejše ime. Med drugim so se pojavile tudi možnosti, kot npr. novi oz. umazani realizem. Gre torej za pojmovno prekrivanje, ki pa smo ga tu opredelili sledeče: glede na to, da minimalizem ne predpostavlja vsebine, smo ga dojemali v smislu stila; novi realizem pa smo povezovali predvsem z njegovo prevladujočo tematiko.

Tudi novi realizem ni zares »nov«, saj je njegova tradicija dolga; obstajal je praktično vse od trenutka, ko so se avtorji pričeli posluževati kontroverznih, »grdih« tem. Pa naj bo to Marquis de Sade ali pa naturalisti. Dejstvo je, da sta obe smeri dosegli svoj vrhunec na severnoameriških tleh, v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Obdobje pojmuje tudi kot »renesanso« žanra kratke zgodbe, najvidnejša predstavnika pa nista nihče drug kot Charles Bukowski (1920–1994) in Raymond Carver (1938–1988).

Avtorja še dandanes težko kamorkoli zares uvrstimo, kajti njuno pisanje po svoji izvirnosti in edinstvenosti – tako vsebinski kot slogovni – zelo izstopa. Kljub temu Bukowskega pogosto zmotno prištevajo med predstavnike beatniške generacije, pa čeprav z njimi nima prav veliko skupnega. Tudi Carverjevo ime je pogosto predmet takšnih in drugačnih »spekulacij«; v zvezi z njegovo ustvarjalnostjo tako pogosto zasledimo oznako »postmodernizem«, a se tudi ta le v redkih primerih izkaže za resnično. Namesto tega oba pisatelja dojemamo kot izjemna individualista, ki tudi za časa svojega življenja, milo rečeno, nista sodila nikamor. Kot »žrtvi« svojega revnega, delavskega okolja, kjer nista preživela le svojih mladostniških let, temveč tudi precejšen del svoje odrasle dobe, sta na razcvet svojih pisateljskih karier čakala precej dolgo. Šele v svojih srednjih letih – Bukowski pri petdesetih, Carver pri štiridesetih – pa sta doživela tudi širšo prepoznavnost, ki jima pripada.

Do takrat sta svoj čas preživljala kot sta sama najbolje vedela in znala – na neuglednih delovnih mestih, s (pre)majhno plačo, v cenениh sobah, po zakrknjenih mestnih barjih – , ob tem pa spoznala tisto »pravo življenje«, daleč od vsakršnega blišča. Vse to sta z neverjetno iskrenostjo in neposrednostjo prenesla tudi na papir, predvsem v kratkih zgodbah in poeziji (Bukowski tudi v romanih); za to pa nista porabila prav veliko, temveč izjemno malo besed, zgolj toliko, kolikor jih je potrebnih, da se dotaknejo bralca. Njuna veličina pa navsezadnje ostaja prav v tem, kar ostaja zamolčano. S tem v sebi združujeta vso dolgo tradicijo minimalizma in novega realizma, kot tudi ustvarjata nekaj povsem drugačnega, še ne slišanege – zgodbo o drugačni Ameriki kot nam je poznana; zgodbo o neuspehu, propadlih



zvezah, samoti in iskanju tolažbe. Najbolje, da zaključne besede prepustimo kar Hemmingsonu:

»To je torej umazani realizem – diskurz o grdosti modernega življenja, poezija o lepoti človeške groteske. Umazani realizem govori grdo resnico – o nepriljubljenih ljudeh, ki se napijejo, bruhamo, se pretepajo, podelajo v hlače, spijo z neznanci, počnejo napačne stvari in trpijo posledice. Umazani realizem pripoveduje o vsakdanjih rečeh, ki bi jih večina najraje pozabila ... Carver in Bukowski pa nas na vse te reči opominjata, v vsem svojem odbijajočem, a čudovitem sijaju.« (46)

### **Povzetek:**

Glavni namen pričujočega diplomskega dela je predstaviti glavne značilnosti (ameriškega) literarnega minimalizma in novega realizma ter objasniti njuno pomensko prekrivanje, njune korenine in njun razvoj. Čeprav je nekatere izmed njunih glavnih slogovnih in tematskih lastnosti mogoče najti že ponekod v literarni preteklosti, sta literarni smeri doživeli svoj razcvet zlasti na severnoameriških tleh, v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja – literarni teoretiki tako obdobje večkrat označujejo kot nekakšno »renesanso« ameriških minimalističnih avtorjev. Glede same pojmovne opredelitve kot tudi ustreznosti samega poimenovanja sicer obstaja nešteto polemik, kljub temu pa so raziskovalci s tega področja večinoma enotni, ko gre za določanje osrednjih predstavnikov; iz te perspektive osrednjo in odločilno vlogo z vso gotovostjo pripisujejo Charlesu Bukowskemu in Raymondu Carverju. Avtorja sta namreč zaslužna tako za slogovni kot tudi za idejni razmah znotraj sodobne ameriške književnosti druge polovice 20. stoletja, posebnost njune ustvarjalnosti pa je ravno izbira tematike: vsakdanje brezoblično življenje delavskega razreda. V svojem prikazu povprečnih posameznikov – odtujenih parov, alkoholikov, barskih postopačev ipd. – sta neverjetno neposredna, zato pa tudi toliko iskrenejša, saj črpata naravnost iz svojih življenjskih izkušenj. Brez velikih besed in pretiranega olepševanja nam

pisatelja pokažeta tisto drugo, »grdo« stran življenja, s tem pa upravičujeta svoj status novih oz. »umazanih« realistov.

## 7. VIRI IN LITERATURA

Barth, John. »A few words about minimalism.« Splet 9. 8. 2015

<<https://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>>.

Booth, William. »Charles Bukowski, bard of booze.« Splet 9. 8. 2015

<<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A29917-2004Jul5.html>>.

Bruce Gentry, Marshall; L. Stull, William. *Conversations with Raymond Carver*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

Buford, Bill. *Dirty realism: new writing from America*. London: Granta Publications Ltd., 1983.

Bukowski, Charles. *Pošta*. Brežice: Primus, 2009.

– – –. *Faktotum*. Ljubljana: Založba Karantanija, 1993.

– – –. *Ženske*. Ljubljana: Delo, 2004.

– – –. *Hollywood*. Brežice: Primus, 2011.

– – –. *Špeh na kruhu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1990.

– – –. *Južno od juga*. Brežice: Primus, 2010.

– – –. *Zapiski starega pokvarjenca*. Ljubljana: ZAMIK, 2007.

- – – . *Bring me your love*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1992.
- – – . *There's no bussiness*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993.
- – – . *Absence of the hero: uncollected stories and essays, vol. 2: 1946–1992*. San Francisco: City Lights, 2010.
- – – . *Angeli so na dnu mojega kozarca*. Ljubljana: KUD France Prešeren, 1997.

Carver, Raymond. *Peresa: izbrane zgodbe*. Ljubljana: Aleph, 1991.

- – – . *Fires: essays, poems, stories*. New York: Vintage Books, 1989.
- – – . *Cathedral: stories*. New York: Vintage Books, 1984.
- – – . *Will you please be quiet, please?: the stories of Raymond Carver*. New York: Mcgraw-Hill, 1978.
- – – . *What we talk about when we talk about love: stories*. New York: A. A. Knopf, 1981.
- – – . *No heroics, please: uncollected writings*. New York: Vintage, 1992.
- – – . *Short cuts: selected stories*. New York: Vintage, 1993.
- – – . *V morski svetlobi: izbrane pesmi*. Ljubljana: LUD Šerpa, 2011.

Clark, Robert C.. *American literary minimalism*. Alabama: University of Alabama Press, 2014.

Debeljak, Aleš. »O kom govorimo, ko govorimo o Carverju?« Splet 9. 8. 2015

[file:///C:/Users/Uporabnik/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-QZSCM8SA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Uporabnik/Downloads/URN-NBN-SI-DOC-QZSCM8SA%20(1).pdf).

Duval, Jean-François. *Bukowski and the Beats: a commentary on the Beat Generation*. Northville: Sun Dog Press, 2002.

Fante, John. *Vprašaj prah*. Ljubljana: KUD France Prešeren, 2004.

Harrison, Russell. *Against the american dream: essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994.

Hemingway, Ernest. *A moveable feast*. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.

- – – . *In our time*. New York: Charles Scribner's Sons, 1958.

Hemmingson, Michael. *The dirty realism duo: Charles Bukowski and Raymond Carver on the aesthetics of the ugly*. Maryland: Wildside Press, 2008.

Karl, Frederick Robert. *American fictions: 1940-1980: a comprehensive history and critical evaluation*. New York: Harper&Row, 1985.

Kerouac, Jack. *Na cesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2010.

McSweeney, Kerry. *The realist short story of the powerful glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia: University of South Carolina Press, 2007.

Moramarco, Fred. »Carver's couples talk about love.« Splet 9. 8. 2015

<https://mhgaray.wordpress.com/2006/01/04/carvers-couples-talk-about-love-fred-moramarco/>.

Perić Jezernik, Andreja. *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.

Runyon, Randolph. *Reading Raymond Carver*. Syracuse: Syracuse University Press, 2007.

Saltzman, Arthur Michael. *Understanding Raymond Carver*. Columbia: University of South Carolina Press, 1988.

Sklenicka, Carol. *Raymond Carver: a writer's life*. New York: Simon & Schuster, Inc., 2009.

Sounes, Howard. *Charles Bukowski: locked in the arms of a crazy life*. Edinburgh: Canongate Books, 2010.

Wyatt, David. *Secret histories: reading twentieth-century American literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 4. septembra 2015

Kaja Marinšek

