

---

## MINIMALIZEM V SODOBNI SLOVENSKE KRATKI PROZI

---

Razprava govori o minimalizmu v ožjem smislu kot literarnem toku znotraj postmoderne dobe. Glavni poudarek je namenjen raziskavi značilnosti slovenskega minimalizma, ki se kažejo v zbirkah kratke proze Andreja Blatnika, Dušana Čatra, Aleša Čara in Polone Glavan.

### 1

Znotraj literature lahko govorimo o minimalizmu v širšem smislu in vanj zajamemo številne avtorje, ki so se uveljavljali od konca 19. stoletja naprej. Nekateri predhodnika minimalizma vidijo že v Hemingwayu in Čehovu, katerih vpliv na avtorje sodobne kratke proze je ogromen. Minimalizem lahko zasledimo celo pri Mallarméju, Camusu ali Beckettu, vendar se zavest v teh delih še vedno preveč opira na simbolistične, eksistencialistične oziroma modernistične prvine, da bi lahko govorili o čem drugem kot minimalističnem slogu. Za kratko prozo in še posebej za zvrst kratke zgodbe je že v temelju značilna minimalistična težnja, tendenca k zgoščenemu, vendar lahko v tem smislu govorimo kvečjemu o formalnem minimalizmu, ne moremo pa kot minimalističnih avtorjev označiti vseh sodobnih piscev kratke proze. O minimalizmu kot najnovejšem toku postmoderne dobe lahko govorimo šele od tedaj, ko se začnejo pojavljati dela, kjer je subjekt zreduciran do minimalnega jaza, ki je izpostavljen svetu minimalne pojavnosti, kjer globlja resničnost in utemeljenost ostajata negotovi, mestoma skorajda neprepoznavni. V slovenski literaturi lahko o minimalizmu govorimo od 90. let dalje.

Po Janku Kosu in njegovem pogledu na slovensko postmoderno bi lahko rekli, da se postsimbolizmu, neodekadenci, postmodernizmu, magičnemu realizmu in neorealizmu v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja priključi še minimalizem. Marko Juvan minimalizem dojema kot eno vidnejših smeri, ki se oblikujejo na prehodu iz 80. v 90. leta. Med predstavniki omenja Andreja Blatnika in Igorja Zabela. Kot značilnosti minimalizma navaja izoblikovan čut za razpoloženje, vsakdanjo tematiko in odmik od postmodernizma:

Na tematski in pripovedni ravni ga odlikuje čut za atmosfero /.../ za fabulativne okruške iz družinskih in intimnih scenarijev brez dramtizirajoče arhitekture in brez pretenzij po sporočilni globini; stilno pa /.../ goji videz preprostosti, neumetelnosti in/ali se odpira pogovornosti, vendar ne več zato, da bi ta postala stilno zaznamovana kategorija. (Juvan 1994/1995: 32.)

Čeprav se z Juvanom strinjamo v večjem delu njegove opredelitve, pa se zdi sporna njegova trditev, da v minimalizmu sporočilna globina ni pomembna. Res je sicer, da se kaže na povsem drugačen, postmoderen način, a je zaradi tega ne smemo enostavno zanikati.

Tomo Virk v razpravi Premisleki o sodobni slovenski prozi v poglavju Nove razvojne perspektive spregovori o prehajanju v minimalizem. Pojav minimalizma postavlja v 90. leta, povezuje pa ga s skrajnim nihilizmom, zaradi katerega stopijo v ospredje majhne zgodbe (Virk 1998a: 45–46). Nov razvojni sunek po njegovem mnenju kaže na »naveličanost nad postmodernistično literaturo izčrpanosti«, hkrati pa sprejema »postmodernistično spoznanje, da velike zgodbe niso več mogoče, da torej ni ene absolutne in za vse zavezujoče resnice, zato se umika v svet intime in skuša tu vzpostaviti svojo lastno, zasebno resničnost« (Virk 1998a: 52). V spremni študiji Čas kratke zgodbe Virk za potencialnega začetnika minimalizma na Slovenskem omenja Boštjana Seliškarja s kratko zgodbo **Taksist** (Virk 1998b: 318). Med vidnejše minimaliste podobno kot Juvan prišteva tudi Andreja Blatnika z zbirko *Menjave kož* (1990), Dušana Čatra in Polono Glavan, minimalizem pa omenja tudi ob zbirki *Nekatere ljubezni* (1997) Vinka Möderndorferja.

O minimalizmu razmišljajo tudi številni tuji teoretiki. Frederick R. Karl pravi, da v minimalistični literaturi avtor bralcu namiguje, da se zaveda tistega, kar je izpuščeno: »Minimalistični avtor mora prepričati občinstvo, da o predmetu ve znatno več, kot je vključil; da je onstran teksta, v nekakšnem prostornem področju vse ostalo, morda nedefinirano, ampak *je tam*.« (Karl 1983: 384.) Avtor za referenčno točko pogosto vzame ta *onstran*. Karl poudarja, da se v pravem minimalističnem tekstu bralec zaveda prostorov med besedami, premolkov, tišine in pretrganosti. Dodaja, da je minimalistična literatura skoraj vedno osnovana na pesimističnem ali ironičnem pogledu na svet, kjer se cilji podirajo in stvari uhajajo iz kontrole.

Kim A. Herzinger zapiše, da so

minimalistični pisatelji v svojih stvaritvah prav tako natančni in jezikovno iznajdljivi kot njihovi postmodernistični predhodniki. Ne pripadajo nazadnjaškim težnjam, da bi se vrnili k predmodernističnemu ali predpostmodernističnemu realizmu, in četudi bi si takšne vrnitve želeli, je ta nemogoča, ni možna po več kot polstoletnem dvomu v reprezentativne sposobnosti njihovega medija. (Saltzman 1988: 11.)

Minimalisti posedujejo »sistem idej in čustev v jeziku, ki ga pojmujejo kot svet, katerega opisujejo« (Saltzman 1988: 11).

Elliot v zvezi z minimalizmom piše o »premiku v estetski orientaciji« (Elliot 1988: 1163). Minimalistična proza po njegovem mnenju ni zavrgla vseh vidikov postmodernističnega eksperimentalizma, ampak le tiste postopke, ki niso imeli prave vrednosti. Zato predstavlja zdravo mutacijo, saj je izoblikoval nove pripovedne postopke in oblike, ki imajo možnost odraziti pestrost in živost sodobnega sveta. Elliot pripovedno tehniko minimalistov opiše z naslednjimi besedami:

Pisatelj se ukvarja z v temelju zavrtimi ljudmi, ki se počutijo brezciljno in zmedeno ob tem, kar se dogaja v njihovem življenju; izvora njihove nesreče ne nakazuje s psihološko introspekcijo, temveč z natančno selekcijo pomenljivih površinskih detajlov. (Elliot 1988: 1164–1165.)

Natančna izbira površinskih podrobnosti spominja na Čehovovo doktrino, vendar ne predstavlja gole obnove starih realističnih postopkov, ampak nekaj precej bolj radikalnega. V realistični in neorealistični literaturi atmosfera odtujenosti, nedoumljivosti ni bila nikoli tako močno izpostavljena, gre za nekakšen hiperrealizem znotraj nihilističnega konteksta postmoderne relativizma.

V minimalizmu sta predmet pisanja in stil pisanja pogosto v kombinaciji zaradi povsem določenega učinka. Osorna, na videz nekomplcirana proza odslikuje izpraznjena življenja, pomanjkanje pripovedovalčevih komentarjev pa od bralca zahteva poglobljeno sodelovanje. Večinoma so junaki minimalistične proze povsem navadni ljudje, samo prebivalci »resničnega sveta«, kjer je pogosto bolje nič reči ali celo nič narediti.

V nekaterih minimalističnih zgodbah se zdi dogajanje povsem neutemeljeno in vse emocije so pospravljene pod površino pripovedovalca brez strasti in neuskklajenega dialoga. Minimalistična proza v svoji zavezanosti k na videz nepovezanim fragmentom tako ne ustvarja samo iluzije »zgodbe brez zgodbe«, ampak tudi iluzijo »zgodbe brez avtorja«. To ji daje nenavadno moč, da artikulira drugačen glas. Po Johnu Gardnerju je v taki vrsti proze »ukinitev avtorjeve osebnosti lahko povsem virtualna /.../ opustitev individualnega sloga je tako popolna, da /.../ ne moremo razlikovati dela enega avtorja od drugega; vseeno pa je ravno ukinitev sloga slog – estetska izbira, izraz čustva« (Gardner 1983: 136). Konsistentna uporaba tematike ločitve in nepovezanosti se zrcali v posebni nagnjenosti k pretrganosti, arbitrarnim in odprtim zaključkom, pripovednemu izpuščanju, vzajemni igri površinskih detajlov, nelinearnemu zapletu. Kot po nekakšnem pravilu avtorji minimalistične kratke proze manipulirajo s simbolnim jezikom, da bi predstavili nekaj, kar izgleda kot osamljen dogodek, bolj pripetljaj, nekakšno *nič se ne dogaja* zgodbo, ki je dejansko zapleten figurativen vzorec, ki odseva ali namiguje na človeško stanje in zmožnosti. Rezultat te figurativne polarnosti je v tem, da navidezne nepomembnosti postanejo zelo pomembne. Večina zamolčanega vzbuja bralčevo radovednost ravno zaradi odsotnosti. Zavestna uporaba poetičnih tropov kot orodja za razširitev podobe in pomena je tisto, kar napravi te zgodbe lirične.

Dolgo časa je za enega večjih očitkov minimalizmu veljalo mnenje, da v njegovih zgodbah manjka razrešitev, globlje bistvo in posledično so predvsem v ameriškem literarnem prostoru tej literaturi pripisovali nižjo umetniško vrednost. Danes se zdi razprava o tem skorajda smešna, še posebej zato, ker je minimalizem povsem očitno del svetovne postmoderne kulture in literature. Miriam Marty Clark v članku *After epiphany: American stories in the postmodern age* ugotavlja, da je za postmoderno dobo v splošnem značilno popačenje teleologije, umikanje univerzalnih in večnih resnic in naposled umik epifanije, tiste točke, ki producira pomen oziroma daje občutek celote. Poudarja, da do tega pojava najbolj reprezentativno prihaja ravno v zvrsti kratke zgodbe, kar ima pomemben vpliv na razumevanje tega žanra. Sodobna

kratka zgodba tako namesto razkritja in vzpostavitve raje uporablja »streznitev«. M. M. Clark meni, da je za razumevanje sodobne kratke zgodbe nujno, da se s teleoloških in metaforičnih načinov interpretacije premaknemo v območje paraloškega in metonimičnega (Clark 1993: 1–2).

O minimalizmu se je začelo prvič glasneje govoriti v amerškem literarnem prostoru ob Raymondu Carverju. Kljub začetnemu odporu (predvsem ameriške postmodernistične literarne kritike) danes Carver velja za klasika. Njegov prispevek je tolikšen, da lahko govorimo celo o *carverjevski* strukturi kratke zgodbe. Na videz gre za pisanje o običajnih, vsakodnevnih motivih iz življenja spodnjega in srednjega razreda, pogost motiv je odnos med možem in ženo (mož je navadno prvoosebni pripovedovalec), nezvestoba, težave z alkoholom, brezposelnostjo in podobnim. Pripoved je na videz preprosta, usmerjena v vsem poznane stvari. Carver naslove uporablja za ironiziranje dejstva, da liki največkrat niso sposobni priti do globljih spoznanj. Pogosto so naslovi citati iz njihovih eliptičnih dialogov. Zaradi izdelane pripovedne strukture so izpostavljeni le kratkemu minimalističnemu vpogledu (minimalistični epifaniji), ki največkrat ostaja le impliciran pripetljaj. Pravega dogodka ni, struktura je nadvse fragmentarna, konec je odprt in nenaden. V Carverjevih zgodbah je karakterizacija vedno implicitna, pripovedovalec se nikoli ne razkrije povsem. Značaji so opisani z metodo simbolične konkretizacije, predmeti v zgodbah dobijo metonimičen značaj. Tok zavesti je do skrajnosti minimaliziran. Tudi dialog deluje kot sredstvo implicitne karakterizacije, stavki so eliptični, pogosti so premolki in napačna razumevanja. Vse to služi enemu samemu namenu, ustvarjanju posebnega razpoloženja, ki izvira iz ujetosti v družbene konvencije jezika.

Minimalistična literatura na prvi pogled deluje naivno, včasih celo nesmiselno in absurdno, kot da gre v resnici zgolj za prikaz fragmentov sodobnega življenja. Taka trditev postane problematična, če na »umik epifanije« pogledamo z Leypoldtovega stališča. Gunter Leypoldt v članku *Raymond Carver's »epiphanic moments«* obravnava aspekte Carverjeve retorike, še posebej tako imenovane »epifanične retorike«. Prepričljivo pokaže, da so si »(anti)epifanični trenutki« znotraj njegovih zgodb podobni samo na videz, saj se za njimi skriva zanimiva večplastnost. Govori o »realistični«, »zadržani«, »ironični« in »komični« epifaniji, ki se na prav poseben način kažejo v Carverjevih zgodbah.

O realistični epifaniji lahko govorimo takrat, kadar nenadno spoznanje postane ustvarjalno pripovedno orodje, s pomočjo katerega lahko izgradimo zgodbo in jo hkrati pripeljemo do pripovednega vrha in logičnega razpleta. V takih zgodbah se epifanija izenači s spoznanjem in vodi do trdnega zaključka zgodbe, ki močno spominja na realizem ali neorealizem. V minimalizmu nenadno spoznanje izhaja iz opazovanja geste, dogodka ali situacije, ki naj ne bi sprožila takšne izkušnje, zato se zdi pretirano. Odtujevalna lastnost vpogleda hkrati vodi k »resnici«, ki je izgovorjena in bralcu omogoča vsaj namig »globokega spoznanja« (Leypoldt 2001: 4). Naslednja, »zadržana« epifanija, še vedno deluje kot središčna točka razvoja pripovedi, hkrati pa jo določa nesorazmerje med občutkom razkritja, ki ga doživi lik in njegovim/njenim pomanjkanjem razumevanja, kakšen vpogled naj bi razkritje ponudilo. Lik spozna, da je v njegovem svetu nekaj narobe, toda ne zmore natančno določiti, za kaj gre. V zgodbah, kjer je močno poudarjen anti-realizem, se protagonistova epifanična vizi-

ja pojavi kot nenaden vrhunec ravno v tisti točki, kjer bralec pričakuje postopen zaključek. Vrhunec v taki zgodbi je bolj antiklimaks, saj pusti zgodbo nerazrešeno. Takšna »zadržana« epifanija izžareva brezkompromisno tišino. Pojavlja se še v eni različici, v zgodbah, kjer je pripoved raztegnjena in deluje kot prikazovanje na videz nepomembnih in neurejenih dogodkov/besed. Epifanični trenutek, s katerim se takšna zgodba zaključi, nima niti najmanjše skladnosti s temo, o kateri govori večina zgodbe. »Ironična« epifanija se pojavlja v tistih zgodbah, kjer bralčevi interpretativni napori presežejo protagonistove. Nezmožnost lika, da bi doumel svet, služi bolj kot vir ironije in ne kot resnično razdiranje pomena. »Ironična« epifanija je nekakšen vmesnik med anti-realistično odsotnostjo in realistično prisotnostjo. Bralec se znajde v hermenevtičnem krogu in se nenehno giblje med obljubo po reprezentativni izkušnji, njenem prelomu in ponovni vzpostavitvi obljube (Leypoldt 2001: 7). Leypoldt kot zadnjo, a zato nič manj pomembno epifanijo omenja »komično« epifanijo. Do nje pride takrat, kadar je neskladje med nemočnim tavanjem likov in bralčevim védenjem privedeno do komičnosti. V teh primerih zlom smisla pogosto še okrepi realistični učinek zgodbe, ki se kaže v nekakšnem zasmehovanju nesposobnosti likov, da bi uvideli svoje nadvse očitne probleme.

Epifanija iz sodobne minimalistične kratke zgodbe ne izgine povsem, ampak se s pomočjo radikalizacije transformira v nekaj, kar bi lahko imenovali minimalističen vpogled. Do mojstrstva je ta pogled pripeljal ravno Raymond Carver. Njegove zgodbe smo na Slovenskem dobili leta 1991, ko je pri založbi Aleph izšla zbirka *Peresa*. Nesmiselno bi bilo zanikati njegov vpliv na slovenski minimalizem, saj je s svojim delom korenito preoblikoval ameriški literarni prostor in zvrst kratke zgodbe nasploh, poleg tega pa je v posameznih zgodbah slovenskih avtorjev ta vpliv nespregledljiv. To seveda ne pomeni, da ni v slovenskem minimalizmu ničesar avtentičnega, o čemer bomo več spregovorili ob avtorjih, ki po našem mnenju tvorijo slovenski minimalizem v sodobni kratki zgodbi. Poleg Andreja Blatnika z zbirko *Menjave kož* (1990) in *Zakon želje* (2000) lahko v ta krog prištevamo še Dušana Čatra z zbirko *Resnični umori* (1997), Aleša Čara z zbirko *V okvari* (2003) in Polono Glavan z zbirko *Gverilci* (2004).

## 2

Andrej Blatnik v razpravi o minimalizmu zavzema častno mesto, saj lahko ravno od njegove zbirke *Menjave kož* naprej govorimo o novi usmeritvi v slovenski literaturi. Blatnik je zanimiv tudi zato, ker je s svojim romanom *Plamenice in solze* ustvaril najbolj radikalno slovensko različico postmodernizma, v zbirki *Menjave kož* pa je, kot pravi Virk,

opaziti postopno odmikanje od radikalne metafikcije in bližanje »minimalizmu«, ki pomeni vnovično – čeprav previdno – vzpostavljanje konkretnega (torej: ne zgolj fiktivnega) sveta z njegovimi majhnimi resnicami in eksistencialnimi problemi posameznika, ki jih seveda ne smemo zamenjevati s tradicionalnimi, velikimi metafizičnimi temami. (Virk 1998b: 317.)

V Blatnikovih minimalističnih zgodbah opazi tudi nespregledljiv vpliv »očeta« minimalizma Raymonda Carverja, še posebej očiten je v zgodbi **O čem govoriva**, ki je parafraza Carverjeve zgodbe **O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni**. Virk podari, da to gibanje ni »vračanje, je neka nova kakšnost, ki se bistveno razlikuje od tradicionalnega tematiziranja velikih metafizičnih resnic.« (Virk 1998b: 318.)

Poglejmo si značilnosti Blatnikovega minimalizma na konkretnih primerih iz njegovih zgodb. V zgodbi **Pravzaprav** gre za prvoosebne pripovedovalca, ki si na računalnik zapisuje pogovor, ki se simultano odvija med njim in njegovo partnerko. Zgodba se začne *in medias res*, kot je v minimalizmu pogosto in na videz edini dogodek je pogovor med moškim in žensko. Oba večkrat ostaneta brez besed, opazimo lahko celo do skrajnosti okrnjen tok pripovedovalčeve zavesti. Avtorjeve informacije so pazljivo odmerjene, eliptičen dialog in pripovedovalčev notranji monolog nam razkrijeta bistveno manj, kot ostaja skrito. Razlog za to je posebno razpoloženje, ki se ustvarja v zgodbi. Domnevamo lahko, da ta pogovor, ki smo mu priča, ko bremo zgodbo, ni prvi take vrste. Čutiti je predvsem njeno nezadovoljstvo, osamljenost in občutek odtujenosti, ki jih poleg njenih besed predstavlja računalnik, za katerim moški preživi večino časa. V zadnji tretjini zgodbe se moški nenadoma odloči in ugasne računalnik. Ostaneta sama, pogovor se zdi še bolj eliptičen kot prej, ko je bil še prižgan. Iz razpoloženja, ki ga ustvarjajo dialog in pomenljivi premolki, lahko razberemo njegovo zaskrbljenost in njeno žalost ter hkrati nekakšno vdanost. Na koncu pride do nečesa, kar bi Leypoldt imenoval »realistična epifanija«. Moški stopi do ženske, ki stoji ob oknu, in tudi sam pogleda skozenj. Ničesar ne vidi, niti odseva. Minimalistični vpogled sproži na videz banalni pripetljaj:

Isto vidiva, pomislim, torej sva le iz istega, torej le sodiva skupaj. In zato ne bom ponovno vključil računalnika, ne bom se znova nagnil nad tipkovnico, oblekel se bom in odšel ven, skupaj bova šla k prijateljem ... Nocoj pravzaprav moram. (Blatnik 1990: 98.)

Zaradi *istosti* praznine, ki jo oba vidita v šipi, moški spozna, da sodita skupaj. Praznina torej ne ponazarja nič, ampak deluje kot združevalni moment.

V zgodbi **Vlažne stene** moški, ki je hkrati prvoosebni pripovedovalec, zaloti v svoji postelji črnca po imenu Donald. Njegova ženska, iz zgodbe se ne da razbrati, da tudi žena, se tušira v kopalnici. Vdre v kopalnico, da bi se pogovoril o tem, kaj se dogaja. Iz njegovih uvodnih besed, s katerimi se zgodba začne, lahko razberemo precejšnjo zmedenost: »V moji sobi, rečem. V moji postelji. Tako vendar ne gre.« (Blatnik 1990: 99.) Blatnik s prefinjenimi detajli ustvarja neugodno atmosfero, v kateri se znajde pripovedovalec. Razpoloženje še zaostri že tako nezavidljivo situacijo, ki ji moški nikakor ni kos. Njegovo nemoč ponazarjajo številne pazljivo izbrane podrobnosti. Moški vdre v soparno kopalnico v sivi tvidasti obleki, pravkar je v svoji postelji zagledal golega črnca, ki očitno po spolni združitvi kadi cigaro, njegova ženska je gola in mrtvo hladna v kopalnici. Rožnata brisača, ki ji jo poda, da bi se zakrila, ga spominja na vršičke njenih dojk, ko je še gola, opazuje kapljico, ki potuje po njenem telesu. Moški večkrat (trikrat) ponovi isti uvodni stavek, s katerim se na vse kriplje trudi razjasniti situacijo. Ponavljanje istih besed izraža njegovo verbalno in dejansko nemoč, da bi obvladoval položaj, v katerem se je znašel. Vlaga v kopalnici, neprijetna situacija in kmalu spet gola ženska še stopnjujeta njegovo nelagodje. Postaja mu vroče, konec koncev je še vedno v isti obleki, vlaga od vsepov-

sod pritiska nanj. Na koncu se umika ženski, ko ta želi občevati z njim kljub dejstvu – ali pa morda prav zaradi njega –, da je v sosednji sobi še vedno njen temnopolti ljubimec. Njegove zadnje besede so: »In tako: 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.« (Blatnik 1990: 102.) Zaključek zgodbe je negotov. Bralec se znajde pred dilemo, kako naj poveže situacijo iz zgodbe z njenim sklepom. Na mestu, kjer je pričakovati nekakšen zaključek, pripovedovalec ugotovi, da ima izbiro. Zgodba ostaja nerazrešena, ne vemo, kako se je odločil, kaj se zgodi. Minimalističen vpogled na koncu ostaja zadržan, nerazkrit.

Blatnikova prva minimalistična zbirka je, kot smo že povedali, temeljno delo v debati o slovenskem minimalizmu v kratki prozi. Čeprav gre v primerjavi z njegovo postmodernistično prozo za radikalen premik k nečem novem, pa lahko v zgodbah mestoma še vedno naletimo na postmodernistične ostanke, ki se največkrat kažejo kot avtorjevi subtilni vdori v pripoved. Zbirko kot celoto prežema posebno razpoloženje, značilno za minimalizem, še posebej odlični so v posameznih zgodbah izbori pomenljivih detajlov, ki nam govorijo tisto drugo zgodbo, ki se je ne da izraziti z besedami. V zbirki *Zakon želje* Blatnik nadaljuje z minimalizmom, ki ga je začel razvijati v zbirki *Menjave kož*. Zgodbe delujejo še bolj zrelo kot v *Menjavah kož*, dialogi so ostrejši, čeprav nič manj eliptični. Vidna je tudi natančna izpiljenost sloga in pazljiva izbira podrobnosti.

Tretjeosebni pripovedovalec v zgodbi **Preblizu skupaj** opazuje moškega, ki ponareja dokument za neko žensko, in njun odhod iz obleganega mesta. Blatnik mojstrsko ustvarja dve nasprotni si razpoloženji. Vojna, sredi katere se par nahaja, na pol porušen hotel, kjer začasno bivata, tvegano ponarejanje dokumentov, strah, zaskrbljenost in izmučenost ustvarjajo tesnobno vojno atmosfero. Namigi na ljubezen med njima, njegovo razmišljanje pred spanjem o skoraj idilični prihodnosti ter ženskina izjava na koncu zgodbe pa sestavljajo atmosfero domačnosti in svobode. Zgodba se zaključi z naslednjimi besedami: »'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.'« (Blatnik 2000: 70.) Črtasta srajca je metonimija za ujetništvo, ki se mu par za las izogne. Ironijo ustvarja ponavljanje motiva s črtami, ki se pojavi že v začetku zgodbe, ko moški dopolnjuje pečat na ponarejenem dokumentu. Tam izvemo, kako pomembno je, da so črte ravno pravšnje. Ne preblizu in ne predaleč. Ženska na koncu zgodbe ponovi motiv, le da so črte tokrat moteči element na srajci. Črtasta srajca, popolna banalnost v nevarni situaciji, v kateri se nahaja par pred vojakom na barikadi, sproži ženskin odziv. Njen zadnji stavek, naj si v prvem kraju kupi novo srajco, bi lahko razumeli tudi kot popustitev napetosti, strahu. Trenutek spoznanja, čeprav mu komajda lahko tako rečemo, saj gre le za bežen namig, spominja na »realistično epifanijo«.

Zgodbo **Ko se je Martin sin vrnil** pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec. Martin sin se vrne z vojne domov, brez besed tri tedne prebije ob televiziji, Marta mu kuha in nosi pijačo in jedačo. Potem ga končno vpraša, kaj bo počel v življenju, in sin ji odgovori, da se je že vsega lotil. Marta čaka, da ji bo sin začel pripovedovati o grozotah vojne, a on molči in jo gleda. V tistem trenutku ji prvič poide upanje, da se bodo stvari uredile same od sebe. Spomni se, da si je sin kot otrok večkrat želel isto

darilo za božič, električno kitaro. Za pomoč poprosi sosedovega sina, da ji pomaga izbrati pravo. Sin pokima, ko mu mati izroči darilo, črno kitaro, in se izpred televizije prestavi v svojo sobo, kjer odtlej večino časa preživi ob preigravanju vedno istega Hendrixovega komada. Mama nekega dne zgrožena ugotovi, da se sin vedno ustavlja na istih mestih v skladbi, kar proizvaja moteč zvok. Komajda zbere pogum, da ga enkrat vpraša, kako se počuti s kitaro. Fant jo srepro pogleda, Marta se vidno prestraši. Pove ji, da melodija ni prava, da se samo dela, da je. Ko ga vpraša, zakaj je tako, ji sin pove, da je vzrok v prstih. Mama se začudi, kaj naj bi bilo narobe z njegovimi prsti in on ji zaupa, da niso njegovi. Ironično minimalistično vzdušje te zgodbe izhaja iz Martine nezmožnosti, da bi doumela, da njen sin ne bo nikoli več tak, kot je bil pred vojno. Da nič več, še najmanj pa kitara, ne more zavrteti nazaj tistega časa, zaradi katerega se je fant spremenil. Celotna zgodba ostaja skrivnostna, mestoma celo irealna in precej nedorečena, sestavlja jo pretežno pripovedovalčevo opisovanje Martinih razmišljanj. Dialog je tako eliptičen, da ga skorajda ni, komunikacija med materjo in sinom je minimalna. Fantova omemba prstov, ki niso njegovi in za katere ne ve, kdaj so prišli, lahko deluje kot namig, da niti sam ne more sprejeti svoje povojne različice. Mati ves čas zelo naivno upa, da stvar ni tako resna, da se bo nekako uredila in čeprav vmes večkrat skorajda že obupa, se na koncu spet vrne na star način razmišljanja, da bo spet vse, kot je bilo. V trenutku, ko sin na njeno vprašanje po kitari odreagira z divjim pogledom, doume, da se sosedje dejansko ne izogibajo nje, ampak njenega sina, ki ima po vrnitvi iz vojne zelo očitno resne probleme. Višek ironija doseže v trenutku, ko Marta čisto na koncu zgodbe začne upati, da ji bo naslednja vojna vrnila sina.

V zbirki *Zakon želje* prevladuje tretjeosebni pripovedovalec, ki je odmaknjen in premišljeno redkobeseden. Zgodbe prežema nekakšna resnoba, dialogi so minimalizirani do skrajnosti, njihova eliptičnost močno presega tisto, ki jo najdemo v zbirki *Menjave kož*. Vsekakor je Blatnik suvereni predstavnik slovenskega minimalizma.

### 3

Drugačen je minimalizem naslednjega reprezentativnega predstavnika Dušana Čatra. Že v kratkem romanu *Flash royal* (1994), ki je sestavljen kot niz pripetljajev junaka gospoda Arnellyja, je čutiti minimalizem, značilno Čatrovo humoresknost in ironičnost. Ta se še bolj razvije v zgodbah iz zbirke *Resnični umori* (1997), kjer takoj zasledimo značilni minimalistični diskurz. Čatrov minimalizem pogosto odlikuje odprt začetek, dogajanje, ki je usmerjeno proti vrhu in vrh, ki je na videz zanemarljiv. Za razliko od Blatnika, katerega stil je resnoben, mestoma celo hladen je pri Čatru v ospredju bolj humoren, toplejši ton, ki je večkrat tudi ironičen. V zbirki *Resnični umori* prevladuje prvoosebni pripovedovalec, ki ima mestoma nespregljive lastnosti samega avtorja. Slog je lahkoten, neobremenjujoč, situacije, v katerih se znajde junak, so pogosto absurdne, veliko je alkohola in z alkoholom povezanih pripetij. Za razliko od Blatnika, ki zgodbe največkrat rešuje v »realistični« in »zadržani« minimalistični maniri, pa se Čater pogosteje poslužuje ironije in komičnosti, ki se ponekod nagiba k tragikomičnosti. Vseeno lahko tudi v njegovih zgodbah najdemo razrešitve, ki so zadržane ali realistično obarvane.



Prvoosebni pripovedovalec v zgodbi **Sedmina** začne pripoved z novico, da mu je umrla babica. Obžaluje, da se ji ni utegnil opravičiti za vse vragolije, ki jih je ušpičil kot otrok, nato opiše pogreb in situacijo, ko se pogrebci spravljajo v avtomobile, da se odpeljejo na sedmino. Zanj ni prostora, zato se tja odpravi peš. Izvemo, da je junak nekakšen najstniški upornik, da na pogrebu ni spustil niti ene solze. Medtem se njegovi sorodniki peljejo z avtom mimo njega in mu trobijo in mahajo, kar ga še dodatno razkači. Začne deževati. Ko gre mimo pekarnice Mlakar, se spomni sobotnih dopoldnevov, ko sta z babico šla na kajzarice. Bori se s solzami in pride popolnoma premočen v gostilno, kjer so že vsi pošteno okajeni. Gledajo vanj in on ne ve, kako naj odreagira. Pa kratkem premolku reče: »Kje je pa babica? A je *ni*?« (Čater 1997: 47.) Čater v zgodbi s tragikomično ironijo podkrepi nezmožnost najstnika, da bi se soočil s smrtjo babice, ki mu je očitno bila pri srcu, kot lahko razberemo iz spomina na sobotne kajzarice in junakove slabe vesti, ker se ji ni nikoli opravičil. Obnašanje sorodnikov, dejstvo, da gre za pogreb in prisotnost smrti, starost junaka in njegovi poskusi, da bi si raztolmačil neprijetne in nenavadne vtise, ki jih v njem sproža morbidnost dogodka, ustvarjajo groteskno razpoloženje. To doživi svoj vrhunec v trenutku junakovega vstopa v gostilno, kjer se odvija sedmina. V stanju, ki je mešanica zmedenosti, strahu in žalosti, blekne neumnost, zaradi katere se, kot izvemo v zadnji vrstici, zadeva slabo konča. Razrešitev sicer ostaja negotova, a vseeno dovolj zgovorna, da lahko zaslutimo njen globlji pomen. Zato lahko govorimo o realistični različici minimalističnega vpogleda.

Prvoosebnega pripovedovalca ima tudi zgodba **American way**. Junak se z ženo nahaja v Woodburyju v Ameriki, ker ima v bližnjem Camdenu nekaj predavanj. Zgodbo odlikuje sočni Čatrov jezik, ki s precejšnjim humorjem pripoveduje o ne preveč smešnih pripetljivih sodobnega življenja. Tematika je skorajda klasična, žena vara moža in ta jo zaloti z ljubimcem. Zgodba na nek način celo spominja na Blatnikove **Vlažne stene**. Oba pripovedovalca se najdeta v neprijetni situaciji, za katero ne veda, kako bi se je lotila. Razlika se kaže v načinu obdelave teme. Blatnikova zgodba deluje mnogo bolj resno in togo kot Čatrova. Pri Blatniku se pripovedovalec na koncu zgubi v odločanju, ali naj se preda ženi, čeprav v sosednji sobi še vedno leži njen ljubimec, medtem ko se Čatrov junak odloči za bolj »ameriško« varianto razrešitve problema. Junak je skozi vso zgodbo tiho, situacija, v kateri se znajde za dobro jutro, ga vidno vznemiri, po drugi strani pa tako šokira, da sploh ne najde pravih besed, s katerimi bi vse skupaj komentiral. Še posebej zanimiv je obrat na samem koncu zgodbe, ki bi ga lahko razumeli kot zadržan minimalističen vpogled. Dogodek, ki ga v zadnjih vrsticah opiše avtor, nima na videz nobene povezave z vsem tistim, o čemer beremo v zgodbi:

Spomnil pa sem se nečesa. Zgodilo se je v nekem nočnem klubu, tam, kjer sem doma. Bila je neka mladenka in poljubljala sva se. In sploh nisem vedel, da ima v ustih britvico, s katero mi je razmesarila jezik. Vem namreč, zakaj sem takrat brez besed stekel na ulico. (Čater 1997: 106.)

Vpogled je zadržan, bralec lahko razbere le to, da situacija, v kateri se je znašel junak, spominja neke druge njegove situacije, ko mu je neka mladenka z britvico razrezala jezik. Takrat je molče pobegnul na ulico zaradi razmesarjenega jezika, za razliko od sedaj, ko je spet storil enako, a le zato, ker ni vedel, kaj bi. Zdi se, da si pri-

povedovalec ves čas nekako želi, da bi odreagirал drugače. Za Dušana Čatra lahko z gotovostjo rečemo, da se je prepričljivo, z izvornim besednim ustrojem, izdelano tehniko izpuščanja in okrnjenih dialogov ter značilnimi minimalističnimi vpogledi zasedal v minimalizmu.

#### 4

Aleš Čar se minimalizmu približa z zbirko *V okvari* (2003). V zgodbah prevladuje pogovorni jezik in različne situacije, iz katerih lahko bralec potegne rdečo nit, da so vsi odnosi junakov na nek način okvarjeni, kot priča že naslov. Tretjeosebni pripovedovalec v zgodbi **Kratki stiki** za novoletne praznike obišče bivšo ženo in sina. Sinu prinese velikanskega plišastega medveda, ženi aparat za depilacijo. Mali ni zadovoljen z darilom, zato mu v nogo zapelje avto na daljinsko upravljanje, za katerega se zdi, da mu ga je kupil mamin novi prijatelj. Naslednji dan se moški ponovno vrne, z novim darilom za malega, brezžičnim avtomobilom na daljinca. Žena se ravno ureja za večerjo, je v halji, ki je še ni videl. Malega ni doma, šel se je sankat z novim ženinim prijateljem. Žena mu reče, da nima časa, da se ji mudi. Vseeno si izbori pet minut.

V zgodbi gre za skorajda *carverjevski* motiv: moški in ženska živita narazen, ona že ima novega prijatelja. Očitni razlogi za ločitev so pripovedovalčevi problemi z alkoholom in nezaposlenostjo. Moški je seveda nezadovoljen, ker žena že ima novega ljubimca, ker je šla naprej, on pa se še vedno vrti v krogih. Trudi se, da bi našel prave besede, med vrsticami lahko izvemo, da je že poskušal vdreti k njej, da ima očitne težave pri sprejemanju nedavno nastale situacije. Čar s premišljeno izbiro podrobnosti iz predmetnega sveta odlično ustvarja metonimičen vzorec. Mož otroku prinese velikega medveda, čeprav je že prerasel take igrače, njej prinese depilacijski aparat, ki je nekoliko preveč intimno darilo ženi, s katero živita narazen. Obakrat pije alkohol, ko pride drugič, da bi popravil napako s sinovim darilom, spije celo nekaj kozarčkov viljamovke. Potem je tu na pol razprta modra halja, ki je še ni videl, in nenazadnje pogled na ženino obrito spolovilo pod vodo in fen, katerega kratek stik ima večplasten pomen. Tudi naslov zgodbe **Kratki stiki** pomenljivo namiguje na junakovo nezmožnost, da bi sprejel dejstvo, da ga je žena zapustila. Naslov lahko razumemo tudi tako, da je vse, kar je ostalo možakarju iz zgodbe, kratki trenutki, stiki z njegovo bivšo in sinom. Zaključek zgodbe na ironičen način razpre junakov poraz. Kratek stik vklopljenega fena, ki pade v vodo in tema, ki nastane takoj zatem, sovpadata s »kratkim stikom« v junakovi glavi. Tema iz junakove glave se pozunanja v temo, ki nastane v stanovanju zaradi njegove poteze. Zadnji stavek »Nekaj v njem je dvignilo roke« (Čar 2003: 15) spominja na zaključke Carverjevih zgodb z »realistično« epifanijo. Kljub besedni skoposti lahko bralec dobi namig, da je junak končno doumel, da je njegov zakon zaključen. Čar je pravi mojster v ustvarjanju tesnobne minimalistične atmosfere.

Tretjeosebni pripovedovalec v zgodbi **Kdo je srečen?** opisuje situacijo v polkletnem stanovanju. Dva para sedita v dnevni sobi in se pomenkujeta, Breda in Beno ter Gašper in Lori. Vsak čas se nameravajo preseliti v Bredino in Benovo stanovanje, saj mestu grozijo poplave. Čar tudi v tej zgodbi izbere tematiko medsebojnih odnosov, le da se ta zgodba odvija kot opis pogovora med dvema paroma. Razpoloženje

ustvarja predvsem Gašper s svojo zgodbo o bivši puncu, dež, ki zunaj vedno bolj neusmiljeno pada, in Beno, ki na trenutke spodbuja Gašperja, naj nadaljuje zgodbo. Čeprav se skoraj do konca zgodbe zdi, da je dogodek dejstvo, da morata Gašper in Lori zaradi poplav zapustiti svoj dom, se na koncu zgodi presenetljiv obrat. Breda pride iz kopalnice objokana. Bralec lahko razbere, da celotna situacija v njej zbudi neko krizo, ki obstaja že od prej. To se razkrije v tistem trenutku, ko Lori po njeni izjavi o pomoči ob katastrofi vrže kozarec v steno, pri čemer se ji takoj pridruži še Gašper. Reče, da je za srečo. Ko začnejo pljuvati v steno (vsi razen Brede), je to zanjo preveč. Njen obraz je vedno bolj bled in končno ne zdrži več v sobi. Ko Gašper na koncu za njuno (Bredino in Benovo) srečo razbije še ostala dva kozarca, Breda zahlipa. Vse, kar Čar razkrije, je namig o neki krizi pri Bredi in Benu, ki jo lahko samo slutimo med vrsticami, ne moremo pa o njej nič konkretnega povedati. Gre za primer zadržane epifanije, saj zaključek nima na videz nič skupnega s celotno zgodbo. Nanaša se namreč na zamolčano zgodbo o Benu in Bredi in njunih težavah. Naslov zgodbe doda vsemu skupaj ironičen pridih.

Čarov minimalizem je že tretja različica, ki se očitno razlikuje od Blatnikove, pa tudi od Čatrove. Še najbolj spominja na Carverjevo, predvsem v ustvarjanju značilnega razpoloženja, izbiri tematike in izrazitih premolkih, ki zahtevajo pozorno branje. Njegov minimalizem ni tako humoren kot Čatrov, lahko pa v njem marsikdaj zaslutimo ironijo, bodisi v samem naslovu, bodisi med vrsticami. Na Blatnika v Čarovih zgodbah spominja resnost, ki pa ima še neko dodatno, ironično dimenzijo, ki pri Blatniku ni tako močno izražena in pogosta uporaba tretjeosebnega pripovedovalca.

## 5

Z zbirko *Gverilci* (2004) se slovenskemu minimalizmu pogumno pridruži še Polona Glavan, čeprav je njeno spogledovanje z minimalizmom razvidno že iz romanesknega prvenca *Noč v Evropi* (2001). V nekaterih kratkih zgodbah Glavanova doda še socialen moment, ki je prikazan na izrazito prikrit način in govori izmed vrstic. Zgodba **Pravzaprav** je tipičen *blatnikovski* pogovor. Prvoosebni pripovedovalec se pogovarja z žensko. Ona si želi poslušati njega, ko govori, zato mu pravi, naj ji govori karkoli. On se izmotava, ne ve točno, kaj naj reče, iz česar se razvije intimen pogovor, ki deluje kot nekakšno neobremenjeno fantaziranje o njunem skupnem samomoru, ki bo sprožil velikanski val zanimanja. Iluzijo prekine ona, ko se naenkrat prizemlji: »Zbudil se boš, se oblekel, spil z mano kavo, mi ukradel zadnjo cigareto in odšel. Tako kot vsakič boš odšel. K njej.« (Glavan 2004: 13.) Izvemo, da obstaja še druga ženska. Pogovor se še kratek čas nadaljuje, govorita o smrti. Potem ona začne stavek, ki ga ne dokonča. Zaželi mu lahko noč in zaspi. Moški še malo bedi, objame jo okrog pasu. Ugotovi, da se pravzaprav sploh ne znata pogovarjati. Glavanova z zadržanim minimalističnim vpogledom razkriva drobce zgodbe, ki leži za na videz nepomembnim kramljanjem para. Informacije so odmerjene s skoraj skopo natančnostjo, premolki so poudarjeni in dialogi ustrezno eliptični. Zgodba ostane nerazrešena, odprta, v čemer se razlikuje od Blatnikove zgodbe **Pravzaprav**, kjer epifanična vizija na koncu spominja na realistično.

Zgodba **Janko in Metka** je presunljiva, tragično ironična zgodba prvoosebne pripovedovalke Aleksandre, ki hodi še v vrtec. Skozi njene otroške besede izvemo za zgodbo o incestu z bratom, ki je trajal dlje časa. Naivnost pripovedovalke še stopnjuje že tako groteskno razpoloženje. O bratu Andreju pripoveduje z otroško zaljubljenostjo, njuno žgečkanje in odnos si skozi njene oči predstavljamo kot igrivo ljubezen med bratom in sestro. Situacija se zaostri, ko pripovedovalka opiše prvi večer, ko je Andrej prišel k njej v posteljo z namenom, da bosta spala. Kaj ji je rekel, naredil. Kasneje izvemo, da sta to počela večkrat, dokler ju ni nekega nesrečnega večera zalotila mama, ki je takoj stekla po očeta. Brata Andreja odpeljejo v »neko veliko hišo, kjer so taki fantje, kot je on« (Glavan 2004: 31), kot Aleksandri razloži njen oče. Zgodba se zaključi s sanjarjenjem pripovedovalke, kako bo zjutraj vstala in se odtihotapila k Andreju: »Povedala mu bom, da ga imam rada. Nesla mu bom narcise z vrta, ker so zvončki že odcveteli. Po mojem se zdaj ne bo smejal. In sigurno mi bo rekel, Alavju, ti moja velika pogumna litlgrl.« (Glavan 2004: 32.) Deklica ni sposobna razumeti, da je tisto, kar je z njo počel njen brat, narobe, da se to ne bi smelo zgoditi. Ko brata odpeljejo (verjetno v psihiatrično bolnico, čeprav tega ne izvemo), ima deklica občutek, da je nihče ne razume. Njej je namreč vse skupaj bilo lepo, namerava se poročiti z Andrejem. Polona Glavan z grotesknim »otroškim« opisovanjem doseže srhljivo razpoloženje, ki ga zaključek zgodbe niti malo ne omili, ampak ga zadrži.

## Sklep

Pokazali smo, kako se pri Andreju Blatniku, Dušanu Čatru, Alešu Čaru in Poloni Glavan v njihovih kratkoproznih tekstih kažejo minimalistične prvine. Vsem avtorjem je skupno ustvarjanje razpoloženja, ki nosi dodaten pomen, eliptičnih dialogov, ki več zamolčijo kot povedo, in avtentičnega vtisa živosti sodobnega življenja. Zdi se, da se avtorji zavestno odpovedujejo namenu, da na klasičen način opišejo stisko sodobnega človeka in njegove omejitve pri razumevanju življenja in tistega, kar ga presega. Namesto jasnih rešitev in formul nam ponujajo na videz skope opise in pričakujejo od bralca, da se bo znal zazreti onstran očitne zgodbe.

Minimalizem v slovenski literaturi je razmeroma mlad pojav, o njem lahko govorimo šele poldrugo desetletje. Nedvomno predstavlja osvežitev znotraj postmoderne literature, vendar pa bi bilo napovedovanje njegove življenjske dobe tvegano početje. Radikalnejši postmodernizem je bil v slovenski literaturi krajšega roka in če je minimalizem glede tega kaj podoben svojemu predhodniku, bi lahko kmalu pričakovali njegov postopen zaton. Vseeno se zdi bolj verjetno, da temu ni tako, že zaradi tega, ker se je debata o minimalizmu na slovenskih tleh šele začela, predvsem pa zaradi kvalitetne, izvirne in stabilne produkcije minimalističnih tekstov avtorjev, ki so večinoma šele na začetku svojega ustvarjanja. Več bo seveda povedal čas, ki s seboj vedno prinese tudi tisto nujno potrebno distanco za preučevanje literarnih pojavov.

**Viri**

- Blatnik, Andrej, 1990: *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica.
- Blatnik, Andrej, 2000: *Zakon želje*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).
- Carver, Raymond, 1991: *Peresa*. Ljubljana: Aleph.
- Carver, Raymond, 2002: *Kolesa, mišice, cigarete*. Novo mesto: Goga.
- Čar, Aleš, 2003: *V okvari*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).
- Čater, Dušan, 1994: *Flash royal*. Ljubljana: Karantanija.
- Čater, Dušan, 1997: *Resnični umori*. Ljubljana: Karantanija.
- Glavan, Polona, 2004: *Gverilci*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).

**Literatura**

- Clark, Miriam Marty, 1993: American stories in the postmodern age – The Short Story: Theory and Practice. *Style* (22. september 1993).
- Elliot, Emory, 1988: *Gen. ed. Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University press.
- Gardner, John, 1983: *The Art of Fiction*. New York: Knopf.
- Juvan, Marko, 1994/1995: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo* 40/1–2.
- Karl, Frederick R., 1983: The Possibilities of Minimalism. *American Fictions 1940–1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York.
- Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Leypoldt, Gunter, 2001: Raymond Carver's »epiphanic moments«. *Style* (22. september 2001).
- Robison, James C., 1983: 1969–1980: Experiment and Tradition. *The American Short Story 1945–1980: A Critical History*. G. K. Hall & Company.
- Saltzman, Arthur M., 1988: *Understanding Raymond Carver*. University of South Carolina.
- Virk, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja (*Znamenja*, 110).
- Virk, Tomo, 1998a: *Premisleki o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- Virk, Tomo, 1998b: Čas kratke zgodbe: spremna beseda. Virk, Tomo (izbr. in ur.), 1998: *Čas kratke zgodbe. Antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*). 289–341.
- Wilde, Alan, 1981: *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins UP.