

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2015

ALENKA FUJS

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKO DELO
MINIMALIZEM V KRATKI PROZI ANDREJA BLATNIKA

Študijski program:
SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST – enopredmetna, nepedagoška

Mentorica: doc. dr. Alenka Žbogar

LJUBLJANA, 2015

ALENKA FUJS

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici, doc. dr. Alenki Žbogar, v prvi vrsti za mentorstvo in za vso pomoč, strokovne nasvete in podporo pri nastajanju diplomskega dela.

Posebna zahvala gre staršem, predvsem moji mami, in vsem domačim, ki so mi v teh dolgih letih študija stali ob strani, me podpirali in spodbujali ter kljub čakanju verjeli vame.

Hvala vsem dragim prijateljicam in prijateljem, ki so tako ali drugače bili del mojega študijskega obdobja in moje poti do zaključka študija.

Hvala partnerju Nejcju za vso podporo, pomoč in zaupanje.

HVALA!

IZVLEČEK

Diplomsko delo z naslovom *Minimalizem v kratki prozi Andreja Blatnika* se ukvarja z iskanjem in določanjem minimalističnih značilnosti v petih Blatnikovih zbirkah kratkih zgodb in posameznih zgodbah iz teh zbirk – *Šopki za Adama venijo* (1983), *Biografije brezimenih* (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) in *Saj razumeš?* (2009). Iz analize zbirk in posameznih zgodb je razvidno, da gre pri Blatniku za postopen literarni razvoj od modernizma do postmodernizma in minimalizma. Minimalistične značilnosti se jasno kažejo že v drugi zbirki, bolj izrazit premik v minimalizem pa se zgodi v zadnjih treh zbirkah, kaže pa se na vseh ravneh pisateljskega postopka, saj avtor upošteva in v kratke zgodbe vpleta temeljne karakteristike minimalističnega pisanja: zgodbe so podvržene vsesplošni redukciji – zgodbe, dogodka, subjekta, prostora in časa, tematike in motivike, strukture, jezika in sloga –, povečini se ukvarjajo z marginalijo, trenutkom, fragmentom, pomembna postane majhna intimna zgodba posameznika, pokaže se zanimanje za usodo majhnega človeka, zunanje dogajanje ni več pomembno, pač pa se dogajanje omeji na notranji svet subjekta. Prikazan je vsakdanji svet sodobnega človeka, kar avtor podkrepi z dobrim občutkom za ustvarjanje razpoloženja in živim, stvarnim jezikom. Značilna je fragmentarnost, eliptičnost, pogosti so premolki, zgodbe se začenjajo sredi dogajanja in imajo odprt konec, pomembni postanejo na videz drobni površinski detajli, ki pa kažejo na globlje rane. Subjekt je popolnoma zreduciran, omejen je na tukaj in zdaj, ponavadi je nemočen in otopel. Določa ga negotovost in pasivnost, pogosto se odloči za molk ali beg. Najpogostejša tematika, ki jo Blatnik v kratkih zgodbah obravnava, je kriza odnosov, predvsem odnos med moškim in žensko, kljub značilni minimalistični dialoškosti pa je subjekt nezmožen konstruktivne komunikacije, pogovor ni produktiven, moški in ženska ostaneta vsak na svoji strani, ujeta v začaran krog nerazumevanja.

Ključne besede: postmoderna, modernizem, postmodernizem, minimalizem, kratka zgodba, kriza odnosov, odnos med moškim in žensko, pasivnost subjekta, nezmožnost komunikacije, Andrej Blatnik.

ABSTRACT

The thesis titled *Minimalism in the Short Prose of Andrej Blatnik* deals with the search and determination of minimalist characteristics in five of Blatnik's collections of short stories and individual stories from these collections – *Šopki za Adama venijo* (1983), *Biografije brezimnih* (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) in *Saj razumeš?* (2009). The analysis of collections and individual stories shows Blatnik's progressive literary development from modernism to post-modernism and minimalism. Minimalist characteristics are clearly shown in the second collection, but more distinct shift in minimalism happens in the last three collections and it can be seen at all levels of writer's procedure because the author takes into account and implicates fundamental characteristics of minimalist writing in his short stories. The stories are subjected to overall reduction – subjection of the story, event, subject, time and space, themes and motifs, structure, language and style. They mostly deal with marginality, a moment or a fragment. Small intimate story of an individual becomes more and more important; it shows interest in the fate of a little man, external events are no longer important, but the events are limited to the inner world of the subject. The stories show everyday world of a modern man which is supported by the author's good sense of creating a suitable atmosphere and vivid and real language. Other characteristic are also fragmentation and ellipticity, pauses are common. The stories begin in the middle of the action and have an open end, important become seemingly tiny superficial details which point to deeper wounds. The subject is completely reduced and limited to here and now, usually helpless and numb. He is defined by uncertainty and passivity, and often opts for silence or escape. The most common issue that Blatnik deals with in his short stories is the crisis of relationships, in particular relationships between a man and a woman. Despite the typical minimalist dialogism, the subjekt is incapable of constructive communication, conversation is not productive, and a man and a woman stay each on their side, trapped in a circle of misunderstanding.

Keywords: post-modern age, modernism, post-modernism, short story, minimalism, the crisis of relationships, the relationship between a man and a woman, passivity of the subject, inability to communicate, Andrej Blatnik.

KAZALO

1 UVOD.....	1
1.1 OPREDELITEV PODROČJA RAZISKOVANJA	1
1.2 NAMEN IN CILJ DIPLOMSKEGA DELA	2
1.3 RAZISKOVALNE HIPOTEZE	2
1.4 METODE RAZISKOVANJA	3
2 MINIMALIZEM.....	3
2.1 MINIMALIZEM V UMETNOSTI	3
2.2 MINIMALIZEM V LITERATURI	4
2.2.1 Postmoderna, postmodernizem in minimalizem	4
2.2.1.1 Postmoderna in minimalizem.....	4
2.2.1.2 Postmodernizem in minimalizem	8
2.2.2 Historična opredelitev minimalizma	18
2.2.3 Opredelitev in značilnosti minimalizma	21
2.2.4 Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza	26
2.2.5 Andrej Blatnik	32
2.2.5.1 Odzivi na Andreja Blatnika v literarni vedi in kritiki.....	33
3 ANALIZA ZBIRK KRATKE PROZE ANDREJA BLATNIKA	37
3.1 ŠOPKI ZA ADAMA VENIJO (1983)	38
3.2 BIOGRAFIJE BREZIMENIH (1989).....	45
3.3 MENJAVE KOŽ (1990)	57
3.4 ZAKON ŽELJE (2000)	69
3.5 SAJ RAZUMEŠ? (2009)	91
3.6 ZAKLJUČEK.....	109
4 SKLEP.....	117
5 VIRI IN LITERATURA.....	121

1 UVOD

1.1 OPREDELITEV PODROČJA RAZISKOVANJA

Diplomsko delo se posveča minimalizmu v kratki prozi Andreja Blatnika. Minimalizem ni literarni pojav, v različnih umetnostih je prisoten že dalj časa in iz umetnosti je našel pot tudi v literaturo. V sodobni književnosti je pojav tako pogost in utrjen, da zahteva posebno pozornost in kliče po obravnavi samega pojava kot tudi posameznih avtorjev, ki se ga odločajo vključiti v svoj ustvarjalni proces. Andrej Blatnik je zanimiv za obravnavo, saj ga mnogi priznani literarni teoretiki, kot sta npr. Tomo Virk in Marko Juvan, postavljajo za začetnika minimalizma na Slovenskem. Tako lahko pričakujemo, da bomo v njegovih literarnih delih našli temeljne karakteristike minimalističnega pisanja, kar je tudi namen in cilj diplomskega dela.

Diplomsko delo je sestavljeno iz dveh delov. V prvem, teoretičnem delu, se bomo opirali na ugotovitve različnih literarnih teoretikov in opredelili pojem minimalizem. Na kratko bomo spregovorili o minimalizmu v umetnosti, nato pa se posvetili minimalizmu v literaturi. Za širše razumevanje minimalizma se bomo najprej posvetili razmerju med postmoderno dobo, postmodernizmom in minimalizmom. Literarni minimalizem bomo v nadaljevanju historično umestili in pogledali, kako ga razumejo in opredeljujejo različni teoretiki. Predstavili bomo temeljne karakteristike minimalizma, nadalje pa se bomo posvetili sodobni slovenski kratki prozi in minimalizmu ter povedali, katere vrste kratke proze so v minimalizmu najpogosteje zastopane. Na koncu bomo povedali nekaj o Andreju Blatniku in o odzivih v literarni vedi in kritiki na njegovo minimalistično literaturo.

V drugem delu diplomskega dela se bomo posvetili analizi petih zbirk kratke proze Andreja Blatnika – *Šopki za Adama venijo* (1983), *Biografije brezimnih* (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) in *Saj razumeš?* (2009) – in iskanju minimalističnih lastnosti v omenjenih zbirkah in zgodbah iz posameznih zbirk.

1.2 NAMEN IN CILJ DIPLOMSKEGA DELA

Namen diplomskega dela je v zbirkah kratke proze Andreja Blatnika poiskati in predstaviti značilnosti minimalistične estetike. S tem si bomo odgovorili na vprašanja, ali je minimalizem pri Blatniku prisoten v vseh obravnavanih zbirkah, ali se minimalistične lastnosti pojavljajo postopoma in bolj izrazito v poznejših zbirkah kratke proze, kako in na katerih ravneh ustvarjalnega procesa se minimalistične karakteristike kažejo v kratkih zgodbah, katere lastnosti minimalizma so pri Blatniku najizrazitejše ter katera tema je v okviru minimalistične estetike pri Blatniku najpogosteje obravnavana.

Cilj diplomskega dela pa je na podlagi kriterijev analize dokazati, da Blatnik temeljne karakteristike minimalizma redno vključuje v svoje kratke zgodbe, da minimalizem v kratki prozi Andreja Blatnika prevladuje predvsem v poznejših treh zbirkah kratke proze, da je tam prisoten na vseh ravneh njegovega ustvarjalnega procesa: na ravni strukture, zgodbe, motivov in tem, prostora in časa, jezika in sloga, subjekta, in da je tema, ki jo Andrej Blatnik v okviru minimalizma najpogosteje obravnava, kriza odnosov med moškim in žensko.

1.3 RAZISKOVALNE HIPOTEZE

Pred začetkom raziskovanja smo si v skladu z namenom in zastavljenimi cilji diplomskega dela postavili naslednje hipoteze:

- Minimalizem je pri Andreju Blatniku prisoten v vseh petih zbirkah kratke proze.
- Minimalizem je pri Andreju Blatniku posledica razvoja in je zato bolj izrazit v poznejših, zadnjih treh zbirkah kratke proze.
- Minimalizem je pri Andreju Blatniku prisoten na vseh ravneh ustvarjalnega procesa – na ravni zgodbe, dogodka, subjekta, prostora in časa, tematike in motivike, strukture, jezika in sloga.
- Minimalizem je pri Andreju Blatniku najbolj izrazit na tematski ravni, pri temi krize odnosov med moškim in žensko.

1.4 METODE RAZISKOVANJA

V diplomskem delu bomo uporabili deskriptivno metodo, komparativno metodo ter metodo analize in sinteze. V teoretičnem delu bomo uporabili deskriptivno metodo, in sicer bomo opisali in predstavili temeljne lastnosti minimalizma in s tem določili glavne kriterije analize v empiričnem delu. Komparativna metoda in metoda analize bosta ključni v empiričnem delu, saj bomo s primerjavo in analizo petih kratkoproznih zbirk ter posameznih kratkih zgodb poskušali tudi dokazati, da Andrej Blatnik temeljne lastnosti minimalizma vključuje v svoje zgodbe, v zaključku pa bomo poskušali doseči sintezo, tako da bomo sprejeli ali ovrgli hipoteze, ki smo si jih zastavili zgoraj. Diplomsko delo bomo sklenili s ključnimi spoznanji in ugotovitvami glede minimalizma v kratki prozi Andreja Blatnika.

2 MINIMALIZEM

2.1 MINIMALIZEM V UMETNOSTI

Minimalizem ni pojav, ki bi obstajal samo v literaturi, ampak je že od nekdaj prisoten v različnih umetnostih. Andreja Perić Jezernik v monografiji *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza* (2011) piše, da se v umetnostih poleg izraza minimalizem uporablja tudi izraz minimalistična estetika (nav. d.: 11). Govori o ugotovitvah Erike Fischer-Lichte, in sicer, da so od šestdesetih let 20. stoletja naprej umetniki, umetnostni kritiki, umetnosti teoretiki in filozofi vedno znova opažali, da meje med umetnostmi izginjajo (po: Fischer-Lichte 2008: 19, v: Perić Jezernik 2011: 14) ter da najdemo pod to oznako v poljudni in akademski rabi stvaritve različnih umetnostnih zvrsti in tudi tehnike ličenja, kuhanja in asketski način življenja (po: Marzdona 2004: 6, v: Perić Jezernik 2011: 14–15).

Znana krilatica *Manj je več*, ki je pripisana Miesu van den Roheju, arhitektu leta 1919 ustanovljene šole Bauhaus, se pogosto in v najrazličnejših kontekstih (slikarstvo,

kiparstvo, arhitektura, oblikovanje, film, ples, moda, glasba, literatura, kulinarika itn.) izreka kot formula, ki z najmanj možnimi besedami opredeljuje bistvo minimalistične estetike (Perić Jezernik 2011: 15). Umetniške izraze, ki bi ustrezali sodobni zamisli minimalnosti, najdemo že v (pra)zgodovini ali pa v umetnosti Daljnega vzhoda, vendar pa je za historično opredelitev minimalistične estetike potrebno upoštevati sodobno zahodno umetnost od druge polovice 20. stoletja do prvega desetletja 21. stoletja (nav. d.: 16).

2.2 MINIMALIZEM V LITERATURI

2.2.1 Postmoderna, postmodernizem in minimalizem

Pojem minimalizem se pogosto pojavlja v družbi s pojmom postmoderna in postmodernizem, o čemer bomo več spregovorili v naslednjem poglavju ob opredelitvah minimalizma pri Andreji Perić Jezernik, Marku Juvan, Tomu Virku, v tem poglavju pa bomo podrobneje predstavili povezavo med vsemi tremi. Pojma postmoderna in postmodernizem sta (bila) v strokovnih krogih deležna ogromne pozornosti, strokovnjaki, raziskovalci in literarni teoretiki pa med obema ločujejo. S takim ločevanjem se strinjamo in ga razumemo enako, zato v nadaljevanju povzemamo misli in opredelitve različnih domačih literarnih teoretikov in raziskovalcev, kot so Tomo Virk, Janko Kos, Marko Juvan, Blanka Bošnjak in Andreja Perić Jezernik, katerim postmoderna pomeni širši pojem in označuje celotno dobo, postmodernizem pa predstavlja (literarno) smer znotraj postmoderne dobe. Kot smer znotraj postmoderne dobe strokovnjaki opredeljujejo tudi minimalizem, s tako opredelitvijo se strinjamo tudi mi, zato se v diplomskem delu opiramo na strokovne vire, npr. Andrejo Perić Jezernik in Toma Virka, ki v svojih delih o minimalizmu pišejo kot o smeri znotraj postmoderne. Če povzamemo, je postmoderna krovni pojem za postmodernizem in minimalizem, v nadaljevanju pa bomo ta problem širše predstavili.

2.2.1.1 Postmoderna in minimalizem

»Tri leta zatem, ko je Carver v ZDA izdal svojo prvo zbirko kratke proze, *Will You Please Be Quiet, Please?*, je Lyotard v Franciji izdal znameniti spis *Postmoderno stanje*, v katerem postmoderno dobo definira kot »stanje kulture po spremembah, ki so vplivale na pravila igre v znanosti, literaturi in umetnosti od konca 19. stoletja naprej« (po: Lyotard 2002: 7, v: Perić Jezernik 2011: 53); po njegovem je ta doba odločilno zaznamovana s krizo pripovedi« (Perić Jezernik 2011: 53).

O postmoderni dobi med slovenskimi literarnimi teoretiki in zgodovinarji veliko in podrobno pišeta Janko Kos in Tomo Virk. Slednji se s postmoderno in znotraj nje s postmodernizmom ukvarja v monografiji *Postmoderna in »mlada slovenska proza«* (1991), kjer piše, da so osnovne duhovnozgodovinske lastnosti postmoderne paradigme mehčanje subjekta, odsev strukture sveta v podobi mreže oziroma rizoma in *Verwindung metafizike* (nav. d.: 98, 44). Pojem *Verwindung metafizike* je Virk prevzel od Heideggerja, razlaga pa ga kot neobremenjenost z avtoriteto takšne ali drugačne zgodovine, sled neke transcendence, kot neke vrste nejasen spomin: »Metafizika /.../ /j/e nekaj, kar ostaja v nas kot sled bolezni, ali kot bolečina, kateri se vdaja in čemur ustreza Heideggrov termin *Verwindung*, ki poleg premagovanja sugerira zlasti prebolevanje, sled, spomin. V njej so ta transcendenca, imanenca, globlje bistvo še vedno prisotni – kot spomin, sled, nostalgija, vsekakor pa kot aluzija smisla.« (nav. d.: 44, 45) Virk opozarja še, da

»/K/adar govorimo o postmodernem, moramo vedno razlikovati najmanj tri pojme: a) pojem postmoderne: označuje kulturno dominantno, duhovnozgodovinsko epoho, paradigmo, epistemo ipd.; b) postmodernizem: označuje specifične umetnostne težnje, morda celo neko določeno umetnostno (tako tudi literarno) smer; c) postmodernost: nek splošen atribut postmoderne dobe in postmodernizma, ki pa ni brezpogojno vezan na prva dva.« (nav. d.: 50)

Janko Kos v svojih delih strogo ločuje med pojmom postmoderna in postmodernizem. V delu *Na poti v postmoderno* (1995a) pravi, da »postmodernizem in postmoderna doba nista eno in isto, med obema so precejšnje razlike tako po pojmovnem obsegu kot po vsebini, zamenjava obojega ni več mogoča in zato v odgovornem intelektualnem, znanstvenem ali filozofskem razpravljanju ni več dopustna« in nadaljuje, da je

»za umetnostno smer, gibanje in obdobje je pač primeren samo izraz postmodernizem, saj že njegova končnica kaže na podobnost s prejšnjimi »izmi« v zgodovini evropske literature, glasbe, likovne umetnosti od realizma in simbolizma do ekspresionizma in seveda modernizma; izraz postmoderna v svoji pridevniški ali bolj samostalniški podobi pa lahko primerno označuje tisto, kar ni samo časovno na kratko omejena umetnostna smer, ampak cela doba, družba in kultura v smislu prave epohe.« (nav. d.: 8)

V nadaljevanju Kos razpravlja o podobnosti med obema izrazoma in o njunem bistvu, ob primerjavi pa pride do ugotovitve, da »/k/akor je postmodernizem po svojem dobesednem pomenu neločljivo povezan z modernizmom in ga je torej mogoče razumeti samo kot umetnost »po« modernizmu, tako se tudi pojem postmoderne dobe nanaša na moderno dobo – postmoderna doba je čas, ki se začne po izteku moderne epohe.« (nav. d.: 11) Janko Kos nadalje pretresa misli, ugotovitve in opredelitve mnogih strokovnjakov glede dvoumnosti moderne in postmoderne dobe, kot so Toynbee, Habermas, Lyotard, Jameson, Comte, Marx, Nietzsche, Engels, Heidegger, kaj se z eno končuje in kaj z drugo začne, in sklene, da je 19. stoletje

»izreklo sodbo o končnosti vsaj tehle področij človeškega sveta: umetnosti, filozofije, religije, Boga, morale, razredov, narodov, države, kapitalizma, družine, zakona, denarja in blagovne menjave, celo človeštva /.../; če upoštevamo nekatere najbolj drzne Nietzschejeve misli, pa že tudi konec resnice, subjekta in smisla kot takega« (nav. d.: 33–34),

dvajseto stoletje pa naj bi po Kosovih besedah te teze nadaljevalo in prineslo še

»konec jaza, človeka kot subjekta, ideologije, humanizma, gospodarske rasti, politično-kulturnega napredka, energije, naravnega okolja, življenja kot takega; nazadnje celo zavesti, ki se reducira na jezik, in zatem še jezika, ki se spreminja v verigo »označevalcev«, ti pa so toliko kot »nič«, saj za njimi ni več ničesar temeljnega, pozitivnega in dejanskega. Takšne napovedi ustvarjajo v celoti vtis, da gre zares za stanje dovršenega, dopolnjenega in s tem dokončnega nihilizma. /.../ Človek postmoderne dobe živi v senci velikih napovedi o koncu smisla, zgodovine, filozofije, religije in še marsičesa drugega, toda hkrati mora živeti tako, *kot da* vse to še obstaja in je zanj resnično. /.../ Postmoderna doba je v svojem osrčju predvsem doba dvoumnosti.« (nav. d.: 34–35)

Janko Kos v svoji študiji *Postmodernizem* (1995b) pravi:

»Postmoderna je doba po »modernej« dobi, vendar ne samo v kronološkem smislu. Predpona »post« pomeni, da je ta doba sicer drugačna od »moderne«, vendar je s svojimi sestavinami /.../ nanjo še zmeraj navezana. Bistvo »moderne« dobe je v postmoderni sicer na poseben način ohranjeno, hkrati pa je tudi spremenjeno, oslabiljeno ali celo zanikano, vendar ne tako zelo, da bi postmoderna stopila iz območja, ki se je odprlo z nastopom »moderne« družbe in njene kulture. /.../ Pojem postmoderne dobe je širši, obsežnejši in nadreden, pojem postmodernizma kot posebne literarno-umetnostne smeri pa ožji,

konkretnejši in podreden /.../ /in/ je kot vsaka literarno-umetnostna smer kratkoročen pojav z razvidnim začetkom in predvidljivim koncem.« (nav. d.: 22, 25)

Razumevanje slovenske postmoderne Janko Kos predstavi v monografiji *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (2001). V poglavju *Konec stoletja: slovenska literatura v letih 1970–2000* govori o tem, da se pri opredeljevanju slovenske literarne postmoderne ne smemo preveč naslanjati na evropsko in svetovno kulturno dogajanje, ki prinaša filozofske, moralne in verske skepse na ozadju bolj ali manj radikalnega metafizičnega nihilizma (nav. d.: 370–371). »V slovenski literaturi, kakršna se oblikuje proti koncu 20. stoletja, je resda precej odmevov duhovne, moralne in umetnostne krize, ki se zdi značilna za velik del evropske in svetovne kulture« (nav. d.: 371), vendar pa govori o posebnem položaju slovenske literature »v zadnjih desetletjih pod komunistično oblastjo in nato v letih po državni osamosvojitvi« (nav. d.: 372). »/B/istvene posebnosti slovenske postmoderne niso določljive niti z literarnosmernim pojmom postmodernizma niti s kulturnozgodovinskim pojmom postmoderne dobe, pač pa jih je potrebno razumeti iz soodvisnosti s pojmom slovenske moderne kot izrazito literarnozgodovinskim poimenovanjem. S tega stališča se literatura slovenske postmoderne v letih 1970–2000 kaže predvsem kot literatura »po« slovenski moderni. /Ta/ ni bila enovita literarna smer ali obdobje, v katerem bi neka smer izrazito prevladovala. V slovenski moderni so soobstajale, se križale, pogosto spajale različne, včasih celo nasprotujoče si literarne smeri, struje in tokovi. Med njimi so bili poglobitni realizem, naturalizem, postromantika, nova romantika, dekadenca in simbolizem, v zelo začetni obliki celo modernizem. /.../ Podobno tudi slovenska literarna postmoderna ni istovetna z eno samo, z jasnimi mejami določeno literarno smerjo, ampak zbirni pojem za sinkretično soobstajanje, povezovanje in združevanje pa spet križanje in razhajanje, celo pri istem avtorju in besedilu naglo menjavanje zelo različnih, starejših in novih literarnih tokov – od neorealizma in postsimbolizma do magičnega realizma, neodekadence, modernizma, eksistencializma in postmodernizma« (nav. d.: 373–374, 378–379), Andreja Perić Jezernik (2011) pa je mnenja, da je potrebno v slovensko literarno postmoderno šteti še minimalizem (nav. d.: 51).

Zveza s kulturo t. i. postmoderne v najširšem smislu je po Kosu izrazita pluralnost slovenske literarne postmoderne, saj pojem pluralizem predstavlja najsplošnejšo značilnost postmoderne dobe (nav. d.: 379), v zadnjih desetletjih 20. stoletja, po letu 1970, pa se začnejo slovenski pisatelji tudi zgledovati po novejši ameriški literaturi; »slovenska literatura se ne samo odpira tokovom, ki veljajo za postmodernistične, prihajajo pa vanjo predvsem prek severno- in južnoameriške literature, ampak so ji

ameriški literarni vplivi tudi spodbuda za literarno pluralnost, med drugim v obliki sinkretičnega povezovanja starejših in novih literarnih smeri, njihovega soobstajanja pa tudi nagle menjave.« (nav. d.: 382–383)

Janko Kos v svojih delih o minimalizmu kot samostojni smeri znotraj postmoderne dobe izrecno še ne govori, omenja ga le v povezavi z Andrejem Blatnikom, ko pravi, da v njegovih zgodbah prevladuje »neorealizem po zgledu R. Carverja in njegovega »minimalizma«, vendar z močnimi modernističnimi primesmi« (Kos 2001: 399–400), zato pa minimalizem kot smer uvršča v postmoderno dobo Andreja Perić Jezernik, »in sicer najprej z Blatnikovo zbirko *Menjave kož* (1990).« (Perić Jezernik 2011: 55), povzema pa tudi Zoltána Abádyja-Nagyja, kateri trdi, da je »minimalizem odziv na postmoderni pogled na svet, pri čemer se filozofski sklepi o postmoderni kažejo v svojstvenem umetniškem izrazu. /.../ V minimalizmu je ideološko bistvo postmodernega svetovnega nazora sicer skrito, vendar vseeno odločilnega pomena za minimalistično estetsko dinamiko. /.../ »Ne-totaliteta« in »nedoumljivost« dejanskega sveta sta za minimalizem izhodišče, na katerem se vedno znova odloča, da se bo namenoma ognil refleksiji o družbi kot celoti, podani v abstraktnem jeziku.« (PO: Abády-Nagy 2001: 129, 137, v: Perić Jezernik 2011: 54)

Tomo Virk (2006) piše, da je po letu 1990 stopil v ospredje minimalizem, in da je še v začetku novega tisočletja najvplivnejša smer slovenske kratke proze, to pa zaradi svoje tematske, slogovne in kompozicijske posebnosti. (nav. d.: 25)

2.2.1.2 Postmodernizem in minimalizem

Tako postmodernizem kot minimalizem sta smeri postmoderne dobe, za boljše razumevanje obeh pa bomo postmodernizem podrobneje predstavili in ga tudi primerjali z minimalizmom, da bi ugotovili, v čem se razlikujeta eden od drugega, na kratko pa se bomo posvetili tudi postmodernizmu na Slovenskem, vse to s pomočjo strokovnih virov različnih strokovnjakov in raziskovalcev, kot so Tomo Virk, Janko Kos, Marko Juvan, Blanka Bošnjak in Andreja Perić Jezernik.

Tomo Virk (1991) skuša postmodernizem razumeti kot literarno smer znotraj postmoderne dobe. Ker pa je bilo o specifikah postmodernizma še težko govoriti, je izpostavil predvsem nejasnost in nepreglednost te tematike in predstavil širok seznam teoretikov, avtorjev in atributov v zvezi s postmoderno dobo in postmodernizmom. Nekateri teoretiki, ki jih omenja: Heidegger, Lyotard, Debeljak, Hassan, Eco, Jameson, Barth, Spanos, Olson, Mellard, Lasch, Iser, Fokkema, nekateri avtorji: Borges, Eco, Barth, Kiš, Coover, Carver, Nabokov, Habermas, Fuentes, Süskind in nekateri atributi postmoderne in postmodernizma: mehki subjekt, metafikcija, citat, nedoločljivost, rizom, avtoreferencialnost, konec velikih zgodb, konec absolutnih vrednot, objekt, zrušitev meja med elitno in množično kulturo, razpoložljivost tradicije, palimpsest, površina, imitacija, metafora, protislovje, naključnost, kratek stik, dekonstrukcija, decentralizacija, diskontinuiteta, prazna vsebina, izpraznjeni jezik, omejenost jezika, citat, knjižnica, dekanonizacija, brezosebnost, odprtost, pluralizem, naključje, odsotnost, razpršitev, majhna zgodba, želja, minimalizem, literatura izčrpanosti, tradicija, redundanca, postindustrijska družba, Verwindung, marginalizem, individualizacija, novi realizem, nova fantastika, percepcionizem, prebolevanje, sled sledu (poante). (nav. d.: 69–70, 98)

Virk (1998a) kot začetnika svetovnega postmodernizma omenja predvsem Jorgeja Luisa Borgesa, ki je močno vplival na svetovne in slovenske postmoderniste, »pravi« začetek postmodernizma pa Virk postavi v ZDA v šestdeseta leta, trajal pa naj bi dve desetletji, v osemdesetih pa naj bi začel počasi usihati. Od tujih predstavnikov našteje imena, kot so npr. John Barth, Robert Coover, Italo Calvino, Umberto Eco, Gabriel García Márquez in Patrik Süskind, najizrazitejši slovenski prozni predstavniki pa naj bi bili Branko Gradišnik, Andrej Blatnik, Igor Bratož, Aleksa Šušulić, pogojno in deloma pa še Dimitrij Rupel, Drago Jančar, Tone Perčič, Feri Lainšček in Marjan Tomšič. (nav. d.: 8–9)

Janko Kos (1995b) opredeli postmodernizem kot »posebno literarno smer, ki je nastala po drugi svetovni vojni, pravzaprav šele okoli leta 1960 in pozneje, nato pa se bolj ali manj opazno razvila v evropskih in ameriških literaturah ter segla v devetdeseta leta.« (nav. d.: 5) Med tujimi avtorji tudi Kos kot edinega pravega predhodnika

postmodernizma navaja Jorgeja Luisa Borgesa, »ki mu ta pomen priznava večina raziskav postmodernizma« (nav. d.: 83), v postmodernizmu pa uvršča npr. Calvina, Lessinga, Fuentesa, Garcío Márqueza, Bartha, Eca in Süskinda (nav. d.: 84–85)

V nadaljevanju Kos posveti posebno pozornost razmerju med postmodernizmom in modernizmom, ki je za razumevanje postmodernizma še posebej pomembno: »Predpona »post« sama po sebi opozarja, da gre v postmodernizmu ne le za nadaljevanje, ampak prav toliko ali še bolj za pretvorbo nastavkov, ki so bili bistveni za modernizem /.../, smer, ki se je v evropskih književnostih začela oblikovati pred prvo svetovno vojno, nato pa bolj ali manj nepretrgoma trajala do šestdesetih let.« (nav. d.: 30–31) Bistvo postmodernizma je Kos opredelil tako:

»Že v modernizmu se je dokončal prelom z duhovnozgodovinskimi izhodišči, ki so bila pogoj za nastanek realizma in naturalizma, v drugačni metafizični različici pa tudi nove romantike, dekadence in simbolizma. Te smeri /.../ so temeljile v veri, da obstaja za čutno zaznano stvarnostjo objektivna podlaga, ki predstavlja njen metafizični temelj, bodisi kot materija in energija s svojo stvarno obstojnostjo bodisi kot idealna duhovnost višje vrste s svojo posebno lepoto in resničnostjo. V modernizmu je tak metafizični temelj odpadel, zato /.../ ne obstaja več resničnost, ki bi bila trdna podlaga zaznavanju tvarnega in psihičnega sveta in bi mu s tem dajala metafizičen smisel. Brez tega ostaja v modernizmu kot edina resničnost zavest s svojimi psihičnimi vsebinami. Te niso nujno idealne, normativno pravilne ali v višjem pomenu objektivno veljavne, so pa edino resnične. /.../ Postmodernizem ohranja temeljni premik, ki se je izvršil že v modernizmu z odpravo vsakršne metafizike /.../. Tudi postmodernistom se resničnost ne prikazuje več v okvirih trdno zarisane metafizične resnice, ki določa, kaj je resnično in kaj ne, kaj je moralno in kaj nemoralno. Takšnega okvira tudi v postmodernizmu ni več./.../ Postmodernisti opuščajo modernistično prepričanje, da je resničnost, čeprav ji manjka metafizični temelj, dana človeški subjektivnosti v obliki neposredne, verodostojne in zanesljive »prezence« v sami zavesti in njenih psihičnih vsebinah. /L/iteratura /modernistov/ je bila zgrajena večidel iz avtobiografske snovi, iz spominov, toka doživljanja, sanj, nezavednega, v večini primerov torej iz subjektivne izkušnje, ki ni navezana na metafiziko, ideologijo, moralno, filozofsko ali religiozno mišljenje. /.../ Postmodernizem /.../ postavlja pod vprašaj celó resničnost neposredne izkušnje, njeno gotovost v »prezenci.« To mu omogoča dvom o neposredni resničnosti samega Jaza, subjekta, resničnosti jezika, v katerem govori, kajti vse to je lahko samo konstrukcija, katere resničnost je samo še navidezna. /.../ /S/ postmodernizmom se dovrši že tudi bistven estetski preobrat, ki vodi literaturo stran od neposredne odslikave subjekta, zavesti, njenih doživljanja in psihičnih vsebin k umetelnemu svetu same literature, /.../ njegovo vračanje k tradiciji /pa/ je navidezno.« (nav. d.: 50–51)

Kot piše Kos, je možno tudi, da postmodernizem črpa tudi iz »samega modernizma, iz katerega hkrati izhaja in z njim prelamlja. To pomeni, da lahko postmodernistična dela nastajajo tudi z uporabo toka zavesti, notranjega monologa, eksperimentalne proze in poezije, govornih avtomatizmov, jezikovnih iger.« (nav. d.: 77) Postmodernizem se lahko po Kosu na poseben način ponovno poveže s prejšnjimi literarnimi smermi, kot so realizem, naturalizem, romantika, predromantika, dekadenca, simbolizem, omenja celo razsvetljensko književnost, »/d/ejansko lahko postmodernistična usmeritev obnavlja sestavine katerekoli literarne smeri, tudi takšne, ki so bile modernizmu po bistvu najbolj tuje, a jih postmodernizem povzema po načelih simulacije, imitacije, palimpsesta ali pastiša.« (nav. d.: 73, 76–77)

Postmodernizem je močno povezan tudi z metafizičnim nihilizmom, nihilistično problematiko pa se povezuje z Nietzschejevo filozofijo, o čemer piše tudi Kos (1995b). Beremo lahko, da je bil nihilizem močno prisoten že v modernizmu, saj se je ta odpovedal metafiziki, normam in vrednotam, to pa je skladno s pojavom nihilizma ob koncu 19. stoletja (nav. d.: 52, 53) »Postmodernizem s svojim zanikanjem neposredne resničnosti, ki naj bi tudi po koncu metafizike obstajala še zmeraj v sami zavesti, psihi, subjektivnosti, ne prelamlja z nihilistično usmeritvijo, ampak jo utrjuje in /.../ pogloblja do zadnjih možnosti, /tako da/ bi smeli videti v postmodernizmu dokončno obliko evropskega nihilizma.« (nav. d.: 53)

Janko Kos o metafizičnem nihilizmu razmišlja tudi v članku *Uvod v historično-tipološko sistematiko literarnega razvoja* (2002), kjer zapiše, da sta

»emancipacija človekove subjektivnosti in razpadanje metafizične nadresničnosti doseg/la/ vrh, morda pa že tudi konec, v modernizmu in postmodernizmu 20. stoletja. V prvem je človek samo še čista subjektivnost, zavest, doživljanje sebe in sveta v sebi, nad njim ni razvidne metafizične instance, s tem pa tudi ne gotovosti o resnici, ki se skriva za doživeto resničnostjo, svet je samo še predstava subjekta. V postmodernizmu izginja tudi gotovost, da je resničnost, ki jo človek doživlja prek psihičnih aktov svoje zavesti, prava resničnost, čeprav brez razvidne resnice; ker je onstran subjekta samo še nič metafizičnega nihilizma, v postmodernizmu ni več zagotovila, da je resničnost človekovega doživljajskega sveta nekaj gotovega, vsaj v subjektivnem pomenu verjetnega, ne pa videz in izmišljija.« (nav. d.: 11–12)

Tomo Virk (1998a) izpostavi nekatere temeljne lastnosti postmodernizma, in sicer metafizični nihilizem, negotovost in nezanesljivost resnice in resničnosti, zabrisanost meja med vsemi resnicami in resničnostmi ali ontološka negotovost – zabrisane meje med resničnostjo in izmišljajo, fikcijo, literarnim delom, »kratki stik« – avtor se nenadoma pojavi v zgodbi, metafikcijski komentar, vključevanje bralca v zgodbo, metafikcija, medbesedilnost oziroma citatnost, fabulacija. (nav. d.: 14–19, 36)

Podrobneje spregovori Virk o metafikciji, fabulaciji in medbesedilnosti. O metafikciji pravi, da je »kot ena temeljnih oblik postmodernističnega pisanja fikcija o fikciji, pisanje, ki se nanaša sama nase – kot na »jezikovno igro« – in ne na kakšno zunanjo ali notranjo resničnost« (nav. d.: 16); v tem smislu govori o avtorjevem komentiranju lastnega početja, navezovanju na preteklo literarno tradicijo ali žanr preko imitacije, palimpsesta ali parodije, citatnosti (nav. .d.: 16). »Po najkrajši možni definiciji je metafikcija »literatura o literaturi«. Predmet metafikcijske literature je torej sama literatura, vprašanje avtorja, bralca, pisateljskih postopkov itd.« (nav. d.: 22) Ker je postmodernizmu odpadla vsaka resnica, se ta obrača k literaturi in »/z/ato na eni strani piše t. i. zgolj-zgodbe, zgodbe zaradi zgodbe (fabulacija, zgodbarstvo), na drugi strani pa seveda piše o svet/u/ /.../ literature, literarne tradicije, pisanja, pisateljskih postopkov itd.« (nav. d.: 22) Kot naslednjo tipično lastnost postmodernizma Virk izpostavi fabulacijo, ki je »način pisanja postmodernističnih piscev, pri katerem je edini namen napisati zgodbo, ki nima nobene zunajzgodbene poante. Poanta je v zgodbi sami /.../, pomeni torej le samo sebe« (nav. d.: 28). Medbesedilnost Virk predstavi v širšem in ožjem smislu. V širšem smislu pomeni »imitacijo, palimpsest ali »citat« kakšne širše literarne strukture« (nav. d.: 29), v ožjem pa gre za navedek ali citat, vendar pa je za »postmodernistični citat značilno, da prvotni pomen izgubi in se povsem podredi novemu besedilnemu okolju, /... in da/ ponavadi ni vzet resno, ampak ironično« (nav. d.: 30)

Literarna veda začetek slovenskega postmodernizma postavlja nekje v sredo sedemdesetih oziroma v začetek osemdesetih let, najpogosteje pa se začetek modernizma povezuje z nastopom »mlade slovenske proze« na slovenskem literarnem prizorišču v osemdesetih letih. Poglejmo si nekaj teoretskih osnov za to izjavo.

Marko Juvan v članku *Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država* (1994/95) piše o porastu zanimanja za postmoderno in postmodernizem na Slovenskem takoj po letu 1980 in izpostavlja posebnost slovenske literature v tistem času, saj so se zgodili veliki družbeno-zgodovinski premiki, in sicer prehod izpod komunistične oblasti v samostojno državo, novo obdobje pa zaznamuje tudi proces kapitalizacije. (nav. d.: 26–27) Postmodernizem v slovenski literaturi umešča med letnici 1982 in 1993 in ga vidi le kot »tisti tok v književnosti in esejistiki, ki je formalno in tematsko poudarjeno reflektiral ter izpostavljal aporije postmoderne dobe. Ta doba pa pokriva množstvo raznoterih poetik, tudi takšnih, ki so odvodi modernizma ali celo starejših zgodovinskih modelov« (nav. d.: 31). V nadaljevanju Juvan poda

»odprt in ohlapen seznam lastnosti postmodernizma na Slovenskem:

- pluralnost stilov, poetik in naziranj je, paradoksalno, doživljena kot novo stanje, vendar prosto pritiska ideje napredujočega preseganja preteklosti in prevladujočih estetskih vodil;
- estetiko eksperimenta in inovacije zamenja estetsko vodilo navezovanja na izročilo (na njegove motive in teme, trdnejše besedilnoorganizacijske oblike in žanre), vendar po načelih dvojnega kodiranja, se pravi prek izkušnje z modernizmom: renoviranje namesto inoviranja pomeni tudi opuščanje antagonističnega razmerja do izročila, saj to ne učinkuje več kot avtoriteta, pa tudi postmoderna avtorski položaj je izgubil substanco ter vsakršne oporne diskurze: nasprotovanje nadomesti kvečjemu pietetna ironija;
- težnja po avtonomiji književnosti in njenih besedilnih svetov ali vsaj ideologija antiideološkosti, ki se kaže v opuščanju ali relativiziranju tistih odnosnic, ki so bile v preteklosti obremenjene s političnimi, narodnimi in podobnimi interesi; zamenjuje jih poudarjanje literarnosti (npr. z medbesedilno zaprtostjo v svet kot knjižnico), fiktivnosti (z metafikcijo), mnogoterosti ontologij (s fantastiko), tehnike samonanašanja, parodičnosti, opozarjanje na medijsko, diskurzivno posredovanost »resnice«;
- individualizacija perspektive, kar pomeni rehabilitiranje čustvenosti, intuitivnosti, osebnih mitologij, zasebnosti in intimnosti na račun modernistične razosebitve, racionalnosti, reflektivnosti ali družbeno relevantnih projektov, vsebin;
- »prebolevanje« metafizike, njenih dihotomij, ki se veže tudi z opuščanjem t. i. velikih pripovedi: gojenje paradoksa, aporetičnosti, »mehkih« prehodov, alogičnosti, odprto razmerje do sveta in zgodovine, čut za ekologijo in za neantropocentrično svetost bivajočega;
- težnja po neposrednem, interpretativno neposredovanem nagovarjanju bralca oziroma po izogibanju globinskim pomenom v prid zburanju zanimanja za atrakcije površine, forme.« (nav. d.: 31)

Tomo Virk je za generacijo pisateljev, rojeno okrog leta 1960, ki je začela ustvarjati v osemdesetih letih, uvedel izraz »mlada slovenska proza«. V monografiji *Postmoderna in »mlada slovenska proza«* (1991) pravi, da gre za popolnoma neznanstven termin, vendar pa je konkretna oznaka za generacijo, ki je začela predvsem v osemdesetih letih konkretnije uvajati elemente postmoderne in postmodernizma v slovenski prostor. Kot osrednje predstavnike te nove literarne generacije navaja avtorje kot so Gradišnik, Blatnik, Bratož in Šušulić, posredno pa vanj uvršča še Jančarja, Janija Virka, Perčiča, Lainščka in Tomšiča. (nav. d.: 7–8, Virk 1998a: 45) Kot pravi Virk (1991), sega začetek pojava mlade slovenske proze v leto 1983, ko sta izšli knjiga Andreja Blatnika *Šopki za Adama venijo* in zbornik kratke proze *Mlada proza* (Blatnik, Frančič, Stavber), »ki je botroval kasnejšemu nazivu Mlada slovenska proza. /.../ Ustreznejši monografski generacijski prerez predstavlja šele zbornik *Rošlin in Verjanko* (1987).« (nav. d.: 8)

Marko Juvan v članku *Postmodernizem in »mlada slovenska proza«* (1988/89) piše, da se je »/p/ribližno od 1982. leta na Slovenskem močneje razmahnila recepcija umetnostnega postmodernizma, razpravljanje o njem in o postmoderni kulturi« in govori o »mladi generaciji«, rojeni okrog leta 1960, ki je začela ustvarjati okrog 1983, v to generacijo pa uvršča Blatnika, Lainščka, Frančiča, Moroviča, Zabela, Žabota, Lidijo Gačnik, Lelo B. Njatin, Janija Virka, Bratoža in druge (nav. d.: 50). Opozarja predvsem na raznolikost te generacije, katere se zaveda tudi Tomo Virk, Juvan pa izpostavi problematiko njegovega izraza »mlada (slovenska) proza« in za boljšo preglednost predlaga razvrstitev predstavnikov »mlade proze« v naslednje modele z različnimi karakteristikami: metafikcionalisti (knjižničarji), subjektivni »realisti« (individualisti), arhaizatorji in čisti fantastiki (nav. d.: 52). Juvan se zaveda, da je ta tipologija lahko samo okvirna, saj je

»med temi težiščnimi modeli »mlade proze« /.../ mnogo interakcij, prehajanja in novega kombiniranja elementov. Avtorji se z različnimi besedili selijo iz modela v model ali pa v enem samem na razne načine spajajo prvine teh modelov. /.../ Raznolikost »mlade proze« je torej res tolikšna, da so njene »skupne poteze« lahko konstruirane le iz zelo splošnih, abstraktnih pojmov (pri T. Virku npr. struktura rizoma, radikalna različnost, nova imanenca, »mehki subjekt«) (nav. d.: 55).

Janko Kos (2001) prav tako opozarja na veliko raznolikost avtorjev generacije »mlade slovenske proze«, saj ima postmodernizem pri njih sicer pomembno mesto, vendar pa postmodernistični modeli nihajo od avtorja do avtorja, variirajo lahko celo pri istem pisatelju, pripovedni načini, slogi in smeri pa se hitro menjavajo. Kot glavni izvir postmodernističnih prvin pri teh avtorjih Kos omenja Borgesa, ob tem pa še D. Kiša in M. Pavića, čuti pa se tudi močan vpliv ameriške metafikcije, in navede nekaj zgledov postmodernističnega pripovedništva pri nas: Blatnikovo knjigo *Šopki za Adama venijo* (1983) označi za modernistično z redkimi sledmi zgledovanja po Borgesu in ameriški metafikciji, roman *Plamenice in solze* (1987) istega avtorja v celoti označuje za postmodernističnega, prav tako naj bi Blatnikova kratkoprozna zbirka *Biografije brezimenih* (1989) vsebovala tipične lastnosti postmodernizma, kakor tudi Jančarjevi zbirki *Smrt pri Mariji Snežni* (1985) in *Pogled angela* (1992) ter Bratoževa *Pozlata pozabe* (1988), ki naj bi veljala za najbolj skrajni primer slovenskega postmodernizma. Vrh postmodernizma pri nas Kos postavlja okoli leta 1990, saj po tem letu opaža hiter upad postmodernizma pri »mladi prozi«, kot primer pa navede Blatnikovo zbirko *Menjave kož* (1990), ki ima še nekaj postmodernističnih lastnosti, vendar pa večino zgodb že zaznamuje neorealizem in »minimalizem« z izrazitimi modernističnimi lastnostmi. (nav. d.: 399–400)

Blanka Bošnjak v prispevku *Pregled tipologije sodobne slovenske kratke proze (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja)* (2005) prevzema Kosovo razumevanje slovenske literarne postmoderne, ki jo zaznamujejo pluralnost, raznolikost, sinkretično povezovanje prvin, smeri in tokov itd., in predstavi svojo tipologijo sodobne slovenske kratke proze 80. in 90. let. V vseh tipih opaža tematski premik v *intimizem*, za katerega so značilne majhne, vsakdanje in intimne zgodbe običajnih ljudi, glede na razlike med tipi in prevladujoče lastnosti pa loči dve temeljni paradigmi:

»v *prvo paradigmo* uvrščamo sodobno slovensko kratko prozo, v kateri prevladujejo *nove literarne usmeritve* v obdobju slovenske literarne postmoderne. V osemdesetih in še na začetku devetdesetih let je opaziti številne premike v metafikcijo, ki se veže predvsem na medbesedilnost in fabulacijo, kar večinoma odraža prav postmodernistična kratka pripovedna proza. Znotraj prve paradigme tako utemeljujemo *postmodernistični tip* kratke proze.

V *drugo paradigmo* sodijo besedila, v katerih je opaziti duhovnozgodovinski temelj *preteklih literarnih usmeritev* (realizma, eksistencializma, modernizma), ki pa se /.../ kažejo v modificirani obliki. /.../ Znotraj

druge paradigme ločimo torej naslednje tipe: 1. *ultramodernistični tip*, 2. *iracionalistično-mistični tip*, 3. *neorealistični tip*, /v okvir katerega spadata/ *minimalistični tip* in *posteksistencialistični tip*.« (nav. d.: 44–46)

Postmodernistični tip zajema karakteristike postmodernizma, ki se

»utemeljuje v izgubljanju vsake trdne resničnosti in se oblikuje le še kot restavriranje, posnemanje samega sebe, žanrov in drugih besedil, ob tem pa ves čas opozarja na svojo drugostopenjskost. Naslednja temeljna značilnost postmodernizma je tudi razmah žanrske literature /.../, v postmodernističnem tipu se pojavljajo še žanrske »izpeljanke« (oziroma podtipi) /kot so/ zgodovinski podtip, podtip grozljivke, podtip kriminalke in detektivke, fantastični podtip. /.../ Postmodernističnemu podtipu besedil pripada velik delež kratke proze, v katerem prevladujejo pojavi postmodernistične metafikcije, ki se kažejo v različnih formalno-slogovnih postopkih, in sicer kot pojav metaliterarnega govora oziroma avtorefleksivnega komentarja avtorja /... ali/ kot prevladujoč pojav medbesedilnosti oziroma citatnosti na jezikovnem in besedilnem nivoju.« (nav. d.: 46–47)

»Poimenovanje ultramodernizem je mišljeno kot nadgradnja starejšega literarnega toka modernizma, torej v smislu poznega modernizma,« ultramodernistični tip pa Blanka Bošnjak v svoji tipologiji razume »bolj kot formalno-slogovne značilnosti v literaturi, vezane na duhovnozgodovinske značilnosti, ki se kažejo kot *notranji monolog* in *tok zavesti*, /ki so posledica/ spodmaknjenega temelja gotovosti, modernistične nedovršenosti in avtorefleksivnosti kot ključnega pojma ultramodernistične estetike« (nav. d.: 49).

V iracionalistično-mistični tip Blanka Bošnjak uvršča »besedila t. i. magičnega realizma v slovenski različici /.../, besedila s tematiko metafizičnega in religioznega gibanja /.../, mistična naravnost pa se lahko kaže tudi z naslonitvijo na motivno-tematske elemente ljudskih pravlji in mitov.« (nav. d.: 50)

V neorealističnem tipu se

»na stilnem in snovno-tematskem nivoju še zmeraj ohranja pojmovanje realizma, za katerega je značilno čim bolj realno prikazovanje stvarnosti. /.../ Neorealizem pravzaprav izhaja iz temeljev realizma, jih nadgrajuje in dopolnjuje. /.../ V okvir neorealističnega tipa uvrščamo t. i. *minimalistični tip*, saj se slogovno in tematsko nanaša na neorealizem /in/ tudi *posteksistencialistični tip* sodobne slovenske kratke proze, ki izhaja iz duhovno-zgodovinskih temeljev eksistencializma, hkrati pa je ta tradicionalni način pisanja, ki je upovedoval človekovo eksistencialno vrženost iz sveta in negotovo subjektivno identiteto, dopolnil z modernejšimi postopki postmodernizma, minimalizma, intimizma, kjer se zanimanje za kolektivno sprevrže v opis intimnih doživetij.« (nav. d.: 53)

Marko Juvan (1994/95) opaža, da že na začetku 90. let prihaja do upada postmodernistične književnosti in da prihajajo v ospredje usmeritve, ki so bile že prej na obrobju ali pa so nastale na novo; tako omenja žanrsko literaturo, žensko pisavo, male oziroma obrobne književnosti, ki v ospredje postavljajo pozabljene in odrinjene posameznike in probleme, kar se v delih izraža npr. s fantastiko, magičnim, mitičnim, folklornim, obscenim, »naslednja vidnejša smer na prehodu iz 80. v 90. leta /pa/ je v Sloveniji minimalizem« (nav. d.: 32).

Tomo Virk (2006) prav tako piše o upadu postmodernizma po letu 1990: »Postmodernizem je poskrbel za preporod kratke zgodbe na Slovenskem, vendar sta po letu 1990 njegova vitalna moč in privlačnost začeli upadati. Tedaj je stopil v ospredje minimalizem, ki ostaja tudi še v prvem desetletju novega stoletja najvplivnejša smer slovenske kratke proze« (nav. d.: 25). Virk (1998a) v devetdesetih letih zaznava nov razvojni sunek, ki po njegovem izhaja že iz postmodernizma in je vzporeden z ameriškimi tendencami v književnosti, v smer proti intimizmu in minimalizmu. »Ta razvoj kaže na naveličanost nad postmodernistično *literaturo izčrpanosti*, ki je bila izpraznjena vsakega smisla, obenem pa sprejema vsaj to postmodernistično spoznanje, da velike zgodbe niso več mogoče, da torej ni ene absolutne in za vse zavezujoče resnice, zato se umika v svet intimne in skuša tu vzpostaviti svojo lastno, zasebno resničnost« (Virk 1998a: 45, 49). Po A. Perić Jezernik (2011) se »/i/zčrpanost (v konteksti skrajnega metafizičnega nihilizma) kaže kot skupna podlaga /postmodernizmu in minimalizmu/, le da daje postmodernizem pri artikulaciji »izčrpanosti« večji poudarek tekstu, medtem ko se v minimalizmu pozornost pomakne k subjektu; oba pa dojemata jezik kot ključni medij za vzpostavitev jezika« (nav. d.: 61)

A. Perić Jezernik (2011) strne razlike in podobnosti med postmodernizmom in minimalizmom z besedami, da se minimalizem v marsičem radikalno razlikuje od postmodernizma, kljub temu pa je med njima mogoče videti tudi določene povezave, in tako našteje tri skupne točke, ki jih na kratko povzemamo:

- »prva skupna točka je občutje ne celovitosti: /p/postmodernizem ga obvladuje z relativizacijo in dekonstrukcijo totalnosti in s parodijo lastnih poskusov totalizacij, minimalizem pa izgubo celostnosti dramtizira s pomočjo eliptičnosti; /.../

- druga skupna značilnost /.../ je princip relativnosti /.../, /n/amesto velikih vprašaj, ki so si jih postavljali »postmodernisti«, si »minimalisti« postavljajo »majhna vprašanja«, povezana s konkretnimi, vsakdanjimi problemi, ki v tem kontekstu postanejo veliki in edini; /.../
- tretja skupna poteza se kaže v subjektu: /m/inimalistični subjekt je /naslednik postmodernističnega subjekta/, predvsem kar se tiče svoje omrtvičenosti in nemoči; /... v/ideji je, da je otopelost, skupna postmodernističnemu in minimalističnemu subjektu, sredstvo njune prilagoditve na nenehno spreminjajoči se svet.« (nav. d.: 59–60)

2.2.2 Historična opredelitev minimalizma

A. Perić Jezernik (2011) piše, da minimalizem kot literarna smer izvira v drugi polovici 20. stoletja, ob koncu šestdesetih let v Združenih državah Amerike, ko so začela izhajati besedila z nedramatičnim tonom, ekonomičnostjo izraza, obsedenostjo z vsakdanjimi stvarmi in asketsko zadržanim slogom, vendar je bil takrat postmodernizem vodilna smer v ameriški književnosti in se nova smer še ni mogla uveljaviti. (nav. d.: 49–51) Nadalje avtorica piše o Raymond Carverju (1938–1988), ameriškemu pisatelju in pesniku, ki velja za začetnika minimalizma, in je začel objavljati svojo kratko prozo v drugi polovici sedemdesetih let:

»Prva zbirka njegove kratke proze je izšla leta 1976 in nosi naslov *Will You Please Be Quiet, Please?*, sledile pa so še štiri: *Furious Seasons* (1977), *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), *Cathedral* (1984) in *Elephant* (1988). Med raziskovalci velja precejšen konsenz, da Carverjeva proza bolj ali manj sodi v okvire minimalizma. Kljub začetnemu odporu (predvsem ameriške postmodernistične literarne kritike) danes Carver velja za pomembnega avtorja poznega 20. stoletja, njegov prispevek pa je tolikšen, da lahko govorimo o carverjevski strukturi moderne kratke zgodbe. Na videz gre za tematizacijo običajnih, vsakodnevnih motivov iz življenja nižjega in srednjega razreda, pogosti motivi so odnos med možem in ženo (mož je navadno prvoosebni pripovedovalec), nezvestoba, alkoholizem, brezposelnost. Pripoved je na videz preprosta, usmerjena v vsem poznane stvari. Naslovi so uporabljeni kot sredstvo ironije, ki je razvidna iz nesposobnosti likov, da bi prišli do globljih spoznanj (in presegli dogajalne blokade). Pogosto so naslovi citati iz eliptičnih dialogov likov. Zaradi skrbno izdelane pripovedne strukture so izpostavljeni le kratkemu minimalističnemu trenutku resnice (minimalistični epifaniji), ki največkrat ostaja le impliciran pripetljaj. Pravega dogodka ni, struktura je nadvse fragmentarna, konec je odprt in nenaden. Karakterizacija je vedno implicitna, pripovedovalec se nikoli ne razkrije v celoti. Značaji so skicirani z metodo simbolične karakterizacije, predmeti zunanje resničnosti v pripovedih dobijo metonimičen značaj. »Tok zavesti« je skrajno minimaliziran. Tudi dialog deluje kot sredstvo

implicitne karakterizacije, stavki so eliptični, pogosti so premolki in napačna razumevanja. Vse to služi ustvarjanju posebnega tesnobnega razpoloženja, ki izvira iz ujetosti v družbene konvencije.« (nav. d.: 95)

Pri isti avtorici preberemo tudi, da veljajo pripovedi Raymonda Carverja za tuj zgled minimalistične kratke proze v slovenskem prostoru, saj je med avtorji, ki so v ZDA utemeljili ta literarni tok, edini, ki je preveden v slovenski jezik. Povzema odmeve kritikov, med njimi Aleša Debeljaka, ki je ob izidu prevoda Carverjeve zbirke kratke proze napisal članek »*O kom govorimo, ko govorimo o Carverju*«, v katerem je omenil tudi Carverjev vpliv na Andreja Blatnika, Carverjevo zbirko *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni* je poimenoval »biblija literarnega minimalizma«, njegov pisateljski postopek pa naj bi bil pravilno označen za minimalizem. (nav. d.: 137–138)

Marko Juvan je eden prvih, ki piše o minimalizmu na Slovenskem – umešča ga na prehod iz 80. v 90. leta – in ga obravnava kot literarno smer oziroma eno vidnejših smeri postmoderne dobe, vanj pa kot temeljna predstavnika umešča Andreja Blatnika in Igorja Zabela. V članku *Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država (1994/1995)* namreč piše:

»Naslednja vidnejša smer na prehodu iz 80. v 90. leta je v Sloveniji minimalizem (tudi v likovni, scenski in glasbeni umetnosti); lotevali so se ga večinoma nekdanji izraziti postmodemistični pisci oziroma metafikcionalisti (zlasti Andrej Blatnik in Igor Zabel). Na tematski in pripovedni ravni ga odlikuje čut za atmosfero, tudi za povsem neugledne, efemerne realije, za fabulativne okruške iz družinskih in intimnih scenarijev brez dramaturgijske arhitekture in brez pretenzij po sporočilni globini; stilno pa se odmika od eklectizma in manierizma medbsedilno-metafikijskega postmodemizma tako, da goji videz preprostosti, neumetelnosti in/ali se odpira pogovomosti, vendar ne več zato, da bi ta postala stilno zaznamovana kategorija.« (nav. d.: 32)

O Andreju Blatniku in Igorju Zabelu kot začetnikih minimalizma govori tudi Andreja Perić Jezernik (2011), in sicer v navezavi na Raymonda Carverja:

»začetek rabe oznak *minimalist*, *minimalističen* in *minimalizem* v slovenskem literarnem prostoru skoraj sočasno z izidom prve zbirke njegove kratke proze ni naključen, zanimivo pa je tudi, da sta bila Blatnik in Zabel, začetnika minimalizma pri nas, tesno povezana z vpeljavo Carverjeve literature med slovenske bralce, Zabel kot prevajalec nekaterih njegovih proz, Blatnik pa kot urednik prve zbirke.« (nav. d.: 138)

O pojavu minimalizma na Slovenskem je veliko pisal tudi Tomo Virk. V spremni besedi k Blatnikovemu romanu *Tao ljubezni* (1996) z naslovom *Literatura izčrpane eksistence* govori o Blatnikovih premikih v literaturi, ki jih zaznamuje »pojem »minimalizem« in ki pomenijo vnovično – čeprav previdno – vzpostavljanje konkretnega (ne zgolj fiktivnega) sveta z njegovimi »majhnimi« resnicami in metafizičnega patosa razbremenjenimi eksistencialnimi problemi posameznika« (nav. d.: 148).

V eseju *Od literature izčrpanosti do literature izčrpane eksistence: Razvoj proze Andreja Blatnika* (1997) Virk omenja očitne vzporednice Blatnikovega pisanja s podobnimi gibanji v ameriški literaturi (predvsem izrazit je vpliv Raymonda Carverja), ko se začne »odmikati od pisanja, ki temelji na preigravanju metafikcijskih obrazcev, in se začne postopno usmerjati k minimalistično oziroma intimistično naravnani prozi« (nav. d.: 156).

V razpravi *Premisleki o sodobni slovenski prozi* (1998a) govori o prehajanju v minimalizem, in sicer pravi, da gre za »nov razvojni premik, ki se v podobno smer razvije iz dveh različnih izhodišč: na eni strani iz radikalne postmodernistične metafikcije in fabulacije (Blatnik, Zabel), ter na drugi strani iz opusa ves čas bolj tradicionalno usmerjenega pisca, na katerem pa je postmodernizem vendarle pustil opazen pečat – Draga Jančarja« (nav. d.: 45).

Razmišljanje o minimalizmu Virk nadaljuje tudi v spremni besedi k antologiji *Čas kratke zgodbe* (1998b). Tam piše, da če bi Boštjan Seliškar napisal le zgodbo *Taksist*, bi lahko zametek minimalizma iskali že pri njem, saj da je ta usmeritev na Slovenskem kar uveljavljena in se pojavlja v več različicah. Izpostavi predvsem Blatnika in njegovo zbirko *Menjave kož* (1990), kjer intimistični minimalizem jasneje pride do izraza. Med predstavnike minimalizma Virk tukaj uvršča še Draga Jančarja, Polono Glavan, Dušana Čatra in posebno različico minimalistične kratke proze Vinka Möderndorferja. (nav. d.: 317–320)

V antologiji *Sodobna slovenska krajša pripoved* (2006), za katero je Virk izbral in uredil kratke zgodbe in tudi napisal spremno besedo, lahko v uvodni razlagi preberemo: »V devetdesetih letih se je kot nova »postpostmodernistična« usmeritev (podobno kot v ZDA, le da tam nekoliko prej) uveljavil tako imenovani minimalizem. Uspešno se je udeležil predvsem v kratki prozi, in sicer predvsem pri Jančarju in pri nekaterih mlajših

pisateljih, na primer Zabelu, Blatniku, Čatru, Čaru, v nekaterih zgodbah pri Möderndorferju in še nekaterih drugih.« (nav. d.: 25)

2.2.3 Opredelitev in značilnosti minimalizma

Andreja Perić Jezernik (2011) v svoji monografiji omenja dva različna načina razumevanja izrazov *minimalizem*, *minimalističen*, *minimalistična estetika* v literaturi – prvi se nanaša na minimalistične poteze v literarnih delih različnih avtorjev ne glede na literarnozgodovinsko smer ali obdobje, v katerem so ustvarjali (Mallarmé, Čehov, Hemingway, Beckett, Carver itn.), kot njihov skupni imenovalec pa določa asketskost izraza (forme, motivno-tematske strukture, jezika). Drug način razumevanja pa umešča pojav minimalizma v drugo polovico 20. stoletja in ga obravnava zgodovinsko. (Perić Jezernik 2011: 37–38)

John Barth opiše skupni impulz minimalistične estetike kot »odstranitev odvečnega, da bi se tako razkrilo nujno, bistveno« (po: Barth 1986: 2, v: Perić Jezernik 2011: 38). Andreja Perić Jezernik (2011) se strinja, da je ideja o redukciji udoben pojem, s katerim lahko skupaj obravnavamo različne literarne zvrsti, dela in avtorje, vendar pa se ji ne zdi dovolj natančen za opredelitev minimalizma kot literarne smeri oziroma toka (nav. d.: 38–39).

Izraz *minimalizacija* pri nas prvi uporabi Tomo Virk v spremni besedi k Blatnikovi zbirki kratkih zgodb *Biografije brezimenih* (1989) z naslovom *Kako so velike zgodbe postale majhne*, vendar pa izraz uporabi v okviru postmodernistične destrukcije *velikih zgodb*. Velike zgodbe se po Virku ukvarjajo z javnimi, npr. ideološkimi, političnimi in religioznimi vprašanji, zdaj pa »/v/elikih zgodb ni več, tema majhne zgodbe je marginalija, (nepomemben) trenutek, gib, gesta, ki ne odloča v resnici o ničemer. Gre za spoznanje o enakovrednosti in enakopomembnosti globalnega in marginalnega, velikega in majhnega, centralnega in perifernega, totalnega in fragmentarnega itd.« (nav. d.: 126–127)

Izraz minimalizacija, ki je primeren tudi za različne kulturne prostore, se zdi zaradi svoje težnje k redukciji uporaben tudi Andreji Perić Jezernik (2011), saj meni, da je primernejši za obravnavo različnih redukcij v posamezni literarni umetnini, predvsem pa ga je lažje razločevati od minimalizma kot literarno-umetniškega toka, ki se je v ZDA začel v sedemdesetih, v Sloveniji pa v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Po njenih besedah umetnina ne sodi nujno v minimalizem, če vsebuje eno ali več minimalizacij, ampak minimalizacije ustvarjajo historični tok šele, ko so koherentne. (nav. d.: 40 in 65)

Andreja Perić Jezernik piše, da je minimalizacija lahko strukturna, slogovna, tematsko-vsebinska, prostorsko-časovna, subjektna, in da je največkrat kombinacija več ali vseh naštetih elementov, vsak tip pa tudi razloži. Strukturna minimalizacija tako zadeva zunanjo formo besedila, saj imajo minimalizirane literarne oblike določene omejitve; kot take avtorica omenja npr. pesniške oblike z natančno določenim številom verzov ali celo zlogov (npr. haikuji, štirivrstičnice), nekatere kratke pripovedne oblike (črtica, moderna kratka zgodba, kratka kratka zgodba), ki so besedilno skrčene, minimalizirano zunanjo formo imajo lahko celo nekatera dramska dela. Glede slogovne minimalizacije pravi, da je razvidna iz jezikovnega sloga, ki da je nevtralen in razumski. Tematsko-vsebinsko minimalizacijo avtorica opredeli kot osredotočenost na eno samo temo oziroma motiv, podobno tudi prostorsko-časovno minimalizacijo. Subjektna minimalizacija pa zadeva subjekt besedila, ki se navidezno umakne iz besedila, kar daje vtis, da se besedilo dogaja samo od sebe. (nav. d.: 40–41)

Kot naslednjo osrednjo karakteristiko minimalizma A. Perić Jezernik omenja komunikacijo, vendar pa ta v minimalistični literaturi postane tudi ena osrednjih težav, kar avtorica opiše tako: »V tekstih, ki bi jih lahko označili za minimalistične, vsakdanji jezik subjekte pušča na cedilu, saj ne more izraziti vsega tistega, česar sami ne razumejo. Literarni subjekti in bralci so izgubljeni v jeziku, zavedajo se, da je jezik (pogovor) njihov edini izhod iz zagatnih položajev, vendar ga ne znajo pravilno uporabljati za izmenjavo sporočil, zaradi nejasnega občutenja krize ne vedo, kaj sporočiti, ali pa nimajo s kom govoriti.« (nav. d.: 44–45)

Vanesa Matajč v članku *Epizacijske strategije v sodobni slovenski kratki prozi* (2006) pravi, da je dominantna tema sodobne slovenske kratke proze tema *deformirane komunikacije*. »V sodobni slovenski kratki prozi je ponavljajoča se, postajajoča »esenca« komunikacijska in s tem splošno eksistencialna nemoč. /.../ Izguba skupnega metafizičnega horizonta komunikacijskih partnerjev v moderni povzroči deformirano govorjenje mimo drugega.« (nav. d.: 367) Omenja v literaturi modernizma nastalo sredstvo »okrepljenega, a neproduktivnega dialoga/, ki/ v sodobni slovenski kratki prozi v precejšnji meri določa tudi njene druge epizacijske možnosti, ki zadevajo tip akcije, akcijsko sposobnost protagonista, možnost razpleta, naposled pa tudi porušeno razmerje med zgodbeno linearnostjo in zgradbeno (a)kavzaliteto. Zgodbeno linearnost vzpostavlja navidezno sukcesivni dialog, vendar se izkaže, da gre za neproduktivni dialog ali govorjenje drug mimo drugega.« (nav. d.: 368) Vanesa Matajč pove še, da se konkretna akcijskost dogodka v sodobni slovenski kratki zgodbi transformira v zgolj dialoški dogodek; saj »/z/aradi deformirane komunikacije in »dialoga« drug mimo drugega kavzaliteta /.../ ostane odprta.« (nav. d.: 370) »Erotična fiziologija in besedni »dialog« kot dve obliki komunikacije napredujeta k vedno novi situaciji, ki se ponovi, da se z njo nič ne spremeni, vendar kljub tej izkušnji ostaja kriza za pripovedno osebo in pripovedovalca nepresegljiva: ne moreta izstopiti iz nje.« (nav. d.: 370–371)

Tomo Virk v spremni besedi k romanu Andreja Blatnika *Tao ljubezni* (1996) z naslovom *Literatura izčrpane eksistence* govori o *literaturi izčrpanosti*, ki »ne meri več na formalno izčrpanost literature, na dejstvo, da je ta obdelala in s tem izrabila že vse mogoče oblike in vsebine /.../ To, predvsem literarno-tehnično izčrpanost, ki je šla v korak s koncem Velikih zgodb (skrajna točka metafizičnega nihilizma), je nadomestila veliko bolj travmatična, eksistencialna izčrpanost.« (nav. d.: 150) Virk omenja dva odziva na to stanje: »Na eni strani je opazna ponovno obujena nostalgija po Velikih zgodbah /.../, /n/a drugi pa eksistencialistično obarvana resignacija posameznika, ki se po svoje temelje ne more več vračati k metafizičnim resnicam, ampak jih išče v tako imenovanih »malih zgodbah«, intimi.« (nav. d.: 151)

O lastnostih minimalizma Virk piše tudi v uvodni razlagi k antologiji *Sodobna slovenska krajša pripoved* (2006). Najpomembnejšo vlogo pri oblikovanju poznejšega minimalizma Virk pripisuje Antonu Pavloviču Čehovu:

»Pri njem namreč v ospredju ni več kak pomemben, nenavaden, izjemen ali iracionalen dogodek, ampak skuša s subtilnimi opisi neopaznih podrobnosti zunanjega sveta prikazati notranje, duševno dogajanje, razpoloženje ali občutenje sveta. /Z/unanje dogajanje /.../ se umika na videz nevtralnemu, brezbriznemu opazovanju in beleženju površinskih stvari. Zaplet ni izrazit, največkrat tudi ni pomemben, pomembne postajajo drobne, skoraj neopazne, »minimalne« podrobnosti vsakdanjega življenja, ki pa simbolično ali metaforično nakazujejo duševno dogajanje v ozadju. V sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja so nekateri ameriški pisatelji – najbolj znan med njimi je Raymond Carver – prevzeli in nadgradili to tehniko in razvili tako imenovani minimalizem, /... ki/ se je spet usmerjal v bolj realni svet. /.../ /M/inimalizem /.../ izhaja iz postmodernistične izkušnje epistemološkega in ontološkega dvoma, se pravi, dvoma o obstoju ene in edine veljavne resnice, pa tudi dvoma o obstoju zanesljive resničnosti, dejanskosti, le da ne ostaja v tem dvomu, v radikalnem metafizičnem nihilizmu, v zgolj fiktivnem, neavtentičnem svetu, ampak skuša znova vzpostaviti vsaj *minimalno* realnost. /.../ Na videz brezosebne, brezbrizne, nezainteresirane Carverjeve pripovedi namreč na eni strani slikovito odsevajo izpraznjeni, nihilistični postmoderni svet, na drugi strani pa v tem svetu s tehniko, sposojeno pri Čehovu, vendarle skušajo prikazati vsaj *minimalni* smisel.« (nav. d.: 25–27)

Virk piše, da se pisanje Čehova od Carverjevega razlikuje v tem, da Čehov kljub kritičnemu pogledu na svet o njem ne podvomi, ne obupa, ne ostane nevtralen, ampak o njem podaja sodbe in ga komentira, pri Carverju pa teh sodb in komentarjev ni več, saj »ustvarja že po postmodernizmu, po spoznavnem in bivanjskem dvomu ter njenem nihilizmu.« (nav. d.: 29–30) Slovenske minimalistične kratke zgodbe Jančarja, Zabela, Möderndorferja, Blatnika, Čatra, Čara, Polone Glavan, Nejca Gazvode se, kot piše Virk, »odrekajo opisovanju prelomnih, velikih zunanjih dogajanj oziroma osredotočanju predvsem nanje, in namesto tega z opisanimi slogovnimi postopki prej opozarjajo na težko ujemljivo, večkrat prezrto vsakdanje notranje, intimno duševno dogajanje.« (nav. d.: 30)

Andreja Perić Jezernik opozarja, da je »ob branju kratke proze, ki kaže poteze minimalizma, očitno, da je identiteta njenih subjektov v krizi, a kot bralci smo soočeni le s krizo samo, brez vsakršnih uvodnih izoblikovanj in pojasnil, največkrat pa celo samo s post-krizno situacijo ali z njenimi fragmentarnimi ostanki. Ta lastnost delno izvira iz

žanrskih konvencij, saj je ena od značilnosti kratke proze začetek *in medias res* in pogosto abrupten konec pripovedi.« (Perić Jezernik 2011: 46–47)

Po poskusu opredelitve in določitvi bistvenih karakteristik minimalizma, se lahko za strnjen pregled najznačilnejših značilnosti minimalizma v sodobni literaturi opremo na A. Perić Jezernik, ki jih je na kratko naštel:

- »vseobsegajoča redukcijska težnja, v literaturi vidna na ravni zgodbe, dogodka, dogajanja, oseb in jezika samega;
- subjekt, reduciran na minimalni jaz, brez filozofske, spoznavno ali etično in estetsko zanesljive opore, ki ga lahko bralec le domišljjijsko sluti ali pa si ga »sestavi« iz skopo odmerjenih namigov v besedilu;
- svet minimalne pojavnosti, razkrit ravno toliko, da vemo, da gre za »tukaj in zdaj«;
- razpoloženje oziroma atmosfera, ki postane prostor z močnejšo ali pa vsaj enakovredno semantiko kot izgovorjene besede;
- pomenljiva tišina in številni premolki (tu se minimalistična proza približa poeziji);
- tematika vsakdanjika, ki ustvarja zavajajoči videz preprostosti, saj s tem razpira »rakaste rane« sodobne družbe;
- odpiranje k dialoški s posnemanjem pogovornega jezika sodobnega urbanega človeka (v območju mimetičnega govora se minimalistična proza približa drami);
- selekcija pomenljivih površinskih detajlov, ki delujejo kot substitucija za globlje dogajanje in ustvarjajo razpoloženje oziroma predstavljajo minimalistično simboliko kot znak nečesa neizrekljivega, česar ni mogoče izreči v konvencijah sporočanja;
- minimalistični trenutek resnice – krhki ostanki tistega, kar se je še pri Joyceu imenovalo *epifanija*, ostanki, prek katerih se subtilnemu sodobnemu bralcu artikulira in razkriva »spoznanje«;
- minimalistični oziroma reducirani »tok zavesti« ali miselni tok, ki je radikalna modifikacija modernističnega toka zavesti.« (nav. d.: 47–48)

Tipične lastnosti minimalizma je navedla tudi Blanka Bošnjak (2005) pri opredelitvi minimalističnega tipa sodobne slovenske kratke proze:

»Minimalistični tip v večini primerov problematizira odnos med moškim in žensko, ki je postavljen v sodobni čas, ponavadi v urbano okolje in moderen način življenja. Prisotnost erotičnih motivov je večinoma prepletena s tematizacijo vsakdanjega življenja, tako da je velikokrat zaznati tudi njihovo eksistencialno vlogo. /.../ Minimalistični tip kratke proze se kaže kot nekakšen odklon od postmodernističnega pisanja, saj besedila ne morejo biti več sama sebi zadostna, tudi fabulacija in metafikcija izgubljata na pomenu, prevladuje realistični način pisanja. Pričenja se pojavljati zanimanje za

človekovo intimo, zasebno usodo, kar je torej tematska stalnica minimalizma. V tem tipu je subjekt v primerjavi z s subjektom v metafizijskem tipu, ki se je bolj ali manj nagibal k v razpršenost, nekakšno »shizofreničnost«, veliko bolj enovit, ni pa usmerjen v zunanjo akcijo; je pasiven in samo ugotavlja stanje, v katerem se nahaja. /.../ Minimalizem znotraj neorealističnega tipa kratke proze v literaturi se torej kaže na različne načine, predvsem na formalnem (uporaba dialoga, monologa, malo povzemanja, kar ga približuje dramatik), motivno-tematskem (zanimanje za intimno usodo posameznika) in zvrstnem nivoju (v uporabi kratke in t. i. majhne zgodbe). V minimalističnem tipu so opazna tudi sredstva oblikovanja, ki so značilna predvsem za postmodernizem, s čimer mislimo na medbesedilnost (citatnost) in nekatere metafizijske elemente. Pogosta je tema človekove vrženosti v sodobni svet, /.../ stil pisanja pa je v minimalističnem tipu literature vseskozi realističen.« (nav. d.: 54–55)

2.2.4 Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza

A. Perić Jezernik (2011) pravi, da za minimalistično kratko prozo veljajo splošne značilnosti kratke proze, pri čemer je treba upoštevati zvrstno pripadnost (črtica, kratka zgodba, moderna kratka zgodba), nekatere lastnosti v minimalizmu pa so tako spremenjene, da postanejo hkrati njene posebne minimalistične značilnosti, npr. preiščljena uporaba besednih figur, izključitev emocionalnosti, pičlost dogajanja, pripovedovalčeva odtujenost, občutek »zgodbe brez zgodbe« in »zgodbe brez avtorja«, fragmentarnost, poudarjanje površinskih podrobnosti, nelinearnost zapleta, nagnjenost k izpuščanju in arbitrarnost koncev. (nav. d.: 94–95)

V okviru razumevanja minimalistične literature moramo posamezne vrste kratke proze – novelo, kratko zgodbo, črtico, moderno kratko zgodbo, kratko kratko zgodbo – bolj natančno opredeliti.

Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* (1996) ob zavedanju žanrskih razlik razločuje med novelo, kratko zgodbo in črtico:

»Novela je krajša ali srednje dolga pripoved, napisana večidel v prozi /.../. V nasprotju z romanom in povestjo ni samo krajša, ampak tudi drugačna po notranji zgradbi in ritmu. Biti mora strogo epska, po notranjem stilu dramatična. Zato ljubi strnjeno motiviko z enim samim osrednjim dogodkom in malo osebami. Tudi notranji ritem je strnjen, stopnjevito, z izrazitim vrhom, presenetljivim razpletom in izrazitim sklepom. Motivika je lahko pretekla ali sodobna, zgodovinska ali vsakdanja, zmeraj pa iz stvarno verjetnega življenja /.../. /V/sebovati mora nenavadne preobrate, presenečenja in izjemne položaje.

Tako imenovani »predmet«, okoli katerega naj se novelsko dogajanje zaplete in razplete, ni nujen, vendar je pogost rekvizit, okoli katerega se organizira dogajanje.« (nav. d.: 164)

»Kratka zgodba (angl. short story) je sodobna, v Ameriki 19. stoletja nastala različica klasične novele. Ponavadi je krajša kot novela, prav tako dramsko osredotočena na en sam dogodek, v kratkem časovnem obdobju in na omejenem prostoru, pogosto z nepričakovanim razpletom. V primerjavi z novelo je njena motivika pretežno sodobna, v tem okviru pa je lahko ljubezenska, grozljiva, kriminalna, socialna itn. Napisana je v prozi. Kratka zgodba lahko velja za ameriško različico klasične evropske novele, nastala je po meri in potrebah razvijajočega se časopisja in njegovega literarnega podlistka, od tod njena kratkoča, strnjenost in dražljiva zanimivost. Za začetnika smemo šteti E. A. Poeja.« (nav. d.: 164)

»Črtica ali skica je najkrajša zvrst pripovedne proze. Od novele je ne ločuje samo krajši obseg, ampak predvsem drugačna notranja forma. Ta je sicer v osnovi še zmeraj epska, vendar preprostejša, brez osrednje zgodbe z začetkom, sredo in koncem, pač pa fragmentarna, omejena na droben dogodek, položaj ali zgolj razpoloženje svojega junaka. Epičnost je v nji skoraj nemogoča, zato pa refleksivnost, liričnost in deskriptivnost. Včasih se bliža pesmi v prozi.« (nav. d.: 164–165)

Peter Scherber (2006) pravi, da je literarna črtica tipična vrsta v obdobju moderne in da ni nedokončana celota, ampak je

»edini cilj in izključni namen umetniškega hotenja. Na prvi pogled je to kratka prozna zvrst, ki zvito koketira z mimobežnim in začasnim, po možnosti ustvarja tudi vtis nečesa mimogrede zapisanega, v resnici pa je vse kaj drugega kot to, za kar se izdaja. /.../ Dolžina oziroma obseg črtice sicer nista natančneje določena, pa vendarle lahko rečemo, da je črtica na splošno daljša kot pesem v prozi in krajša kot pripoved. Dolžina črtice naj bi bila med pol strani do največ deset strani, tako da se v dolžini precej natančno prekriva s kratko zgodbo, od nje pa se razlikuje v tem, da svojega učinka ne dosega z dogajanjem in naracijo, temveč z opisom razpoloženja in stanja. /.../ /Č/rtica, četudi nedvomno sodi med prozne zvrsti, večinoma lebdi nekje med lirično in epično (deloma celo dramatično) naravnostjo.« (nav. d.: 292–295).

Najde tudi razloček med črtico in kratko zgodbo: »Kratka zgodba se osredotoča na dogajanje in dogajanje v njej tudi dominira. Proces recepcije vodi in zagotavlja bolj ali manj neprekinjena naracija. Pri črtici naracije ni ali pa je zelo malo /.../, v kompoziciji besedila ima podrejeno vlogo. /.../ /K/ratka zgodba je čisto epska oblika kratke proze, črtica je lahko vse drugo. (nav. d.: 295–296)

Na njegove ugotovitve se naslanja tudi A. Perić Jezernik (2011) in sklene, da »črtica z reduktivnostjo dogajanja in naracije že ustvarja sklop pogojev za minimalizacijo« (nav. d.: 80).

V *Mali literarni teoriji* (1996) Matjaž Kmecl opiše kratko zgodbo (pogosteje z oznako short story, iz angl.) kot črtico v bolj zaokroženi obliki, ki se je pojavila in razbohotila predvsem v časopisju. Pravi, da ker časopisi s svojim omejenim obsegom narekujejo dolžino literarnih izdelkov, je časopisna short story marsikje dobila oznako cenene, skomercializirane, potrošniške literature, opozarja pa, da povsod ni tako, saj je v ameriški literaturi umetniško cenjena pripovedna proza. Kmecl piše še, da ima kratka zgodba pri nas že dolgo in pomembno tradicijo, kot primere pa navaja njeno pojavljanje v pridigah in poljudnih svetniških življenjepisih. (nav. d.: 288)

Kmecl piše tudi, da »ker se Angležem »short story« pojmovno prekriva z »novelo«, so za še nekoliko krajšo in »lažjo« short story iznašli izraz »short short story«, se pravi kratka kratka zgodba.« (nav. d.: 290)

Kot lahko preberemo v razpravi Alenke Žbogar *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi* (2007) ima kratka zgodba naslednje značilnosti:

»Začenja se na sredi stvari (*in medias res*), končuje odsekano, presenetljivo, brez moralnega nauka, v ospredju je en osrednji dogodek, večkrat izsek iz dogodka oz. pripetljaj, ki se pogosto presenetljivo obrne. Literarnih oseb je malo, največ tri, poleg tega niso natančno karakterizirane. Kraj in čas dogajanja sta omejena, pripovedni slog je epski. /K/ratkoprozni subjekt ugotavlja, da so poti neštete in neskončne, zato potovanje vedno znova začenja na novo. Na koncu izseka iz potovanja, ki ga prikazuje kratka zgodba, se ratkoprozni junak ne spremeni, potovanje mu ne vlije novih modrosti in spoznanj. Ratkoprozni subjekt ne skuša reševati sveta, ker ve, da kaj takega ni mogoče. Spoznava celo, da ne zmore rešiti niti svojih lastnih marginalnih in vsakdanjih življenjskih težav: vse postaja enako (ne)pomembno in življenjsko (ne)usodno. Velike ideje /.../ se sprevračajo v majhne in nepomembne vsakdanje življenjske zaplete, ki jih junak ne zna in ne zmore rešiti. Zaradi presenetljivega obrata se navadno celo zgodi, da na videz nepomemben zaplet dobi usodno razsežnost, ki pa jo bralec lahko le sluti, saj odsekani konec ne ponudi končnega moralnega nauka niti razpleta.« (nav. d.: 20)

Tudi Andrej Blatnik piše o kratki zgodbi v svojem priročniku *Pisanje kratke zgodbe* (2010). Tam pravi, da naj se omejimo na dve temeljni določili kratke zgodbe: da je *kratka* in da je *zgodba*. (nav. d.: 19) Blatnik predlaga, da kratko zgodbo od daljših proznih oblik ločimo vsebinsko: »Če roman skuša predstaviti neko totaliteto, zajeti sliko sveta, se kratka zgodba lahko obrne k drobcu, ki govori o celoti. Lahko k zelo drobnemu drobcu. Lahko se začne neposredno, sredi dogajanja, predstavlja svoje like

in prizorišča v izsekih, pušča bralcu možnost njihovega dopolnjevanja v celoto, in nasploh ohranja prazna mesta za bralčevo udeležbo.« (nav. d.: 20) Blatnik pravi še, da kratka zgodba uporablja bolj eksperimentalne tehnike kot roman, jezik pa je velikokrat bolj nevsakdanji. (nav. d.: 21)

Tomo Virk v spremni besedi k antologiji *Čas kratke zgodbe* (1998b) govori o problemu poimenovanja in zvrstne definicije *kratke proze*, ki ga poleg Slovencev poznajo tudi drugod, recimo Italijani, Španci, Francozi, Angleži in Američani, ter opozori na raznolikost in nepreglednost poimenovanje novele in kratke zgodbe, izpostavi pa edino nemško literarno vedo, kjer pa kljub različnim izrazom za kratko prozo strogo razlikujejo med novelo in kratko zgodbo (*Kurzgeschichte*). Virk pravi še, da je za nas najpomembnejše stališče angloameriške in nemške literarne vede, saj se le tu ob noveli pojavlja tudi pojem *kratka zgodba*. Pove, da je izraz izvorno ameriška »iznajdba« in nemška »Kurzgeschichte« je le prevod ameriške »short story«, zanimivo pa se mu zdi, da se »Kurzgeschichte« in »short story« ne prekrivata povsem, saj nemška literarna veda, tako kot naša, strogo ločuje med novelo in kratko zgodbo, ameriška pa razume *short story* kot krovni pojem. (nav. d.: 294, 295)

V razpravi *Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi* (2004) Virk o tej temi na široko spregovori, opira se na raziskave vrste teoretikov in pride do zaključka, da moramo za več preglednosti izstopiti iz angloameriške poenotujoče terminološke rabe in se opreti na nemško ali slovensko terminologijo, ki že v osnovi dovolj jasno razločujeta med zvrstmi (nav. d.: 282). Predstavi tudi primerjavo med novelo in kratko zgodbo (*Kurzgeschichte*), kot sta jo izdelali nemški teoretičarki Ruth J. Kilchemann in Erna Kritsch Neuse in povzame, da je po tej teoriji

»vzorčna novela pisana največkrat v tretji osebi z razdelano ekspozicijo in karakterizacijo likov, dogajanje v njej se stopnjuje linearno proti vrhuncu, ki je pogosto kak nenavaden dogodek, na koncu sledi razplet, ki zgodbo fabulativno, pa tudi »metafizično« zaokroži. Vzorcna kratka zgodba pa bi bila besedilo, pisano največkrat v prvi osebi, brez ekspozicije in s pomanjkljivo karakterizacijo, ki dogajanje lahko linearno, lahko pa skokovito stopnjuje proti vrhuncu in se v momentu krize največkrat tudi odsekano sklene; konec ostaja odprt, ni ne fabulativne ne metafizične zaokrožitve, temveč je pogosta nekakšna iracionalna nota. Tipična, klasična novela je nekako bolj *objektivna*, tipična kratka zgodba bolj *subjektivna* vrsta, predvsem pa bolj »nihilistična« kot novela« (nav. d.: 286).

Virk (2004) ob koncu te razprave poda predlog za vrstno razlikovanje znotraj termina *short story*, ki temelji delno v tradicionalni teoriji vrst, a jo skuša dopolnjevati z novimi pogledi. Pravi, da je

»mogoče razločevati vsaj tri takšne usmeritve z ustreznimi »vrstnotvornimi« posledicami:

- Tradicionalna (z raznimi modifikacijami pa seveda tudi moderna) novela pomeni predvsem pripoved o nekem *nenavadnem*, posredovanja vrednem *realnem* (*zunanjem*) *dogodku*, ki največkrat ponazarja kak izjemen, zaostren življenjski položaj. Fabula je razmeroma simetrična, z razdelano ekspozicijo in sintetizirajočim sklepom, ki dogajanje nekako integrira v celovitost sveta.
- Kratka zgodba – po navadi preko bizarnega, grotesknega, absurdnega dogajanja – implicira *nedoumljivo* /.../, ki prelamlja z našim privajenim svetom. Zato je subjektivna, prvoosebna, z neskljenjeno fabulo, z odprtim začetkom in koncem, eliptična, brez izdelane ekspozicije, konča se na vrhuncu brez sintetičnega sklepa.
- Moderna *short story* se osredotoča na *notranjo, subjektivno realnost*, dostopno nekontinuirano, prek bežnih, impresionističnih vtisov, posredno, s sugestijami in namigi. Zato po navadi nima več osrednjega dogodka, pogosto je sestavljena iz impresij, svoje »sporočilo« pa posreduje s slogovnimi sredstvi, simboliko, metaforiko, metonimiko.« (nav. d.: 290–291)

Kot avtorje tradicionalne novele Virk navaja Goetheja, Hoffmanna, Kleista, Kellerja, Maupassanta, Čehova, Tolstoja, Piranedlla, Thomasa Mana, Huxleya, O'Connorja, Hemingwaya, v slovenski književnosti pa Hienga, Šeliga in Jančarja (nav. d.: 286). Začetnik kratke zgodbe je E. A. Poe, pomembni avtorji pa so še Hoffmann, Faulkner, M. Atwood, Borges, Carver, na slovenskem pa pisci mlade slovenske proze (nav. d.: 286). Predstavniki moderne kratke zgodbe pa so pa npr. Čehov, Joyce, Hemingway, K. Mansfield, Faulkner, Kafka, Malamund, Carver (Perić Jezernik 2011: 84).

Tomo Virk v spremni besedi k antologiji slovenske kratke zgodbe *Čas kratke zgodbe* (1998b) ugotavlja, da je v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja kratka zgodba pri nas doživela silovit razmah deloma zaradi tako imenovane krize romana v osemdesetih letih ali pa zaradi vloge literarnih revij, ki jim tako pisanje najbolj ustreza (nav. d.: 301), bolj prepričan pa je,

»da bi lahko ta vznik pojasnili na ozadju globljih, duhovnozgodovinskih dognanj, kot posledico »konca velikih zgodb« ali bolje: radikalnega metafizičnega nihilizma, ki je subjektivno notranjo krizo pripeljal do vrhunca in subjekta – tako kot tipična kratka zgodba svojega junaka – pustil v tej krizi samega,

fragmentarno iztrganega iz celote smisla in s tem pripeljanega do praznine. /.../ Empirično dokazljivo se zdi dejstvo, da je do tega vzpona prišlo pod očitnim vplivom postmodernistične kratke proze – te, ki se je oblikovala pri Jorgeju Luísu Borgesu, pri ameriških metafikcionistih in v srbskem postmodernizmu.« (nav. d.: 300)

Virk pravi, da je ta vpliv viden tako pri piscih nekoliko starejših generacij, ki morda niso predvsem pisci kratke proze (Gradišnik, Jančar, Šeligo), najbolj pa je razviden v kratkih zgodbah zastopnikov *mlade slovenske proze* (Blatnik, Jani Virk, Bratož, Zabel). (nav. d.: 301, 302)

O vzponu kratke zgodbe piše Tomo Virk tudi v antologiji *Sodobna slovenska krajša pripoved* (2006). V uvodni razlagi lahko preberemo:

»Vzpon kratke zgodbe (v tradicionalni in moderni različici) na Slovenskem v osemdesetih letih dvajsetega stoletja ni naključje, ampak je primerljiv z dogajanjem v nekaterih drugih književnostih. Evropska in ameriška književnost sta v dvajsetem stoletju razmeroma enakomerno gojili tradicionalne in moderne oblike novele in kratke zgodbe, v obdobju postmodernizma pa je – pod vplivom najprej Borgesa, nato pa tudi nekaterih ameriških piscev (Johna Bartha, Donalda Barthelmeja, Roberta Cooverja) – kratka zgodba prišla v ospredje. To si je mogoče pojasniti z okoliščino, da je kratka zgodba s svojo nesimetrično zgradbo primernejša za popisovanje občutkov izgubljenosti v svetu sodobnega človeka, torej občutkov, ki jih izraža tako imenovana književnost postmoderne oziroma postmodernistična književnost.« (nav. d.: 15–16)

Kot najbolj uveljavljene oblike krajše pripovedi v obdobju postmoderne oziroma postmodernizma omenja novelo, tradicionalno in moderno kratko zgodbo in črtico, opozarja pa tudi na »povsem kratko prozno zvrst iz tega obdobja, po ameriškem zgledu *short short story* pisano kratko kratko zgodbo. /.../ Rekorder glede kratkosti pa je verjetno Blatnik.« (nav. d.: 16, 17)

Andreja Perić Jezernik (2011) v svoji monografiji pride do sklepa, da je »razlikovanje med posameznimi zvrstmi v okviru krovnega pojma kratke proze pomembno zaradi razkritja njihovih posebnosti, kot ključno pa se kaže tudi v zvezi z razumevanjem (tudi historične) raznolikosti minimalizma v kratki prozi, saj se npr. minimalistična črtica razlikuje od minimalistične kratke zgodbe, moderne kratke zgodbe ali novele.« (nav. d.: 84) Povzema Iva Pospíšila, ki pravi, da je v minimalizmu – od devetdesetih let prejšnjega stoletja naprej – spet opaziti razcvet kratke pripovedi. Jezernikova pove še, da novela zaradi svojih lastnosti v minimalizmu ni pogosta in da prevladujeta predvsem

moderna kratka zgodba in kratka zgodba, poleg teh dveh pa minimalizem pozna tudi kratko kratko zgodbo – ta je navadno še krajša oblika kot črtica, pogosto jo sestavlja le nekaj stavkov, v najbolj radikalnih različicah celo en sam stavek – in črtico, pogosto pa je tudi mešanje žanrov, tako da včasih ni mogoče jasno določiti, za katero zvrst kratke proze gre – ali npr. za moderno kratko zgodbo ali kratko zgodbo oziroma moderno kratko zgodbo ali črtico. (Perić Jezernik 2011: 84–85)

2.2.5 Andrej Blatnik

Andrej Blatnik je sodobni slovenski pisatelj, rojen je bil leta 1963 v Ljubljani. Študiral je primerjalno književnost, sociologijo kulture, ameriško književnost in komunikologijo. Pet let je bil svobodni pisatelj, nato je delal kot urednik pri Cankarjevi založbi, zdaj pa uči založništvo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Od leta 2007 je predsednik žirije srednjeevropske nagrade Vilenica. Izdal je dvanajst del v slovenščini, izšlo je tudi triindvajset prevodov v različne jezike. Njegov dosedanji opus vsebuje pet zbirk kratkih zgodb: *Šopki za Adama venijo* (1983), *Biografije brezimenih* (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) in zbirko zelo kratkih zgodb *Saj razumeš?* (2009), tri romane: *Plamenice in solze* (1987, nova popravljena izdaja 2005) in *Tao ljubezni* (1996), dve knjigi esejev: *Labirinti iz papirja* (1994) in *Gledanje čez ramo* (1996), knjigo o književnosti v digitalnem času *Neonski pečati* (2005) in učbenik *Pisanje kratke zgodbe* (2010). Njegove kratke zgodbe so prevedene v 34 jezikov, med drugim v španščino, angleščino, hrvaščino, madžarščino, češčino, nemščino, turščino, slovaščino, francoščino, makedonščino, italijanščino, poljščino, finščino, albanščino, irščino, hindujščino in urdu. V septembru 2014 je njegova knjiga *Zakon želje* izšla v angleščini pri Dalkey Archive Press. Poskrbel je za mnogo prevodov in več knjig opremil s spremno besedo. Blatnik je dobitnik Zlate ptice (1984), Župančičeve nagrade (1991) in nagrade Prešernovega sklada (2002). Roman *Spremeni me* je bil med petimi finalisti za Kresnika 2009, *Neonski pečati* pa med tremi finalisti za Rožančevo nagrado 2006. Bil je vključen v več tujih antologij in objavljen v vrsti domačih in tujih revij. Antologija Best European Fiction 2010 prinaša zgodbe iz knjige *Saj razumeš?*. Blatnik je iz svoje proze bral na številnih koncih sveta in se udeležil mednarodnega pisateljskega programa na

University of Iowa leta 1993, bil gost centra za tuje pisatelje na Old Dominion University v Norfolklu leta 1995 in pisateljske kolonije Ledig House leta 1998. Še zmeraj rad potuje, še zmeraj čim ceneje. (uradna spletna stran: www.andrejblatnik.com, 3. 4. 2015)

2.2.5.1 Odzivi na Andreja Blatnika v literarni vedi in kritiki

Andreja Perić Jezernik (2011) piše, da Andrej Blatnik v našem prostoru predstavlja povezavo med dvema literarnima usmeritvama – je avtor najizrazitejšega postmodernističnega dela pri nas, romana *Plamenice in solze* (1987) in je avtor prve zbirke kratke proze minimalizma *Menjave kož* (1990), in »čeprav so o minimalizmu v slovenski literaturi začeli govoriti šele ob Zabelovi zbirki *Lise na steni*, je Blatnikova zbirka izšla tri leta pred Zabelovo, kar ga postavlja na mesto začetnika tega toka v slovenski kratki prozi.« (nav. d.: 140) Andrej Blatnik je torej začetnik minimalizma v slovenski kratki prozi.

Janko Kos (2001) opazuje literarni razvoj pri Andreju Blatniku, in sicer za njegovo prvo zbirko kratke proze *Šopki za Adama venijo* (1983) pravi, da v njej prevladujejo modernistične prvine, opaziti pa je le malo sledi metafikcijskih postopkov, roman *Plamenice in solze* (1987) že ocenjuje kot povsem postmodernističnega, izrazito postmodernistična naj bi bila tudi zbirka *Biografije brezimnih* (1989), zbirka *Menjave kož* (1990) pa vsebuje le še malo postmodernističnih lastnosti, v njej naj bi prevladoval neorealizem »po zgledu R. Carverja in njegovega »minimalizma«, vendar z močnimi modernističnimi primesmi« (nav. d.: 399–400).

Tomo Virk v več razpravah piše o Blatniku in njegovem literarnem razvoju. V spremni besedi k njegovi drugi zbirki kratke proze *Biografije brezimnih* (1989) z naslovom *Kako so velike zgodbe postale majhne govori o minimalizaciji*. Virk Blatnika ocenjuje kot izrednega stilista, saj »na formalni ravni v svojih tekstih obvladuje različne literarne diskurze: borgeovskega, patetičnega, stvarnega, metafikcijskega, visoko literarnega, subjektivističnega, žanrskega; /.../ Blatnik pa je tudi izvrsten zgodbar, rutiniran

pripovedovalec, odlikuje pa ga sproščenost in izrazit smisel za humor. Naslednja Blatnikova izrazito avtopoetična lastnost je shizofrena podoba njegovega »junaka« Subjekt Blatnikovih tekstov ni eden, ampak jih je toliko, kolikor je zgodb« (nav. d.: 125–126). Virk pravi, da Blatnikovi teksti v *Biografijah* (kot tudi v *Šopkih*) niso enotni, vendar pa predstavljajo bistven premik k *majhnim zgodbam*, ki jih moramo razumeti znotraj postmodernističnega konteksta v smislu destrukcije *velikih zgodb*, teh več ni, ampak gre za *majhne zgodbe* (nav. d.: 126). »Tema majhne zgodbe je namreč marginalija, (v primeri z velikimi zgodbami nepomemben) trenutek, fragment, gib, gesta, ki ne odloča v resnici o ničemer.« (nav. d.: 126–127) Virk trdi, da gre za izrazito zeitgeistovski premik, za »spoznanje o enakovrednosti in enakopomembnosti globalnega in marginalnega, velikega in majhnega, centralnega in perifernega, totalnega in fragmentarnega itd.« (nav. d.: 127) Opozarja tudi na Blatnikove vmesne kratke-kratke zgodbe, ki s svojo obliko »enostavno predstavljajo »idejo«, »ideologijo« majhnosti.« (nav. d.: 127) Virk piše tudi o metafikciji pri Blatniku, s katero naj bi se »spogledoval že v *Šopkih*, v *Biografijah* pa to tendenco samo še radikalizira. /.../ Namen Blatnikovega pisanja je zgolj in samo čista literatura, brez vsake metafizične ideje, /t/emu programu /pa/ ustreza diskurz majhne zgodbe in struktura fragmenta.« (nav. d.: 129–130)

V razpravi *Od literature izčrpanosti do literature izčrpane eksistence* (1997) Virk piše, da je bil Blatnik prvo ime t. i. »mlade slovenske proze«, ki se ga je sredi osemdesetih let začelo povezovati s pojmom postmodernizma, kar se pokaže v njegovih delih *Šopki za Adama venijo* (1983), *Plamenice in solze* (1987), *Biografije brezimenih: majhne zgodbe 1982–1988* (1989) ter delno še v *Menjavah kož* (1990), kjer najdemo veliko postmodernističnih, predvsem metafikcijskih, prijemov in postopkov, ki se jih je Blatnik učil delno pri Borgesu, najbolj pa verjetno pri ameriških metafikcionistih (Barth, Barthelme, Coover) (nav. d.: 149). »Vendar pa je že v *Biografijah brezimenih* zaznati postopno odmikanje od transparentne zgolj-fiktivnosti literarnih del v smeri premikov /.../, ki jih zaznamuje pojem »minimalizem« in ki pomenijo vnovično – čeprav previdno – vzpostavljanje konkretnega (ne zgolj fiktivnega) sveta z njegovimi »majhnimi« resnicami in metafizičnega patosa razbremenjenimi eksistencialnimi problemi posameznika.« (nav. d.: 149–150) Virk nadaljuje to razmišljanje z besedami, da se je

začel Blatnik z *Menjavami kož* in poznejšimi revijalnimi objavami, vzporedno s premiki v ameriški literaturi,

»vedno izraziteje odmikati od pisanja, ki temelji na preigravanju metafizijskih obrazcev, in se postopno usmerjati proti minimalistično oziroma intimistično naravnani prozi. Med znanimi tujimi zgledi, ki bi utegnili dajati ton temu Blatnikovemu premiku je v nekaterih zgodbah /.../ še posebno čutiti vpliv Raymonda Carverja. /.../ Iz vseh teh besedil so odstranjeni takšni ali drugačni /.../ signali, da naj bi v njih šlo za zgolj avtoreferencialno besedilno realnost, /... saj/ realnost, iz katere zajemajo, ni več zgolj nekaj literarnega, ampak gre za previdno utemeljevanje na živem *izkustvu*, za tematizacijo intimnih eksistencialnih občutij in problemov v dobi *izčrpane metafizike*, ki omogoča, da uporabimo sintagmo *literatura izčrpanosti* v povsem novem pomenu. V tem kontekstu ne meri več na formalno izčrpanost literature, na dejstvo, da je literatura obdelala in s tem izrabila že vse mogoče oblike in vsebine ter ji zato preostane le medbesedilno nanašanje oziroma »ponavljanje že povedanega«. To, predvsem literarno-tehnično izčrpanost, ki je šla v korak z zmagoslavnim spoznanjem o koncu Velikih zgodb, je namreč nadomestila veliko bolj travmatična, eksistencialna izčrpanost, nastala kot posledica tega triumfalnega koca. /.../ Subjekt *literature izčrpanosti* /.../ je zaradi padca Velikih idej v svoji akciji omejen.« (nav. d.: 156–158)

V *Premislekih o sodobni slovenski prozi* (1998a) Virk govori o *prehajanju v minimalizem* in pravi, da »Blatnikov minimalizem daje vtis poskusa vzpostavitve vsaj majhne resnice v svetu, iz katerega sta bili izgnani vsaka resnica in vsaka resničnost« (nav. d.: 49) in da »/v/ novejši Blatnikovi prozi gre tako za »eksistencial(istič)no obarvano resignacijo posameznika, ki se po svoje temelje ne more več vračati v naročje metafizičnih resnic, ampak jih išče v območju tako imenovanih »malih zgodb«, intime. V teh zgodbah se ne dogaja nič posebej dramatičnega več, saj celo tradicionalni dogodki, kot je na primer prešuštvo, podobno kot pri Carverju ne sprožijo nobenih radikalno dramatičnih ukrepanj, ampak *pogovor*, carverjevski nadomestek tradicionalne akcije, ki je v tem smislu posebno znamenje subjektive metafizične nemoči. /.../ /P/o smrti subjekta akcije /je/ nastopil subjekt – pogovarjanja. Zaključek teh zgodb zato ni »zmaga« ali poraz (smrt), njihova poanta ni takšna ali drugačna resnica, ampak ostajajo ta besedila v sklepnih akordih carverjevsko odprta. Končujejo se namreč *sredi pogovora*.« (nav. d.: 47)

Petra Vidali v spremni besedi k Blatnikovi zbirki *Zakon želje* (2000) z naslovom *Upočasnjene menjave* prav tako govori o subjektu pogovarjanja. Pravi, da zgodbam lahko pripišemo paradigmo *Menjav* in jih imamo za popise izčrpane eksistence, da pa se ji zdi ostrina Blatnikove pisave še večja, saj besede v dialogih kar režejo (nav. d.: 178). V zgodbah te zbirke nastopa »človek, ki ve, v čem je problem (ve, da lahko

Carverjevi junaki, ali dandanašnji junaki sploh, samo še govorijo) in se s problemom aktivno sooča. Tako da postane govorjenje prav tema zgodbe. /G/ovorjenje oziroma njegova nezmožnost /je/ ena od ponavljajočih se tem Blatnikovega *Zakona*.« (nav. d.: 179, 180)

Najpogostejša tema pri Blatniku pa je kriza odnosov, odnos med moškim in žensko, kar je avtor tudi sam potrdil. Petra Vidali (2000) se navezuje na intervju v reviji *Literatura* iz leta 1995, ko Blatnik na vprašanje Ženje Leiler »Največkrat pripovedovana zgodba pa je stara kot izgnanca iz raja. Moški in ženska. Je njuno stalno krhajoče se razmerje večna 'mala-velika zgodba'?« odgovori: »Ja, bi kar rekel, da je to temeljna zgodba vseh zgodb.« Tako je to po Petri Vidali glavna zgodba te in prejšnjih knjig, v *Zakonu želje* pa dobi nove razsežnosti z radikalno, fizično, skrajno zaostritvijo odnosa med moškim in žensko, »tem odmikom pa sledi vrnitev k »običajni« nerazrešljivi obliki razmerja. K zgodbam, kjer razmerje definira bolj njegova odsotnost, nezmožnost: on in ona /.../ govorita drug mimo drugega in ostaneta, kljub želji po bližini, vsak na svoji strani.« (nav. d.: 182–183)

Andreja Perić Jezernik (2011) piše, da Blatnikov »subjekt ni več sposoben akcije, ki bi spremenila njegovo situacijo, zmožen je le pogovora; ker pa se v tem srž problema izmika, je tudi pogovor zgolj neplodna akcija, ki ne more spremeniti stanja. Blatnik z dialogom pogosto ustvarja minimalistično atmosfero.« (nav. d.: 141–142) Razmišljanje nadaljuje z besedami, da je kriza odnosov tematska rdeča nit Blatnikove kratke proze (nav. d.: 144). Avtorica še pravi, da »dramatična oziroma dialoška atmosfera v Blatnikovi kratki prozi zaradi mnoštva glasov /.../ deluje razpršeno. Bralec mora med vrsticami pazljivo iskati rdečo nit, pogosto tudi prek nasprotujočih si namigov.« (nav. d.: 145) »Precej jasno je, da navidezno različne dialoge družijo nekaj skupnega, namreč pomanjkanje človeške bližine in ljubezni.« (nav. d.: 145)

Blanka Bošnjak (2005) opaža izredno raznolikost v prozi Andreja Blatnika, saj ob pregledu tipologije sodobne slovenske kratke pripovedi ugotavlja, da pri njem najdemo lastnosti postmodernističnega, ultramodernističnega, minimalističnega in posteksistencialističnega tipa pripovedi. Kot tipičen primer ultramodernističnega pisanja navaja Blatnikovo zgodbo *Šopki za Adama venijo* iz istoimenske zbirke iz leta

1983, ki je v celoti napisana v obliki toka zavesti in notranjega monologa, ki sta značilna za modernizem in ultramodernizem, glede minimalizma pri Blatniku, avtorica pravi, da je »med besedili Andreja Blatnika veliko zgodb, ki izražajo usmeritev v minimalizem kakor tudi preobrat k t. i. *majhni zgodbi*,« omenja nekatere iz zbirke *Biografije brezimenih* (1989), opaznejši premik od metafikcije k minimalizmu in intimi vidi v zbirki *Menjave kož* (1990), zgodbe iz zbirke *Zakon želje* (2000) pa »bolj ali manj opazno prinašajo popise izčrpane eksistence na način, da to izčrpano bivanje popisujejo, ne pa povzemajo, kar je na motivno-tematskem nivoju tipično za minimalizem. Hkrati pa tej literarni usmeritvi odgovarjajo tudi na formalnem nivoju, čeprav lahko veliko teh zgodb prav zaradi zaostritve eksistencialnih vprašanj uvrstimo v posteksistencialistični tip sodobne slovenske kratke pripovedi.« (nav. d.: 46–56)

3 ANALIZA ZBIRK KRATKE PROZE ANDREJA BLATNIKA

V teoretičnem delu smo postavili osnovo za empirični del, in sicer smo s pomočjo teoretičnih spoznanj različnih literarnih teoretikov in strokovnjakov predstavili in opisali temeljne lastnosti minimalizma, ki bodo predstavljali glavni kriterij za analizo v nadaljevanju.

Bistvene karakteristike minimalizma lahko povzamemo v naslednji seznam:

- kratka oziroma »majhna« zgodba,
- vsesplošna redukcija (zgodbe, dogodka, subjekta, prostora in časa, tematike in motivike, strukture, jezika in sloga),
- zanimanje za intimo posameznika,
- prikaz vsakdanjega življenja sodobnega človeka,
- izčrpanost subjekta oziroma izčrpana eksistenca,
- eliptičnost,
- fragmentarnost,
- odprt začetek in konec zgodb,
- ustvarjanje posebnega razpoloženja oziroma atmosfere,
- omrtvičen, nemočen, otopel subjekt,

- pasiven subjekt,
- dialoškost,
- nezmožnost komunikacije,
- neproduktiven oziroma destruktiven dialog,
- deformirana komunikacija,
- tišina in premolki,
- na videz nepomembni, površinski detajli, ki pa kažejo na globlje rane,
- minimalistični trenutek resnice,
- realističen jezik in slog,
- zreduciran tok zavesti,
- kriza odnosov,
- kriza odnosa med moškim in žensko.

S pomočjo analize petih zbirk kratke proze – *Šopki za Adama venijo* (1983), *Biografije brezimnih* (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) in *Saj razumeš?* (2009) – in posameznih kratkih zgodb iz teh zbirk bomo poskušali pri Andreju Blatniku poiskati te temeljne značilnosti minimalistične estetike, in ugotoviti ali je minimalizem pri Blatniku prisoten v vseh obravnavanih zbirkah, ali se minimalistične lastnosti pojavljajo postopoma in bolj izrazito v poznejših zbirkah kratke proze, kako in na katerih ravneh ustvarjalnega procesa se minimalistične karakteristike kažejo v njegovih kratkih zgodbah, katere lastnosti minimalizma so pri Blatniku najizrazitejše ter katera tema je v okviru minimalistične estetike pri Blatniku najpogosteje obravnavana.

3.1 ŠOPKI ZA ADAMA VENIJO (1983)

V prvi zbirki kratke proze Andreja Blatnika *Šopki za Adama venijo*, ki je izšla že leta 1983, najdemo 16 kratkih zgodb. Najkrajša zgodba, *Črtomir, sam in večen*, obsega le tri strani, najdaljša v zbirki pa je zgodba *V pričakovanju*, ki obsega 16 strani.

Ob branju zgodb iz Blatnikove zbirke *Šopki za Adama venijo* opazimo, da vse zgodbe povezuje tema življenja in smrti; minevanje je vodilo vseh kratkih zgodb, kar lahko

razberemo že iz naslova zbirke – venenje že samo po sebi pomeni minevanje, in tako kot odcvetijo rože, tako odcveti tudi človeško življenje. Tega minevanja se zaveda tudi Blatnikov subjekt v obravnavani zbirki, kar bomo v nadaljevanju dokazali tudi na primerih posameznih kratkih zgodb; v zbirki ni velikih zgodb, ki bi se ukvarjale s kakšnimi pomembnimi ali prelomnimi družbenimi, filozofskimi, religioznimi ali podobnimi vprašanji, ampak gre za majhne zgodbe, za zgodbe navadnih ljudi, zgodbe o posameznikih, iz zunanosti se dogajanje preseli v subjektovo notranjost; spremljamo utrinke iz njihovih življenj prek razmišljanj, toka zavesti, notranjega monologa, sanj, spominov, v vseh zgodbah pa je prisotno zavedanje, da ne moremo narediti nič, da bi ubežali neizbežnemu koncu.

Posvetimo se analizi zbirke *Šopki za Adama venijo* (1983) in posameznih zgodb, da bomo lahko podrobneje določili, katere so temeljne značilnosti Blatnikove prve zbirke kratkih zgodb in hkrati prve knjižne objave nasploh.

V prvi zgodbi *Pesem* je glavna tema človekovo minevanje, konec, ki mu ne moremo uiti. Pripovedovalec to pove že takoj na začetku in pravi, da je s tem tudi sprijaznjen:

»Res je: ko pišem te vrstice, se prav dobro zavedam, da človeštvo še ni iznašlo zanesljivega načina, kako bi ubežalo s krušljivega nasipa minevanja.« (nav. d.: 5)

Zanašati se ni mogoče več niti na trdno podobo sveta niti na metafizične temelje:

»Podobe sveta, ki jih mukoma zaznavamo, se še v istem trenutku razblinjajo v nepovrnljivo, spomini se zapletajo v neskončne in nerazložljive labirinte, zaman se oziramo za tistim, kar smo še včeraj imeli za večno, neizbrisno« (nav. d.: 5)

Pripovedovalec nadaljuje z razmišljanjem, da je vsak poskus, da bi osmisli svet, bil in bo ostal neuspešen. Glasba, ki v tej zgodbi predstavlja poskus take osmislitve *»se izkaže kot nezadostna /.../ še en neploden poskus, da bi človek meje sveta začrtal s svojim*

početjem« (nav. d.: 6, 7). Življenja in sveta ne moremo usmeriti po svoje ali si ga razložiti, pripovedovalec dvomi, da obstaja kaj, kar bi lahko odrešilo človeštvo:

»Ne vem, ali še verjamem v odrešilno moč kakršnegakoli početja /.../ Včasih pomislim, da se nekje za našimi hrbti mati metafizika prav prisrčno hahlja našim poskusom, da bi si razložili svet.« (nav. .d: 7–8)

Subjekt v tej zgodbi je izgubil trdne temelje, saj se ne more več opirati na metafiziko, podoba sveta, ki jo je imel za resnično, pa se je prav tako razblinila, zdaj pa si lahko resničnost ustvari samo še skozi svoje lastno zavedanje, spomine, skozi svoje lastne predstave in poskuse osmislitve obstoja človeštva. Na podlagi teoretičnih izhodišč, katere smo si zastavili v prvem delu diplomskega dela, elementi, ki smo jih našli, uvrščajo zgodbo v modernizem.

V naslednji zgodbi, ki hkrati predstavlja tudi naslov zbirke, se prepletajo sanje in resničnost, življenje in smrt, smisel, misel na samomor, minevanje, konec, spomini se mešajo s sedanostjo in so pretrgani, subjektu se porajajo sproti, kot jih narekuje tok zavesti.

»Nikoli ne znaš jasno začrtati meje med tistim, kar je že bilo, in tistim, kar se šele mora zgoditi.« (nav. d.: 9)

Subjekt, Adam, je slehernik, čigar življenje je ostalo neizpolnjeno.

»Utrujen si, tako utrujen. Včasih jokaš, ko si sam, ob večerih. Zdi se ti, da nisi izpolnil svoje naloge.« (nav. d.: 15)

Spomin ga zapušča, zato lahko živi samo še v svojih spominih, ki pa so nejasni, razmetani, naključni. Mladost, ljubezen, leta odraščanja in šolanja na akademiji, misel na samomor, leta na filharmoniji, ko je bil še srečen z violino, družinsko življenje, starost – vsi ti spomini se prepletajo pomešano, kot bi iskal nekaj, kar bi mu osmislilo

bivanje, vendar pa ga ob zavedanju, da v življenju ni dosegel smisla in ciljev, osrečuje le še misel na bližnjo odrešilno smrt.

»Zgodilo se je včeraj ali na kak podoben dan; danes? Na postelji ležiš, naročil si, naj ne bo nikogar blizu. Šopki v kotu venijo, prinesli bodo nove, jutri ali pojutrišnjem. Srečen človek si.« (nav. d.: 15)

Kot smo povedali v teoretičnem delu, sta notranji monolog in tok zavesti tipični karakteristiki modernistične in ultramodernistične literature. Celotna zgodba *Šopki za Adama venijo* je napisana v obliki notranjega monologa, ki ga subjektu narekuje njegova podzavest, spomini in izkušnje si sledijo naključno, mešajo se spomini in sanje, resničnost in domišljija, meja med različnimi resničnostmi se zabriše, tako da zgodbo zaznamuje nejasnost, dvoumnost, resničnost je samo to, kar se poraja v subjektovi zavesti, kar pa je prav tako značilnost modernizma.

Subjekti v zbirki *Šopki za Adama venijo* so pasivni opazovalci minevanja. Podobe posameznikov, včasih poimenovanih včasih brezimnih, na videz nepomembnih, majhnih, mnogokrat osamljenih ali samotarskih, drugačnih, neizpolnjenih v življenjskih ciljih in pričakovanjih, ki smisla življenja ne najdejo, če pa ga iščejo, pa je to početje brez kakega uspeha, si sledijo od zgodbe do zgodbe. Ob pomanjkanju akcije ali vsaj želje po akciji pri subjektih, ne pomaga razmišljanje o neizpoljenosti in nesmislu življenja, saj samo razmišljanje ne reši ničesar, ravno zato pa se »junaki« vrtijo v začaranem krogu, iz katerega ni izhoda, in mnogokrat razmišljajo o samomoru, da bi ubežali tej enoličnosti, brezbarvnosti.

Tako v zgodbi *V dvojni podobi* Štefan Seme, tih in miren pisarniški uradnik, ki ga njegovo življenje ne razveseljuje preveč in se nad ničemer navdušuje, stik z ljudmi pa mu je odveč, ugotovi, da mu podoba njegovega življenja niti najmanj ni všeč, da bi lahko bil drugačen človek, zato se kar naenkrat odloči za samomor in stopi na okensko polico v pisarni.

Najbolj »popoln« prikaz samomora najdemo v zgodbi *V mrežnici časa*, ki ubeseduje temo življenja in smrti. Zgodba je v bistvu trenutek, vse se dogaja od trenutka, ko subjekt skoči s pečine, do trenutka, ko pristane na tleh, v tem *trenutku* pa se pred nami odvrtijo odlomki iz subjektovega življenja, iz njegovih spominov. Je izpraznjen in razočaran nad življenjem, nič več mu ni ostalo, ni več drugih možnosti, samo še smrt mu bo prinesla večni mir, ki si ga tako želi. Po premisleku svojega življenja v poslednjem trenutku čuti le še pomirjenost, kar izraža naslednji odlomek:

»Čudno ga je zaobrnilo, da se mu je sonce zableščalo v očeh, začutil je tla, ki so se dotaknila njegovega telesa. /.../ Bil je pomirjen; s seboj je jemal spoznanje, da je tema in svetloba, ogenj in voda, upanje in obup, ljubezen in sovraštvo, življenje in smrt, da je vse eno —« (nav. .d.: 69)

Tako zgodba *V dvojni podobi* kot *V mrežnici časa* vsebujeta modernistične prvine, saj gre za naključni preplet spominov, utrinkov iz življenja in misli negotovega subjekta, ki je izgubil vero v vsak višji smisel, torej ga zaznamuje metafizični nihilizem, ki pa je prav tako ena temeljnih značilnosti modernizma in kasneje tudi postmodernizma.

Za marsikatero zgodbo se zdi, da bi lahko ostala nenapisana, saj pri njej bralec ostane nekje vmes, med branjem in razmišljanjem o napisanem, ki velikokrat nima kakšne posebne pripovedne vrednosti, ampak je zgodba sama sebi namen. Kot smo opredelili v teoretičnem delu, je ta lastnost je ena glavnih potez postmodernizma, gre za fabulacijo. Kot naslednjo ključno lastnost postmodernistične literature smo omenili metafikcijo, ki na kratko pomeni pisanje o pisanju; pri njej gre ponavadi za prevpraševanje pisateljskega postopka, ustvarjanje »junaka«, ki mnogokrat ni v skladu z avtorjevimi predstavami o njem, prekinjanje toka pripovedi z avtorjevimi vložki itd. Prvi primer take »prekinjene« zgodbe je zgodba *V dvojni podobi*, kjer pripovedovalec prekine pripoved oziroma dogajanje ravno v trenutku, ko naj bi subjekt skočil s stolpnice in storil samomor, pripovedovalec se v zadnjem stavku tudi osamosvoji od avtorja:

»Zapustimo zdaj Štefana Semeta, ali kakorkoli se je že imenoval tisti človek, zapustimo ga na okenski polici z njegovim neizgovorjenim vprašanjem: kdo pravzaprav umira s to smrtjo? Ne more vedeti, da bo skočil zato, da bi se končalo prezrcaljenje nekega drugega, tujega življenja. Stoji med nebom in zemljo ter čaka besedo, ki bi ga odrešila. Ni te besede, le smehljava se mu lahko, jaz in pisec te zgodbe.« (nav. .d.: 23)

V naslednji zgodbi *Nabrežje* ne vemo, koliko o junaku je resničnega, koliko spuščenega ali dodanega. Začne se z besedami *»Recimo, da igraš flavto«* (nav. .d: 24), kar že kaže na to, da morda to sploh ni res, konča pa se prav tako negotovo, z besedami: *»Koliko sem povedal po pravici, koliko dodal, koliko spremenil?«* (nav. d.: 33).

V zgodbi *Skica za portret* je prav tako očitno, da pripovedovalec sproti ustvarja junaka in navaja informacije o njem, ki so tako ali drugače pomembne ali nepomembne za zgodbo, sprašuje, kdo bi sploh lahko bila ta oseba, in pusti bralcu, da se sam odloči, ter skoraj popolnoma razvrednoti subjekt in odvzame smisel tako njemu kot zgodbi sami.

»Povsem vsakdanji moški iz katerekoli ljubljanske ulice? Nenavaden in osupljiv zmedenec, celo psihopat? Odločitev je najbrž vprašanje osebnega okusa.

Recimo, da vemo o njem vse. Zgodbi ni kaj bistvenega dodati, dalo bi se le precej odvzeti. /.../

O njegovi nadaljnji usodi nima smisla govoriti, saj je pravzaprav ni. Zato nam bo ostal v spominih neizrisan, le v grobih potezah. Morda je bil mišljen prav on, ko je bilo zapisano: to je fant, nepomemben za skupnost, samo posameznik.

Samo posameznik ... Oprostite, se kdo spomni, kako mu je pravzaprav bilo ime? Ah, pa nič, saj je vseeno.« (nav. d.: 57)

V zgodbi *Geneza in potem* najdemo na enem mestu celo dvom o lastni resnici in zgodbi:

»Je vse to res ali gre za prevaro; si je kdo izmislil tvojo zgodbo?« (nav. d.: 104)

Zadnja zgodba zbirke, *Na robu neke druge zgodbe*, je čisti primer metafikcije, saj avtor piše o svojem pisanju, o iskanju junaka, ki pa noče biti tak, kot si ga je sam zamislil, ampak mu ta očita, da z njim počne, kar ga je volja. Pisec dvomi o svojem početju, junak se osamosvoji in razmišlja po svoje, ne vemo več, katera zgodba je prava in kdo je pravzaprav junak te zgodbe.

Obravnavana zbirka je odraz postmoderne dobe, v kateri je nastala. Kot smo povedali v teoretičnem delu, je zanjo značilna predvsem velika raznolikost tokov, stilov in smeri, kar smo opazili tudi ob prebiranju prve Blatnikove zbirke, ki prinaša tako modernistične kot postmodernistične karakteristike. Modernizem prinese metafizični nihilizem, ki ga postmodernizem kasneje stopnjuje do skrajnosti, pomanjkanje vsakega smisla in resnice pa pomeni, da je tudi literarni subjekt brez smisla in pomena. Zgodbe, ki jih je napisal Blatnik v prvi zbirki, prikazujejo posameznika, ki je izgubil zaupanje v svet, življenje in samega sebe, poskuša iti v svojo notranjost, vendar pa tudi tam ne najde opore, in zato poskuša uiti tako sebi kot svetu. To stanje jasno ponazori zgodba *Vasco da Gama*, kjer zgodovinski lik predstavlja model za vsakega posameznika, ki se poda na pot, da bi prišel do novih odkritij, da bi našel tisto nekaj, kar vseskozi išče. Vendar pa se zgodba zaključi z dejstvom, da ni mogoče uiti pred samim sabo.

»Zato se podajamo v neznane dežele, v komaj slutljiva doživetja, v zapletena tolmačenja smisla našega bivanja, v objeme povsem tujih žensk – kamorkoli, kjer se ne bi srečevali s samim seboj.« (nav. d.: 134)

Z uporabo zgodovinskega vira Blatnik vnaša v svoje pisanje še eno postmodernistično lastnost, in sicer medbesedilnost, katero najdemo še v marsikateri drugi zgodbi v zbirki (npr. *Črtomir, sam in večer*).

Prvo Blatnikovo zbirko *Šopki za Adama venijo* lahko označimo kot modernistično (oziroma ultramodernistično) z nekaterimi prvinami postmodernizma. Tok zavesti,

notranji monolog, sanje, spomini, metafizični nihilizem, subjektova notranjost, subjektivna izkušnja, resnica in resničnost, ki izhajata samo iz subjektove zavesti, so elementi, ki določajo modernistično literaturo in katere najdemo v večini kratkih zgodb v zbirki. V nekaterih zgodbah pa poleg modernističnih prvin najdemo še postmodernistične karakteristike, kot so metafikcija, fabulacija in medbesedilnost, metafizični nihilizem pa se stopnjuje do te mere, da pride v eni od zgodb do dvoma v lastno subjektivno resničnost in lastno zgodbo.

Minimalističnih elementov v tej zbirki ne najdemo. Čeprav gre že za majhne zgodbe, v katerih nastopajo posamezniki, majhni ljudje s svojimi notranjimi razprtijami, je še vedno prisotna neka želja po globljih spoznanjih, katera zdaj subjekt išče znotraj sebe, resnico subjekt ustvarja s pomočjo svoje zavesti in psihe, ker se na metafiziko ne more več opirati. Sprašuje po smislu življenja in svojega lastnega bivanja in se razočaran ob neuspehu lastnih prizadevanj po resnici in smislu sprijazni z dejstvom, da taka resnica in tak smisel nista več mogoča. Začetek literarnega ustvarjanja Andreja Blatnika temelji torej še na modernizmu, počasi pa začenja v kratke zgodbe uvajati tudi postmodernistične elemente.

3.2 BIOGRAFIJE BREZIMENIH (1989)

Druga zbirka Andreja Blatnika nosi naslov *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982–1988* in je izšla leta 1989. Postmodernistični postopki in prijemi, ki so se v prejšnji zbirki šele začeli oblikovati, so v tej zbirki bolj opazni, metafikcija, fabulacija in medbesedilnost so glavni prijemi v večini kratkih zgodb v *Biografijah* (poudarjeno npr. v zgodbah *Večerni koncert*, *Odlomek iz istoimenske zgodbe*, *Godalni kvartet*, *Prva berivka*, *Legenda o zmagi*, *Kioto*, *Materin glas*, *Palachov pepel*, *Izak*, *Adult movies*, *Njena zgodba*, *Jezik stvari*, *Poizkus*, *Besede in molčanja*).

Že za prejšnjo zbirko smo povedali, da v zgodbah nastopajo posamezniki, majhni ljudje s svojimi osebnimi vsakdanjimi zgodbami, da ni velikih zgodb, ki bi se ukvarjale s prelomnimi družbenimi, filozofskimi ali podobnimi problemi, v tem primeru pa že

naslov in podnaslov povesta, da gre za konkreten prelom z velikimi zgodbami. Subjekt je posameznik, je *brezimnež*, slehernik, človek kot vsak drug, podnaslov pa jasno pove, da gre za *majhne zgodbe*, za zgodbe o morda nepomembnih dogodkih, ki ne vplivajo na širše dogajanje v družbi ali svetu, so pa pomembne za notranji, osebni svet »junakov« Blatnikovih zgodb. Iz tega lahko še pred začetkom branja sklepamo, da se bo avtor počasi odmikal od postmodernističnih postopkov in se obrnil v smeri proti novim postopkom, ki so značilni za minimalizem.

V zbirki je 25 kratkih zgodb, najdaljša (*Nadaljevanje in konec zgodbe o Rošlinu in Verjanku*) obsega 19 strani, najkrajša (*Apologija*) pa le eno vrstico. V zbirki najdemo več izjemno kratkih zgodb, katere lahko na podlagi izhodišč, ki smo jih postavili v teoretičnem delu, poimenujemo kratke kratke zgodbe (npr. *Zgodba o času, Ikar, Možnost, Apologija*). Blatnikove zgodbe prinašajo žive izkušnje posameznikov, čeprav majhne in navidez nepomembne, v nadaljevanju pa se bomo posvetili tistim zgodbam, v katerih se poteze in lastnosti minimalizma, ki smo jih navedli pred analizo, že jasno kažejo in jih na podlagi besedil tudi dokazali.

V prvi zgodbi zbirke *Večerni koncert* študenti med predavanji obravnavajo dve različici Cankarjeve pesmi o spolni združitvi z Ano. Mlad študent, ki vodi debato, razpravlja o razlikah med obema variantama in se sprašuje, ali je šlo takrat med Cankarjem in Ano za dejansko združitve ali samo za platonski opis ljubezni. Po predavanjih se študent in njegova sošolka znajdeta na istem mestu v parku in podoživita zgodbo s preteklosti. Za našo analizo Blatnikovih zgodb v kontekstu iskanja minimalističnih značilnosti so pomembne zadnje vrstice obravnavane kratke zgodbe. Gre za trenutek, za drobec časa med študentovim vprašanjem »Ali tudi ti misliš, da je vseeno, če tedaj sta ali nista?« (nav. d.: 16) in sošolkinim odgovorom »Prideš?« (nav. d.: 17). Tukaj avtor bralca nagovori in ga z besedilom v oklepajih opozori na napetost trenutka, na pričakovanje odgovora, ki bo za študentov osebni svet še kako pomemben. Za minimalizem značilni poudarjena atmosfera in majhnost, nepomembnost dogodka, sta tukaj jasno izraženi. Fragment, ki ne bo odločal v bistvu o ničemer, bo pa za subjekt odločilen in pomemben trenutek, je vse, kar je tukaj in zdaj pomembno. Morda bi bila kasneje v Blatnikovem pisanju ta zgodba skrajšana samo na vprašanje in odgovor, kar bi iz minimalističnega vidika popolnoma zadostovalo, tukaj pa je še vpeta v večji okvir postmodernistične

medbesedilnosti. Lahko pa z gotovostjo rečemo, da gre ob koncu te zgodbe že za postopek minimalizacije, čeprav nas na to z lastnim vložkom opozarja avtor:

»(In upam, bralec, da tudi ti skupaj z menoj in tem ubogim slavistom lahko začutiš, kako počasi minevajo trenutki, kako nestrpno pričakuje odgovora, ko dekle napne svoje telo in prične razpirati ustnice, kako zares gre, ko čakamo njenega odgovora, saj se nam – nam vsem, razen spraševalca – zdi še tako nepomemben, upam, da ta trenutek tudi ti z njim spoznaš, kako vse, kar je bilo in minilo, na nekakšen nedoumljiv način še zmeraj, še zdaj obstaja – v vsakem in vseh trenutkih, upam, da s tem spoznanjem pomirjen pričakuješ njen odgovor, kajti ona spregovarja!)« (nav. d.: 16–17)

Naslednja upodobitev zgolj nekega trenutka, fragmenta, je zgodba *Bobnarjev zamah*. Kot ugotavlja Virk (1989) v spremni besedi k obravnavani zbirki, je tema te zgodbe povsem marginalen in *brezimen* trenutek (nav. d.: 127). Gre za trenutek, medtem ko bobnar med igranjem v restavraciji dvigne paličico in jo spet spusti, cela zgodba pa je ena sama dolga poved, ki se začne in zaključi takole:

»V trenutku, ko se paličica približuje opni, se zdi, da je vse izgubljeno; /.../ k sreči pa bobnar v zadnjem trenutku upočasni zamah /.../ (nav. d.: 18)

Kratka oziroma majhna zgodba, Blatnikov občutek za ustvarjanje vzdušja, uprizoritev obrobne dogodka, fragmentarnost in odprtost zgodbe, občutek stvarnosti, vse to so elementi, ki umeščajo to zgodbo v minimalizem.

Sedemvrstično zgodbo z naslovom *Zgodba o času* lahko prav tako uvrstimo v minimalizem. Ponovno gre za majhno zgodbo o trenutku – starec se ob pogledu na skupino malčkov zave, kako hitro so minila njegova leta, in zamahne z roko, da bi pregnal misel na to, kako ozke so postale sedaj meje, ki so se nekoč zdele neizmerno široke, zdaj pa ga že nevarno stiskajo, kar je izraženo z besedami: *»In z roko zamahne, da bi ustavil, da bi pregnal te ožine.*« (nav. d.: 54)

Opazujemo lahko značilno minimalistično redukcijo na vseh ravneh, od strukture do jezika, saj je zgodba skrčena na vsega sedem vrstic, gre za t. i. kratko kratko zgodbo, je zgodba, v kateri se pravzaprav ne zgodi nič prelomnega, dogajanje je skrčeno na en sam trenutek, ko se posameznik, minimalistično zreduciran subjekt, ki bi lahko bil kdorkoli, zave, kako neusmiljen je čas. Tematika in motivika tipično minimalistično zajemata fragment iz človeškega življenja, ki se skoraj izteka, tudi prostor in čas nista eksplicitno izražena, ampak služita samo oblikovanju vzdušja, ki ga ob tem začutimo, kar poudari še drobna gesta, kot je zamah z roko, ob tem pa sta jezik in slog na tako skrčenem prostoru izrazito realistična. Gre za majhno zgodbo, ki se v svoji odprtosti in fragmentarnosti posveča intimi posameznika, drobnemu utrinku iz življenja posameznika, ki je postavljen pred nas v obliki zreduciranega toka zavesti – vsi ti elementi pa še dodatno dokazujejo, da gre za minimalistično zgodbo.

Še ena kratka kratka zgodba je zgodba *Ikar*. V petih vrsticah je opisan samomor oziroma trenutek skoka skozi okno:

»Skozi steklo je prhnil, nanagloma, kot da ne bi vedel, kaj se bo zgodilo. Za hip se je vse zaustavilo, lebdel je – Nato ga je spustilo, da je brezglasno, trudno kot ogorek padel na asfalt. Niti pošteno zakričati še niso utegnili, ko je že ležal spodaj, tih in droban.« (nav. d.: 74)

Kar sama od sebe se nam ponuja primerjava te zgodbe z dvema iz *Šopkov*, in sicer z zgodbama *V dvojni podobi* in *V mrežnici časa*. V obeh zgodbah gre prav tako za temo in motiv samomora, vendar pa nam ravno primerjava med zgodbami pokaže, zakaj je zgodba *Ikar* minimalistična, ostali dve pa ne. V zgodbi *V dvojni podobi* glavna oseba, Štefan Seme, pride do ugotovitve, da življenje, kot ga je živel, pravzaprav ni tisto, kar bi hotel, in razočaran nad spoznanjem, da bi lahko živel drugače, stopi na okensko polico v pisarni, da bi se vrgel s stolpnice in storil samomor, v tem zadnjem trenutku pred skokom pa zgodbo prekine pripovedovalec. Subjekt se torej v tej zgodbi sprašuje o smislu svojega življenja in življenja nasploh, še zmeraj gre za veliko metafizično temo življenja in smrti, iskanja smisla, ki pa ga subjekt lahko išče samo še pri sebi, v svoji lastni zavesti, notranjosti, saj je ob izgubi metafizičnega temelja samo še taka

resničnost tista prava. V zgodbi *V mrežnici časa* pa je subjekt ujet v trenutek skoka s pečine in pristanka na skalah, medtem pa se mu pred očmi zavrti njegovo življenje v vsej svoji nesrečni in neizpolnjeni podobi. Razočaran nad življenjem, je prepričan, da je edina rešitev smrt, in da bo samo tako našel mir, ki ga tako vztrajno išče. V zadnjem trenutku je pomirjen s sabo in svetom, saj sprevidi, da je na koncu vse eno. Tudi tukaj je prisotno vprašanje življenja in smrti, smisla in resnice, samoprevpraševanje subjekta, česar pa v zgodbi *Ikar* ni več. Zgodba nima nobenega ozadja, subjekt se ne sprašuje več o smislu, ne vemo, kaj ga je pripeljalo do tega trenutka, in zdi se, da to sploh ni pomembno, da zgodbe pravzaprav ne potrebujemo, in da je pomemben samo tisti hip, moment, ko subjekt skoči skozi okno, za trenutek zalebdi v zraku in nato pade na asfalt, na kar so se mimoidoči komajda uspeli odzvati. Blatnik je znova mojstrsko ujel trenutek, ki se zdi, čeprav tematizira smrt oziroma samomor, čisto vsakdanji in droban, brezimen. Ni vzroka, ni nobenih usodnih posledic dogodka, ki ga v resnici ni – je zgolj fragment, pripetljaj, drobec, minimalistični utrinek iz življenja nekega brezimnega zreduciranega posameznika, eliptičnost in fragmentarnost ustvarjata posebno razpoloženje v zgodbi, ki samo še dodatno poudarjata kratkost in odprtost zgodbe. Zgodba z vsemi omenjenimi karakteristikami sodi v minimalizem.

Zgodba *Hodalyi* obsega komaj eno stran, vendar pa je polna minimalističnih elementov. Kratki, odrezani stavki stopnjujejo vzdušje, drobci dogajanja so nametani pred bralca – ženska zaječi, nekje se zabliška, sirene tulijo, Hodalyi se prevale iz ženske, navleče hlače, ljudje na ulici brezglavo tekajo, avionski motorji brnijo, nekaj eksplodira, Hodalyi se ozre nazaj na žensko in steče iz stanovanja, nesramni otroci iz sošeske ga v veži zbadajo in grozijo s smrtjo, on pa steče naprej, ne meneč se za njih, pognal se je na cesto in zadelo ga je, začuden je gledal na lužo krvi, zaječal je. Atmosfera v zgodbi je značilno minimalistična, s kratkimi stavki in na videz nepomembnimi podrobnostmi avtor oziroma pripovedovalec sestavlja neko zgodbo, ki pa se zaključi s smrtjo, ki jo subjekt sprejme z začudenjem, na to še ni bil pripravljen.

»Pognal se je na cesto. Ni še bil ves skozi vrata, ko ga je zadelo. Po ustih se mu je širil sladek okus. Začuden je gledal lužo krvi na pločniku, ki mu je prihajala vse bliže. Zaječal je. Ne zdaj, je pomisli.« (nav. d.: 78)

V tej zgodbi že srečamo zametke teme krize odnosa med moškim in žensko, ki bo kasneje postala glavna tema Blatnikovega pisanja – Hodalyi namreč zapusti žensko kar med spolnim aktom, se obleče in se še enkrat med vrati ozre na njo, ona odpre usta, da bi nekaj povedala, on pa se obrne in steče iz stanovanja, da bi videl, kaj se je zgodilo na ulici, vendar pa ga ta beg nato pahne v nepričakovano, presenetljivo smrt.

»Ženska je zaječala. Ne zdaj, je pomislil. Zablistalo se je. Sirene so zatulile. Prevalil se je z nje. Okenska šipa je zabrnela. Hlače je povlekel nase. /.../ Stopil je proti izhodu. Ženska si je skrila obraz v dlani. Brneli so avionski motorji. Med vrati se je ustavil. Ženska ga je pogledala. Odprla je usta. Nekje blizu je eksplodiralo. Obrnil se je in stekel.« (nav. d.: 112)

Ne vemo, kdo je ženska in kakšne narave je njun odnos, ali sta stalna ali priložnostna partnerja, vendar pa smo že na sledi krize odnosov, nezmožnosti komunikacije, neproduktivnega dialoga, površinskih in nefunkcionalnih razmerij, ko se subjekt raje odloči raje za beg ali za pasivnost kot pa za kakršnokoli akcijo, ki so za Blatnika še posebej značilni in ki jih zelo dobro ubeseduje.

Gre za tipično minimalistično zgodbo, kar dokazujejo naslednje karakteristike – majhna zgodba, vsesplošna redukcija (v tem primeru ima subjekt celo ime, vendar je to detajl, ki opozarja, da je subjekt tujec, torej ima globlji pomen, kar je še ena značilnost minimalizma, in sicer kaže na nestrpnost), zanimanje za intimno zgodbo iz vsakdanjega življenja posameznika, eliptičnost, fragmentarnost, odprt začetek in konec zgodbe, realističen jezik in slog, občutek realne izkušnje, molk, kriza odnosa med moškim in žensko.

Dan, ko je umrl Tito je zgodba, ki bi morala, sodeč po naslovu, prinesiti zgodbo, ki bi pomenila nek prelom, pretres, usodni dogodek. Vendar pa ta dejansko prelomni dogodek v zgodovini skozi oči dečka ni tako pretresljiv. Fant se namreč spominja tega dneva po tem, da je bila topla nedelja, ker so zunaj metali frizbi. Prižgal je televizijo in po glasbi, ki so jo vrteli, je vedel, za kaj gre. Odrezal si je kos kruha in ga jedel, dokler nista prišla mama in oče, ob desetih zvečer so ga poklicali v šolo, lepo se je oblekel in

obul in šel v šolo, ampak so ga takoj poslali nazaj, češ da komemoracije, zaradi katere so ga poklicali, ne bo in lahko gre domov. Doma se je ulegel v posteljo in gledal v strop. Da je mama klicala v šolo, takoj ko je odšel, in rekla, da je bolan, je zvedel šele čez eno leto, še danes pa ne ve, kaj točno so v šoli takrat počeli.

»Tisti dan je bila nedelja, prav topla, saj smo popoldne na ulici metali frizbi. Potem sem šel noter in se usedel pred televizor, in takoj, ko sem zaslišal, kakšno glasbo vrtijo, sem vedel. Sam sem bil doma, čakal sem očeta in mamo, in iz nelagodja sem šel v kuhinjo in si odrezal zagozdo kruha ter jo počasi premleval, monoton praritem čeljusti me je nekako pomirjal.« (nav. d.: 89)

Dogodek, ki je za družbo res bil prelomen, v dečku sicer vzbuja nekaj nelagodja, vendar pa se ne zaveda, kakšna je dejanska razsežnost tega dogodka. V njegovem življenju je bil to samo pripetljaj, ki je malo zmotil njegov svet, vendar pa ga ni v ničemer usodno spremenil. V zgodbi, kot je značilno za minimalizem, se v resnici ne zgodi nič prelomnega, in dečkovo življenje teče naprej po ustaljenem redu.

Z naslednjo zgodbo, ki jo bomo analizirali, Blatnik preide na tematiko, ki postane nekakšno vodilo in stalnica v njegovem nadaljnjem pisanju, v večini kratkih zgodb – odnosi med moškim in žensko, predvsem skrhani, nefunkcionalni odnosi.

V zgodbi *Možnost* moški in ženski subjekt spoznata, da je njun odnos obstal na mrtvi točki. Celotna zgodba je dialog, kateremu sledi molk, sestavlja pa jo šest vrstic, zato jo lahko poimenujemo kratka kratka zgodba:

»In potem, reče ona, obstaja seveda tudi možnost, da je bilo vse najino sklepanje napačno. Da sva vseskozi izhajala iz napačnih prepričanj, da sva si stvari predstavljala narobe: tisto, kar se nama je zdelo, da zgodbo pričanja, jo je pravzaprav zaključevalo. Da, reče on, to je možno. Seveda, možno. Potem dolgo molčita.« (nav. d.: 100)

V zgodbo vstopimo ob koncu, kakor dobimo vtis, pogovora o zvezi med moškim in žensko. Sklepamo lahko, da sta v zvezi že dalj časa, vendar pa sta očitno gradila na napačnih temeljih in sta zašla v slepo ulico. Pobudo v pogovoru ima ženska, kakor tudi deluje v tem okrnjenem dialogu, zato lahko sklepamo, da bi se ona bila pripravljena potruditi, da se temeljito pogovorita in pretrejeta svojo zvezo, tako da se ozreta nazaj in morda najdeta točko, kjer se je njun odnos začel krhati. Vendar pa po drugi strani tudi ženska ne pove nič konkretnega, ampak samo to, da obstaja možnost, da sta na stvari gledala napačno, ne poda pa nobenih predlogov za rešitev ali vsaj za poskus rešitve. Dialog ni tekoč, moški odgovori zelo na kratko, kot da nima drugega odgovora ali kot da ni več kaj za povedat, potem pa spet sledi dolg molk, ki je verjetno kar stalnica med njima, obstala sta v komunikacijskem krču, iz katerega izgleda, da ni izhoda, ali pa se nočeta ali ne moreta rešiti iz njega.

V minimalizem zgodbo postavljajo naslednji kriteriji: vesplošna redukcija, kriza odnosa med moškim in žensko, nezmožnost komunikacije, majhna zgodba, ki se ukvarja z intimo posameznika, odprt začetek in konec, eliptičnost in fragmentarnost, neproduktivni dialog, molk in tišina, pasivni subjekt, vtis realnosti in vsakdanjosti.

Pravzaprav je še ena zgodba o krizi odnosa in še enkrat gre za dialog med moškim in žensko, ki pa je skrhan, prekinjen. Zgodba se ponovno začne sredi dogajanja, sredi pogovora, pobudo v pogovoru ima spet ženska, ki izraža svoje nezadovoljstvo nad njunim odnosom, nad tem, da nikoli ne gresta k prijateljem, da ima vedno izgovore, da noče niti v trgovino več, da nista to, kar sta pričakovala, da je morda on sploh ne pozna, kot je v resnici, da bi rada resnično živela, očita mu, da večino časa preživi pred računalnikom, od nje pa pričakuje, da bo postorila vse ostalo. Medtem ko ona govori, on sedi za računalnikom in zapisuje njene besede, pravzaprav se odloča, katere besede in dele pogovora bo uporabil in katere bo izpustil. Reče ji, naj govori počasneje, saj je ne dohaja, ona pa noče, da zapisuje njune besede, ker potem ne bodo več njune. Moški se ji upre, češ da so vse te besede izmišljene, ona pa mu odvrne, da sta potem tudi onadva izmišljena. Med pisanjem se samo enkrat zaustavi in ji reče, da jo ima rad in potem čaka, ostane brez besed, nima več kaj povedati ali zapisati, ona pa mu reče, da ljubezen ni dovolj. Moški ji pove, da ni mislil, da bo kdaj tak, kot je sedaj, da je hotel biti drugačen, ko pa ga vpraša, zakaj ni, pa nima odgovora in prizna, da je izgubil. Ona

pravi, da bi rada resnično živela, da zdaj sicer živi, ne pa tako kot bi hotela, in on ji pove, da je potem tudi ona izgubila. Potem ugasne računalnik in ji pove, da to nima smisla, oba se strinjata in prideta do vprašanja, kaj storiti zdaj, in ugotovita, da v resnici ne moreta storiti nič:

»Poslušaj, rečem, to nima smisla.

Nemara ga res nima, si rečem. Nič. Nimam kaj.

Imam prav? reče.

Prav, potrdim.

Torej bo naprej po starem, ugotovi.

Zdaj sem nekoliko zbežan. Po starem? rečem. Mislil sem, da boš ti —

Jaz? reče ona.

Ti.

Jaz — kaj?

No, da boš ti spremenila. Da boš odšla, najbrž.

Odšla? K prijateljem? Na obisk?

Ne. Ne k prijateljem. Da boš odšla za zmeraj.

Za zmeraj, pomislim, to je težka beseda.

Nimam kam iti, reče ona mirno.

Natanko premislim: res nima kam iti. Hudo je, če se tega zavedaš, si mislim.

Samo tebe imam, reče. In še tebe nimam.» (nav. d.: 105)

Ženska reče, da bo morda prišlo še tisto drugo, in gleda skozi okno. Ko jo vpraša, kaj gleda, mu reče, da pravzaprav nič. Nato tudi on pogleda skozi okno in vidi, da tam res ni ničesar, in takrat pomisli: *»Isto vidiva, pomislim, torej sva le iz istega, torej le sodiva skupaj«* (nav. d.: 106), in se odloči, da nocoj ne bo več sedel za računalnik, ampak bosta šla k prijateljem, in morda se ji bo zdelo, da bo prišlo tisto drugo, kar čakata. *»Tako pravzaprav moram narediti. /.../ Nocoj pravzaprav moram.«* (nav. d.: 106)

Zgodba je tipično minimalistična, saj gre za majhno intimno zgodbo dveh posameznikov, ki ste zreducirana na njega in njo, za vsakdanjo situacijo, zgodba in dialog sta fragmentarna, eliptična, zaključek in konec sta odprta. Odnos med partnerjema je odtujen, ženska v njem ni zadovoljna, moški ni zadovoljen sam s sabo,

produktiven pogovor med njima ni več mogoč, velikokrat ostaneta brez besed, kot da si nimata več kaj povedati, molk je nekaj običajnega. Fragmentarnost, eliptičnost, pretrgan dialog, premolki, realistični jezik in slog ter vtis realne izkušnje ustvarjajo posebno atmosfero v zgodbi in med subjektoma. Oba se zavedata situacije, vendar pa vseeno vztrajata v tem odnosu, ki verjetno ne bo nikoli drugačen, čeprav čakata, da mogoče nekoč pride tisto drugo. Vrtita se v začaranem krogu, vendar pa ostajata, tako kot večina Blatnikovih subjektov, pasivna. Njun odnos je prazen in ravno praznina, *nič*, spodbudi možkega, da pomisli, da morda pa vendarle sodita skupaj, ker oba v šipi vidita le praznino. Tak drobcen dogodek, niti ne dogodek, ampak pripetljaj, naključje, omogoči neko spoznanje, minimalistični trenutek resnice, ki ne prinese nobenih sprememb, ampak bosta izčrpana subjekta ostala združena v odtujenosti, še veliko bo nedokončanih pogovorov.

V celoti dialoška je tudi zgodba *Vlažne stene*, kjer je medosebni odnos med partnerjema že skoraj grotesken. Moški pride domov in najde v svoji postelji golega črnca, ki kadi cigaro. Gre v kopalnico, da bi se soočil z ženo, vendar pa je neroden in ji ne zna povedati, kar ji gre. Ona je gola in ga čisto hladnokrvno prosi, da ji poda brisačo, medtem ko on ob pogledu na njeno golo telo in gole prsi skuša vsaj nekaj povedati. Potem mu ona končno ravnodušno reče »*Ah, reče, tisto. Tisto je Donald*« (nav. d.: 109) in ga spomni na ameriško raziskavo, o kateri mu je nedavno brala, da imajo uspešne ženske njenih let stalno razmerje z vsaj dvema moškima, ter da je Donald zato tukaj in da naj ji ne zameri, da nima nič proti njemu in je to samo matematika. Skloni se po brisačo in on upa, da se bo sedaj ogrnila in ji bo lahko povedal, kar ji gre, vendar se ne ogrne. Sprašuje jo, kako dolgo traja, in ali se ne misli obleči, ona pa ga vpraša, če se ne misli on sleči, da bo Donald že počakal, saj pač eden od dveh. On pravi, da ne more, če je v njegovi sobi, njegovi postelji on in ju bo slišal. »*Naj sliši, reče. Naj ve, kdo je gospodar.*« (nav. d.: 110) Tako je ujet med vlažne stene in se mora odločiti, kaj bo storil: »*v meni šumljajo vztrajni potočki, v moji sobi, v moji postelji pa črnc, Donald, kadi cigaro. Tu sem, med vlažne stene ujet, si rečem. Če govorim, bo trajalo. Če obmolknem, se bo izteklo. Imam izbiro. To je važno: izbira. Torej? Torej.*« (nav. d.: 111)

Priča smo krizi odnosa med njim in njo, moški je tukaj popolnoma brez moči in volje po akciji, je v podrejenem položaju, ženska je v popolni prevladi nad njim, njegovo nemoč pa še dodatno poudarjajo podrobnosti v zgodbi – kapljica vode, ki teče po njeni dojki, rožnata brisača, tako rožnata, kot so vršički njenih prsi, ponavljanje istih uvodnih besed: *v moji sobi, v moji postelji*, zaveda se, da bo izgubil, če opazi, da se poti ob pogledu na njeno goloto, njegovi poskusi, da bi kaj povedal, so kratki, odsekani, ne najde pravi besed, ponavlja njene besede, vprašanja samo začenja, pa jih velikokrat ne dokonča, ne more se ji upirati, čeprav se zaveda, da vse to ni prav, da mora nekaj reči, nekaj narediti, ujet je med vlažno steno in golo žensko, ki namerava spolno občevati z njim, kljub moškemu v sosednji sobi. Njene besede *»Naj ve, kdo je gospodar,«* lahko brez dileme razumemo v smislu, da je tukaj edini gospodar ona, česar se zavedata tako ona kot moški. Vendar moški meni, da je važno, da ima izbiro. Tukaj se zgodba zaključí, in ne vemo, katero možnost je izbral. Konec je torej, prav tako kot začetek, odprt, in torej tipično minimalističen.

Celoten dialog in odnos med moškim in žensko je absurden, grotesken, vzbuja tesnobo in nelagodje. Izmenjujejo se kratki stavki, kratke, velikokrat nedokončane izjave, predvsem tiste, ki jih izreka moški. Ženska se ne trudi, da bi kakorkoli razložila situacijo, razen s tem, da gre za posledico ameriških raziskav, niti se ji ni zdi sporna in nima nobenega občutka krivde. Je samozavestna, močna, zaveda se svoje prevlade nad njim in ve, da se tega zaveda tudi on. Moški se obupno trudi, da bi imel neko besedo, vendar pa izpade popolnoma nebogljen, nesamozavesten in neodločen, pusti se ji manipulirati in ne naredi ničesar, kar bi situacijo spremenilo, ker tega ni zmožen, še manj pa zdaj, ko gola stoji pred njim.

»On, rečem. Zakaj je tukaj?

Zame, reče. Zaradi ameriških raziskav.

Gledam: stopala so ji izginila v rožnatem svitku.

Poberi brisačo, rečem.

Poberi jo ti.

/.../ Sklonim se. Tudi ona se skloni. Pobere brisačo. Mislim: zdaj se bo spet ogrnila. Potem bom lahko povedal, kar ji gre. Potem bom lahko. Ne ogrne se.

Z dlanjo podrsam po ploščicah. Vlažno je.

/.../ Se ne boš oblekla? rečem.

Gleda me.

Se ne boš ti slekel? reče.

Gledam jo.

Vendar, zaslišim, kaj pa Donald?

Donald bo počakal, mi odvrne. Eden od dveh je. Naučiti se mora čakanja.

Potrpežljivosti.

Da, rečem, naučiti se mora.

Torej, reče ona, kaj še čakaš?

Da, zašepetam, kaj še čakam?» (nav. d.: 110–111)

Kot že v prejšnji zgodbah, je dialog eliptičen, pretrgan, kakršnakoli produktivna komunikacija med partnerjema je onemogočena, odnos jima polzi iz rok ravno tako, kakor polzijo kapljice vlage po vlažnih stenah kopalnice.

Stopnjevanje atmosfere, eliptični dialog, fragmentarnost, odprt začetek in konec, občutek za podrobnosti, kriza odnosa, majhna zgodba, ki se zanima za intimno usodo posameznika, vsakdanja tema, ki ustvarja vtis realnosti, eliptični stavki, izpuščanje besed, neproduktiven dialog, deformirana komunikacija, pasiven subjekt, realističen jezik in slog – značilnosti minimalizma, ki jih je Blatnik mojstrsko prepletel v tej zgodbi.

Najkrajša zgodba v zbirki je *Apologija*, ki vsebuje vsega deset besed.

»In kaj, reče On, kdo me sodil bo za zmoto?»

Je minimalistična v vseh pogledih – njena struktura govori sama zase, zgodba je skrčena na eno samo poved (kar jo opredeljuje kot kratko kratko zgodbo), ne poznamo ne kraja ne časa dogajanja, ne poznamo teme, razberemo lahko samo motiv zmote, subjekt je nedoločen, On, ne poznamo njegovega ozadja. Gre za nek trenutek, hip, fragment, iztrgan iz celote, ki mu ne moremo ničesar trdo določiti. Lahko predvidevamo, da subjekt sprašuje po tem, kdo lahko daje sodbe o njegovi zmoti ali morda o zmoti kogarkoli, morda celo misli, da nihče nima take moči oziroma

avtoritete, da bi lahko presojal njegovo zmoto, lahko pa da se počuti, kot da je nad vsem in vsemi. Zgodba, ki je tako drobna, tako minimalistična, da se zdi, da sploh ni zgodba, pa vendar ponuja različne možnosti za interpretacijo.

V *Biografijah brezimnih* so prisotne tako postmodernistične kot minimalistične prvine. Če v zbirki *Šopki za Adama venijo* o minimalizmu še nismo mogli govoriti, je tukaj že močno prisoten, s čimer Blatnik počasi zaključuje obdobje literarnega preigravanja in se zgodbe znova vrnejo k subjektu, posamezniku, pravzaprav k zgodbi, ki bo spet zgodba. Blatnik začne pisati majhne, intimne zgodbe, ki se ukvarjajo z vsakdanjimi temami, te pa prikazuje na živ, realen način, da imamo občutek dejanske izkušnje in se ne sprašujemo več o sami zgodbi kot taki, jezik in slog sta realistična. Zgodbe se usmerijo v dialoškost, vendar pa gre za nereproduktiven, destruktiven dialog. Pomembni postanejo trenutki, fragmenti, utrinki iz življenja, na videz nepomembni pripetljaji, majhne podrobnosti, v ospredje pride že tema odnosa med moškim in žensko, ki sta pasivna in nista zmožna komunikacije, njun odnos velikokrat zaznamujejo tišina in premolki. Vse karakteristike minimalizma, ki jih Blatnik vključi v nekatere zgodbe v *Biografijah*, so prisotne tudi v naslednjih zbirkah kratke proze.

3.3 MENJAVE KOŽ (1990)

Tretja Blatnikova zbirka *Menjave kož* je izšla leta 1990, v njej je zbranih 16 kratkih zgodb, od tega jih je bilo deset objavljenih že prejšnji zbirki, šest zgodb pa je novih. Blatnik je v tej zbirki sledil tujim vplivom, pri Virku (1997) lahko preberemo, da je nanj očitno vplival predvsem ameriški pisatelj Raymond Carver, npr. v zgodbah *Pravzaprav*, *Vlažne stene* (ki smo jih srečali že v prejšnji zbirki), *Billie Holiday*, *Začasno bivališče* (nav. d.: 156). Odmik od metafikcije je viden predvsem v tem, da zgodbe niso samo neko preigravanje že poznanih literarnih vzorcev, ampak se ponovno vrnejo k subjektu, k realnim, vsakdanjim izkušnjam posameznika. Gre za majhne zgodbe, ki se usmerjajo v intimo, v medosebne odnose, predvsem v odnos med partnerjema, vendar pa se, kot pravi Virk, »v njih ne dogaja nič posebno dramatičnega več, saj celo tradicionalno najbolj stimulativen dogodki, /.../ ne sprožijo nobenih radikalno dramatičnih ukrepanj,

ampak *pogovor*, carverjevski nadomestek tradicionalne akcije, ki je v tem smislu posebno znamenje subjektive metafizične nemoči; po smrti subjekta akcije se je pojavil subjekt pogovarjanja, tudi zgodbe se praviloma končujejo sredi pogovora« (nav. d.: 157).

Zgodbe, ki jih je Blatnik objavil že prejšnji zbirki in jih ponatisnil v *Menjavah kož*, so *Bobnarjev zamah*, *Materin glas*, *Izak*, *Dan*, *ko je umrl Tito*, *Apologija*, *Kioto*, *Možnost*, *Pravzaprav*, *Vlažne stene* in *Hodalyi*, nove pa nosijo naslove *Dva*, *Okus krvi*, *Praske na hrbtu*, *Billie Holiday*, *Začasno bivališče* in *Rai*.

Od že objavljenih zgodb v našo analizo pri prejšnji zbirko nismo vključili samo treh – *Materin glas*, *Izak* in *Kioto*. V minimalističnem kontekstu so te zgodbe pomembne predvsem zaradi atmosfere, ki jo ustvarja, posvečanja pozornosti podrobnostim, detajlom, ki se na prvi pogled ne zdijo pomembni, ter zaradi ustvarjanja vtisa realnega izkustva.

Prva nova zgodba *Dva*, je zgodba, ki že z naslovom napoveduje dvojino. Čeprav bi morda pričakovali dvojino v obliki moškega in ženske, pa se znajdemo v zgodbi, ki niha med sanjami in resničnostjo – moški leži na postelji, žival pa mu liže roko. Subjekt razmišlja, da si je to žival izmislil in da mora nehati misliti nanjo, da morda sploh ni resnična. Nato ga zajame dvom, da gre morda za prezrcaljeno resničnost, in da tudi žival misli njega, in zato še naprej vztraja v takem stanju.

»Potem bo konec z obema, kdorkoli prične prvi. Zato ležim v sobi, ki ni soba, in zato žival, živčna od lakote, liže mojo roko.« (nav. d.: 18)

Zgodba vsebuje več modernističnih značilnosti, saj niha med sanjami in resničnostjo, nismo čisto gotovi, kaj je res, tudi subjekt ni čisto prepričan v resničnost, ki ga obdaja, kar bi lahko označili za postmodernistično lastnost – ko tudi lastna subjektivna resničnost ni več zanesljiva. Kljub temu pa zgodba deluje realno, gre za droben fragment, pripetljaj, ki ne prinese nobenih sprememb, subjekt je minimaliziran in ni

sposoben neke akcije, ostaja pasiven, ker se boji morebitnih posledic, to pa so tipični elementi minimalizma.

Okus krvi je tesnobna zgodba, v kateri srečamo motive utopljenke, spolne zlorabe v otroštvu, spolnega nadlegovanja, krvi, smrti in morda celo nekrofilije. Katarina, mladenka, ki se ukvarja z ustvarjanjem glasbe, se s kolesom znajde na kraju, kjer najdejo utopljeno žensko. Dolgo ostane na prizorišču, tako da je na koncu tam še samo ona, in kmalu jo začne ogovarjati policist. Sprašuje jo, če še ne misli iti domov in če rada opazuje take stvari. Spominja jo na očeta, in zbudijo se ji spomini na otroštvo, ko jo bila žrtev očetove zlorabe:

»Ne, ne, je pomislila Katarina. Kakor oče. Oče, ki je stal na vratih njene spalnice. Ki je gledal noter. Ki je šepetal: »Tako ti pridem dat lupčka na lička, Katarinca! Takoj!« Ona pa si je vlekla deko čez glavo in si grizla ustnice. Kakor oče. Enak. Tak gib z roko ... Tak glas. Kakor oče. V ustih je začutila okus krvi.« (nav. d.: 38–39)

Zgodba vseskozi niha med čudnim, pretrganim, nepovezanim dialogom in Katarininimi lastnimi mislimi, gre torej za minimalistično majhno, intimno zgodbo posameznice, z značilnim eliptičnim in prekinjenim dialogom. Policist nekaj besediči, Katarina pa se sprašuje, kaj hoče povedati, sama pa niti ne more odgovarjati na vprašanja, ki ji jih policist zastavlja, odgovarja zmedeno in pretrgano. Zateka se v svoje misli, kjer poskuša filtrirati, kaj se dogaja, in si skuša dopovedati, da naj govori, kakor hoče. Policist jo začne nagovarjati, da bi odšla skupaj z njim, ona pa kot da ne razume, kaj ji želi povedati in se upira nekako brez moči in volje, kot da tega ne zmore – tipičen minimalistični pasiven subjekt. Policistov mlajši kolega ni zadovoljen, da jo bo odpeljal starejši, in si očita, zakaj se je prej obiral. Oba sta vzela nekako za samoumevno, da bi lahko odpeljala Katarino in jo izkoristila. Dogovorita se, da bo mlajši pripeljal njeno kolo do mesta, Katarina pa je brez večjega premisleka kar povedala svoj naslov. Katarina razmišlja, da je sedla v avto in dovolila, da jo starejši policist prime okrog ramen, česar se sploh ni prav zavedala, pove mu tudi, da ustvarja glasbo v svojem studiu in policist se kar povabi tja, da bi jo slišal. Tam jo začne nadlegovati, povleče srajco in pas iz hlač,

in jo sprašuje ali naj pusti škornje gor, če jo bo tako bolj spominjal nanj, nastane prav groteskna situacija. Nato mu Katarina pove, da je čas, da odide, on pa pravi, da ni vedel, da se nista razumela. Katarina je že začutila, da bi lahko enkrat za spremembo zmagala v taki situaciji, vendar pa jo policist na stopnišču stisne k zidu in ji z roko seže med noge.

»Katarina je zaprla oči in jih spet odprla. Nič. Roka je bila tam kot prej. Ni se ji sanjalo. In nič ni čutila. Le vlago, ki je mezela iz zida in ji prenikala skozi majico. Ozrla se je navzgor po stopnicah in videla vlažne sledi na oknu. Dež. Pomislila je, če je spravila kolo pod streho. In se spomnila, kje ga je pustila.

»Pustite me,« je rekla, in potem še enkrat ponovila, glasneje. »Pustite!«

»Ne paše?« je rekel policist, kar nekam začuden.

Odkimala je.

»Daj no,« je rekel policist, »saj vem, da paše vsaki.«

In ji je znova segel med noge.

»Ne tako,« je rekla Katarina in ga odrinila. »Sama znam bolje.«

»Pokaži.«

»Ste nori?« (nav. d.: 47)

Katarina poskuša v mislih pregnati situacijo, ni pa zmožna v realnosti reagirati in se odločno upreti, kot da ne zmore izraziti tega, kar hoče in kar bi morala povedati, ampak zmore povedati le, da zna sama bolje poskrbeti zase. Potem pride še mlajši policist s kolesom, ki je užaljen, ko vidi, da je starejši že poskušal. Mlajši hoče ostati z njo, s starejšim se pregovarjata in dobimo namig na to, da je starejši občeval tudi že s truplom. Katarini ob vsem tem postane slabo, udari s čelom ob kovinsko ograjo, priteče ji kri, starejši ji s svojo vodno pištolo spere kri z obraza, in skleneta, da odideta, ker je to preveč za njun okus – *»Opraviva že to in pojdiva,« je zaslišala mlajšega. »Zdaj me je vse minilo. Ne maram krvi. Voda, to že. To že prenesem.«* (nav. d.: 52). Starejši ji robček podari, ker ne bi imel kako razložiti ženi krvavega robčka in ji pravi, da lahko še malo okuša svojo kri, če želi. Potem jo vpraša, če je kdaj okusila tujo kri, in ji ponudi svojo vizitko, da lahko kdaj pride k njej, da ga bo lahko zgrizla do krvi, češ da to mora enkrat poskusiti, in Katarine dejansko pomisli na to možnost: *»Okus krvi, tuje. Morda je to*

tisto, česar ni mogoče izraziti z zvokom, tisto, kar manjka. Vzela je ponujeni listič in prikimala. »Morda pa res,« je rekla. In si mislila: moje življenje se bo spremenilo. Čutim, da se bo spremenilo.» (nav. d.: 54–55)

Okus krvi je zelo živa, realna, zgodba o sprevrženih medčloveških odnosih, iz katerih se je očitno nemogoče rešiti, in se ponavljajo vedno znova, vsaj kot se zdi v Katarininem primeru. Zdi se, da Katarina nima volje in moči, da bi se rešila iz prijema lastne preteklosti, niti ni sposobna, da bi to izrazila z besedami, kaj šele z dejanji. Vseskozi se zdi, da to, kar pove, ni tisto, kar bi želela ali morala povedati, ne prevzame nadzora v dialogu in dovoli, da policista odločata namesto nje. V njej obstaja neka želja po spremembah in upanje, da se bodo stvari spremenile in obrnile na boljše, vendar ni dovolj odločna, da bi dejansko kaj spremenila. Zdi se, da živi v nekem svojem svetu, ki si ga je ustvarila, da bi ubežala preteklosti, zateka se v glasbo, ki ji ponuja uteho, ni pa neka trajna rešitev. Katarina želi spremeniti svoj položaj in nastalo situacijo, vendar za to nima dovolj moči in ostaja pasivna, pasivnost subjekta pa je ena vidnejših lastnosti (Blatnikovih) minimalističnih kratkih zgodb.

Če povzamemo, so minimalistične karakteristike v zgodbi naslednje: majhna zgodba, ki se ukvarja z intimno usodo posameznice, prikaz vsakdanjega življenja, realističen jezik in slog, kar daje občutek realne izkušnje, fragmentarnost in eliptičnost, nezmožnost komunikacije, deformiran in neproduktiven dialog, posebna atmosfera, zreduciran tok zavesti, kriza odnosov.

Najdaljša zgodba v zbirki je zgodba *Praske na hrbtu*, obsega kar 35 strani v knjigi. Zgodba ponovno tematizira odnos med moškim in žensko, med Romanom in Diano, ki sta se po nekem čudnem naključju znašla skupaj in sedaj poskušata s to situacijo živeti najbolje, kar se da. Roman je arhitekt, ne ravno zadovoljen s svojo službo, mestni človek, nima stalne ženske, njegovo življenje je v mestu, tu ima tudi prijatelje in znance, rad posluša glasbo z vinilnih plošč in ima nasploh svoj ustaljen ritem. Diana je žena od Petra, nekdanjega Romanovega sošolca z arhitekture, bila sta tudi sodelavca, dokler se ni Peter odločil, da gre živeti na podeželje, v staro hišo, ki mu jo je zapustil dedek, češ da mestno življenje ni zanj, z ženo Diano pa sta tudi vedno živela zdravo življenje v stiku z naravo in se mu zdi to prava odločitev. Odločil se je za življenje v naravi, brez elektrike in mestnega stresa.

Romanu se življenje obrne na glavo, ko mu Diana nekega dne potrka na vrata in pove, da je pobegnila od Petra, češ da se mu je zmešalo, in da bo ostala pri njemu, ker jo je samo on vedno razumel. V resnici se nista videla že nekaj let, bila sta v bistvu tujca, ampak Roman ji je dovolil, da prespi v njegovi postelji, sam pa je spal v viseči mreži. Dianino bivanje pri njem se je krepko podaljšalo, živela je na njegov račun, jedla njegovo hrano, delala ni, cele ure je preživela v kopalnici in z nohti uničevala njegove plošče, ponoči pa jo je večkrat videl, da stoji ob oknu in strmi ven. Roman je želel dati Diani vedeti, da tako ne gre naprej, da ne more kar tako živeti pri njem, zato je načel pogovor, ki pa se ni končal kot je Roman načrtoval, ampak se je končal s spolnim odnosom, po katerem je imel cel hrbet popraskan. Nenavadnost in nenaravnost njunega odnosa prikazuje naslednji dialog:

»Kaj ne more trajati?« je začudeno vprašala.

»No, to ni naravno. Živiva skupaj, pa kaj? Ti nisi moja sestra. Nisi moja hči. Nisi moja mama. Nisi moja žena. Le kaj si bodo mislili ljudje? Da neka ženska kar živi pri meni, vseeno ni čisto normalno. Za eno noč ne rečem, ampak ...« Tu sem se ugriznil v jezik.

»Imaš drugo žensko?« je vprašala Diana.

»Kako – drugo? Katera je pa po tvoje prva?«

»No, jaz vendar,« je rekla kar malo užaljeno.

»Ampak – Diana! Dva tedna si že tukaj, pa se še dotaknila nisva! Ti nisi moja ženska, pa četudi je od zunaj tako videti! Si pozabila?«

»Kaj sva pa potem?« je vprašala prostodušno. /.../

»Ne vem,« sem priznal. »Ampak za svojo žensko štejem lahko samo ...«

»Samo?« me je priganjala Diana.

»No, samo tisto, s katero spim.«

»Ah,« je rekla Diana, »vedela sem, da bo prišlo do tega.« (nav. d.: 69)

Dan po spolnem odnosu je bil čisto drugačen, Diana mu je gospodinjala in bila njegova ženska, šla sta celo v kino, kot pravi par, vendar pa je to trajalo samo en dan. Nato je bilo spet vse kot prej, živela sta pod isto streho, ne pa skupaj, Romana je tako stanje izčrpavalo, v službi ni zmožal dela, zato se je odločil, da Diani znova poskuša

dopovedati, da je čas, da odide, vendar se je spet končalo s spolnim odnosom in praskami na hrbtu. V službi je šlo samo še navzdol, Roman dobi odpoved, ker bo njegovo delo prevzel Peter, ki ima zdaj očitno elektriko in računalnik, da lahko dela na projektih. Roman pokliče Petra in se skuša z njim pogovoriti, vendar pa Peter pravi, da bi se moral Roman preseliti z njim, da ima računalnik zaradi Boga, da je zato napeljal elektriko in zato rabi denar in zato dela na projektih. Ko mu Roman pove, kako je z Diano, mu pravi, da je to krivo mesto, da tega na deželi ni počela, in da naj pride tudi on, ker ga bo mesto razžrlo, da je lahko srečen, če hoče, Roman pa mestnega življenja ni pripravljen zapustiti. Šel je ven in se pozno vrnil, pijan, in začel Diani glasno razlagati o Petru in o tem, kako bo dobil njegovo službo, on pa njegovo ženo, in ko pride do tega, da bi ji povedal, naj gre, da je ne mara, tudi če bi si moral izmisliti, da je homoseksualec, tega ne more narediti, in jo prosi, naj ostane, da noče biti sam, in da naj mu govori, naj govori karkoli, tudi če o ličilih, zaradi katerih se je za vse tiste ure zapirala v kopalnico in se ličila sama zase, samo da bo govorila; naroči ji celo, naj da ploščo na gramofon: *»Rekel si, naj dam ploščo na gramofon – jaz?« je vprašala? »Ti,« sem rekel. »Kdo pa drug. Samo midva sva. Kdo drug?««* (nav. d.: 90). Tako se zgodba izteče v eno samo sprijaznjenje, da se bo treba navaditi – na praskanje po ploščah, na dejstvo, da je brez službe, na varčevanje, na skrb za Diano, ko bo ponoči strmela skozi okno, na ličila, in seveda na praske na hrbtu.

Odnos, ki je v vseh pogledih nenavaden, dva, ki želita biti vsak svoje, pa jima to ne uspe, in nekako pristaneta v razmerju, ki to ni, tretja oseba, Peter, pa se od situacije in žene popolnoma oddalji, kot da ga vse to ne zadeva več. Nezmožnost komunikacije je zopet močno prisotna, dialog ne steče, besede ne zadenejo cilja, udeleženca govorita drug mimo drugega, nočeta ali ne zmoreta slišati, kaj želi drugi povedati. Minimalistična zgodba prikazuje majhne, intimne stiske dveh posameznikov, naslikanih v zelo vsakdanji, realno prikazani situaciji, z občutkom za razpoloženje in drobne podrobnosti, ki postanejo njuna velika zgodba brez konca. Tukaj morda lahko celo govorimo o nekakšnem koncu, zaključku, saj Roman sprejme idejo o Diani v svojem življenju, o spremembah, na katere se bo potrebno navaditi. In čeprav sta oba nezmožna prav izraziti svoja občutja in nimata pravih besed, čeprav sta minimalistično pasivna, se zdi, da je tukaj neka skupna pot vseeno možna, da bi lahko prišlo do spremembe.

Majhna zgodba o vsakdanjem življenju posameznikov, zanimanje za njihovo intimno usodo, izčrpanost in pasivnost subjektov, eliptičnost in fragmentarnost, odprt začetek in konec, nezmožnost komunikacije oziroma deformirana komunikacija, neproduktivni in pretrgan dialog, tišina in premolki, kriza odnosa med moškim in žensko, realističen jezik in slog, občutek realne izkušnje in posebna atmosfera, ki se ustvarja skozi zgodbo so elementi, ki definirajo zgodbo kot minimalistično.

Da je glasba nekakšna rešilna bilka, izhod, ali tisto, kar pač ostane, ko ni več ničesar drugega, smo opazili že pri več zgodbah. Motiv glasbe je vpleten v Blatnikove zgodbe kot ena njegovih stalnic. V tipično minimalistični zgodbi *Billie Holiday* predstavlja glasba še tisto zadnjo stvar, ki lahko morda reši odnos med moškim in žensko, ali vsaj obudi spomine na to, kako je včasih bilo drugače, zdaj pa je skoraj prepozno za karkoli. Odnos med moškim in žensko, njim in njo, je v tej zgodbi popolnoma skrhan, utrujena sta en od drugega, naveličana, zdolgočasena. Ženska je pobudnica, ima upanje, da se njuna ljubezen še lahko vrne, da se lahko prebudi, kljub temu, da sta že popolnoma izpraznjena. Ženska poskuša v njem vzbuditi spomine na lepe stvari, poskuša ga prepričati, da je še lahko tako kot je bilo, da jo ima še zmeraj rad, ampak se prepričuje in sam sebi laže, da ni tako. Poskuša z glasbo, s staro ploščo Billie Holiday, ki ji jo je podaril za rojstni dan:

*»Kaj pa, reče ona, če bi dala na gramofon tisto staro ploščo Billie Holiday?,
me tudi potem ne bi poljubil?*

Saj je nimaš več, reče on. Saj nimaš več te plošče.

*Kako veš? vpraša ona. Nekaterih stvari človek nikoli ne izgubi.« (nav. d.:
103)*

S to ploščo in glasbo skuša prepričati moškega, da ni še vse izgubljeno, on pa v to ni prepričan in ne ve, kako bi lahko rešil situacijo, ostaja brez besed. Sledi skoraj absurdna situacija, ko moškega po telefonu kliče druga ženska, s katero ima verjetno tudi razmerje, ona pa gre nastaviti ploščo Billie Holiday, se vrne in ga objema in poljublja medtem, ko se on pogovarja z drugo:

*»On reče v telefon: to? Billie Holiday.
Ona prikima. Da, Billie Holiday, reče potihem.
On reče: staro, seveda je staro.
Ona stopi k njemu in ga objame okoli pasu.
On reče: meni je všeč.
Ona prisloni glavo na njegov trebuh.
On reče: kaj? Ne, nisem sam.
Ona ga stisne k sebi.
On reče: tu je. Blizu.
Ona mu povleče srajco izza hlač.
On reče: kako to misliš, kako blizu? Ja, v tem prostoru je. Ja, lahko se je dotaknem.
Ona mu povleče z dlanjo prek kože.« (nav. d.: 106)*

Med pogovorom moški spusti slušalko k bokom, saj mu ženska dopoveduje, da ve, da ima rad njo, čeprav misli, da tega ne sme pokazati, prepričana je v to, saj ji to govori njegova koža v postelji ponoči, da ga izdaja koža. Moški odloži telefon, ne razume, kaj mu govori, samo pasivno posluša in ji postavlja vprašanje za vprašanjem, čeprav bi se lahko potrudil, tako kot se trudi ona.

*»Ne razumem, reče on.
Ne razumeš, ker ne poslušáš, pravi ona. Vse ostane. Res, da včasih ni več kot je bilo, res, da se včasih zdi staro in mimo. Ampak ostane. Samo nekakšna patina se naredi čez. In vse še je, kot je bilo. Iste lepe reči. Samo malo bolj ... stare. In zato se ti zdijo tuje.« (nav. d.: 108)*

Ženska je prepričana, da se lahko stvari znova najdejo, da ni vse izgubljeno, da še vedno ima njo, on pa pravi, da zdaj nima več odgovorov na vse kot nekoč, da ni tako enostavno, da ni dovolj, da rabi še druge stvari. Pogovor pripelje do druge ženske, nato pa utihne glasba in za trenutek utihne oziroma zastane tudi njun pogovor, kot da je glasba edina stvari, ki lahko vodi naprej ta pogovor in ki lahko reši to zvezo. Glasba zaigra naprej, on pomeša spomine na obe ženski, na to pa ga spomni njena koža. Njeno

kožo pozna do zadnjega kotička, pozna vse praske, ona pa pravi »Praske spadajo zraven. Brez njih bi bilo to nekaj drugega« (nav. d.: 110), in ko on ostane pri *nekaj drugega*, ona ugotovi, da je naveličan in zato misli, da hoče nekaj drugega, čeprav bo včasih isto, kot je že bilo, saj praske prihajajo počasi. Telefon znova zazvoni, ona pa ga prepričuje, da ne bo dvignil, ker ne utegne govoriti, ker bo poslušal Billie Holiday in se poljubljal z njo, tako kot včasih, »Samo z več praskami. S patino. Z vsem, kar je prišlo zraven. In zato drugače.« (nav. d.: 111). Ko telefon ne neha zvoniti, mu pravi, naj dvigne in ji pove, in da bosta potem videla, kako bo, ko bo povedal. On zelo negotovo sprejema njena navodila, spet ni prepričan vase in v pravilnost njenih besed, nato pa dvigne slušalko in se še enkrat ozre k njej, kot da išče potrditev, ona mu prikima v potrditev in potem reče v slušalko: »Ne morem. Poslušam Billie Holiday. Še zmeraj. Enako. Vendar drugače. Slišiš? Razumeš?« (nav. d.: 111)

Motiva glasbe in kože sta tista, ki predstavljata njun odnos. Koža z vsemi praskami ostaja še vseeno koža, in enako tudi njun odnos ostaja, čeprav s praskami, plošča Billie Holiday pa je tudi še zmeraj ista, čeprav je popraskana, praske ji ne škodijo, in tudi praske na njunem odnosu ne pomenijo, da ga je zato treba zavreči. Morala bosta obleči novo kožo, kožo z vsemi svojimi praskami, in jo sprejeti tako, kot je – isto, vendar drugačno.

Izpraznjen in izčrpan partnerski odnos, nezmožnost komunikacije, pretrgan dialog, pasivni subjekt, začetek in konec zgodbe sredi pogovora, fragmentarna in eliptična struktura, majhna, intimna zgodba o življenju dveh posameznikov, prikazana v vsakdanjem okolju, subjekt skrčen na *njo* in *njega*, minimaliziran do skrajnosti, v celoti dialoška zgodba, realističen jezik in slog pisanja – vse te lastnosti uvrščajo zgodbo trdno v minimalizem.

Začasno bivališče je še ena zgodba o izpraznjenem partnerskem odnosu, v katerem je spet pobudnica ženska, moški pa je tokrat popolnoma pasiven in niti ne odgovarja več, saj odgovorov nima oziroma jih niti več ni. Če je v prejšnjih zgodbah še potekal dialog, čeprav pretrgan in neproduktiven, tukaj govori samo ženska, moški pa molči, ne odgovarja, ne zmeni se za njo, ženska govori svoj monolog, on pa se obnaša, kot da je ni, niti s premikom telesa se ne odzove na njene besede, ves čas, ko ona govori, moški samo izteguje roko in opazuje potne kaplje, ki mu polzijo po rokah in padajo na obraz –

kot da je to tisti trenutek neznansko pomembno in edino, s čimer se lahko ukvarja. Par leži na postelji v sobarni sobi, večkrat skozi zgodbo se pojavi motiv *ventilatorja, ki z enakomernimi zamahi reže zrak*, kar je poleg šumenja iz radia tudi edini zvok in edino dogajanje, ki poleg njenega govorjenja obstaja med njima. Ženska ga opozori, da tudi glasbe več ni, iz radia se sliši samo šumenje. Torej tudi glasba ne more več rešiti situacije, če se je v kateri od prejšnjih zgodb še zdelo, da lahko. Ponavljajoče vrtenje ventilatorja je enolično tako, kot je enoličen njun odnos. Ženska ga sprašuje o njunem položaju, o tej sobi, ki naj bi bila samo začasna, poskuša ga prepričati, da zapustita to sobo, da gresta plesat, na sladoled, da ji kupi rože. Ne razume, zakaj je zaklenil vrata, ko pa bi lahko brez skrbi šla ven, saj ne obstaja nobena grožnja več za njiju. Ženska govori, kako bi bile potrebne spremembe, čeprav je to lahko nevarno, zato bi raje, da bi bilo po starem, kar argumentira z besedami:

»Ni dobro, če se spreminja. Recimo: ko si bil brez vsega, sem te imela raje. In potem se je spremenilo. Seveda: še te ljubim. A pri majhnih rečeh se je spremenilo. Zdaj ne ljubim več tvojih ust. Ne ljubim več tvojih oči. Ne ljubim več barve tvojih puloverjev. Ne ljubim več načina, kako držiš svinčnik.« (nav. d.: 115)

Ženska pravi, da ima samo še besede, ki pa ne morejo ven, ker sta že celo večnost v sobi, poslušata samo še šepetanje v glavi, ki ne more ven, ker ji on ne da ključa, in da kar traja, čeprav je rekel, da bo začasno, in da jesta samo jedi iz pločevine. Zopet se pojavi motiv kože – ženska pravi, da jo koža zapušča, in da ne ve, če ji bo zrasla druga, in da je bila s to zadovoljna. Noče več samo šumov iz radia in jedi iz pločevine, ampak sladoled in rože. Potem ga sprašuje, če misli, da se bo karkoli od tega končalo, vendar pa se ji porodi dvom, kaj bo potem, saj se ji zdi, da je to vse, kar še imata.

»Misliš, da se bo končalo? Rekel si: začasno. Kaj praviš zdaj? Moški ne odgovarja. Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak.« (nav. d.: 116)

Moški in ženska sta se znašla v situaciji, ko ne pomagajo niti besede več, nezmožnost komunikacije je dosegla vrhunec, niti pogovor ni več možen, kar je bilo še zadnje, kar je ostalo minimalističnemu subjektu. Kriza odnosov je dosegla skrajno točko, predstavlja jo soparna soba, kjer edine šume povzroča vrtenje ventilatorja in šumenje iz radia, edini šum v njunem odnosu pa so njene besede, saj moški niti spregovarja ne več, ona pa govori mimo njega, kot bi še imela upanje, da bo to karkoli spremenilo, razmišlja celo o *menjavi kože*, vendar pa jo je strah negotovosti ob tem, zato bi ostala zadovoljna s staro kožo. Partnerja sta popolnoma odtujena in zdolgočasena, vendar pa kot minimalistični subjekt nasploh, pasivno vztrajata v tej nemogoči situaciji. Tipična minimalistična zgodba z vsemi pripadajočimi lastnostmi, zgodba, kjer se ne zgodi popolnoma nič, ne pride do nobenih sprememb, edino dogajanje je samo govorjenje, niti pogovora ni več, nobena akcija ni mogoča.

Minimalistične karakteristike v zgodbi: majhna zgodba o vsakdanjem življenju, intimna usoda dveh posameznikov, kriza odnosa med moškim in žensko, eliptičnost, fragmentarnost, odprt začetek in konec, nezmožnost komunikacije, neproduktivni oziroma destruktivni dialog, v tem primeru kar monolog, izčrpan, pasivni, naveličan, omrtničen, otopel subjekt, drobni navidez nepomembni detajli, ki dodatno ustvarjajo in stopnjujejo razpoloženje v zgodbi, tišina ter realističen jezik in slog, ki ustvarjata vtis žive izkušnje.

Zadnja kratka zgodba v zbirki je zgodba *Rai*, v kateri glasba ni rešitev, ampak je zatočišče oziroma sredstvo pobega pred situacijo, glasba je tokrat celo dodatni krivec za krizo odnosa. Naslov z glasbeno konotacijo nam da vedeti, da tukaj komunikacija več nima prostora, ampak bo njen prostor prevzela glasba. Moški se raje predaja alžirski glasbi *rai*, kot da bi se soočal z enoličnim življenjem s svojo žensko, kjer pozna že vsako potezo, vsak gib, ki ga bo naredila, ve, v kakšnem stanju ga bo pričakala in kaj ga čaka. Ne trudi se niti iskati besed, ker te nimajo več smisla, ženska pa vztraja v popolnoma odtujenem odnosu kot trpinka, saj je prepričana, da jo vara, in ga sprašuje, zakaj se sploh vrača, če jo ljubi bolj kot njo. Njemu pa se ne ljubi več razlagati, kako med poslušanjem *rai* glasbe hodi po gozdovih in opazuje lunino svetlobo med krošnjami. In ker vsakič znova nima smisla razlagati, si bo še enkrat znova dal slušalke v ušesa in poslušal glasbo, dokler ne bodo baterije končno obnemogle.

Enoličen, izčrpan partnerski odnos, kjer ženska polna očitkov in užaljenosti vztraja, moški pa nima več volje ali moči, da bi se s tem spopadal, in išče izhod v glasbi, ki mu še edina lahko pomaga. Nezmožnost komunikacije je tudi v tej zgodbi stopnjevana do vrhunca, kjer oba vztrajata pri svojem, in se niti ne poskušata več pretvarjati, da se da kaj popraviti ali spremeniti. Kot v vseh ostalih zgodbah pa moški in ženska vseeno ostajata v brezupnem položaju in pasivno sprejemata svojo usodo in svojo resnico.

Zopet gre za značilno minimalistično zgodbo, z odprtim začetkom in koncem, z majhno usodo dveh posameznikov v vsakdanjem življenju, ki vztrajata v izpraznjenem partnerskem odnosu, sta pasivna, nezmožna komunikacije, dialog sploh ni več opcija, ker besede nimajo smisla, zgodba je fragmentarna in pretrgana, dogodka ni, je samo utrinek, fragment, majhen pripetljaj, ki pretrese samo svet obeh subjektov, v tem primeru samo ženskega, ker si je moški subjekt ustvaril svoj svet v glasbi.

Z zbirko *Menjave kož* je Blatnik skoraj popolnoma prekinil z metafizijskim pisanjem in se usmeril v minimalizem. Preigravanje literarnih vzorcev in igra jezika sta tu in tam še prisotna, kot smo videli na primeru zgodbe *Dva*, vendar pa v večini primerov negotovosti ob branju, ko bralec vseskozi niha med sanjami oziroma fikcijo in resničnostjo, ni več, saj zgodbe ponovno zajemajo iz stvarnosti, iz vsakdanjega življenja posameznikov, dotikajo se drobnih, na videz nepomembnih usod majhnih ljudi, vse to pa z velikim občutkom za jezik in pripovedovanje, ki je vseskozi živo in stvarno, kar je tudi odlika Blatnikove minimalistične literature. V tej zbirki posebno vlogo igrata motiva kože in glasbe, ki se včasih ponujata kot rešitev včasih pa kot še dodatno sredstvo za krhanje že tako uničenih odnosov med moškim in žensko. Kriza odnosa med moškim in žensko zavzema več kot polovico zbirke, saj devet zgodb od šestnajstih obravnava to tematiko, vse te zgodbe pa je pisatelj uvrstil v drugo polovico zbirke. Minimalizem skoraj v celoti zaznamuje tretjo Blatnikovo zbirko, prevladujoča tematika pa je kriza odnosov med moškim in žensko.

3.4 ZAKON ŽELJE (2000)

Blatnik je svojo četrto zbirko izdal leta 2000, zgodbe pa so nastajale celo desetletje, od leta 1991 do leta 2000. V katerih letih so nastale zgodbe, si lahko preberemo v kolofonu na začetku knjige, prav tako pa avtorjevo opombo, da je večji del te knjige nastajal v pisateljski koloniji Ledig House na severu države New York. Tudi ta zbirka vsebuje 16 kratkih zgodb različnih dolžin, od dveh pa do tridesetih strani. Najdaljša je prva zgodba v knjigi *O čem govoriva*, najkrajše, na dveh straneh, pa so zgodbe *Kronska priča*, *Pismo očetu* in *Ne*.

Če je bil v prejšnji zbirka v ospredju subjekt, ki je poskušal nekaj spremeniti, pa je v teh poskusih pogorel oziroma za spremembe ni imel moči in volje zaradi lastne pasivnosti, ali če se izrazimo metaforično v skladu z naslovom same zbirke – če je poskušal »menjati kožo« –, v novi zbirki subjekta vodi želja oziroma ponovno z navezavo na naslov – »zakon želje«. Želja obstaja, vendar smo priča neuspešnim poskusom, da bi subjekt kakorkoli realiziral to željo, ostane pasiven, zunanji opazovalec, brez želje po konkretni akciji in se tako kot večina Blatnikovih likov ne premakne z mrtve točke. Pogovor, ali vsaj poskus pogovora, je bil v prejšnjih zgodbah vodilo, tisto, kar bi še lahko rešilo skrhane medosebne odnose, vendar pa je nezmožnost prave, konstruktivne komunikacije med udeležencema prej ali slej pripeljala do molka obeh ali vsaj enega izmed udeležencev, na koncu zbirke pogovor sploh ni več možen, vprašanja ostanejo odprta, odgovorov ni več. Ko torej pogovor ni več možen, ostane subjektu samo še golo govorjenje, saj besede nimajo več smisla, in tako je govorjenje oziroma nezmožnost tudi tega, rdeča nit te zbirke. Kriza odnosov je glavna tematika, kriza odnosa med moškim in žensko pa doseže skrajno mejo, on in ona sta na robu uničenja, situacije pa so marsikje absurdne, celo groteskne, ona in on še vedno ostajata vsak na svojem bregu.

Govorjenje je glavna tema prve zgodbe *O čem govoriva*, ki se že z naslovom navezuje na Raymonda Carverja, ta pa je, kot smo že omenili, s svojim pisanjem na Blatnika močno vplival. Naslov ene izmed Carverjevih zbirk je *What We Talk About When We Talk About Love*, torej gre za delni citat. Carver se v zgodbi večkrat pojavi kot referenca, saj moški subjekt v zgodbi vrača ravno to zbirko v knjižnici, omenjen je tudi

film, ki je bil posnet po njegovih kratkih zgodbah, kot smo lahko prebrali pri Virku (1997) pa je Carverjev subjekt je tudi subjekt pogovarjanja.

Moški in ženska se srečata v knjižnici, ko on vrača Carverjevo zbirko, in začela sta se pogovarjati o literaturi. Povabil jo je na kavo, kar je sicer sprejela, ker jo *»strahovito rada pije«* (nav. d.: 12), vendar pa ne bo dovolila, da ji jo on plača. Ponovno se srečamo s situacijo, ko ženska deluje odločnejša in aktivnejša od moškega, saj moški pozneje razmišlja, da je ne bi smel povabiti na kavo in da ne ve, o čem naj se sploh pogovarjata oziroma *»o čem se sploh lahko govori«* (nav. d.: 13). Ženska pravi, da ji je bil pri Carverjevi zbirki všeč samo naslov, ker *»da je preveč žalostna, da vsi govorijo eden mimo drugega«* (nav. d.: 14), nato ostaneta brez besed. Ko jo odpelje domov in ga povabi k sebi na kavo, on razume to povabilo drugače, vendar pa kava ne pomeni nič drugega kot kavo. Moškega zanima, kaj ona počne v življenju, izve pa samo to, da veliko telefonira. Ko pogovor ponovno zastane, ostane samo govorjenje:

»Kaj bova pa zdaj?« je rekla potem. »Zdaj se bova pa poljubljala,« sem rekel. »To pa ne,« je rekla. »Saj se mi je zdelo, da ne,« sem rekel. »Zakaj si pa potem tako rekel?« Skomignil sem. »Si mislil, da moraš. Pa ni treba.« Nisem komentiral. »Kaj pa potem predlagaš ti?« sem vprašal. »Lahko govoriva.« »O čem?« »Lahko o poljubljanju, če hočeš.« »To je preveč nedolžno,« sem rekel. »Prav, pa o čem manj nedolžnem.« »O čem?« sem se sprenevedal. »Prav o tem,« je rekla mirno. »O tem se ne govori, to se počne,« sem ugovarjal. »Si pa zastarel,« je rekla. »Kaj pa je sodobno?« sem vprašal. »Da se tega ne počne, ampak se o tem samo govori.« (nav. d.: 18–19)

Ob njegovem odhodu sta govorila o njunem pogovoru in ugotovila, da bi znala tudi bolje. Pogovor ni več pomemben, ampak govorjenje o pogovoru in na sploh govorjenje o čemerkoli. Tudi o poljubljanju in spolnosti se samo še govori.

Ob naslednjem srečanju v kinu gresta po več pijačah k njemu domov, da ona ne bi rabila voziti in bi prespala pri njemu. Znajdemo se v absurdni situaciji, ko pred vrati stanovanja naletita na njegovo žensko, ki se je predčasno vrnila s hribov, kjer je bila s prijateljem Branetom. Žena se ne odzove z razburjenjem ob pogledu na svojega

moškega z drugo, kot bi morda pričakovali, ampak začne v angleščini spraševati po prijatelju, ki ga domnevno išče; on jo usmeri k sosednjim vratom, ona pa jima zaželi prijetno noč še naprej. Moški vstopi v stanovanje s svojo spremljevalko in zdaj izvemo, da se ženska poklicno ukvarja s poslušanjem, saj sprejema telefonske klice strank, ki ji govorijo svoje življenjske zgodbe in ji zato vnaprej plačajo, ker je bolj brezimno in da ne bi bližnji na telefonskem izpisku našli sumljive plačljive številke, ona pa jih posluša in nato zapisuje te zgodbe popolnoma nepristransko kot tretja oseba, da lahko stranke presodijo usodnost svoje zgodbe. Pomembno je, da ostajajo zgodbe anonimne, saj jih drugače ne bi mogla zapisati nepristransko. Ob tem moški ugotovi, da ji ne more povedati svoje zgodbe, ki ga je tako težila, prav tako mu ni jasno, zakaj mu je ona povedala svojo zgodbo, če je rekla, da potem ta zgodba ni prava, če se dva poznata – *»/M/idva se vendarle nekoliko poznavata. Se ne poznava?«* (nav. d.: 39). Če ne more govoriti svoje zgodbe, imajo besede potem sploh še smisel? Ugotovila je, da ne živi sam in na vprašanje, če ji bo povedal o tem srečanju, suvereno odgovoril, da si onadva vse povesta, svoje laži pa se je v trenutku zavedel:

»Kako dobro je zvenelo. Kako čudovito. Le da sem nekaj zamolčal. Le da nekako nisem omenil, da se nikoli nič ne sprašujeva. Zato bi bilo tudi zaman pojasnjevati, da sva s tisto, kateri se je bogvekam umaknila, samo govorila. Samo?« (nav. d.: 39)

Njegova ženska je vso noč presedela pred vhodom na klopci, to je opazila tudi ženska iz knjižnice, in mu rekla: *»Povabi tole revico na kavo«* (nav. d.: 40), kar je tudi storil – ponovno v angleščini – ona pa je vljudno povabilo sprejela. Ko ji je začel pripovedovati o tem, kar se je zgodilo, je odkimala in rekla:

»»Nič ne govori. Me ne zanima. Kot tebe ne zanima, kako je bilo v hribih. Ampak kava, kava bi se mi pa strahovito prilegla.«« (nav. d.: 40)

Razmišljal je o tem, kako je v hipu pozabil telefonsko številko ženske iz knjižnice, kako je verjetno ne bo nikoli več videl, kako ne bo mogel nikomur povedati svoje zgodbe, ob

tem ga zmoti njegova ženska, ki ga opomni »/.../ obljubil si mi kavo. Voda pa je, kar sam si oglej, že povrela. Ni druge, začeti bo treba znova.« (nav. d.: 41)

Priča smo tipičnemu minimalističnemu prikazu popolnoma odtujenega odnosa, intimni zgodbi o vsakdanjih situacijah, kjer se moški in ženska, tipično za minimalizem zreducirana na minimalni jaz, ne pogovarjata več, niti se nič več ne sprašujeta ali očitata drug drugemu. Pri moškem je opaziti željo po pogovoru, po tem, da bi lahko nekemu povedal svojo zgodbo, vendar pa ostaja pasiven, saj razočaran ugotovi, da besede nimajo smisla in ni nikogar, ki bi poslušal njegovo zgodbo. Tudi z žensko iz knjižnice se ne pogovarjata, ampak samo govorita o pogovarjanju, njegova ženska pa zavrne njegov poskus pogovora oziroma razlage dogodkov, morda zato, da bi se sama izognila izpraševanja, ali zato, ker se tudi njej ne zdi več smiselno pogovarjati, saj verjetno en drugemu niti ne bi verjela oziroma bi ostala vsak na svoji strani, vsak s svojo zgodbo. Zato je bolje, da molčita, da se ne sprašujeta in ne pogovarjata. Subjekt ostaja minimalistično pasiven, nobena stran se ne trudi s kakršnokoli akcijo, čeprav je predvsem pri moškem očitna želja po spremembah, vendar ta ostaja neizrečena v njegovi glavi. Naveličanost, dolgočasnost in nezmožnost pogovora označujejo minimalistični subjekt in njegovo zgodbo, kar Blatnik poudari še s svojim občutkom za slog in jezik, ki je vseskozi stvaren, realističen.

Minimalizem v zgodbi se kaže preko majhne, intimne zgodbe o vsakdanjem življenju posameznikov, o krizi odnosa med moškim in žensko. Subjekt je izčrpan, saj nima več moči niti za dialog, ki je fragmentaren, eliptičen, nekonstruktiven, komunikacija je zato deformirana, subjekt pa pasivno vztraja in zgolj opazuje situacijo. Zgodba se začne in konča odprto, jezik in sloga pa sta realistična, kar daje zgodbi občutek stvarnosti.

Zgodbi *Bližje* in *Preblizu skupaj* tematizirata pobeg.

V prvi zgodbi moški subjekt beži pred bližnjimi in zelo očitno tudi pred samim sabo, saj nenehno odhaja od svoje družine, žene in sina, in ponovno prihaja, ob tem pa ustvarja praznino in odtujenost, kar vpliva predvsem na sina, ki se veseli vsakega telefonskega pogovora, ko ga oče kliče iz hotela, in ga prosi, naj neha odhajati in naj se vrne domov. Otrokova dovzetnost za situacijo in njegova želja, da bi se oče vrnil, je edina akcija, ki je prisotna v zgodbi, saj sta tako moški kot ženska ujeta v začarani krog nezadovoljstva in nezmožnosti komunikacije, oba se počutita bolje takrat, ko on odide, saj skupno

življenje sprejemata pasivno, nimata se več o čem pogovarjati, tudi tistih nekaj kratkih trenutkov, ko on pokliče domov, ni več pravih besed, niti ne bi imele smisla. Z njene strani še morda prihajajo očitki, vendar pa sprejema situacijo popolnoma pasivno, resignirano in otopelo, niti več ne poskuša s kako akcijo, saj nimata nič več skupnega, njun odnos je prazen, ledeno hladen. Celo zahvaljuje so mu, da je odšel.

»Kaj je novega?« vpraša. »Nič,« rečem in se počutim kot pravi tepec, kot pravi idiot. /.../ »Nič? Zakaj pa potem kličeš? /.../ »Spodobi se.« »Spodobi se? Še vse kaj drugega se spodobi, pa –« /.../ »Je doma vse v redu?« prazno vprašam. »Odkar si šel, je precej bolje.« »Hvala,« zamrmram. /.../ »Ni za kaj. Hvala tebi. Da si šel.« »Vrnil se bom,« rečem, ker se morem spomniti boljšega. /.../ »Oh, to me ne skrbi,« reče moja žena ledeno. »Saj boš spet šel.« Molčim. Tudi ona molči.« (nav. d.: 46)

Oseba, ki ima svojo zgodbo v tej zgodbi, je Ema, njegova prijateljica, ki mu zmeraj pripoveduje svoje žalostne ljubezenske zgodbe, kako se nobena zveza ne razvije, kako moški vedno prihajajo za kratko in nikoli ne ostanejo. Fascinira pa nas njena vztrajnost, kako se po vsaki neuspeli zvezi pobere in čaka na novo priložnost, kako se ne pritožuje ali dramtizira *»kakor bi naredila moja žena. Nobenih plehkkih razmišljanj o življenju, ki da nima smisla. Nobenih obtožb semtertja. Nobenih zaklepanj v kopalnico in take navlake. Stvarno naniza, kaj se je zgodilo.«* (nav. d.: 47–48) Moški subjekt obsoja in se norčuje iz obnašanja svoje žene, kot da nima nič pri tem, da je njun odnos tak kot je, kot da njegovo stalno odhajanje in prihajanje in bežanje nanjo ne bi vplivalo. Ema mu očita, da je sploh ne mara, in se druži z njo samo zato, ker je osamljen, on pa mora na stranišče – to stori vsakič, to pač počne, odide, ker je tako najlažje. Njegove interakcije in pogovori z ljudmi niso tekoči, ne znajde se, pogovori so prekinjeni, znajde se v nerodni situaciji, ko ga imajo za homoseksualca. Edina svetla točka, se zdi, so pogovori in trenutki s sinom, saj samo še on v njem vidi nekaj dobrega, še vedno je pomemben in najboljši očka zanj. Vendar tudi to ne pomaga, da ne bi begal in vedno znova bežal pred domom in samim sabo, da bi se vrnil domov in skušal popraviti, kar se še da. Zaveda se, da ima težave, da se išče vedno znova in znova, da odhaja zato, ker ne zmore drugega, želi si bližine, vendar ni sposoben poiskati v resničnem razmerju. Ob

koncu zgodbe že odhaja iz hotela, nato pa si premisli, saj začuti močan pritisk v dimljah, in pokliče Emo, oba odložita slušalko na blazino in on reče: »*Rad bi bil bližje. Bližje.*« (nav. d.: 63).

Ker se zgodba konča odprto, nas tako pusti v ugibanju, kako se je situacija nadaljevala – je poklical Emo, samo zato, da bi bila na zvezi in bi čutil človeško bližino, ali pa je sledil morda celo telefonski seks. V obeh primer se pokaže, da moški ni sposoben pristne, fizične človeške bližine, da nekaj išče, pa tega očitno ne more najti, in ker je odnos z ženo že tako uničen do nerazpoznavnosti, se zateka v približek bližine, v bližino preko telefona.

V zgodbi *Preblizu skupaj* pa pobeg pomeni nove možnosti, upanje na boljšo usodo, boljšo prihodnost. Odnos med moškim in žensko pa temelji ravno na tem, na priložnosti za pobeg. Ženska v bistvu izkoristi moškega za to, da se lahko reši iz dane situacije. Lahko predvidevamo, da sta v deželi, kjer divjajo nemiri in so vojaška posredovanja nekaj vsakdanjega, moški je najverjetneje fotograf, morda celo poročevalec z vojnih področij, sodeč po mnogih fotoaparatih. Žensko je tam spoznal in ji je pripravljen pomagati, da pobegne z njim iz tega kraja, tudi če ga pri tem ujamejo, ponaredil je namreč potni list. Bežno lahko razberemo, da je on starejši, ona pa mlada, lepa ženska, ki ga je očarala že na prvi pogled, z njo si predstavlja prihodnost in si jo v mislih jasno naslika, vodi ga želja po nekem mirnem skupnem življenju. Zelo natančno se posveča potnemu listu, predvsem črtam, ki ne smejo biti preblizu ali predaleč skupaj, ampak ravno dovolj. Ženska ga uboga in sledi njegovim navodilom, postala bo nova oseba z novim imenom, pozabila bo vse, kar ve o sebi in začela na novo: »*Vse pozabim. To mi je všeč. Novo mi je všeč. Novo je dobro.*« (nav. d.: 68) Vodilni motiv v zgodbi so črte, ki smo jih omenili že prej, in tudi ženska se je odločila potegniti črto pod svoje staro življenje. Ko uspešno prideta mimo vojakov, moški razmišlja, da je morda šel predaleč, da je prestar, da bi bilo treba prenehati, da so črte, ki ločujejo, vse bolj nejasne. Ob koncu zgodbe že opazimo spremembo pri ženski v njenem obnašanju do moškega, saj že razmišlja, kako ga bo spreminjala, kako ga bo uredila po svoje: »*Ni mi všeč tvoja srajca,*« končno reče. »*Preveč črt na njej. Preblizu skupaj. Ne, ni mi všeč. Ko končno prideva iz tega pekla, si boš v prvem kraju kupil novo.*« (nav. d.: 70)

Ponovno smo priča ženski prevladi nad moškim subjektom, saj se ženska v svoji goreči želji po izhodu iz pekla, v katerem je primorana živeti, prilagodi situaciji do te mere, da

se sprijazni z moškim, ki ji ni najbolj pogodu, v trenutku, ko prestopita prag pekla, pa se ženska spremeni in predvidevamo lahko, da gresta nasproti novemu peklu, peklu medsebojnega razmerja, ki nobenega od njiju ne bo izpolnjevalo. Moški se na začetku kaže kot aktiven člen, saj poskrbi vse za pobeg in načrtuje njuno skupno življenje, vendar pa na koncu že dvomi o svoji odločitvi, o primernosti svojega ravnanja, razmišlja, da bi se umaknil, da bi v miru pričakal konec. Skupaj gresta v isto smer, vendar pa se zdi, da ju ločuje nevidna črta, vsak od njiju pa je na svoji strani črte, pomembno pa je, da nista preblizu skupaj.

Fragmentarna, eliptična zgodba, odlomki, utrinki iz vsakdanjega življenja, uničujoč odnos med njim in njo, pretrgan dialog, nezmožnost komunikacije, beg, subjekt zminimaliziran do skrajnosti, pasivnost, intimna zgodba posameznikov, odprt začetek in konec, vtis resničnosti in realističen jezik in slog – minimalistične prvine, ki jih Blatnik suvereno prepleta v vseh svojih zgodbah, in tako tudi v obeh obravnavanih.

V naslednji zgodbi *Tanka rdeča črta* nas preseneti tematika, saj gre za temo samožrtvovanja, moški se žrtvuje za skupnost, čeprav to ni bil njegov cilj, njegova želja. Subjekt, ki ima tokrat tudi ime – Hunter – vodi želja po pobegu pred samim sabo, pred preteklostjo, pred revolucionarnimi idejami, ki jih uteleša Cherin, njegov nekdanji vodja v revolucionarni celici. Moški se znajde v kaosu med lastnimi željami in željami drugih, nikoli ni čutil take pripadnosti revoluciji kot Cherin. Zdi se mu, da je vse njegovo življenje posledica pomot, napak, naključij, ki ga vodijo v povsem napačno smer. Tako se v tej zgodbi pojavi motiv skupnosti, tema družbene angažiranosti, subjekt se sprašuje, kakšna je korist od tega, da deliš usodo večine. Zato se je zatekel v Ayemhir, predvidoma neko afriško vasico, kjer živi neko pleme, in kamor se je zatekel, da bi našel Brezimenega, vendar pa spet pride do hude pomote, ko ga prebivalci skupnosti vidijo njega kot Brezimenega, kot daritev bogovom, kot tistega, ki ga potrebujejo, ki jim bo dal tisto, kar čakajo – dež. Mary, članica skupnosti, ki je študirala v Ameriki, se je vrnila v skupnost, in moški upa, da bo ona bolj razumna, vendar pa je obredno darovanje nekaj, v kar tudi ona verjame, študirala je namreč antropologijo. In tako se nenadoma zave, da je utrujen, in razmišlja o Cherinovih besedah: »*Tenka črta je med nepotrebno, klavrno, ubožno smrtjo in smrtjo, ki spreminja svet. Te črte ne znaš prestopiti.*« (nav. d.: 81) In Hunter se je odločil, da bo potegnil črto, ker je to edino, kar

mu je ostalo, da ne bo delil usode večine, ampak jo bo spremenil, in se tako na nek način končno izpolnil. V tem čudnem nesporazumu, ki ga je doletel, je našel nek zaključek vseh pomot in napačnih izbir, ki jih je storil v življenju, in v tej utrujenosti po iskanju nečesa večjega, bolj smiselnega, se odloči, da bo žrtvoval svoje življenje za dobro skupnosti:

»Vzel je nož, si ga nastavil na trebuh, potisnil in zarezal. Spočetka se je videla samo tanka rdeča črta. Na licu je začutil prve kaplje dežja.« (nav. d.: 81)

Ta zgodba ni tipično minimalistična, saj gre v njej za nasprotje med posameznikom in družbo, v njej zasledimo vprašanja o smislu, pojavi se ideja o transcendenci, o nečem višjem, na koncu poskuša to najti znotraj sebe in se žrtvuje za skupnost. Vendar pa gre, kljub modernističnim oziroma postmodernističnim značilnostim, vseeno za usodo posameznika, ki so ga lastne odločitve, obžalovanja in napake pripeljale do razpota v življenju, ko se je v njem zbudila želja po spremembi, po begu pred idejami, ki niso nikoli bile njegove. Odločil se je, da pobegne čim dlje kot je možno in poskuša najti, kar je iskal, vendar pa ob nesporazumu ostane brez besed oziroma te ostanejo neizrečene, subjekt je znova nezmožen komunikacije in ostane pasiven, nato pa se odloči za akcijo, ki bo rešila skupnost in v njegovem iskanju morda tudi njega, pa čeprav z lastno smrtjo; omenjene karakteristike in poseben občutek za ustvarjanje atmosfere pa so že značilnosti minimalizma.

Nezmožnost komunikacije je ponovno v ospredju v zgodbi *Ko se je Martin sin vrnil*. Tukaj gre za nezmožnost komunikacije med materjo in njenim sinom, ko se ta vrne iz vojne. Med njima vlada molk, mama upa, da bo sin nekoč spet tak kot je bil pred vojno. Sin se namreč vrne otopel, večino časa je pred televizorjem in molči, mama pa ne najde pravega pristopa do njega, pa tudi sin ni pripravljen karkoli povedati, tako da mama čaka, da se bo končno odprl, pa se to ne zgodi, zaradi njegove narave in mrakobnosti se ga izogibajo tudi sosedi. Zato najde možno rešitev v glasbi, ki se ponovno pokaže kot eden glavnih motivov v Blatnikovi prozi. Tokrat naj bi bila glasba rešitev, saj mati upa, da se bo sin, če bo dobil električno kitaro, ki si jo je želel kot

otrok, vrnil, da mu bo glasba pomagala, da preboli, kar je doživel v vojni, če tega ne more izraziti z besedami. Vendar pa se to izkaže za napako, saj se Martin sin zdaj zapira v sobo in preigrava vedno isto pesem in vsakič se mu zatakne na istem mestu, pri isti noti. Tukaj se zgodba rahlo spremeni, dobi neko nadrealistično noto, saj je sin prepričan, da njegovi prsti v resnici niso njegovi, da ne ve, kdaj so prišli in kam so šli prejšnji. Tudi mama razmišlja o svojih prstih in o tem, ali so bili drugačni pred vojno, in začelo se ji je zdeti, da je morda res, *»a vse je bilo preveč zapleteno in prav nič si ni želela, da bi morala razmišljati še o tem. Želela si je le, da bi se ta neznanec, ki ni in ni našel prave melodije, izselil iz njene hiše in bi se vanjo vrnil njen sin.«* (nav. d.: 88)

Sin ima resne težave in mama ne ve, kako bi ga iz teh težav rešila, zato enostavno neha razmišljati o tem in sedi in čaka, saj ve, da bo nekoč melodija prava, da bo sin zaigral pravo melodijo.

Mati in sin se znajdetata v komunikacijskem krču, saj ni pravih besed, s katerimi bi lahko razrešila situacijo. Sin molči in je pasiven po vsem, kar je videl v vojni, verjetno besede zanj niti nimajo smisla, mati pa v obupanih poskusih verjame, da je lahko vse tako, kot je bilo prej, postaneta popolnoma odtujena, mati pa v želji, da bi se njen sin vrnil, pregori.

Ko se je Martin sin vrnil je minimalistična majhna zgodba o posamezniku, ki ne najde rešitve in ostaja pasiven v svoji usodi, z značilno fragmentarnostjo, nezmožnostjo komunikacije in stvarnim prikazom vsakdanjega življenja v realističnem jeziku.

V zgodbi *Kronska priča* srečamo subjekt, ki v želji po tem, da ne bi bil enak, da bi izstopal in bil drugačen, tvega svoje življenje in izbere večnost: *»Besede, samo besede, in že je tu večnost.«* (nav. d.: 91). Posameznik se upre vsesplošni družbeni pokvarjenosti in se ne da podkupiti, priča na sodišču kot glavna priča v primeru, to pa ga žal na koncu privede v lastno smrt, čeprav se za trenutek zamisli nad svojo odločitvijo in se sprašuje, kako bo to vplivalo nanj, na njegovo ženo in otroke. Vendar pa v tej silni želji pa tem, da ne bi bil enak, naredi izbiro, zaradi katere je res drugačen od večine, in to se mu zdi dovolj, da samega sebe potrdi in povzdigne. Odloči se torej za akcijo, zavestno, subjekt ne podleže družbenemu pritisku, in kot subjekt akcije bolj pripada postmodernizmu, zato je ta zgodba najmanj minimalistična od vseh, ki jih najdemo v zbirki.

Električna kitara je zgodba, ki predstavlja popolnoma odtujen, destruktiven odnos med očetom in sinom, električna kitara pa je v njej vodilni motiv. Deček se oklepa silne želje po električni kitari, saj je prepričan, da ima ta magično moč, da v sebi nosi posebno skrivnost, zaradi česar ga imajo vrstniki za norega, in bi bilo vse drugače, če bi jo imel, glasba v tem primeru pomeni izhod, rešitev, spremembo. Oče je pijanec in nasilnež, dečka je tudi zlorabljal, sili ga v igranje harmonike, ker je to družinska tradicija, ker pa dečku ne gre in ne gre, vsak večer v strahu pričakuje, kdaj se bo vrnil oče in ga kaznoval s hudim pretepom, ker ne bo zadovoljen z njegovim igranjem. Mati je zapustila moža in odšla skupaj s hčerko, njega pa je pustila zadaj z obljubo, da se hitro vrne po njega. Vendar pa sta se z očetom preselila, mora ga klicati z drugim imenom in tudi oče njega kliče drugače, čeprav mu to ime ni všeč in tudi prejšnje stanovanje mu ni všeč, tu ga tudi nihče ne vpraša več po mami, noben niti ne ve, da ima mamo. Deček ne razume, zakaj mora biti tako, ne zna niti izraziti svoje stiske z besedami, vendar pa je prepričan, da bi električna kitara vse rešila, torej besede v tej zgodbi ponovno niso pomembne:

»Deček premišlja: če bi imel električno kitaro, pravo, potem bi zmožel. Bil bi pravi zanjo in zmožel bi zaigrati brez napake in oče ne bi vlekel pasu iz hlač, stegnil bi roke k njemu in ga dvignil k sebi in mu rekel, da je ponosen /.../«
(nav. d.: 96)

Kar ne more rešiti harmonika, bi zagotovo lahko rešila električna kitara, ta bi lahko kaj spremenila. Potreboval bi električno kitaro ali pa vsaj elektriko, saj ta daje moč stvarjem, zato melodija ne najde poti iz harmonike. Zato deček ustvari električno harmoniko s pomočjo očetovega električnega kabla in ko se oče vrne in pobere na tleh ležečo harmoniko, ga strese elektrika in umre. Priča smo torej očetomoru, deček pa seveda ne razume, zakaj se oče ne premakne kot ponavadi, ko obleži na tleh, in ne ve, kaj naj naredi. Dolgo časa gleda očeta, nazadnje pa mu vzame ključke in se odloči, da gre poiskat mamo, ki mu bo razložila, kaj se je zgodilo, in mu morda kupila električno kitaro.

V minimalizmu to zgodbo uvrščajo majhna zgodba, ki se posveča podrobnostim otrokovega življenja in vsakdanjika, ki se na svoj način bori s situacijo, v kateri je

prisiljen živeti, medosebni odnosi, ki so pripeljani do skrajnosti, usoda posameznika, prikaz intimne zgodbe, fragmentarnost in nezmožnost komunikacije oziroma izražanja stiske in skrajno minimaliziran subjekt.

Pismo očetu je obupan poizkus posameznika, da bi rešil odnos z očetom. Tukaj ni pogovora, niti ni praznega govorjenja, ampak je monolog, je pismo naslovljeno na očeta, v katerem se subjekt trudi, da bi našel še zadnjo nitko tistega, kar ju je nekoč vezalo. Sin v pismu vseskozi nagovarja očeta, mu sporoča, da je tu, da ga čaka, da je bil vse, kar je hotel, on pa ga je prepustil samega sebi, tako da zdaj ne ve več, kaj je res, utrujen je od pripovedovanja njegovih zgodb, svojo pa je pozabil.

Posameznik se tako trudi ugoditi očetu, ki pa se zanj očitno sploh ne zanima, da je v tem dokazovanju pozabil živeti po svoje, ne ve, kaj sploh je njegova zgodba, zato potrebuje njegovo pomoč: *»Nočem več, oče. Preveč je možno. /.../ Preveč možnosti, oče. Hočem eno, da ne bo izbire. Da ne bom izbral narobe.«* (nav. d.: 106) Sprašuje ga, če se ga spominja, kaj počne, ali čaka, kje biva, ali pride, vendar pa odgovorov verjetno ne bo dobil nikoli. Gre za poskus rešitve odnosa med očetom in sinom, ob dejstvu, da ta odnos sploh ne obstaja. To je minimalistična zgodba minimalističnega posameznika, ki v svoji akciji ostaja sam, odziva ni, pismo pa bo ostalo neodposlano, saj ne ve, kje oče živi. Obupan krik v nebo, porušen svet, kjer želja, čeprav napisana, nima pravega pomena, saj ne more biti uresničena, torej tudi besede nimajo smisla. Dialoškost, ki je za minimalizem zelo značilna, v tej zgodbi preide v obliko monologa, v nagovor, nezmožnost komunikacije doseže skrajno mejo.

Zdi se, da se je naslednja zgodba, *Norin obraz*, znašla v tej zbirki po pomoti. Ima namreč vse lastnosti modernistične in postmodernistične literature – v njej srečamo medbesedilnost (James Joyce), avtorski komentar, komentarje pripovedovalca o samem pisanju zgodbe, zgodba niha med fikcijo in resničnostjo, zgodba je nejasna, nepovezana, prisotna je zavest, da je resničnost samo konstrukt, da je odvisna od zornega kota: *»kaj vidite, je odvisno od tega, od kod gledate«*. (nav. d.: 112) Zgodba je bolj nek miselni konstrukt, tok zavesti, pripovedovalčevo razmišljanje ob nastajanju zgodbe in njegovi miselni preskoki ob tem, njegovo zavedanje, da lahko stori s

subjektom, kar si želi. Sama kratkost zgodbe, tri strani in pol, pa nikoli ni zadosten kriterij, da bi zgodbo uvrstili v minimalizem.

V kratki zgodbi *Ne* se odnosi med njim in njo tako zaostrijo, da ostane med njima samo še fizično nasilje. Priča smo fizičnemu nasilju moškega nad žensko, v zgodbo vstopimo v trenutku udarca po obrazu. Ko je pogovor samo prazna lupina in so besede brez smisla, moški zmore samo še strahopeten poskus nadzora nad žensko in nastalo situacijo s fizičnim nasiljem. Medtem ko jo drži za vrat, jo sprašuje ali ga ljubi: *»Me ljubiš? Zdaj? je zagrgala. Zdaj? Tudi zdaj. Zakaj naj bi bilo zdaj drugače kot vselej?«* (nav. d.: 115) Porajajo se jima vprašanja, kaj se je spremenilo, zakaj je drugače, kot je bilo nekoč, kje sta naredila napako, če pa jima je bilo nekoč lepo. Moški skuša pokazati nadvlado nad njo tako, da je ves čas pogovora stiska za vrat in jo poskuša ustrahovati. Ženska mu pove, da noče biti z njim, da bo odšla, on pa ji tega ne dovoli. Nad njo izvaja tako fizično kot psihično nasilje, ne dovoli ji, da se sama odloča, njegova objestnost in želja po nadzoru pa verjetno izhaja iz njegove nemoči in nezmožnosti, da bi lahko rešil situacijo. Oba se zavedata, da njune zveze ni več moč rešiti, spremenita se v nasilneža in žrtev, iz tega začaranega kroga pa velikokrat ni rešitve. Ženska razmišlja, da je morda to običajno po toliko letih, ampak se večina ljudi zadržuje. Medtem ko on z dejanskim nasiljem *»nadzoruje«* njun odnos in situacijo, pa ona po tihem razmišlja o tem, da bi ga z lahkoto ubila: *»Kolikokrat sem te ponoči gledala, kako spiš, kako dihaš, in si predstavljala, kako zlahka bi ti prerezala vrat. /.../ Morda bi morala.«* (nav. d.: 116) Konec zgodbe nas pusti negotove, pomislimo na to, da jo bo verjetno moški prisili v spolni odnos, da bo tako skušal dokazati, da še vseeno obvladuje položaj:

»Samogibno je dvignila roke in si jih položila na prsi. Nato se ji je ta gib zdel smešen. Vsak hip bo vseeno, si je rekla. A bilo je močnejše od nje. Zajela je dojki v dlani in še enkrat pomislila: ne. Ne, ne, ne.« (nav. d.: 116)

Ženska v svoji želji po izhodu še poskuša z besedami, govori, da bo odšla, čeprav ji vloga žrtve tega ne dopušča oziroma verjetno ni zmožna tega dejansko storiti, moški pa ob zavedanju, da mu vajeti polzijo iz rok, postane strahopetec in se fizično in psihično znaša nad svojo žensko, saj se zaveda, da je drugače ne more več zadržati.

Še ena minimalistična zgodba z odprtim začetkom in koncem o uničenem partnerskem odnosu, kjer je komunikacija nemogoča, subjekta sta zminimalizirana na njega in njo, dialog je pretrgan, nesmiseln, besede ne najdejo izhoda, ostajajo neizrečene, pravih besed niti ni več mogoče najti, dogajanje je omejeno na fragment, trenutek, utrinek iz intime dveh posameznikov, ki nista zmožna prave akcije, ostajata v nemogoči situaciji, ki pa je prikazana zelo stvarno in ubesedena na povsem realističen način.

V zgodbi *Uradna verzija* smo priča že kar vojnim razsežnostim odnosa med moškim in žensko. Zgodbo si lahko razlagamo na več načinov, eden izmed načinov pa je, da se nam preko sanj moškega subjekta kažejo njegova nemoč in pasivnost v resničnosti, edina akcija in možen izhod pa je samomor. Tako zgodba niha med sanjami in resničnostjo, ta se nam ob taki interpretaciji, kot smo jo izbrali, pokaže šele na koncu zgodbe. V sanjah se moški znajde na nekakšnem vojnem območju, kjer dela kot stražnik v ženskem taborišču in ima nalogo ustreliti ubežnice. Čeprav imajo moški navidezno premoč nad ženskami, saj imajo v rokah pištolo in morajo samo ustreliti, pa bo vsega konec, pa je ženski subjekt v resnici tisti, ki obvlada situacijo, ki je spet močnejši. Moški subjekt je negotov, ženska pred njim je gola, mlada, lepa, izziva ga, ga sprašuje, če mu je všeč, on pa omahuje, ne more pritisniti na sprožilec, umika se v svojo duševnost, preveč razmišlja. Med moškim in žensko je samo pištola, simbol njegovega nadzora oziroma simbol obrambe pred žensko, možni sta dve razlagi. Moški in ženska tukaj nista v neposrednem medsebojnem odnosu, vendar pa je to morda izostrena sanjska projekcija njegovega odnosa z ženo v resničnem življenju. Pojavljajo se motivi kože, dihanja in bližine, vse to je za moški subjekt preveč, to težko prenaša, strah ga je predvsem njene kože: *»To. Koža. Ta je nevarna.«* (nav. d.: 123) in tudi besed, saj pravi, da je molk boljša izbira:

»/B/esede so nezanesljive. Lahko zadenejo drugam, kakor merijo. In poleg tega ne pustijo vidne sledi. Nikoli ne moreš biti res prepričan, kaj so naredile.« (nav. d.: 121)

Iz sanj ga vsakič prebudi podoba toplih oči njegove žene, ki ga spomnijo na znani svet, v katerem je nekoč želel biti, zdaj pa žena kriči na njega, da ne more več tako in da bo

odšla. V sanjah se prepletajo podobe golih žensk, ki skušajo pobegniti, prizori iz, verjetno psihiatrične, bolnice, kjer bivajo stražniki, ki imajo travme zaradi streljanja nad ženskami, nato se situacija obrne in so ženske tiste, ki streljajo na moške v taborišču, v nekem trenutku subjekt v lokalu pijan govori, da se hoče znebiti žensk, nato spet sanja, kako se v bolnici pogovarjajo, da bo uradna verzija njegove smrti zadušitev, ker bo drugače preveč možnosti. V trenutku, ko ga v sanjah dušijo z blazino, se preselimo v resničnost, na kraj, kjer je družinica našla moškega, ki je naredil samomor, zadušil se je z ogljikovim monoksidom v avtu, policist pa pravi svojemu kolegu: »Ni tuje krivde. Ženska. Gotovo je bila ženska.« (nav. d.: 131)

Precej neoprijemljiva kratka zgodba, katera spada bolj v območje modernizma in postmodernizma, saj vseskozi niha med fikcijo oziroma sanjami in resničnostjo, subjekt je precej razpršen, bralec pa ostane negotov. Subjekt je v iskanju resnice prav tako negotov, zunanji svet razpade, zato se preseli v lastni, notranji svet, kjer pa tudi ne najde prave moči. Samomor je verjetno posledica odnosa med moškim in žensko, ki ne moreta več živeti v sožitju in nista zmožna komunikacije. Ženski subjekt je močnejši, moški je neodločen, nesposoben akcije, pasiven v odnosu, na koncu pa izbere najbolj strahopeten izhod – samomor.

Tipično minimalistični fragment najdemo ob koncu zgodbe, ko moškega iz družinice, ki je našla avto, prizor tako pretrese, da se odloči, da bo od zdaj naprej vse drugače, da bo prekinil z ljubico, manj časa preživel v službi in več časa posvetil ženi in otroku, da je še vse pred njimi. Lahko torej rečemo, da je tematika *Uradne verzije* ponovno pobeg, pri samomorilcu pobeg iz realnega življenja v smrt, ker za drugačno akcijo ni sposoben, pri moškemu pa pobeg iz starega v novo. Odnos z ženo je verjetno postal rutina, naveličanost in z dolgočasnost pa vzbudita željo po spremembi. Verjetno zaradi nezmožnosti komunikacije ne poskuša spremeniti odnosa z ženo, ampak se zateče k drugi ženski, saj je to bolj razburljivo in sveže in težav s komunikacijo še ni oziroma se z njimi ne rabi ukvarjati. V tistem trenutku, ko opazuje žalosten prizor, se odloči za akcijo, vendar pa gotovo obstaja verjetnost, da bo vse ostalo tako kot je in bo obstal v svoji pasivnosti, kot pač to stori minimalistični subjekt.

Glasba pride ponovno v ospredje v zgodbi *Pankrti igrajo ljubzenske pesmi*, tokrat kot nadomestek pogovora oziroma govorjenja, saj se izkaže, da so besede v bistvu povsem

nepotrebne oziroma odveč. Nezmožnost komunikacije in nezmožnost izbire pravih besed je glavna tema zgodbe. Zdolgočasenega in brezvoljnega moškega, ki večinoma poseda v stanovanju, pije pivo in igra električno kitaro, ki je ponovno vodilni motiv v Blatnikovi kratki zgodbi, obišče njegov očim Peter, ki je star približno tako kot on. Moški ga pravzaprav sploh ne pozna, svoje mame Tine (kliče jo po imenu) nikoli ni spraševal o njem, niti ga ne zanima, saj je do njega popolnoma ravnodušen. Pogovor ne steče, saj noben od njiju ne ve, o čem naj bi se pogovarjala, dialog je neroden in raztrgan, molk rešujeta s pitjem piva in brezpomenskim pogovorom o sosedih, ki sta glasna med seksom in o mladeničevem finančnem stanju. Zapleteta se v absurdni pogovor, kjer Peter pastorka, namesto da bi se soočil direktno s Tino, sprašuje, kaj je narobe s Tino, zakaj je toliko zdoma, kam odhaja, če misli, da ima drugega, pove mu, da ne spi več doma, da je cele noči zdoma, da je v bistvu sploh ne pozna dobro, da mu nič ne pove, da se ne pogovarjata več, da ne razume, zakaj je začela odhajati. Moški ga vpraša, ali mu je samo dolgčas ali jo resnično pogreša, in da naj raje uživa v samoti, sarkastično tudi pripomni, da je verjetno prestar zanjo in ni dobila svojega, zato si je poiskala drugega, na kar se Peter burno odzove, moški pa pripomni še, da razume, da si je pač poiskal nadomestno mater. Ker mu pogovor ni več zanimiv, moški predlaga, da nekaj zaigrata na kitaro, tako nekaj poskušata, nato pa ga Peter začne spraševati, če pozna kakšne zanimive ženske in če ga lahko spozna s kako. Potem se odločita, da bosta malo improvizirala ob igranju ljubezenskih pesmi in zgodba se zaključi z mislijo: *»Pričenja se mi zdeti, da je bolje, če ni besedila.«*(nav. d.: 146)

Nezmožnost komunikacije je tukaj prisotna na različnih relacijah: Peter – Tina, očim – pastorek, mama – sin. Očitno je, da ni prave komunikacije med Petrom in Tino, niti med Tino in njenim sinom, ali med Petrom in njegovim pastorkom. Vsi trije so se znašli v nekem krču, kjer noben od njih ne najde pravih besed oziroma jih ne zna izraziti, zato raje molčijo oziroma se ne pogovarjajo in pogovor nadomeščajo vsak na svoj način. Med Petrom in Tino je odnos popolnoma odtujen, saj Peter, namesto da bi se pogovoril s Tino, pride spraševati Petra, kaj naj stori in kaj vse to pomeni. Tina je očitno zelo nezadovoljna v odnosu s Petrom, zato se zateka v nočne zabave, morda celo v nove avanture, namesto da bi poskušala s komunikacijo rešiti odnos s Petrom. Tina in njen sin imata najverjetneje tudi popolnoma odtujen odnos, saj ji sin ne pravi mama, ampak jo kliče kar po imenu, do nje in Petra ima ironičen pristop, vse skupaj ga ne moti

kaj preveč oziroma se mu ne zdi, da bi se moral ukvarjati s katerimkoli od njiju. Kot lahko preberemo v zgodbi, mama šele v stanju pijanosti sinu pove, da upa, da bosta s Petrom lahko shajala, ker je nekako njegovih let. Sin mame nikoli ni spraševal o Petru, niti ne ve, zakaj sta se poročila, ona pa mu tudi nikoli ni razlagala o tem, Peter prav tako pravi, da Tine v bistvu sploh zares ne pozna, sin pa si misli, da sploh ne pozna Petra. Tako smo vrženi v nek vrtinec nerazumevanja, nepoznavanja in nekomunikacije, pri čemer pa se zdi, da se noben od subjektov ne trudi, da bi to kakorkoli spremenil ali vsaj pokazal željo po tem. Neroden in pretrgan pogovor med Petrom in pastorkom, poln sarkazma, ciničnih pripomb in ironije, kaže na to, kako noben od njiju ne najde pravih besed, s katerimi bi izrazil, kaj čuti ali kako se počuti. Zato se tukaj kot nadomestek pogovora pojavi glasba, saj se zdi, da lahko samo glasba, brez besed, zapolni komunikacijsko nezmožnost.

Tipični elementi minimalizma – eliptični dialog, minimaliziran subjekt, nezmožnost komunikacije, nezmožnost kakršnekoli akcije oziroma pasivnost subjekta, zanimanje za vsakdanje, intimne prizore iz življenja majhnega posameznika, kriza odnosov, ironija, molk, fragmentarnost, eliptičnost dialoga, stopnjevanje razpoloženja, stvaren prikaz situacije, odprt začetek in konec, realistični jezik – delajo tudi to zgodbo minimalistično.

V *Popolnem spominu* spoznamo Lizo, ki je doživela spolno izkušnjo z moškim, Maretom, vendar pa tega ne more povedati nikomur, saj se ji zdi, da je njene otročje in hihitajoče prijateljice ne bodo razumele, in zato raje molči in se zateka v svoje spomine. V nočnem klubu, kamor je šla s svojimi prijateljicami, se Liza odloči, da bo s flomastrom na steno stranišča zapisala, da ima Mare Novak aids. Čeprav to ni res, Liza poskuša najti nek način, kako svojo izkušnjo spraviti iz sebe, čeprav na morda malo maščevalen in kljubovalen način, tako da bi škodila Maretu, za kar pa ji je pozneje žal in skuša napis zbrisati in splakne flomaster v školjki, kot da bo s flomastrom izginila tudi njena zadrega. Iz zgodbe spoznamo, da je Liza bolj tiha punca, ki ji je bil všeč Mare Novak in se je z njim dobivala, dokler ni prišlo tudi do seksa v temni in vlažni veži. Da sta se videvala in o svoji izkušnji ni nikomur povedala, saj ji njene prijateljice ne bi verjele oziroma bi se samo hihitale in smejale in bi jih vse skupaj samo zabavalo. Prijateljice izkušenj verjetno še niso imele, so si pa vseskozi pripovedovale in izmišljale

različne zgodbice in dogodivščine, da bi bila ena čim bolj zanimiva od druge. Ker Liza izstopa iz te družbe, se v svoji zgodbi počuti osamljena in ne ve, kako naj to izrazi, zato začutimo njeno tesnobo in željo, da bi našla način ali besedo, ki bi ji pomagala iz situacije, v katero so jo pripeljale samo njene lastne odločitve, da bi lahko povedala svojo zgodbo.

»A ko je bila potem čudno sključena nad školjko in si je ogledovala, kaj vse že piše na zidu, se ji je zdelo, da piše skoraj vse, vse razen najvažnejšega. Najvažnejšega: njene zgodbe. In zdelo se ji je, da mora zdaj to spremeniti.«
(nav. d.: 149)

Liza, ki se natančno spominja vsakega trenutka izkušnje z Maretom, saj je vžgan v njen spomin, skuša opravičiti svojo odločitev in Maretovo obnašanje, ki ima *eno* in je potem ni več poklical, češ da vseeno ni bilo tako slabo, in da morda Mare nima nobene, ampak ji ni hotel priznati, da je ena samo ona. Ne ve, kaj naj naredi, saj piše, čeprav v resnici noče pisati, in potem skuša zbrisati napis, ki pa se le razmaže.

Ponovno smo priča minimalistično majhni intimni zgodbi zreducirane posameznice, ki se znajde sama s svojo zgodbo in tega ne zna in ne more izraziti z besedami. Zaveda se, da je sama sprejela odločitve, ki so jo zdaj tako težile, in da se to ne more spremeniti, časa ne more zavrteti nazaj: *»vsega se spominja, spominja se tiste veže, kakor da je ne bi nikoli zapustila, in spominja se, kako je bilo, in ve, kako ne bo nikoli drugače, kakor se spominja.«* (nav. d.: 154) V minimalizmu uvrščajo to zgodbo še občutek za atmosfero in detajle, fragmentarna pripoved, nezmožnost komunikacije, skrhani medosebni odnosi, utrinek iz vsakdanjega življenja, preprost realističen jezik in slog.

Dan osamosvojitve je majhna zgodba na ozadju velike zgodbe. Osebna zgodba subjekta, ki je v bistvu otrok v maternici, se začne na zgodovinski dan, na dan osamosvojitve, ob koncu zgodovinskega časa, ko so se dogajale zgodbe, ki jih on ne bo razumel, ko mu jih bo razlagal papá. Zgodbo pripoveduje v prihodnjiku. Oče mu bo razlagal, da ga je ob vsesplošnem vzhičenju na slovesnosti začela neka punca poljubljati in on se je prepustil toku dogodkov, saj so tako v takih časih ob taki priložnosti počeli tudi drugi, in se ji je pusti zapeljati v eno od temnih vež, kjer sta spočela njega. Oče bo

to opisal kot bežen pripetljaj, ki se je zgodil hitro, hitreje kot bi želel, ampak da je bilo lepo, primerno za tak poseben dan, in da nista s to punco takoj postala par, ampak šele ko bosta izvedela zanj, in ob tem bo očetu nerodno, on pa ne bo razumel *»zakaj mu je nerodno, kot ti ne razumeš mene, zakaj mi je nerodno, ko ti pripovedujem to zgodbo, in kot tvoji otroci ne bodo razumeli tebe, ko bo prišel čas, da izvedo.«* (nav. d.: 160) Vendar pa ni še čas za to zgodbo, ampak za njegovo zgodbo, ki se šele začinja, ker on šele prihaja, in bo šele spoznal očeta in mater, in veliko časa bo potrebnega, da bo razumel njegove zgodbe.

Majhna zgodba dveh posameznikov, ki sta na zgodovinsko prelomen dan, ko so se dogajale velike zgodbe, začela svojo osebno zgodbo. Trenutek, hipna odločitev v stanju vznesenosti, ki pa je spočela naslednjo majhno zgodbo, ki izhaja iz konca velikih zgodb. Zgodba se torej osredotoča na fragment, utrinek iz življenja dveh posameznikov, ki sta se prepustila toku, prikazana je intima, subjekt pa lahko samo pasivno čaka, kaj se bo zgodilo, saj neke akcije še ni sposoben. Zanimiv postopek iz perspektive nekoga, ki ga še ni, vse to prikazano zelo stvarno in realistično. Minimalizem na manj kot štirih straneh.

V zgodbi *Še dobro* je kriza odnosa med moškim in žensko stopnjevana do absurda, situacija je prav groteskna, zagotovo pa ironična. Moški in ženska živita v očitno zelo odtujenem odnosu, verjetno ga ne moreta rešiti z besedami, nezadovoljna, naveličana in zdolgočasena sta v razmerju. Moški je pasivnež, ki dogajanje samo opazuje, ženska pa se v svoji nezadovoljnosti odloči za akcijo, in sicer za razmerje z moževim najboljšim prijateljem, ki je pač pri roki in s katerim se je pač skušala trenutno zadovoljiti. Glavna tema zgodbe je torej prešuštvo, precej vsakdanja tema, ki pa v tem primeru meji že na grotesko. V zgodbo namreč vstopimo, ko pride mož predčasno domov in zaloti ženo v postelji s prijateljem, pa ne ve, kaj naj naredi, kaj s v takem primeru mora narediti. Vzame pištolo iz predala, in jo meri malo v sebe, malo v prijatelja, njegov strah mu daje pogum, žena pa mu pravi, naj ne zganja cirkusa in se celo norčuje iz nega, da ni sposoben, ker ni pravi dedec, in da bo poklicala policijo. Moški se zaveda, da ne bo ustrelil, vendar pa zganja malo cirkusa, da bi si povrnil zaupanje vase, in medtem razmišlja, da njegova žena že ni tako slaba, če ga kljub vsemu čaka kosilo na mizi. Potem se pištola sproži in prestreli televizor, oni pa se po smešnem pogovoru, ki ga v

taki situaciji ne bi pričakovali – da naj se prijatelj obleče, da bosta z ženo že potem končala in da ni piva v hladilniku, saj ga je prijatelj spil, ker je pač vroč dan –, odločijo, da grejo skupaj čez cesto na pivo. Potem ko jih že mečejo iz gostilne, ki se zapira, moška en drugemu ponujata, naj odpelje žensko s sabo, prijatelj mu sam ukazuje, naj ga udari, ženska pa pravi: *»ne pretepajta se zaradi mene, nisem vaju vredna, najbrž bi morala pod vlak ali kaj takega, ampak življenje ima tudi lepe trenutke, ne bi jih hotela zamuditi, sem jih že preveč, saj razumeta, saj ... No, saj razumeta.«* (nav. d.: 165) Nato grejo še vsi nazaj na piščanca in potem prijatelj hoče iti, češ *»moja žena bo zaskrbljena, zanesljiv človek sem, prihajam ob uri«* (nav. d.: 165), mož pa ga ne spusti za volan in ga povabi, naj prespi. Mož se vendarle odloči, da vpraša ženo, kako dolgo traja ta reč, ona pa ga zavrne, da tega v resnici noče vedeti: *»Saj veš, življenje je v resnici nekakšna opereta. Kaj bi se pretvarjali, vsi se trudimo, da ne bi minilo, še preden bi sploh opazili. Da bi nekako ... No, saj veš: nekako.«* (nav. d.: 166) Potem ko pohvali njenega piščanca, ji poočita, da si tega ni zaslužil, *»in s takim te najdem.«* (nav. d.: 166), žena pa mu poočita, da ga je on pripeljal k hiši, da bi moral biti bolj izbirčen, da njeno življenje ni tako, kot si je želela, in da si vsak pomaga po svoje, potem pa gresta spat, se primeta za roke kot vsak večer, moški pa že razmišlja, če pozna koga, ki bi pištolo zamenjal za televizor, ker je taka reč nevarna: *»Še dobro, da je tisti tam spodaj, ki smrči na kavču in si še čevljev ni sezul, njegov prijatelj. /.../ Koga drugega bi morda res ustrelil, in potem bi bilo vse večje od njegove volje, potem ne bi bilo poti nazaj. Še dobro.«* (nav. d.: 166–167)

Blatnik je zelo ironično in humorno prikazal popolnoma izčrpan odnos, v katerem je moški neodločnež, pasivnež, mehkužnež, ženska pa se poskuša v želji po neki spremembi znajti, kot se pač ve in zna, čeprav se sprijazni z nečim, kar ji je pač pri roki. V svoji želji po spremembi ni sposobna prave akcije. Nezmožnost komunikacije dobi v tej zgodbi čisto novo obliko, v ospredje pride ravnodušnost, resigniranost in brezbržnost, kot da je taka situacija povsem normalna in se je pač treba z njo sprijazniti, saj se spremeniti tako ali tako ne da nič. Medosebni odnosi so tukaj oropani vsakega smisla, osebe se več ne znajo izraziti svojih čustev in občutij, vsaka sprememba monotonega ritma življenja subjekt samo zmede, zato je najbolje, če vse ostane tako kot je. Absurdnost odnosa nas spomni na zgodbo *Vlažne stene* iz *Biografij brezimnih*,

ki se ponovi tudi v zbirki *Menjave kož*, vendar pa je tukaj situacija pripeljana do čisto novih razsežnosti.

Da gre za tipično minimalistično zgodbo, ni treba posebej poudarjati, saj je v ospredju osebna zgodba ali usoda majhnih posameznikov, ki so pasivni, niso sposobni nobene akcije več, komunikacija ni več možna, dialog je eliptičen, pretrgan, zgodba je fragmentarna z odprtim začetkom in koncem, polna ironije, gre za pripetljaj, fragment, zgodi se v resnici čisto nič, subjekt ostane na svojem mestu in je popolnoma zreduciran. Kljub grotesknosti in absurdnosti, skoraj smešnosti kratke zgodbe, pa vseeno daje občutek stvarnosti, k čemur pripomore živ, realističen jezik.

Zadnja zgodba v zbirki nosi naslov *Površje* in ponovno ubeseduje krizo odnosa. Na nedeljskem družinskem izletu spoznamo dinamiko odnosa med možem in ženo. Moški se ne more odločiti, ali naj prestavi avto bolj stran od ceste ali ga pusti, kjer je, ker ve, da zopet tarča ženinega posmeha. Očitno je, da se mož ob ženi počuti negotov, manjvreden, deležen je nenehnega posmehovanja in očitkov, da ne zna ničesar narediti prav ali brez popravka, vedno mu ukazuje in ga priganja, da naj že naredi, kar mu je naročila. Žena je redoljubna, košarica za piknik je brežhibno urejena, jasno je, da ima pri hiši glavno besedo, moški pa v svoji negotovosti molči in ni zmožen komunikacije. Nato pridemo do ključnega momenta v zgodbi, do trenutka preobrata, ko sin pade v reko in oče brez pomislekov skoči za njim, da bi ga rešil, čeprav ne zna plavati. Ko končno prideta na površje in je sin rešen, »moški začuden opazi, da tokrat z njenega obraza prvič v vseh teh letih lahko razbere zmedenost, negotovost, priznanje, da jo je svet presenetil, ji dokazal, da včasih ne ve, kako bi stvari uredila po svoji meri.« (nav. d.: 172). Moški spozna, da žena vseeno ni tako močna, kot daje videti, da so stvari, katerih ne more načrtovati ali nadzorovati. In ko zvečer, ko mali zaspi, pride žena na verando in mu prinese topel čaj in se z roko dotakne njegovega lica, spozna, da se je v njenih očeh spremenil, da drugače gleda na njega, in da jo je današnji dogodek izučil.

»Moški premišlja o njenem gibu. Premišlja o obrazu, ki ga je zagledal, ko sta z malim izplavala. Ne boš me več, premišlja. Zdaj vem: enaka sva. Enaka. Oba ne veva, kako. Ne boš več skrila.« (nav. d.: 173)

V moškem se zgodi sprememba, saj zdaj vidi, da sta si z ženo enakovredna, da je ona ravno tako negotova kot on, čeprav tega ni pokazala, in da se lahko zdaj otrese občutka, da je krivda samo na njegovi strani, saj od zdaj naprej ne bo mogla več skriti svoje negotovosti. V tistem trenutku se odloči za korenite spremembe, pustil bo službo, ki ga onesrečuje, prenehal bo kaditi, ne bo več molčal – povedal bo, kako se počuti, tudi njej, ker se nekaj mora spremeniti, tudi zaradi malega. Prišla sta na površje in ostala tam, zato ji lahko kljubovalno reče »/n/e boš me, ne.« (nav. d.: 173) Nato moški začuti, kako se pred njim odpira vesolje, kako ga galaksije vabijo vase, in takrat ve: »to je začetek; to je šele začetek.« (nav. d.: 174) in s tem nadrealističnim doživetjem se zbirka zaključí.

Zgodba je izrazito minimalistična, vendar pa smo priča preobratu, ki ga pri Blatniku nikakor nismo vajeni. Subjekt se namreč odloči za spremembe, možni so novi začetki, nakazuje se možnost odprte komunikacije in ponovnega sožitja med njim in njo, nenehen boj med spoloma se lahko konča tudi s spravo, kar nas, po prikazu tako radikalnih zaostritev odnosov v zbirki, pomirja in navda z upanjem, da želja vseeno lahko vodi v pozitiven zaključek in ne ostane samo želja. Naključen dogodek, fragment, tako značilen za minimalistično kratko zgodbo, je tukaj ključni moment, točka preobrata, na kateri pa subjekt ne bo ostal minimalistično pasiven, ampak je ponovno pripravljen na akcijo.

Blatnik s to zbirko nadaljuje svojo minimalistično smer pisanja. Še vedno so marsikje prisotni medbesedilni vložki, avtorski komentarji, v zgodbi *Norin obraz* tudi pretresanje pripovednega postopka s strani pripovedovalca, tu in tam zgodbe še nihajo med sanjami in resničnostjo, vendar pa to ne zmoti samega ustroja knjige, ki se ukvarja z medosebnimi odnosi, vodila tematika je kriza odnosov, posamezne zgodbe prikazujejo odnos med posameznikom in družbo, očetom in sinom, materjo in sinom, očimom in pastorkom, odnos med prijateljicami, predvsem pa so v ospredju odnosi med spoloma, med moškim in žensko, med njim in njo. Ti dosežejo skrajno stopnjo, vojne razsežnosti, take odnose Blatnik tudi najpogosteje in najraje ubeseduje, kar je tudi samo povedal v enem od intervjujev, ki smo ga že omenjali. Zanimivo je, da je tudi v tej zbirki devet zgodb od šestnajstih, ki obravnavajo tematiko krize odnosov med moškim in žensko,

takšno razmerje je bilo tudi v prejšnji zbirki. V prejšnji zbirkah je subjekt še poskušal z dialogom, čeprav konstruktivna komunikacija ni bila mogoča, v tej zbirki pa se zdi, da besede nimajo več smisla, da je vse samo govorjenje, subjekt se bori z besedami oziroma ne najde pravih besed, verjetno zaradi občutka, da te niti ne morejo ničesar spremeniti. Zbirka se z zadnjo zgodbo konča nekako spravlljivo; če v večini Blatnikovih zgodb rešitev ni možna, pa zadnja zgodba odpre povsem nove dimenzije, ali kot pravi Petra Vidali (2000): »na koncu pa vesolje možnosti«. (nav. d.: 186)

3.5 SAJ RAZUMEŠ? (2009)

Zadnja Blatnikova zbirka kratke proze nosi naslov *Saj razumeš?* in je izšla leta 2009. V njej je 50 kratkih zgodb, ki jih lahko poimenujemo kratke kratke zgodbe, saj najkrajše obsegajo dve vrstici, najdaljša pa stran in pol. Pri Blatniku smo take primere kratkih zgodb že srečali v prejšnjih zbirkah, vendar pa je s to zbirko minimalizacijo pripeljal do skrajnosti in popolnoma zreduciral tudi strukturo svojih zgodb. Če so v prejšnjih zbirkah kratke kratke zgodbe predstavljale izjemo, temu zdaj ni več tako in pisatelj pred nas postavlja 50 utrinkov, izsekov, fragmentov iz vsakdanjega življenja majhnih posameznikov, in kakor ponavadi, to počne s prefinjenim občutkom za jezik in razpoloženje. Zbirka je v celoti minimalistična.

Še preden odpremo knjigo in začnemo z branjem, nas zaustavi naslov, ki je precej pomenljiv. Oblikovan je v obliki vprašanja, in zato se kar takoj vprašamo, komu je to vprašanje namenjeno. Lahko da avtor sprašuje bralca, lahko sprašuje samega sebe, lahko gre za vprašanje posameznih subjektov v zgodbah, lahko pa je vprašanje zgolj vprašanje, in bo, če sklepamo po dosedanjih Blatnikovih kratkih zgodbah, v katerih je nezmožnost komunikacije stalnica, skoraj pravilo, ostalo neodgovorjeno. Predvidevamo lahko, da se bo subjekt ponovno spraševal o sebi in o razmerjih, v katera je vpleten, vendar pa odgovora na njih ne bo našel, ne pri sebi ne pri nasprotni strani. Vprašanje *Saj razumeš?* lahko pomeni samo mašilo, ko zmanjka besed, in tako obvisi v zraku.

Tematika kratkih kratkih zgodb ne preseneča, saj se Blatnik posveča temam, ki jih obravnava že od samega začetka svojega pisanja. Na eni strani so zgodbe o

posameznikih, ki se soočajo z družbo, s samimi sabo, z negotovo prihodnostjo, s svojo samopodobo ali javno podobo, na drugi strani pa je tema krize odnosa med moškim in žensko, med njim in njo. Kriza se v tej zbirki nadaljuje, in čeprav nas je zadnja zgodba *Površje* v zbirki *Zakon želje* pustila v upanju, da je sožitje med spoloma možno, se tukaj razmerja ponovno zaostrijo, rane sežejo še bolj globoko. Večinoma se v zgodbah dialog umakne, govorjenje pa nadomesti subjektovo razmišljanje in samospraševanje – minimalistično zreduciran tok zavesti, zdi se, da subjekt nima več komu, razen sebi, zastaviti svojih vprašanj, pa na njih še sam nima odgovora, subjekt v tej zbirki ostane sam s sabo.

Posvetili se bomo obema temama, vendar pa tokrat zaradi prevelikega števila ne bomo analizirali vsake posamezne zgodbe, temveč bomo izbrali nekaj zgodb, ki najbolj ubesedujejo posamezno temo, in tako poskušali izluščiti vse elemente minimalizma, ki so prisotni v zbirki.

Prva zgodba, v kateri se posameznik ukvarja z vprašanji o svoji podobi in o tem, kako ga sprejema množica, predvsem ženski del množice, ter pri tem ostaja negotov, je zgodba *Save Your Kisses for Me*. Naslov je verjetno citat, naslov pesmi iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja, po čemer lahko sklepamo, da je subjekt glasbenik, pevec, in da je njegovo zatočišče glasba, stalni motiv Blatnikovih zgodb. Zgodba v desetih vrsticah pove, kako subjekt, domnevno pevec, razmišlja o svojih nastopih, in kako različne sprejeme množice dobiva. Predvidevamo lahko, da ne gre za popularnega pevca, saj pravi, da se včasih zavesa sploh ne dvigne, ko pa se dvigne, ga včasih sprejemajo z žvižganjem, včasih z navdušenim ploskanjem, kar pa pri subjektu vzbuja nasprotne učinke od običajnih. Ko zasliši žvižganje, kar ponavadi pomeni neodobravanje množice, z lahkoto nastopi, ob navdušenjem ploskanju, torej odobravanju, pa se mu zdi, kot da komaj čakajo, da bo naredil napako, na koncu pa se negotovo vpraša: »*Menda ja ni danes tako, da je katera prišla?*« (nav. d.: 8)

Subjekt v zgodbi deluje negotovo. Zgodbo lahko interpretiramo tako, da si subjekt želi odobravanja množice, da morda v običajnem življenju ni preveč samozavesten, sploh v bližini žensk, zato se zaveda ženskih odzivov nanj, ko je na odru, vendar pa se po drugi strani tega boji in se sprašuje, ali sploh vzbuja pozornost s svojo pojavo, na kar kažejo

tudi njegove besede na koncu, ki bi lahko bile ali trditev ali vprašanje. Ni popolnoma prepričan v svojo javno podobo, zdi se mu, da ne deluje preveč prepričljivo, da bi se lahko ženska odločila, da pride poslušat njegov nastop.

Gre za minimalistični utrinek, fragment iz življenja posameznika, ki je popolnoma zreduciran, zgodba je fragmentarna, gre za prikaz misli subjekta, v trenutku, preden stopi na oder, ni nekega dogodka, niti pripetljaja, ne zgodi se nič prelomnega, niti za posameznikov svet, ampak gre za še eno izmed verjetno ponavljajočih se situacij, za negotove trenutke tik pred nastopom. Odprt začetek in konec, občutek za razpoloženje, zreduciran subjekt, ki ni kaj preveč aktiven, prikaz posameznikove intime, njegove negotove notranjosti, stvarni prikaz in jezik, so prav tako elementi, ki uvrščajo zgodbo v minimalizem.

V *Točki taljenja* je prikazano, kako različne govorice vplivajo na javno podobo posameznika, in kakšna pričakovanja si drugi ustvarijo ob tej javni podobi. V zgodbi nastopata ženski in moški subjekt. Slednji je znani učitelj keramičarstva, ki domnevno spi prav z vsako žensko, in tudi priznava, da je imel veliko žensk, ona pa je radijska novinarka, ki nima veliko spolnih izkušenj, kar je javnosti prav tako znano. Med branjem lahko razberemo, da je ženska prišla na intervju v pričakovanju, da jo bo moški poskušal osvajati, da se bo morda celo zaljubil vanjo in bo ona tista, katero si želi, v glavi si predstavlja njegove besede. Gre za primer naivne platonske zaljubljenosti, vendar pa z intervjuja odide razočarana, saj jo je prav na kratko odslovil, zato se odloči za še en poskus: »*Oprostite. Ni se posnelo. Nekaj je bilo narobe. Še enkrat bova morala probat.*« (nav. d.: 13)

Javno mnenje o moškem subjektu je, da je navaden ženskar, vendar lahko začutimo njegovo negotovost, saj pravi, da je osamljen, da nobena ženska do zdaj ni bila prava. Ženska pa je neizkušena, moški to očitno ve, in ji pove, da bo potem tisti, ki bo, tisti pravi, ob slovesu pa ji pove, da se bosta že še kdaj videla. Ženska ima zelo romantična pričakovanja, ki se ji ne izpolnijo, morda si želi neke zanimive zgodbe v svojem nezanimivem življenju, tako si tudi lahko razlagamo njen obupan poskus, da bi ponovno poskušala pritegniti njegovo pozornost. Pomenljive so njegove besede, da se bosta še videla, pomislimo celo, da ga je novinarka morda res pritegnila, morda pa gre samo za igro, zavajanje z njegove strani, kar bi potrdilo njegovo javno podobo žigoloja.

Minimalistična zgodba z vsemi pripadajočimi lastnostmi.

Nezmožnost komunikacije in osamljenost subjekta sta temi naslednjih dveh zgodb, ki smo ju izbrali za analizo. Naslov *Te besede pišem* že predstavlja začetek zgodbe, ki se nadaljuje z besedami: »v nekem hotelu v starem delu bogatega mesta.« (nav. d.: 25) V njej spoznamo posameznika, ki je osamljen, pogled na posteljo za dva v hotelu ga spomni, da je sam. Predvidevamo lahko, da moški veliko potuje in da obstaja ženska, ki jo subjekt želi, saj bi vsakič, ko je v takih hotelih, rad poslal kako pismo ali sporočilo, pa tega ne naredi, ker bi bil žalosten, če ne bi bilo odgovora. Skozi okno opazuje tragičen prizor, saj je mlad fant umrl zaradi prevelikega odmerka mamil, njegova punca pa je po začetni histeriji prenehala jokati, saj »zdaj ve, da njen jok ne more nič spremeniti.« (nav. d.: 25) Moški subjekt se zaveda, da tudi te besede, ki jih piše, ne morejo nič spremeniti, in da ona, ki jih zdaj bere, prav tako ne more nič spremeniti, da je zdaj morda že nekdo drug v tisti sobi in morda nihče ne umira pod oknom. Razmišlja, da bi bilo tako bolje, »/t/ako se te besede iztečejo bolj srečno. Včasih je boljše, če se nič ne zgodi.« (nav. d.: 25)

Motiv besed v tej zgodbi opozarja na nezmožnost komunikacije, ki je pri Blatniku stalnica. Subjekt je vdan v usodo, razočaran in osamljen, rad bi komuniciral, vendar je preveč negotov in pasiven, da bi bil to zmožen storiti. Morda je z žensko, katero nagovarja, bil v nekakšnem razmerju, pa ju je pomanjkanje dialoga in sloge, morda njegova pasivnost in večna potovanja in odhajanja, razdvojilo, odtujilo, in zdaj ni več rešitve. Njegov strah pred neuspehom je večji kot želja po ponovnem stiku, vsaj poskusu akcije. V svoji pasivnosti in negotovosti je prepričan, da besede ne morejo nič spremeniti, da bi se morda lahko iztekle bolj srečno, vendar pa je včasih bolje, če se ne zgodi nič. In tako se tudi v tej minimalistični zgodbi ne zgodi prav nič, kar bi karkoli spremenilo, gre ponovno samo za fragment, trenutek iz vsakdanjosti posameznika, ki je nezmožen akcije in je zreduciran do skrajnosti, dialoga pa sploh ni več, saj subjekt ne najde besed, o nekem odnosu ne moremo govoriti, odprt začetek in konec pa samo dodatno kažeta na to, da neke spremembe ne moremo pričakovati.

Zgodba *Besede so pomembne* nas pritegne že z naslovom, saj pričakujemo, da bo subjekt tokrat pripravljen govoriti, da bo vendarle našel prave besede. Zdi se, da gre za

posameznika iz prejšnje zgodbe, saj smo ponovno v hotelu, kjer moški v sobi najde vizitko s sliko, telefonsko številko in besedami v nerazumljivem jeziku. Moški je osamljen in si zaželi družbe, in ker misli, da gre za prostitutko, pokliče številko, ženska na drugi strani pa mu pove, da ni to, kar on misli, da se lahko pogovarjata, da bo poslušala njegovo, kajti »Besede so pomembne.« (nav. d.: 26), on pa ji pove, da nima zgodbe.

Ta zgodba nas spomni na prvo zgodbo *O čem govoriva* iz Blatnikove prejšnje zbirke, v kateri je bila ženska poklicna poslušalka, kateri so lahko stranke za denar zaupale svojo zgodbo. Zanimivo je, kako Blatnik prepleta zgodbe in usode svojih subjektov, majhnih ljudi, usodam katerih se posveča.

Subjekt je nejevoljen, ko mu ženska pove, da zagotovo ima zgodbo, drugače ne bi bil v tem hotelu, in da naj pokliče, ko bo želel. Moški z gnusom gleda slušalko in se jezi nad dejstvom, da nekdo za denar posluša, kaj se dogaja neznancem: »Spet denar. Kupi lahko vse, vse razen –« (nav. d.: 26). Med razmišljanjem o tem, da bi moral iti ven, med ljudi, ima v roki vizitko in »premišljam, kako naj začnem. Kateri stavek naj bo prvi. Začeti dobro, to je važno. Besede so pomembne.« (nav. d.: 26)

Zgodba prikazuje intimo osamljenega posameznika, ki si želi ljubezni, bližine, na kar kaže tudi premolk ob razmišljanju, da denar lahko kupi vse razen; zagotovo je možno dokončati misel z – ljubezni. Vendar pa ga nezmožnost komunikacije, negotovost in predvsem pasivnost onemogočajo in preprečujejo, da bi karkoli spremenil na tem področju, na koncu pa ugotovi, da so besede vendarle pomembne, in se odloči, da bo povedal svojo zgodbo, čeprav nekomu, ki posluša zgodbe neznancev za denar. Zgodba se konča odprto, kakor se tudi začne, zato ne moremo biti povsem prepričani, ali bo subjekt dejansko poklical, ali ne bo naredil ničesar in ostal pasiven, kot je to pač značilno za minimalistični subjekt.

Nezmožnost komunikacije, pasiven subjekt, odprt začetek in konec, izčrpan subjekt, redukcija subjekta, intima posameznika, vsakdanje življenje, fragmentarnost in eliptičnost, posebna atmosfera, zreduciran tok zavesti, realističen jezik in slog so elementi, ki uvrščajo to zgodbo v minimalizem.

Subjekt se v zadnji Blatnikovi zbirki ukvarja tudi z negotovo prihodnostjo, z nepredvidenimi spremembami, in take so zgodbe *Učenje*, *Razpoke*, *Ena sama noč*, *Ne znam se odločiti*.

Zgodba *Učenje* je utrinek v devetih vrsticah, ki govori o tem, kako si v enem trenutku nekdo, v drugem pa že nihče. V njej spoznamo univerzitetnega profesorja, ki se v mislih že pripravlja na to, da bo ostal brez službe in pristal na ulici, saj na njegovih predavanjih že dolgo ni bilo več nobenega študenta:

»Bil sem univerzitetni profesor, zdaj pa živim na ulici. Bi mi lahko pomagali z nekaj kovanci, da bi lahko pojedel kaj toplega in opral svoje stvari? /.../ Moram se naučiti.« (nav. d.: 35)

Popolnoma zreduciran subjekt in njegova usoda, fragment, na videz nepomemben trenutek iz vsakdanjega življenja posameznika, ki ne prinese nobenih sprememb, saj subjekt pasivno čaka na svojo usodo. Dogodka ni, začetek in konec sta odprta, subjekt pa deluje pasivno, saj namesto, da bi aktivno načrtoval prihodnost, vdano čaka, da bo pristal na ulici, kot da tega nikakor ne more spremeniti. Naštete karakteristike umeščajo zgodbo v minimalizem.

Zgodba *Razpoke* govori o nesrečni usodi posameznika, ki mu nepričakovan dogodek popolnoma spremeni življenje in se ponovno izkaže, kako nepredvidljiva in negotova je človekova prihodnost. Tako kot je prikazano že v prejšnji zgodbi, se lahko slika človekovega življenja v trenutku spremeni. Motiv poka v zgodbi nakazuje usodno spremembo, saj subjekt nekega večera z avtom zbije otroka, in če se zgodba začne z besedami: *»Imaš ženo, imaš otroke, imaš službo, imaš avto, imaš hišo v predmestju. Kaže, da boš umrl srečen, da bodo tvoji otroci jokali na pogrebu in da bo sosedom žal, da te ni več.« (nav. d.: 38)*, se konča tako: *»Pomisliš: imel sem ženo, imel otroke, kazalo je, da bom umrl srečen. Zdaj se bo zgodilo drugače. Veliko zgodb se ne konča srečno. To je ena od njih.« (nav. d.: 39)*

Blatnik ponovno uspe skraćiti zgodbo na minimum, da dobimo v vseh pogledih minimalistični utrinek, vendar pa to spet stori s svojim posebnim občutkom za usodo majhnega posameznika in za stvaren, živ jezik. Zgodba, ki pretrese v dno duše, saj se

skupaj s subjektom zavemo, kako zelo drobni smo in kako zelo malo lahko storimo, da spremenimo nepredvidljiv tok življenja.

Podobno nepredvidljivost usode ubeseduje Blatnik v zgodbi *Ena sama noč*. Življenje se lahko spremeni čez noč, ali kot pravi zgodba: »*Spat greš kot bančni mogotec, zbudiš pa se kot voznik rikše. /.../ Ena sama noč in vse se spremeni.*« (nav. d.: 46) Posameznik se bori z vprašanji o taki nepredvidljivi usodi, kako lahko vsa gotovost, ki si jo imel v življenju, nenadoma izgine, in si moraš potruditi za vsak grižljaj in ti noben ne verjame, niti na ambasadi, da si bil človek, ki je odločal o življenju drugih. Ko subjekt najde prstan v blatu, razmišlja, če je morda to nov začetek: »*če je to začetek novega bogastva, ne bom nikoli več spal. Preveč je nevarno. Ena sama noč, in vse se spremeni.*« (nav. d.: 46) Posameznik, bančni mogotec, se znajde v hudi krizi, verjetno po večjem finančnem zlomu, ko nenadoma ostane brez vsega premoženja, vendar pa mu droben prstan že vzbudi misli o novem bogastvu, ki mu očitno predstavlja edino pravo trdnost v življenju, pohlep kroji njegovo usodo.

Zanimivo pri zgodbi *Ne znam se odločiti* je ponovno navidezno prepletanje s prejšnjo zgodbo. Ne moremo biti gotovi, vendar pa v zgodbi srečamo posameznika, ki se ne more odločiti, čeprav je ves čas do zdaj odločal, o čemer govori subjekt tudi v prejšnji zgodbi. Na prejšnjo zgodbo namiguje tudi naslednji odlomek: »*Za brisalci ga je čakal brezplačnik. Bankrot skladov. Varčevalci divjajo. Mogotec pobegnil.*« (nav. d.: 47), vendar pa pravi, da to ni več on; subjekt je očitno zamenjal identiteto ter se odločil pobegniti, račune ima na različnih koncih sveta, ampak se ne more odločiti, »*ker ni bil še nikjer. Zmeraj samo v svoji pisarni, pri svoji računih. Ampak enkrat bo treba izbrati. Ne še zdaj. Lahko še vozi, letališče je še daleč. Enkrat.*« (nav. d.: 47)

Vodilni motiv zgodbe je motiv odločitve, ki kroji usodo posameznika. Moški se ne sooči s posledicami svojih dejanj, napačne odločitve in prevelik pohlep so verjetno pripeljale do bankrota finančnih skladov in pustile mnogo ljudi brez prihrankov, on pa spremeni identiteto in se odloča med več bančnimi računi. Če lahko sklepamo po prejšnji zgodbi, mu njegova neodločnost ni kaj prida pomagala, saj očitno ostane brez vsega in se odloči za napačno pot. Odločitve krojijo usodo posameznika, pravilne ali napačne, vedno pa se posameznik sam sooča z njihovimi posledicami. Brezbrižnost do vseh, ki so

ostali brez vsega, se subjektu povrne, tako da tudi sam ostane brez svojega premoženja. Čeprav gre ponovno za minimalističen drobec iz življenja posameznika, pa tokrat kljub značilni odprtosti zgodbe lahko potegnemo nek zaključek, kar pri prejšnjih zgodba ni bilo moč storiti. Vsaka akcija namreč prinese reakcijo, in če že ni moč česar spremeniti, pa se je s posledicami treba vedno soočiti, od posameznika pa je odvisno, ali bo to storil aktivno ali pasivno.

Zatekanje v virtualne, navidezne svetove je tematika naslednjih dveh zgodb, ki smo jih izbrali za analizo. Lahko rečemo, da gre v teh primerih za beg pred samim seboj in beg pred resničnostjo.

Zgodba *Videotrakovi* obsega samo sedem vrstic, iz teh vrstic pa lahko jasno razberemo subjektovo negotovost in razočaranje nad resničnim svetom. Subjekt se zateka k svojim filmom, saj je tam svet urejen, tam ga razume, tam se vedno nekaj premika, čeprav ve, da ta svet ni resničen. Dobimo občutek, da je subjekt obstal na neki točki, ko ni zadovoljen s samim sabo in z življenjem, v katerem živi, zato se odloči za beg v navidezni svet, saj samo tam najde trdnost in red. Minimalistični subjekt, minimalistični fragment, minimalistična struktura in minimalistična pasivnost subjekta, ki pobegne pred sabo in resničnim življenjem v svet filma, ker je to edina akcija, ki jo zmore. Blatniku uspe mojstrsko v nekaj vrsticah skicirati usodo posameznika, tako da kljub iztrganosti zgodbe iz celote, vidimo celotno sliko. Kot vsaka druga minimalistična kratka zgodba, tudi ta ne prinese rešitve, spremembe ali odgovora.

V zgodbi *Temna in viharna noč* se znajdemo v svetu videoigric. Mlad fant v virtualnem svetu rešuje svojo lepotico, vse je odvisno samo od njega, samo on lahko izpolni to nalogo, mama pa grobo prekine njegovo igro, tik preden prideta do vrat rešitve, in mu naroči, naj se gre raje igrat s prijatelji. Čeprav se ne zdi zgodba nič posebnega, pač še en primer, kako otrok preživi preveč časa pred računalnikom, pa lahko iz zadnjih besed v zgodbi: »*Ampak, mama, sem pomislil, nimaš pojma. Zunaj je vendar temna in viharna noč.*« (nav. d.: 59) razberemo, da svet tega fanta ni tako brezskrben in lep, ter da se zaradi tega tudi zateka v virtualne svetove, saj lahko tako ubeži pred resničnostjo. V njegovih besedah začutimo tesnobo, saj v resničnem svetu verjetno ni tako pogumen in samozavesten, verjetno se boji pristopiti do punc, morda ga te in vrstniki celo zbadajo, in zato se odloči za beg pred resničnostjo, ker drugače ne zna izraziti svoje

tesnobe. Ponovno smo priča komunikacijski nezmožnosti, fant bi lahko povedal mami, kaj ga teži, mama pa prav tako ne sprevidi, da ima fant težave. Motiv temne viharne noči tako predstavlja njegovo počutje, njegov svet in kako ta svet doživlja. Ker subjekt ni pripravljen na akcijo in se odloči za molk in beg, ne moremo pričakovati, da se bo karkoli premaknilo in spremenilo, kot je to običajno za minimalizem. Usoda posameznika, zanimanje za njegovo intimo, droben fragment, ki se zdi nepomemben in ki ničesar ne spremeni, minimalizacija na vseh ravneh, nezmožnost komunikacije, odprt začetek in konec, zgodba v kateri se nič ne zgodi, vtis stvarnosti in živ jezik so ponovno elementi, ki uvrščajo zgodbo v minimalizem.

Več kot polovica zadnje zbirke je namenjena tematiki, s katero se Blatnik najpogosteje ukvarja, in sicer gre za tematiko odnosa med moškim in žensko, pravzaprav za krizo odnosov med moškim in žensko. Ker gre v zbirki za kratke kratke zgodbe, za iztržke, utrinke, drobce, za zgodbe v nekaj vrsticah, te še toliko bolj zarežejo v globino, besede so še toliko bolj ostre in zaradi tega toliko bolj jasno prikažejo vso bolečino, praznino, otopelost in nesmiselnost razmerij, v katerih se znajdejo subjekti. Mojstrstvo, s katerim je Blatnik že v prejšnjih zbirkah ubesedil to temo, se v tej samo še izostri, minimalizem pa je s svojimi karakteristikami ravno prava podlaga za to.

Izbrali smo dvanajst zgodb, ki se ukvarjajo s temo krize odnosov med moškim in žensko.

Vse zgodbe v obravnavani zbirki so, kot rečeno, zelo kratke, dve zgodbi – *Redko besedno* in *Nesporazum* – pa je skrčil do skrajnosti, saj obsegata vsega dve vrstici.

Zgodbo *Redko besedno* sestavlja 15 besed in predstavlja dialog med moškim in žensko:

»Verjameš v skupni jutri?«

»Najprej bi rad verjel, da se je ta noč res zgodila.« (nav. d.: 7)

Lahko domnevamo, da gre za pogovor med moškim in žensko po preživetju skupni noči. Moški na njeno vprašanje o skupni prihodnosti ne more in ne zna odgovoriti, saj je še pod vtisom prejšnje noči; verjetno je bila ženska že dalj časa predmet njegove želje, in zdaj kot da ne more verjeti, da se mu je želja končno uresničila. Lahko pa, da gre za

izogibanje konkretnemu odgovoru, za izmikanje težkemu pogovoru o prihodnosti, morda želi moški ohraniti ta trenutek nedotaknjen in nepokvarjen brez bremena prihodnosti. Pri ženski začutimo željo po bližini, po tem, da bi delila svoje življenje z nekom, morda je po daljšem času ali slabih izkušnjah iz preteklosti ponovno pripravljena, da se nekomu odpre. V njenem vprašanju pa zasledimo tudi sled negotovosti, saj lahko začutimo napetost ob pričakovanju njegovega odgovora.

Dve vrstici sta premalo, da bi lahko točno vedeli, kaj se med moškim in ženskim subjektom dogaja, vendarle pa dobimo občutek, da bosta subjekta tokrat preseгла nezmožnost komunikacije in našla prave besede. Že to, da se pogovarjata, je dober začetek, čeprav z malo besedami, pa vendarle besede ponovno dobivajo smisel. Subjekta previdno tipata, da ne bi preveč ranila površine, bralci pa verjamemo, da je skupni jutri v tem primeru možen.

Gre za popolno redukcijo v vseh pogledih, Blatnik je zminimaliziral strukturo, subjekt, prostor, čas, vsebino in nas s tem povabil, da sami dopolnimo zgodbo, ji napišemo začetek in konec; zgodba dopušča neskončno možnosti, tipična minimalistična odprtost pa pride s kratkostjo zgodbe in dobro usmerjenimi besedami še bolj do izraza.

V zgodbi *Nesporazum* ponovno pride do razkola med moškim in žensko, do nerazumevanja, odtujenosti, praznine. Kot že naslov pove, je glavni motiv nesporazum med spoloma, tokrat gre za nekakšen »poldialog« med subjektoma.

»Še lepša si, ko ti pride,« je rekel.

Kako veš? je pomislila. (nav. d.: 18)

Moški in ženska sta zopet ujeta v začarani krog nekomunikacije. Moški je po spolnem odnosu prepričan, da je ženska zadovoljena, in tako izbere besede, skladne s tem prepričanjem, ženska pa mu odgovarja le mislih, ostaja nedopolnjena in o tem molči. Lahko da gre za dolgotrajno razmerje, v katerem moški žensko v fizičnem smislu ne zadovoljuje, vendar pa se o tem z njim ne more pogovoriti, ker ne najde pravih besed, kako se spopasti s težavo, ne da bi ranila njegov moški ponos. Tema, ki je tabu pri marsikaterem paru, o kateri se pač ne pogovarja, vendar pa je problem zelo pogost. Blatnik je to z malo besedami mojstrsko prikazal, z drobnim utrinkom, z dvanajstimi

besedami, je poudaril, kako pomembna je komunikacija med spoloma, kako pomembno je, da sta obe strani v odnosu enakomerno zadovoljni. Molk ni rešitev, besede torej so pomembne in lahko prinesejo spremembe, čeprav se subjekt mnogokrat boji spregovoriti oziroma ne zbere dovolj poguma, da bi spregovoril o svojih občutjih. Čeprav gre za trenutek po spolnem odnosu, lahko domnevamo, da ženska v odnosu ni zadovoljna, da marsikaj ostane neizrečeno, da ženska izbira molk, medtem ko je moški prepričan sam vase in očitno nima posluha za tisto neizrečeno, ki marsikdaj pove več kot same besede. Večni problem nezmožnosti komunikacije in pasivnosti subjekta je Blatnik tokrat prikazal na izjemno zreduciran način, z vsemi pripadajočimi elementi minimalizma.

»*In ker nisem mogla spati, sem odšla.*« (nav. d.: 10) Take so prve besede zgodbe, v kateri je naslov *In ker nisem mogla spati*, že tudi začetek zgodbe. Beg je vodilni motiv, tokrat se za beg odloči ženska. Po treh mesecih prijateljevanja z moškim, po neštetih večerjeh in klepetih, se ji zdi, da je zdaj že čas, da sprejme povabilo k njemu domov, da je čas za druge reči, vendar pa takoj ob vstopu v stanovanje ugotovi, da odločitev ni prava, da ni pripravljena za naslednji korak, da zanjo tam ni prostora, zato sredi noči odide, brez da bi mu pustila vsaj sporočilo. Iz fragmentarne zgodbe izvemo, da sta skoraj vsak večer hodila na večerje, da je vedno plačal on, čeprav se je velikokrat ponudila za plačilo, da ji je bilo z njim lepo, da je moški zelo potrpežljivo čakal, kdaj bo končno sprejela povabilo k njemu domov. V njegovem stanovanju pa je bilo preveč stvari, ki ga povezuje z njegovo (bivšo?) ženo, pokazal ji je otroško sobo, ki je še zmeraj tam, čeprav so otroci že na svojem. Ob tem se ženska počuti ogroženo, zdi se ji, da zanjo tam ni prostora, da bi lahko »*druge reči*« (nav. d.: 10) morda počela v hotelu, da so bile večerje manj osebne. Začutimo, kako ženska išče izgovore, da se ji ne bi bilo treba odpreti in sprejeti njegovega življenja ter njemu ponuditi svojega, vse te stvari se ji zdijo preveč. Iz zgodbe razberemo, da ženska ni mogla spati z njim, da ji je bilo hudo, ko je jokal, da ji je postlal v dnevni sobi, »*/a/mpak morala sem iti, nisem mogla spati, saj razumeš.*« (nav. d.: 10) Zgodba je nekakšno neizrečeno opravičilo, razlaga za njeno dejanje, besede, ki bi jih mogla izreči njemu, zdaj izzvenevajo v prazno, ni se ji zdelo potrebno, da bi mu povedala, kako misli in kaj občuti, saj mu je vedno povedala, da ji je bilo lepo, saj bo tako videl, da je ni, saj bo razumel tudi tako, brez besed, saj ve, da mu

bo hudo, ko bosta postelja in stanovanje prazna, čeprav je bil že prepričan, da ne bosta, ampak je pač morala iti. Hrana postane prisposoba za prenasičenost z odnosom, z bližino, ki žensko in njen svet ogroža:

»Veš kaj? Zelo sem sita. Mislim, da ne bom mogla več jesti, vsaj nekaj časa ne. In kaj naj drugega počneva? Saj ne zameriš? Saj razumeš?« (nav. d.: 11)

S to zgodbo in z besedami, ki jih ženska izreka, brez da bi te dosegle naslovnika, je postal naslov zbirke popolnoma razgaljen, pokaže se vsa njegova ostrina, pokaže se, da vprašanje v resnici nima odgovora, da subjekt breme razumevanja prelaga na drugega, da verjetno niti sam ne razume in v resnici niti ne pričakuje razumevanja, ampak se tako samo rešuje neke moralne odgovornosti, ki je nastala zaradi negotovosti, neodločnosti, dvoma v samega sebe. Ženska se poskuša rešiti krivde s tem, da samo sebe prepričuje, da bo moški že razumel in ne bo zameril, saj je odšla, ker mu ne more dati ničesar več, ker se je prenajedla, kaj drugega pa nimata početi. Besede *saj razumeš* postanejo mašilo za takrat, ko zmanjka besed, ko ne znaš, katere so tiste prave, ki bi jih bilo treba izreči.

Nezmožnost komunikacije, dialog, ki to ni, zreduciran tok zavesti, odprt začetek in konec, usoda majhnega posameznika, vsakdanja situacija, drobne podrobnosti, razpršenost, fragmentarnost zgodbe, živ jezik, občutek za stvarnost – tipična (Blatnikova) minimalistična zgodba.

Kot odgovor, odmev na to zgodbo se nam ponuja zgodba *Skoraj popoln večer*. Večkrat smo že potegnili vzporednice med zgodbami v tej zbirki, in tudi tukaj se zdi, da zgodbo pripoveduje moški iz prejšnje zgodbe, poln zamere in jeze do ženske; spoznamo torej še njegovo perspektivo. Moškega ženska onesrečuje. Čeprav se ima za spodobnega, dobro vzgojenega fanta, bi pa njo vseeno rad videl v neprijetnih in nerodnih situacijah: *»Ampak tebe bi pa vseeno rad enkrat videl, kako se ti po bradi potegne sled tekočine, ko od ust odmikaš kozarec, kako ti zamaže obleko, kako se spotikaš na poti proti stranišču, kako si pozabiš do konca zapeti gumbe, ko se vračaš /.../ (nav. d.: 15)* Če je ženska v prejšnji zgodbi spoštovala njegovo radodarnost in potrpežljivost, pa se izkaže, da je moški v sebi trpel in postajal nestrpen, da je želel od nje še kaj več, da se je

zadrževal pred njo, ker ga je tako zavajala in ga je spustila samo do neke svoje nevidne črte, ki je ni smel prestopiti, kar ponazarja motiv krila: »*Ampak vseeno trpim, ko vidim, kako še zmeraj natančno popravljáš šminko, kako še zmeraj vlečeš krilo do idealne bojne črte, kako se prijazno smehljaš in kako še zmeraj vztrajaš, da zdaj bi pa res že rada enkrat ti plačala.*« (nav. d.: 15) Naslova in razmišljanja obeh subjektov bi lahko združili v nekakšen sklep njune zgodbe: lahko bi bil popoln večer, ker pa ona ni mogla spati, je odšla.

Tako kot ženska v prejšnji zgodbi, tudi moški v tej ne more povedati, kaj občuti, ne najde besed ali načina, s katerim bi ji pokazal, da od nje želi nekaj več. Namesto besed se odloči za molk, v sebi pa kopiči jezo in zamero, privoščiči ji take in drugačne nevšečnosti. Krivdo prelaga na njo, čeprav je sam prav tako neodločen in negotov, saj bi lahko namesto čakanja izbral drugačno pot, se odločil za akcijo, jo vprašal po njenih občutkih in ji povedal o svojih.

Nezmožnost komunikacije je ponovno krivec za krizo odnosov, pasivnost subjektov pa je kriva, da ne pride do nobenih sprememb oziroma da se v resnici ne zgodi nič, kot je to v navadi pri Blatniku in v minimalističnih zgodbah. Namesto za dialog, pogovor, se subjekta odločita za beg oziroma molk, torej je vsako upanje na pozitiven izid te »bitke« nesmiselno. Ponovno se izkaže, kako so besede pomembne, in koliko škode lahko naredijo – tako izrečene kot neizrečene. Blatnik v zgodbi ponovno prepleta elemente, značilne za minimalistično zgodbo – majhna intimna zgodba iz vsakdanjega življenja, zreduciran subjekt, odprt začetek in konec, fragmentarnost in eliptičnost, zreduciran tok zavesti, pasivni subjekt, nezmožnost komunikacije, kriza odnosa.

Še ena zgodba, ki govori o koncu nekega razmerja je *Prečenje obzorja*. Tokrat se moški subjekt ponovno odloči za beg. Iz zgodbe izvemo, da sta se moški in ženska pred časom razšla, da je bilo njuno razmerje napeto, polno nesoglasij, da se nista razšla v najlepših pogojih. Ko moški ugotovi, da je v njenem stanovanju pozabil sončna očala, razmišlja, da bi se vrnil po njih, pri tem pa v mislih razglablja o tem, kako ga bo sprejela. »*Mu jih bo vrgla dol iz četrtega nadstropja? Po vsem, kar je bilo, ji ne bi mogel niti zameriti.*« (nav. d.: 36) Subjekt se očitno zaveda svojega dela krivde, da je njun odnos zašel v krizo, se ohladil in na koncu propadel. Razmišlja, ali bo v stanovanju že kdo drug, zaveda se, da je naenkrat možno vse. V njegovem razmišljanju začutimo obžalovanje,

da je konec njune zgodbe, da je tako, kot da ne bi imela skupne zgodovine: »V obzorju se je pojavil njen blok in njuna, njena posteljnina na balkonu. Sušeča se, vpijajoča sončne žarke, počivajoča podoba spokoja in miru. Kot da nikoli ne bi bilo teh njunih zadnjih skupnih dni. Kot da ga nikoli ni bilo med tem rjuhami. Kot da so vse sveže in pripravljene, da nekdo pride, da pride pravi.« (nav. d.: 36) Je zelo negotov, kar je verjetno tudi prispevalo k njuni krizi, ure in ure namreč sedi v avtu, pa ne zbere poguma, da bi šel pozvonit. Namesto tega samo čaka, da se bo situacija rešila sama od sebe, da bo prišla na balkon in ga zagledala. Upa celo, da bo prišla in ga povabila k sebi, rekla, »da je vse drugače, sveže –« (nav. d.: 36), od nje pričakuje akcijo, ki je sam ni zmožen. Izkaže se kot tipičen minimalistični pasiven, negotov subjekt, ki ni sposoben kakršnekoli spremembe, ampak o tem lahko samo še razmišlja. Ko pade tema, se sprašuje, kaj naj naredi, ne zna se odločiti, saj brez sončnih očal ne bo mogel zaspati. Sončna očala predstavljajo neko zaščitno plast med njim in svetom, ker pa jih nima, je edina rešitev, da gre na pot in se ne zaustavlja, saj tako sonce nikoli ne bo zašlo.

V primerjavi z zgodbami, kjer subjekta vztrajata v nemogočem razmerju, se on in ona v tem primeru uspeeta rešiti iz ujetništva nekomunikacije, odtujenosti, praznine in hladu njunega razmerja. Ponovno se izkaže, da je ženska aktivnejši člen, na kar simbolično kažejo sveže rjuhe na balkonu, pripravljena je začeti na novo in pozdravlja spremembe, medtem ko se moški ne more rešiti spon iz preteklosti, kar simbolizirajo sončna očala, namesto akcije pa izbere beg; ona je torej pripravljena na prečkanje obzorja, on pa ga bo samo neprestano lovil.

Zgodba *Sem bila?* postavlja pred nas novo sliko popačenih, uničenih medosebnih odnosov. Prinaša motiv potlačenih ali izgubljenih spominov in, kot se zdi, tudi motiv posilstva. Skozi mladenkino pripovedovanje izvemo, da so šle s sošolkami ven in na neki lokaciji srečale starejše fante, s katerimi so se hecale in so jim plačevali pijačo, potem pa se je ona z enim od njih odpeljala na njegovem motorju. Zgodba se začne z besedami »Nič se ne spomnim,« konča pa z »Nič se ne spomnim, samo tistega vonja v čeladi.« (nav. d.: 9) Misel na posilstvo nam vzbudi že naslov zgodbe, ko se punca sprašuje, ali je bila, in tudi njene besede, da se nič ne spomni, ko jo sošolke sprašujejo, kako je bilo. Zgodbo lahko interpretiramo na dva načina – da je bila mladenka žrtev posilstva in je zato potlačila spomine, ali da je popila preveč alkohola, in se resnično ne

spomni, kaj se je zgodilo. V obeh primerih gre za prikaz, v kakšna nizkotna razmerja lahko pade subjekt. V prvem primeru je moški subjekt sposoben izkoristiti nerazsodnost ženskega subjekta, da zadovolji svoje potrebe za kakršnokoli ceno, v drugem pa ženski subjekt tvega svoje dostojanstvo zaradi mladostniške neodgovornosti in želje po dokazovanju ali odraslosti. Tudi v tej zgodbi vprašanja ostanejo neodgovorjena, subjekt pa ostane sam s svojimi dvomi.

Kot da medosebni odnosi že niso dosegli najnižje točke, prinaša zgodba *Moški, ki se ni vrgel pod vlak*, govori motiv obsedenca, zalezovalca, sprevrženca. Moški subjekt pripoveduje zgodbo s svoje perspektive, medtem ko stoji na železniški postaji in gleda vlake, ki vozijo mimo. Iz zgodbe izvemo, da je imel dobro službo, ženo in majhne otroke, kar pa je vse zapravil, žena mu več ne pusti do otrok, zahtevala je prepoved približevanja, ker je lahko nevaren zanjo in otroke. Moški je imel razmerje z drugo žensko, ki pa je hotela to razmerje končati, vendar pa se moški s tem ni sprijaznil in hodil po mestu, da bi jo videl, ji puščal listke za brisalci, pogosto hodil do njenega bloka in zvonil, da bi se še zadnjič pogovoril z njo, ji povedal, kako je z njima. Ženska se je pod pritiskom zlomila in naredila samomor, vrgla se je pod vlak. Moški v svoji sprevrženosti ne ve, kaj mu je zdaj početi, brez nje je brez smisla, in razmišlja, da bi se kam odpeljal, še vedno razmišlja o njej, da morda ni umrla, da ga čaka na kaki postaji, on pa se ne more odločiti, na kateri vlak naj gre, da bi prišel do nje.

Odnosi med moškim in žensko so dosegli skrajno stopnjo. Napačna odločitev ženske, da se zaplete s poročenim moškim, jo pripelje do obupa in v smrt. Moški, ki je imel urejeno življenje z družino in službo, pa popolnoma izgubi razum ob tem razmerju, v njem se zbudijo temačni vzgibi, noče priznati poraza, ne sprijazni se z zavrnitvijo, in se spremeni v obsedenca, zalezovalca, ki se sploh ne zaveda svojih dejanj in tega, da je kriv za njeno smrt.

Zgodbi *Dan, ko sem te ljubila* in *Trideset let* v osmih oziroma desetih vrsticah povesta, kako se z leti spremeni odnos med moškim in žensko, kako odtujenost, naveličanost, zdolgočasnost in enoličnost vodijo v nerešljivo krizo odnosa, kako se lahko nekdanja ljubezen spremeni tudi v morilski nagon.

V obeh primerih gre za tipično minimalistično zgodbo, z redukcijo na vseh ravneh, subjekt je zreduciran do skrajnosti, prav tako struktura, prostor, čas in vsebina, zgodba ne prinaša večjih premikov, spremembe niso mogoče, saj je subjekt preveč pasiven, dialoga ni več, pač pa gre samo za utrinke iz misli posameznikov, za drobce iz njihovih življenj, kar Blatnik ubesedi z mojstrskim občutkom za stvarnost in ravno pravšnjo količino besed.

Dan, ko sem te ljubila že z naslovom pove, da ljubezni že zdavnaj ni več, da je ostal samo še prazen nič, rutina, enoličnost, dolgočasnost, hlad in praznina, subjekt pa pasivno vztraja v situaciji in se opira na preteklost, katera pa obstaja samo še na fotografijah. Če se je v zgodbah iz prejšnjih zbirk subjekt še poskušal pogovarjati ali vsaj govoriti o odnosih, tukaj te možnosti ni več. Ni več ničesar, kar bi rešilo odnos, niti dialog, še glasba je izginila iz zgodb, nobenega mosta ni več od njega do nje in obratno. Ženski subjekt v obravnavani zgodbi z zaprtimi očmi čaka, da bo moški vstal iz postelje in odšel, še ukvarjati se ji ne ljubi več z njim, postelja ostane hladna. On bo odšel in živel še en dan, ki bo enak prejšnjemu. *»Potem bo poklical domov. Preverja, če še sem, če še nisem pobegnila.«* (nav. d.: 41) Tudi moški se zaveda, kakšen je njun odnos, vendar pa noben ne ukrepa, zdi se, kot da tako pač mora biti, da je nekaj samoumevnega, da pride odnos do take točke. Ženska ne bo odšla, enostavno bo, znova in znova pa bo gledala slike iz dni, ko ga je še ljubila. Skupaj ne znata, narazen ne moreta – tako bi lahko na kratko opisali Blatnikove zgodbe, ki tematizirajo krizo odnosov med moškim in žensko.

V *Trideset let* so odnos tako zaostri, da je ženska pripravljena moškega tudi umoriti brez oklevanja:

»Strašno je, kako se spremeni čas, je premišljevala. Včasih je bilo še vse odprto, vse še pred nama, potem pa vse mine in vse pride do trenutka, ko ni več dveh poti.

Strašno je, kako se spremeni moški, ki si ga ljubila toliko let, je premišljevala. Včasih je bila njegova koža gladka kot steklo in topla kot bombaž. Zdaj je razbrazdana kot zemlja in hladna kot led.

Strašno je, kako se spremeni ženska, ki je ljubila toliko let, je premišljevala.

Včasih je njena roka objemala, zdaj drži nož.» (nav. d.: 44)

Zgodba je v celoti *strašna*, navdaja nas z občutkom groze in tesnobe, sili nas v razmišljanje, v čem se odnos toliko spremeni, da preide iz ljubezni v sovraštvo, da ni več nobenih skupnih poti, da na drugega gledamo s popolnoma drugačnimi očmi. Predvsem pa se zastavlja vprašanje, zakaj Blatnikov subjekt ne izbere izhoda, rešitve, zakaj enostavno ne izbere ločitve ali odhoda, ampak vztraja v nesmiselnem razmerju, kar ga pripelje celo do morilskih misli. Kot po navadi, zgodba ostane odprta, in ne vemo, ali bo ženska sposobna moriti, kolikor pa poznamo blatnikovskega subjekta, smo lahko prepričani, da bo ostalo samo pri namenu, saj tak subjekt, minimalistični subjekt, prave akcije, naj bo še tako strašna, ni zmožen.

O tem, kako pomembno je razumevanje, govori zgodba *Diskurz*. Ker diskurz vedo poteka v določenem kontekstu, je pomembno upoštevanje tega konteksta, drugače lahko pride do razhajanj oziroma do navzkrižja pričakovanj. Priča smo prizoru med profesorico in študentom, ki se vsak s svoje perspektive ukvarjata z vprašanji o tem, kaj bi pomenilo, če bi se zdaj odločila za spolni odnos. Gre očitno za trenutek med ustim izpitom, ki gre proti koncu, profesorica in študent sta sama v kabinetu. Profesorica je očitno obremenjena s svojo samopodobo in iztekanjem mladosti, in si očitno želi potrditve, da je še vredna poželenja, njegove poglede si razlaga kot znak poželenja, želi biti prepričana, da bi bila to posledica njene privlačnosti in ne trenutne situacije. Študentovo razmišljanje je precej bolj racionalno, stvarno, verjame, da je dovolj pameten, da bi ga profesorica vzela, da noben ne bi opazil, in razmišlja, ali bo imelo dejanje kakšen vpliv na oceno, saj noče popuščanja, ampak *»hoče samo biti prepričan, da bo ocena taka, kot si jo res zasluži.»* (nav. d.: 34) Vse neizrečene besede in misli med subjektoma ustvarjajo napeto vzdušje, k atmosferi pa prispeva še dejstvo, da je vroče popoldne. Ženska si želi potrditve, moški pa dobre ocene, kar ustvarja navzkrižje interesov, zato je subjekt ponovno v dilemi, katera odločitev je prava. Blatnik se znova izkaže v ustvarjanju primerne razpoloženja, ki še dodatno izostri situacijo, ko misli režejo zrak med subjektoma, bralci pa ne vemo, ali se bo kaj zgodilo ali ne, ker zgodba ponovno ostane minimalistično odprta.

Ko subjekt nima več moči za boj, se odloča za brezpomenska razmerja, za bežne odnose, ki ne pomenijo nič večjega, služijo le kot sredstvo za doseganje cilja ali samopotrditev, kot smo videli v prejšnji zgodbi, tudi ta pa ga puščajo v negotovosti in ustvarjajo občutek praznine. Minimalistični subjekt kot da se ne more rešiti iz krize odnosov, zato se je prisiljen spopadati sam s sabo in s tistimi drugimi, ki pridejo v njegov svet. To prikazujeta zgodbi *Ločevanje* in *Znamenja*.

V *Ločevanju* se moški subjekt prebudi v neznanem stanovanju, poleg njega pa leži ženska, katero je spoznal prejšnji dan na vlaku in ena stvar je vodila do druge, vse je šlo gladko, ni bilo potrebno veliko besed. Moški začuti negotovost, saj ob pogledu na ostanke prejšnjega večera na tleh, razmišlja, kaj naj stori, kako naj loči odpadke. Znajde se pred dilemo, saj je lahko včasih ocenil stanovanja po knjigah in ploščah, zdaj pa to ni več mogoče, ker so si knjige že preveč podobne. Zgodbe niso več zanesljive, »/z/daj je važno ločevanje« (nav. d.: 22), ker pa pod njenim pomivalnim koritom vidi samo eno vedro za odpadke, ugotovi, da ni izbire, da ni druge možnosti, in si tiho obuva čevlje. Ločevanje odpadkov predstavlja prisposodbo za različne možnosti, vendar pa se subjekt očitno odloča za vedno enako izbiro, svojo zgodbo ohranja zase, ni pripravljen na ločevanje, na predalčkanje posameznih delov, ampak se raje odloči za odhod sredi noči, brez besed, brez razlage in brez nevarnosti za razgaljanje, čeprav ga taka prehodna razmerja za eno ne izpolnjujejo, ampak se pač zgodijo, kot pravi subjekt. Na neznanem ni lahko, zato se ne odloči za »ločevanje«, ampak za »eno samo vedro«.

V zgodbi *Znamenja* lahko samo v enajstih vrsticah razberemo, kako prazno življenje živi subjekt, in kako strah ga je lastne zgodbe. Subjektu ljubice podarjajo knjižna znamenja, ki jih zatika v vedno isto knjigo, katere pa nikoli ne odpre, nikoli ne pogleda, kaj je zaznamoval, kakšno zgodbo so sestavila ta znamenja, ampak o njej samo premišlja. Zgodba, ki jo sestavljajo znamenja, zataknjena v knjigo, predstavlja njegovo zgodbo, subjekt noče odpirati knjige, raje jo pušča zaprto, ker se boji, kaj bi povedala zgodba. Boji se, da je zgodba končana, »/d/a je pravzaprav niti brati ne bi imelo smisla. Ker se je vse že zgodilo.« (nav. d.: 68) Subjekt se očitno zaveda, da je njegova zgodba brez prave vsebine, da se kaj novega ne more več zgoditi, da je njegova zgodba še ena izmed mnogih, ki enostavno so tam, in prave zgodbe pravzaprav nimajo. Kratka, prehodna

razmerja, ki zapolnjujejo njegovo praznino, puščajo sledi, znamenja, vendar pa se subjekt ni zmožen ali ni pripravljen ozreti na njih in pogledati, kaj je zaznamoval.

Blatnik z zadnjo zgodbo v zbirki ne razreši subjekta večne negotovosti in tavanja, pusti ga v svoji neodločnosti in pasivnosti, zgodbi ne pusti do zaključka, ampak jo pusti odprto, v tej zbirki ne po carverjevsko – sredi pogovora, pač pa po blatnikovsko – sredi razmišljanja, kar je še edina akcija, ki jo premore njegov minimalistični subjekt.

Andrej Blatnik je v zadnji zbirki ostal zvest minimalizmu, ta smer, se zdi, najbolj ustreza njegovim zgodbam in njegovim »junakom«. Zbirka se od prejšnjih razlikuje predvsem po dolžini samih zgodb, saj gre tokrat za kratke kratke zgodbe, od res ekstremno kratkih, z dolžino dveh vrstic, do najdaljših, ki obsegajo stran in pol, večina zgodb pa ne preseže ene strani. S tem je Blatnik minimalistično redukcijo prenesel še na strukturo, na vseh ostalih ravneh – subjektna, tematsko-vsebinska, prostorsko-časovna – je to storil že v prejšnjih zbirkah. Primere kratkih kratkih zgodb najdemo pri Blatniku že prej, vendar samo kot izjeme, *Saj razumeš?* pa je v celoti sestavljena iz takih zgodb. Subjekt, ki je bil že prej popolnoma zreduciran, je zdaj skrčen samo še na notranji jaz, če se je prej pogovarjal oziroma govoril, zdaj lahko samo še razmišlja, pa še v razmišljanju ostane pasiven. Tako odprto kot se zbirka začne z uvodnim vprašanjem *Saj razumeš?*, se tudi zaključi. Izkaže se, da vprašanje res ne dobi odgovora, da gre za prazen krik v nebo, za zapolnjevanje praznine, saj ni nikogar, ki bi lahko subjektu še odgovoril, odgovoriti ne more niti sam sebi. Zato tudi bralci ostajamo odprti in pričakujemo, kaj bo prinesla morda nova Blatnikova zbirka kratkih zgodb.

3.6 ZAKLJUČEK

Kot kriterij za analizo petih Blatnikovih zbirk kratke proze – *Šopki za Adama venijo* (1983), *Biografije brezimnih* (1989), *Menjave kož* (1990), *Zakon želje* (2000) in *Saj razumeš?* (2009) – so nam služile bistvene karakteristike minimalizma; te smo na podlagi izhodišč iz teoretičnega dela povzeli v naslednji seznam:

- kratka oziroma »majhna« zgodba,

- vsesplošna redukcija (zgodbe, dogodka, subjekta, prostora in časa, tematike in motivike, strukture, jezika in sloga),
- zanimanje za intimo posameznika,
- prikaz vsakdanjega življenja sodobnega človeka,
- izčrpanost subjekta oziroma izčrpana eksistenca,
- eliptičnost,
- fragmentarnost,
- odprt začetek in konec zgodb,
- ustvarjanje posebnega razpoloženja oziroma atmosfere,
- omtvičen, nemočen, otopel subjekt,
- pasiven subjekt,
- dialoškost,
- nezmožnost komunikacije,
- neproduktiven oziroma destruktiven dialog,
- deformirana komunikacija,
- tišina in premolki,
- na videz nepomembni, površinski detajli, ki pa kažejo na globlje rane,
- minimalistični trenutek resnice,
- realističen jezik in slog,
- zreduciran tok zavesti,
- kriza odnosov,
- kriza odnosa med moškim in žensko.

S pomočjo analize zbirk in posameznih kratkih zgodb iz teh zbirk smo poskušali poiskati te temeljne značilnosti minimalizma v kratki prozi Andreja Blatnika. Ugotovili smo, da gre pri Andreju Blatniku za postopni razvoj, za dozorevanje iz modernista oziroma ultramodernista v postmodernista, nato pa se je njegov razvoj nadaljeval z minimalizmom.

Prva Blatnikova zbirka *Šopki za Adama venijo* (1983) je odraz postmoderne dobe, za katero je značilna predvsem velika raznolikost tokov, stilov in smeri, kar smo opazili tudi ob prebiranju prve Blatnikove zbirke, ki prinaša tako modernistične kot

postmodernistične karakteristike. Modernistične prvine, ki jih najdemo v prvi zbirki so tok zavesti, notranji monolog, sanje, spomini, metafizični nihilizem, subjektova notranjost, subjektivna izkušnja, resnica in resničnost, ki izhajata samo iz subjektove zavesti. V nekaterih zgodbah pa poleg modernističnih prvin najdemo še postmodernistične karakteristike, kot so metafikcija, fabulacija in medbesedilnost, metafizični nihilizem pa se stopnjuje do te mere, da pride v eni od zgodb do dvoma v lastno subjektivno resničnost in lastno zgodbo. Rdeča nit zbirke je tema življenja in smrti, predvsem minevanje, na kar nakazuje že sam naslov z motivom venenja. V zbirki ni velikih zgodb, ki bi se ukvarjale s kakšnimi pomembnimi ali prelomnimi družbenimi, filozofskimi, religioznimi ali podobnimi vprašanji, ampak gre za majhne zgodbe, za zgodbe navadnih ljudi, zgodbe o posameznikih, iz zunanosti se dogajanje preseli v subjektovo notranjost; spremljamo utrinke iz njihovih življenj prek razmišljanj, toka zavesti, notranjega monologa, sanj, spominov.

Minimalističnih elementov v tej zbirki ne najdemo. Čeprav gre že za majhne zgodbe, v katerih nastopajo posamezniki, majhni ljudje s svojimi notranjimi razprtijami, je še vedno prisotna neka želja po globljih spoznanjih, katera zdaj subjekt išče znotraj sebe, resnico subjekt ustvarja s pomočjo svoje zavesti in psihe, ker se na metafiziko ne more več opirati. Sprašuje po smislu življenja in svojega lastnega bivanja in se razočaran ob neuspehu lastnih prizadevanj po resnici in smislu sprijazni z dejstvom, da taka resnica in tak smisel nista več mogoča. Začetek literarnega ustvarjanja Andreja Blatnika temelji torej še na modernizmu, počasi pa začenja v kratke zgodbe uvajati tudi postmodernistične elemente.

V drugi zbirki, *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982–1988* (1989), so postmodernistični postopki in prijemi, ki so se v prejšnji zbirki šele začeli oblikovati, bolj opazni, saj so metafikcija, fabulacija in medbesedilnost so glavni prijemi v večini kratkih zgodb v tej zbirki. Že za prejšnjo zbirko smo povedali, da v zgodbah nastopajo posamezniki, majhni ljudje s svojimi osebnimi vsakdanjimi zgodbami, da ni velikih zgodb, ki bi se ukvarjale s prelomnimi družbenimi, filozofskimi ali podobnimi problemi, v tem primeru pa že naslov in podnaslov povesta, da gre za konkreten prelom z velikimi zgodbami, da gre za *majhne zgodbe*.

V *Biografijah brezimenih* so prisotne tako postmodernistične kot minimalistične prvine. Če v zbirki *Šopki za Adama venijo* o minimalizmu še nismo mogli govoriti, je tukaj že močno prisoten, s čimer Blatnik počasi zaključuje obdobje literarnega preigravanja in se zgodbe znova vrnejo k subjektu, posamezniku, pravzaprav k zgodbi, ki bo spet zgodba. Blatnik začne pisati majhne, intimne zgodbe, ki se ukvarjajo z vsakdanjimi temami, te pa prikazuje na živ, realen način, da imamo občutek dejanske izkušnje in se ne sprašujemo več o sami zgodbi kot taki, jezik in slog sta realistična. Zgodbe se usmerijo v dialoškost, vendar pa gre za neproduktiven, destruktiven dialog. Pomembni postanejo trenutki, fragmenti, utrinki iz življenja, na videz nepomembni pripetljaji, majhne podrobnosti, v ospredje že pride tema odnosa med moškim in žensko, ki bo kasneje najpogosteje obravnavana tematika pri Blatniku. Moški in ženska sta pasivna in nista zmožna komunikacije, njun odnos velikokrat zaznamujejo tišina in premolki. Vse karakteristike minimalizma, ki jih Blatnik vključi v nekatere zgodbe v *Biografijah*, so prisotne tudi v naslednjih zbirkah kratke proze. Andrej Blatnik že v drugi zbirki pokaže zanimanje za novo smer – minimalizem.

Z zbirko *Menjave kož* (1990) je Blatnik skoraj popolnoma prekinil s postmodernizmom in se usmeril v minimalizem. V zbirki je 16 kratkih zgodb, od tega jih je bilo deset objavljenih že prejšnji zbirki, šest zgodb pa je novih. Odmik od postmodernizma je v tej zbirki viden predvsem v tem, da zgodbe niso samo neko preigravanje že poznanih literarnih vzorcev, ampak se ponovno vrnejo k subjektu, k realnim, vsakdanjim izkušnjam posameznika. Gre za majhne zgodbe, ki se usmerjajo v intimo, v medosebne odnose, predvsem v odnos med partnerjema. Preigravanje literarnih vzorcev in igra jezika sta tu in tam še prisotna, kot lahko vidimo na primeru zgodbe *Dva*, vendar pa v večini primerov negotovosti ob branju, ko bralec vseskozi niha med sanjami oziroma fikcijo in resničnostjo, ni več, saj zgodbe ponovno zajemajo iz stvarnosti, iz vsakdanjega življenja posameznikov, dotikajo se drobnih, na videz nepomembnih usod majhnih ljudi, vse to pa z velikim občutkom za jezik in pripovedovanje, ki je vseskozi živo in stvarno, kar je tudi odlika Blatnikove minimalistične literature. V tej zbirki posebno vlogo igrata motiva kože in glasbe, ki se včasih ponujata kot rešitev včasih pa kot še dodatno sredstvo za krhanje že tako uničenih odnosov med moškim in žensko. Kriza odnosa med moškim in žensko zavzema več kot polovico zbirke, saj devet zgodb od

šestnajstih obravnava to tematiko, vse te zgodbe pa je pisatelj uvrstil v drugo polovico zbirke. Minimalizem skoraj v celoti zaznamuje tretjo Blatnikovo zbirko, prevladujoča tematika pa je kriza odnosov med moškim in žensko.

Zbirka *Zakon želje* je izšla leta 2000. Blatnik s to zbirko nadaljuje svojo minimalistično smer pisanja. Še vedno so marsikje prisotni medbesedilni vložki, avtorski komentarji, v zgodbi *Norin obraz* tudi pretresanje pripovednega postopka s strani pripovedovalca, tu in tam zgodbe še nihajo med sanjami in resničnostjo, vendar pa to ne zmoti minimalističnega ustroja knjige, ki se ukvarja z medosebnimi odnosi, vodila tematika je kriza odnosov, posamezne zgodbe prikazujejo odnos med posameznikom in družbo, očetom in sinom, materjo in sinom, očimom in pastorkom, odnos med prijateljicami, predvsem pa so v ospredju odnosi med spoloma, med moškim in žensko, med njim in njo. Ti dosežejo skrajno stopnjo, vojne razsežnosti, take odnose Blatnik tudi najpogosteje in najraje ubeseduje, kar je tudi samo povedal v enem od intervjujev, ki smo ga že omenjali. Zanimivo je, da je tudi v tej zbirki devet zgodb od šestnajstih, ki obravnavajo tematiko krize odnosov med moškim in žensko, takšno razmerje je bilo tudi v prejšnji zbirki. V prejšnji zbirkah je subjekt še poskušal z dialogom, čeprav konstruktivna komunikacija ni bila mogoče, v tej zbirki pa se zdi, da besede nimajo več smisla, da je vse samo govorjenje, subjekt se bori z besedami oziroma ne najde pravih besed, verjetno zaradi občutka, da te niti ne morejo ničesar spremeniti.

Zadnja Blatnikova zbirka kratke proze nosi naslov *Saj razumeš?* in je izšla leta 2009, v njej pa je ostal zvest minimalizmu. Zbirka se od prejšnjih razlikuje predvsem po dolžini samih zgodb, saj gre tokrat za kratke kratke zgodbe, od res ekstremno kratkih, z dolžino dveh vrstic, do najdaljših, ki obsegajo stran in pol, večina zgodb pa ne preseže ene strani. S tem je Blatnik minimalistično redukcijo prenesel še na strukturo, na vseh ostalih ravneh – subjektna, tematsko-vsebinska, prostorsko-časovna – je to storil že v prejšnjih zbirkah. Primere kratkih kratkih zgodb najdemo pri Blatniku že prej, vendar samo kot izjeme, *Saj razumeš?* pa je v celoti sestavljena iz takih zgodb. Tematika ne preseneča, saj se Blatnik posveča posamezniku, njegovi negotovosti in bitki s samim samo, okolico in negotovo prihodnostjo, večji del zbirke pa je ponovno posvečen večni temi krize odnosov med moškim in žensko, ki ostaja na skrajni stopnji, zaradi skrajne

redukcije v tej zbirki pa se zdi, da rane režejo še bolj globoko, besede pa niti ne morejo več na površje, zato se dialog umakne razmišljanju in samospraševanju subjekta, ki nima več komu zastaviti vprašanj, ta ostanejo neodgovorjena in obvisijo v zraku, saj niti sam subjekt nima odgovorov na lastna vprašanja. Kot smo že navajeni, minimalistične zgodbe tudi tokrat prinašajo utrinke, fragmente iz življenja navadnih posameznikov, posvečajo se njihovi vsakdanji, intimni usodi, subjekti niso zmožni komunikacije, so pasivni, situacije pa so vedno prikazane stvarno, z izostrenim občutkom za podrobnosti in živ, realističen jezik. Blatnik nam torej postreže s še eno minimalistično zbirko.

Prvo raziskovalno hipotezo lahko na podlagi zastavljenih kriterijev in opravljene analize, ki se je opirala na te kriterije, ovržemo:

- Minimalizem je pri Andreju Batniku prisoten v vseh petih zbirkah kratke proze. Ugotovili smo namreč, da so za prvo zbirko značilni modernistični oziroma ultramodernistični elementi in da v njej ne najdemo minimalističnih značilnosti.

Naslednjo hipotezo lahko delno potrdimo:

- Minimalizem je pri Andreju Blatniku posledica razvoja in je zato bolj izrazit v njegovih poznejših, zadnjih treh zbirkah kratke proze.

Ob analizi smo ugotovili, da je minimalizem pri Blatniku res posledica razvoja, da pa se značilnosti minimalizma začnejo jasno kazati že v drugi zbirki *Biografije brezimenih* (1989). Deset zgodb, ki imajo najbolj izrazite značilnosti minimalizma, avtor tudi v ključu v naslednjo zbirko *Menjave kož* (1990), katero lahko kljub redkim postmodernističnim elementom, označimo kot minimalistično, enako velja tudi za zbirko *Zakon želje* (2000), zadnja zbirka *Saj razumeš* (2009) pa je v celoti minimalistična. Lahko rečemo, da je minimalizem res bolj izrazit v zadnji treh zbirkah kratke proze Andreja Blatnika, vendar pa so že v več zgodbah v *Biografijah* njegove karakteristike močno prisotne.

Naslednja hipoteza pravi:

- Minimalizem je pri Andreju Blatniku prisoten na vseh ravneh ustvarjalnega procesa.

Če sledimo teoretičnim izhodiščem Andreje Perić Jezernik (2011), je minimalizacija lahko strukturna, slogovna, tematsko-vsebinska, prostorsko-časovna in subjektna,

večinoma pa gre za kombinacijo različnih ali vseh omenjenih tipov (nav. d.: 40). Po zastavljenih raziskovalnih kriterijih in analizi zbirk in posameznih zgodb smo ugotovili, da je Blatnik minimalizacijo uspešno vpeljal v vse ravni ustvarjalnega postopka, saj je svoje zgodbe podvrget vsesplošni redukciji – zgodbe, dogodka, prostora in časa, motivov, tematike, strukture, subjekta, jezika in sloga. Pri Blatniku gre za kratke ali majhne zgodbe, ki so povečini skrčene na droben trenutek, marginalijo, fragment, imajo odprt začetek in konec, zunanje dogajanje postane nepomembno, pozornost je posvečena predvsem usodi majhnega posameznika, ki se sooča z vsakdanjimi intimnimi težavami v sodobnem svetu, pomembni so drobni detajli in čut za ustvarjanje razpoloženja. Dogodek v Blatnikovi minimalistični zgodbi ponavadi manjka, v resnici se ne zgodi nič pretresljivega ali dramatičnega, dogajanje je skrčeno na pripetljaj, na videz nepomemben utrinek, redukcija dogodka daje tako vtis, da zgodb niti ne bi bilo potrebno zapisati. Tudi prostor in čas pri Blatniku ne zahtevata posebne pozornosti, redko je točno razvidno, kje in kdaj se odvija posamezna zgodba, pomembno je samo tukaj in zdaj, čas je pogosto nedoločljiv, ravno tako prostor, saj bi se zgodba lahko dogajala v kateremkoli trenutku na kateremkoli kraju, komurkoli od nas. Zato ni pomembno, ali se zgodba odvija v sobi, hotelu, restavraciji, doma, na tujem, v vlažnih kopalnicah in vežah, takih in drugačnih stanovanjih, v kavarni, knjižnici ali klubu, znotraj ali zunaj, zjutraj, zvečer ali ponoči, saj to bistvenega pomena za zgodbo niti nima, pogosto sta prostor in čas samo dejavnika, ki dodatno ustvarjata atmosfero, ki daje minimalistični kratki zgodbi poseben pečat. Na motivno-tematskem področju je za minimalizem značilna osredotočenost na eno samo temo ali motiv, kar smo za Blatnikove zgodbe že ugotovili, saj zgodbe ponavadi ubesedujejo trenutek, fragment iz življenja, povečini tematizirajo krizo subjekta, krizo medosebnih odnosov ali bitko posameznika s seboj in okolico. Vsesplošna redukcija zadeva tudi strukturo, zunanjo obliko besedila, zato minimalizmu ustrezajo kratka zgodba, moderna kratka zgodba in kratka kratka zgodba, saj gre za kratke forme, take oblike kratke proze pa uporablja tudi Blatnik, v zadnji zbirki *Saj razumeš?* se je odločil izključno za kratko kratko zgodbo in tako minimalizem pripeljal do skrajnosti. Blatnikov subjekt v minimalističnih kratkih zgodbah je skrčen na minimalni jaz, povečini nima imena, skrčen je samo na besede ali misli, nekaj malega lahko o subjektu razberemo samo posredno preko dialogov in značilno minimalističnega reduciranega toka zavesti, vendar pa ostaja subjekt razpršen,

nedoločljiv in neoprijemljiv, je pasiven, nemočen, neodločen, otopel, značilna je izčrpanost subjekta. Jezik in slog sta, kot značilno za minimalizem, izrazito nevtralna, Blatnikov jezik je živ in stvaren, zelo realističen. Značilni so fragmentarnost, eliptičnost, tišina, molk, pogosti so premolki, nedokončani, pretrgani dialogi, neproduktivni oziroma destruktivni dialog, nezmožnost komunikacije oziroma deformirana komunikacija. Blatnik ima mojstrski občutek za jezik in ustvarjanje atmosfere, saj je ta v minimalizmu pogosto pomembnejša kot besede ali pa jih nekako nadomešča.

Hipotezo lahko potrdimo, saj Blatnik v svoje kratke zgodbe vključuje vse bistvene karakteristike minimalizma in uspešno prepleta različne tipe minimalizacije.

Zadnja hipoteza pravi:

- Minimalizem je pri Andreju Blatniku najbolj izrazit na tematski ravni, pri temi krize odnosov med moškim in žensko.

Po prebranih zbirkah in analizi izbranih kratkih zgodb lahko potrdimo, da se Blatnik v večini primerov odloča za temo medosebnih odnosov, predvsem za temo krize odnosa med moškim in žensko. Zdi se, da minimalizem povsem ustreza tej temi, saj lahko z vsesplošno redukcijo razgali odnose, jih secira, prikaže trenja in bitke v popolnoma nevtralizirani in objektivni luči. Moškega in žensko v Blatnikovih zgodbah določa nezmožnost komunikacije, značilna je eliptičnost, pogosti so premolki, spuščata se v neproduktivne, deformirane dialoge, govorita drug mimo drugega, pogosto ostaneta brez besed, ali pa te ne zadenejo bistva, zavijata se v molk, obstaneta sredi govorjenja, ujeta sta v krog nerazumevanja, odtujenosti, otopelosti, hladnosti, praznine, celo sovražnosti, v skupnem peklju ostajata vsak na svoji strani, kot tipično minimalistična subjekta pa nista zmožna nobene akcije več, ampak pasivno vztrajata v dani situaciji, akcijo najpogosteje zamenja molk ali beg. Fragmentarnost, eliptičnost, tišina, premolki, majhna zgodba, intima dveh posameznikov, utrinki iz vsakdanjega življenja sodobnega človeka, kriza odnosa, nezmožnost komunikacije, deformiran dialog, beg, skrajno zreduciran subjekt, pasivnost, odprt začetek in konec, vtis stvarnosti, poseben občutek za ustvarjanje razpoloženja, realističen in živ jezik in slog – te in druge tipične karakteristike minimalizma je Blatnik prepletal pri temi krize odnosov. Zadnjo hipotezo torej prav tako potrdimo.

4 SKLEP

Minimalizem je že od nekdaj prisoten v različnih umetnostih, npr. v likovni umetnosti, glasbi, oblikovanju, arhitekturi, plesu, filmu, iz umetnosti pa je našel pot tudi v literaturo. Pojem minimalizma se pogosto pojavlja skupaj s pojmom postmoderna in postmodernizem. Postmoderna v strokovnih krogih velja za širši pojem in označuje celotno dobo, postmodernizem pa predstavlja (literarno) smer znotraj postmoderne dobe, prav tako tudi minimalizem velja za smer znotraj postmoderne dobe. Kot samostojna literarna smer ima minimalizem svoje začetke v ZDA v šestdesetih letih, za utemeljitelja minimalizma v ZDA pa lahko štejemo Raymonda Carverja in njegovo kratko prozo, oblikoval se je poseben tip carverjevske moderne kratke zgodbe, za katero so značilni tematizacija vsakdanjika nižjega in srednjega razreda, pogosto odnosov med moškim in žensko, nezvestobe, alkoholizma ipd. Njegova pripoved je na videz preprosta in stvarna, liki so nesposobni priti do lastnih spoznanj, pogosto so naslovi citati iz zgodb, največkrat gre v zgodbah zgolj za pripetljaj, pravega dogodka ni, struktura je fragmentarna, konec je odprt, karakterizacija je zgolj implicitna, miselni tok je skrajno minimaliziran, dialog je netekoč, stavki so eliptični, pogosti so premolki in napačna razumevanja. Carverjevska kratka zgodba je tako postavila temelje za določanje ključnih karakteristik minimalizma.

Minimalizem v sodobni slovenski prozi se pojavi kot posledica tujih zgledov, predvsem Raymonda Carverja, ki je močno vplival na Andreja Blatnika, saj je ta prebiral njegova dela in bil tudi urednik prevoda njegove prve zbirke. O minimalizmu lahko pri nas govorimo šele od devetdesetih let naprej, kot osrednja predstavnika se omenjata Igor Zabel in Andrej Blatnik.

Ključna karakteristika minimalizma je vesplošna redukcija, v čemer so si enotni številni tuji in domači teoretiki in raziskovalci, in tako poznamo strukturno, slogovno, tematsko-vsebinsko, prostorsko-časovno in subjektno minimalizacijo. Za najizrazitejše značilnosti minimalizma veljajo že omenjena vseobsegajoča redukcijska težnja, kratka oziroma »majhna« zgodba, zanimanje za intimo posameznika, prikaz vsakdanjega življenja sodobnega človeka, izčrpanost subjekta, eliptičnost, fragmentarnost, odprt začetek in konec zgodb, ustvarjanje posebnega razpoloženja oziroma atmosfere,

omrtvičen, nemočen, otopel subjekt, pasiven subjekt, dialoškost, nezmožnost komunikacije, neproduktivni oziroma destruktivni dialog, deformirana komunikacija, tišina in premolki, na videz nepomembni, površinski detajli, ki kažejo na nekaj globljega, minimalistični trenutek resnice, zreduciran tok zavesti, kriza odnosov oziroma odnos med moškim in žensko.

Na Slovenskem se vzpon kratke zgodbe zgodi v osemdesetih in devetdesetih letih, verjetno pod vplivom Borgesa ter ameriške in srbske postmodernistične kratke proze; ta vpliv je najbolj viden pri piscih *mlade slovenske proze*, katere predstavnik je tudi Andrej Blatnik. Različni literarni teoretiki in raziskovalci podajajo različne opredelitve kratke zgodbe, sam Blatnik pa pravi, da se je treba omejiti samo na dve temeljni določili: da je kratka in da je zgodba. V kontekstu minimalistične literature je potrebno bolj natančno ločevati med posameznimi zvrstmi kratke proze, kot so črtica, kratka zgodba, moderna kratka zgodba, pri čemer se slovenska literarna veda naslanja na ameriško in predvsem nemško, ki bolj strogo ločuje med posameznimi zvrstmi. Za minimalizem sta značilni predvsem kratka zgodba in moderna kratka zgodba, pa tudi kratka kratka zgodba in črtica, pogosto pa je mešanje žanrov.

Andrej Blatnik je dejaven na mnogo področjih, vendar pa je predvsem pisec kratkih zgodb. Njegov literarni razvoj je bil postopen, velja za temeljnega predstavnika postmodernizma pri nas in tudi za začetnika in utemeljitelja minimalizma.

V pričujoči diplomski nalogi smo se posvetili minimalizmu v kratki prozi Andreja Blatnika. Analizirali smo pet zbirk njegovih kratkih zgodb in ugotovili, da gre v prvi zbirki – *Šopki za Adama venijo* (1983) za modernistično oziroma ultramodernistično pisanje z rahlimi sledmi postmodernizma. Prvič se o *minimalizaciji* pri Blatniku govori v *Biografijah brezimenih* (1989), saj gre za premik k majhnim zgodbam, ki ubesedujejo trenutek, fragment, velikih zgodb ni več. V nekaterih zgodbah v zbirki se že kažejo karakteristike minimalizma, temeljni prestop v minimalizem pa se pri Blatniku zgodi z zbirko *Menjave kož* (1990). V to zbirko vključi deset zgodb iz prejšnje zbirke, ki imajo najizrazitejše lastnosti minimalizma, tem pa doda še šest novih minimalističnih zgodb. Minimalistični sta tudi naslednji zbirki *Zakon želje* (2000) in *Saj razumeš?* (2009). Kratke zgodbe v teh treh zbirkah imajo vse karakteristike minimalizma, saj se Blatnik v njih posveča majhnim, intimnim, vsakdanjim zgodbam posameznikov, v ospredju je

zanimanje za usodo majhnega človeka, tema zgodb je ponavadi marginalija, utrinek, fragment, na videz nepomemben pripetljaj, ki ne spremeni ničesar, dogodka v resnici ni, ne zgodi se več nič dramatičnega ali usodnega, subjekt je zreduciran, omejen na tukaj in zdaj, ponavadi brezimen, določajo ga neodločnost, negotovost, dvom in predvsem pasivnost, saj ni sposoben nobene akcije. Glavna tema Blatnikovih zgodb je kriza odnosov, predvsem kriza odnosa med moškim in žensko, njuno razmerje se krha, v mnogih zgodbah zaostri do skrajnosti, med njima vlada odtujenost, nerazumevanje, praznina, hlad in otopelost, stopnjuje se tudi do sovražnosti in želje po smrti drugega, za kar je kriva predvsem nezmožnost komunikacije in njuna pasivnost. Edina akcija, ki jo premoreta, je dialog, ki pa je pretrgan, deformiran, besede ne zadenejo cilja, govorita drug mimo drugega, zato se največkrat odločita za molk ali beg. V *Menjavah* kož je pogovor še edino, kar njej in njemu ostane, česar pa ne znata in ne moreta izkoristiti, nista sposobna zamenjati kože ali karkoli spremeniti. V *Zakonu želje* subjekte vodi želja, vendar pa v tej želji pregorijo, tokrat pogovor zamenja govorjenje, saj se zdi, da so besede izgubile ves smisel in komunikacija ni več opcija, subjekt se še večkrat ogrne v molk, namesto da bi se soočil s situacijo in poskušal najti odgovore na svoja vprašanja. V zadnji zbirki *Saj razumeš?* Blatnik privede minimalizacijo do skrajnosti, v zbirki zbere 50 kratkih kratkih zgodb, od tega najkrajša obsega dve vrstici, najdaljša pa stran in pol. Na tako skrčenem prostoru Blatnik preigrava dve tematiki, ki jima je skupna točka kriza posameznika. Na eni strani gre za zgodbe o posameznikih, ki se soočajo z družbo, s samim sabo, z negotovo prihodnostjo, s svojo samopodobo ali javno podobo, na drugi strani pa za Blatnikovo večno temo, krizo odnosov med njim in njo, med moški in žensko. Tako Blatnik nadaljuje s prikazovanjem notranjih bojov posameznikov, saj tokrat ni več prostora niti za dialog, ta sedaj odpade, besed je vse manj, subjekt, ki je bil že prej zreduciran do skrajnosti, je tukaj skrčen samo še na notranji jaz, če se je prej pogovarjal ali vsaj govoril, mu sedaj ostane samo še razmišljanje, pa tudi to ne prinese ničesar novega, saj še v razmišljanju ostaja pasiven. Tako uvodno, naslovno vprašanje zbirke ostaja neodgovorjeno, Blatnikov subjekt pa niti sam nima odgovorov na lastna vprašanja.

Sklenemo lahko, da je minimalizem močno prisoten v Blatnikovi kratki prozi. Andrej Blatnik velja za začetnika minimalizma na Slovenskem, v svoje pisanje vključuje

značilnosti minimalizma, ki mu omogočajo neomejene možnosti za prikaz neizrekljivega, nedoumljivega in neotipljivega, saj tematika, ki jo Blatnik obravnava, mnogokrat zahteva več kot zgolj besede. Zdi se, da je minimalizem pri Blatniku posledica in odgovor na stanje družbe, je opozicija zgolj-literarnosti, ki jo je prinesel postmodernizem, je zahteva po vrnitvi zgodbe svojemu prvotnemu namenu. Tuji vplivi so očitni, predvsem vpliv Raymonda Carverja, vendar pa je Blatnik postopoma ustvaril svojo lastno različico minimalizma, ki odraža sliko njegovega in našega sveta, predvsem sliko medosebnih odnosov, ki vladajo v sodobni družbi. Blatnik to prikaže jasno, ostro, mojstrsko izbira besede in ustvarja posebno atmosfero, ki jo lahko skoraj zatipamo ob prebiranju njegovih zgodb. Čeprav zgodbe vzbujajo tesnobne občutke in bralcu ne ponujajo nobenih pravih odgovorov ali zaključkov, z nestrpnostjo pričakujemo, kaj bo prinesla naslednja Blatnikova zbirka kratkih zgodb.

5 VIRI IN LITERATURA

VIRI

Blatnik, Andrej, 1983: *Šopki za Adama venijo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Blatnik, Andrej, 1989: *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982–1988*. Ljubljana: Aleph.

Blatnik, Andrej, 1990: *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica.

Blatnik, Andrej, 2000: *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.

Blatnik, Andrej, 2009: *Saj razumeš?* Ljubljana: LUD Literatura.

LITERATURA

Blatnik, Andrej, 2010: *Pisanje kratke zgodbe: od prvopisa do natisa*. Ljubljana: LUD Literatura.

Bošnjak, Blanka, 2005: *Pregled tipologije sodobne slovenske kratke proze (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja)*. Jezik in slovstvo, 50/6. 43–61.

Juvan, Marko, 1988/89: *Postmodernizem in »mlada slovenska proza«*. Jezik in slovstvo, 34/3. 49–56.

Juvan, Marko, 1994/95: *Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država*. Jezik in slovstvo, 40/1-2. 25–33.

Kmecl, Matjaž, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: M&N.

Kos, Janko, 1995a: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.

Kos, Janko, 1995b: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: MK.

Kos, Janko, 2002: *Uvod v historično-tipološko sistematiko literarnega razvoja*. Primerjalna književnost, 50/2. 1–21.

Matajč, Vanesa, 2006: *Epizacijske strategije v sodobni slovenski kratki prozi*. Novak Popov, Irena (ur.). *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: FF. 361–373.

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

Scherber, Peter, 2006: *Literarna črtica kot tipična oblika kratke proze v obdobju moderne*. Novak Popov, Irena (ur.). *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: FF. 291–297.

Vidali, Petra, 2000: *Upočasnjene menjave*. Blatnik, Andrej: *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba. 177–187.

Virk, Tomo, 1989: *Kako so velike zgodbe postale majhne*. Blatnik, Andrej: *Biografije brezimenih*. Ljubljana: Aleph. 125–132.

Virk, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.

Virk, Tomo, 1996: *Literatura izčrpane eksistence*. Blatnik, Andrej: *Tao ljubezni*. Ljubljana: LUD Literatura. 145–156.

Virk, Tomo, 1997: *Od literature izčrpanosti do literature izčrpane eksistence: razvoj proze Andreja Blatnika*. Virk, Tomo: *Tekst in kontekst: eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: LUD Literatura.

Virk, Tomo, 1998a: *Premisleki o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

Virk, Tomo, 1998b: *Čas kratke zgodbe: spremna beseda*. Virk, Tomo (ur.). *Čas kratke zgodbe: Antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba. 289–341.

Virk, Tomo, 2004: *Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi*. Slavistična revija, 52/3. 279–293.

Virk, Tomo, 2006: *Sodobna slovenska krajša pripoved*. Ljubljana: DZS.

Žbogar, Alenka, 2007: *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 7–32.

www.andrejblatnik.com, 3. 4. 2015

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Alenka Fujs, rojena 11. 1. 1987, študentka Filozofske fakultete v Ljubljani, smer Slovenski jezik in književnost, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Minimalizem v kratki prozi Andreja Blatnika* pri mentorici doc. dr. Alenki Žbogar avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo ter da teksti niso prepisani brez navedbe avtorjev.

Ljubljana, maj 2015

Alenka Fujs