



ALEŠ DEBELJAK

O kom govorimo, ko govorimo o Carverju?

Raymond Carver je klasik. To je danes literarno dejstvo vsaj v Ameriki. Podprto je s pravo malo akademsko industrijo monografij, biografij, zbornikov in kritičskih študij, pa tudi razkošnih fotografskih albumov. Če pa pomislimo na objavo njegovih zbranih del v sedmih knjigah na Japonskem (tamkajšnji slaven sodobni pisatelj Harukiju Murakamiju je njegov fanatičen občudovalec in zagovornik), na številne prevode njegovih zbirk kratkih zgodb in pesmi po vsem zahodnem svetu, zlasti v Italiji, na posebno literarno modo osemdesetih let, ki jo je osrednja britanska revija za književnost, Granta, poimenovala "umazani realizem" (tj. način pripovedovanja, ki se neposredno zgleduje pri Carverjem asketskem stilu brez bengaličnega ognja pridevnikov in z obsesivnim vztrajanjem pri pobliskih resničnosti, ki se pojavljajo iz globin medsebojnega človeškega nerazumevanja), če pomislimo na mnoge pisatelje v vzhodni Evropi, ki so se razvili pod Carverjevim plaščem, na primer srbski miniaturist David Albahari in slovenski zgodbar Andrej Blatnik, če torej pomislimo na te koncentrične kroge vplivov, ki se iz Carverjevega opusa širijo v različne nacionalne literarne tradicije, potem gotovo ni pretirano trditi, da je status Carverja kot svetovnega klasika nedvoumen, vsaj v sferi tako imenovane elitne književnosti. Takoj pa je treba dodati, da Carver nikoli ni doživel zares množične slave, čeprav se je za kratek čas morda zdelo, da ga bo tja katapultirala priredba devetih zgodb in lirske pesmi, ki jih je Robert Altman ohlapno povezal v film *Short Cuts* (1993). Skratka: če je bil Raymond Carver kultni avtor za generacijo mladih ameriških pisateljev, ki so v osemdesetih letih nastopili

na javnem prizorišču po dolgotrajni dominaciji metafikcionistov, ko si je učeno sklicevanje na obskurne kulturne reference podajalo roko s premišljenim izražanjem "narejenosti" in "artificielnosti" prozne kompozicije, pa danes ni več kultni avtor, temveč kratko malo klasik. Kultnega avtorja namreč pozna omejen krog občudovalcev in spoštovalcev, medtem ko klasika vsaj pozna, če že ne pogosto bere, širša izobrazena publika. Tudi slovenska. Preveden je namreč izbor njegovih zgodb pod naslovom *Peresa* (Ljubljana: Aleph, 1991), s spremno besedo Tess Gallagher in uvodnim esejem, ki sem ga prispeval podpisani. V njem sem pokazal na nekatere pripovedne inovacije, stilske strategije in poetiko tega pisatelja, zato tukaj poudarjam predvsem biografsko razsežnost.

Raymond Carver se je svojemu poznemu uspehu iskreno čudil in ga nenaavadno cenil, saj je po poroki z gimnazijskim srčecem že pri devetnajstih letih, po siromaštvu, po tem, ko je zaradi družinskih obveznosti opravljal posle hotelskega receptorja, nabiralca tulipanov na plantažah in čistilca v bolnišnici, po dveh ločitvah od iste žene in nizu neuspešnih poskusov zdravljenja alkoholizma, po petih letih, v katerih se ni streznil, kot v nekem pogovoru pravi sam, po službah urednika šolskih učbenikov in učitelja ustvarjalnega pisanja v ameriškem akademskem svetu, o katerem je povedal, da takrat, ko je skupaj s slavnim Johnom Cheeverjem predaval na najbolj ugledni tovrstni ustanovi, univerzi v Iowi, ni niti odprl pokrova pisalnega stroja (ja, tako daleč so že sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko so pisatelje namesto računalniških virusov skrbeli indigo trakovi in mehanske tipke), potem, ko je z obljubo zgodbe za letalski časopis opetnajstil regionalno avionsko družbo za brezplačne polete (s pomočjo katerih je vse leto varal prvo ženo tako, da je obiskoval ljubico v Denverju, prikladno ležečem mestu na prestopni postaji oziroma polovici poti med univerzami na kalifornijski obali in med koruzišči srednjega Zahoda, kjer je imel učiteljske obveznosti), potem, ko ni mogel več skrbeti za otroke in je dvakrat bankrotiral ter ob srečanju s svojo bodočo ženo na pisateljski konferenci v Texasu prostodušno priznal, da ima štirideset let, da pa nima niti lastne blazine za pod glavo, potem, ko je začel dobivati velike nacionalne štipendije (najprej ugledno Simon Guggenheim Fellowship), potem, ko so njegove knjige, zlasti *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), med navdušenimi študenti in celotno bralsko publiko visokonakladnih mesečnikov za uspešni srednji sloj, kakršna sta *Harper's Bazaar* in *Esquire*, še prej pa erotični *Playgirl*, postale prava pravcata biblija literarnega minimalizma, potem, ko so se mu začele oddaljene zvezde uspešnosti vendarle nasmihati, mu je preostalo malo časa, da bi v tem užival.

Carverja je v petdesetem letu življenja, ki ga je začel v revni družini v državi Washington na pacifiški obali, leta 1988 pokončal pljučni rak; v kratkih zgodbah in pesmih je postavil svojevrsten spomenik ameriškemu delavskemu življenju, v katerem so užitki skrčeni na minimum. Le leto dni pred smrtjo, po uradni poroki z dolgoletno družico, pesnico Tess Gallagher, je uspel dokončati zadnjo knjigo nenavadno širokogrudnih in iskrenih pesmi *A New Path to Waterfall*, ki

je izšla leto po smrti. Zdi se, da je svoje poslednje ustvarjalne napore vložil prav v lirski testament, ki povzema njegova pisateljska prizadevanja v najbolj čisti luči; v njem ga je manj zanimala estetska in artistična vizija, saj se je bolj posvetil pričevanskim momentom. Carverjeva življenjska pot, za katero se je dolgo zdelo, da se je izgubila v prahu anonimno najetih sobic in neplačanih računov, v značilni biografiji *modrih ovratnikov*, se je malo pred smrtjo namreč pognala, za prislovično sramežljivega avtorja nepričakovano, visoko v literarna ozvezdja sodobne ameriške scene. Uspeh, ki so ga potrjevale nominacije za prestižne nagrade, pozornost in denarne blagodati rednega pojavljanja v najuglednejšem intelektualnem tedniku *The New Yorker* in končno še razkošna petletna štipendija *Mildred and Harold Strauss Living Award*, s pomočjo katere je lahko končno odpovedal svoje redno delovno mesto učitelja kreativnega pisanja na univerzi Syracuse v državi New York; tako je lahko začel živeti od svojega umetniškega dela in ta uspeh je doživel kot nezasluženo, a široko sprejeto in jasno izpovedano milost. Taka je tudi njegova poslednja knjiga pesmi, kar ni nepomembno, saj se je navzlic slovesu pisatelja vedno in najprej imel za pesnika: *pesnik, pisec kratkih zgodb, esejist*, si je Carver v točno tem zaporedju prioritet dal napisati na nagrobnik. V zadnji knjigi se je nekdanji ujetnik neartikuliranega obupa in grenke nemoči, ki karakterizira ameriški delavski sloj, uspel otresti popolne identifikacije s tihimi, a zato nič manj bolečimi konflikti družbenega okolja, iz katerega je tako kot njegov oče, delavec na lesni žagi, izšel tudi sam in iz katerega se je hranila njegova proza. Bolj s plemenitim dopuščanjem ugodja v preprostih stvareh, v sončnem popoldnevu na verandi, bleščečem laksu ribiške palice, ljubeči roki na ramenu in neizbrisljivih sledih človeškega zaupanja na stezah, ki si jih želimo prehoditi skupaj, čeprav nam zgodovina rodu in posameznika vztrajno namiguje, da gre za veličastno iluzijo, je Carver podal pričevanje o ponovno odkritih ugodjih, začudenju in hvaležnosti spricho resnične zaveze, ki izvira iz dajanja in sprejemanja ljubezenskega daru; nanj bralci pogosto naletimo in celo brez lažnega sramu vsrkamo vase v preprosto ganljivih stavkih, komajda verzih, četudi je z intenzivno biografsko noto in konkretno topografijo zanesljivo zaznamovana z njegovo zvezo s Tess, prijateljico, zaščitnico, profesionalno in intimno sopotnico, po njegovi smrti pa neutrudno in v nekaterih pravnih sporih o avtorskih pravicah tudi zagrizeno bojovnico za avtentično Carverjevo podobo.

Za pisatelja, ki je poleg neuspelega scenarija po Dostojevskem za danes napol pozabljenega režiserja Michaela Cimina in šestih knjig pesmi napisal vsega kakih devetdeset kratkih zgodb, ki jih je v strogem pomenu nekaj manj (če pomislimo na številne različice in predelane objavljene izpeljanke iz že znane zgodbene zasnove in pod drugačnim naslovom, mnoge prvič objavljene v majhnih revijah, ki so same po sebi danes že bibliofilska redkost), za takega pisatelja je vprašanje avtentične podobe res pomembno. Še bolj pomembno pa je, da ga bralci spoznamo za svojega. Šele tako avtentični umetniški glas pravzaprav dobiva polno eksistencialno verodostojnost, ki nam omogoča, da v

njegovih pripovedih zaznamo enigmatične posnetke stanja, kakršnega se ne bi branili videti kot lastnega. Če namreč bralec, kakor se vsaj zdi podpisanemu, lahko prepozna v Carverjevih zgodbah lastno eksistencialno dilemo in lastno psihično zakrčenost ob glodajočem spoznanju, da pravih besed nikoli ni mogoče najti, potem nemara res govorimo o velikem umetniškem dosežku.

Z bralskim vživetjem, ki je v idealnem scenariju le ponovitev pisateljevega vživetja v čustveno atmosfero zgodbe, ne le v junake in stranske like (ki jih v njegovih prozah tako ali tako nikoli ni, kakor je pogosto sam poudarjal), si danes seveda ne bi mogli več kaj dosti pomagati, saj se zdi, da je Carverjev trenutek minil, iztrošen pa naj bi bil tudi njegov osnovni kronotop, namreč socialno obrobje in delavska mizerija razbitih zakonov, topega strmenja skozi soljudi ter kronične suše v denarnici. Mar se niso literarni modni trendi premaknili drugam, v kulturno nasičeno pripoved, ki vase vključuje mnogotere signale množičnih medijev in pop ikon, mar ni imperativ literarnega tržišča danes bolj kot kdaj koli prej docela nedvoumen v izterjavi dolgov do filmične in televizijske primernosti, mar ni Carver vendarle predvsem pisatelj za estetske sladokusce, ki se v njegovih poročilih iz *dežele med nikjer in nič* ne naveličamo razvozlavati šifer sodobnega bivanja?



Mogoče. Kljub temu pa me ob ponovnem branju nekaterih Carverjevih zgodb prevzema občutek, ki ga ne znam kritično in racionalno utemeljiti. To je občutek univerzalne zbežanosti pred ravnodušno stvarnostjo, katere poglavitno znamenje je bržkone treba videti v izčrpanem potencialu smisla, ki bi ga v sodobnem modernem svetu Zahoda še lahko nosila preprosta beseda "ljubezen", za katero res ne vemo, o čem govorimo, ko govorimo o ljubezni, če parafraziram naslov avtorjeve verjetno najbolj znane kratke zgodbe in istoimenske knjige. Ljubezen so, kot besedo in kot odrešujočo, četudi trenutno skladnost izrečenega in mišljenega in storjenega danes najbrž že nepopravljivo poškodovale gigantske serije prefinjenih zlorab, ki jih je doživela pod rokami mojstrov reklamarske govornice in direktorjev za "komunikacijo" s ciljnim javnostmi, kjer ljubezen silijo, da s svojo prepoznavno temeljnostjo jamči za vse pod soncem, za periodične nakupe toaletnega mila, glasbene opreme za dvigala, pornografske filme in škofovske pridige, teden počitnic na Karibih in šovinizem izbranega naroda, za enostavna potovanja na druge planete in priročnike osebnostne rasti v vikend delavnicah "nove dobe". In vendar se mi iz mnogih Carverjevih zgodb svetlika, kakor kresnica v mraku dolgočasnih romanov o bizarnih ekscesih sodobnega potrošniškega in medijskega življenja, tudi neka druga, mnogo bolj stvarna in mnogo bolj dosledna slika, košček slike raje, o ljubezni kot *pravi stvari*, za katero so vsa imena groteskno nezadostna in eksistencialno neprikladna. Ravno ljubezen kot *prava stvar*, v Carverjevih zgodbah sicer izključno heteroseksualna stvar zgrešenih srečanj med moškimi in ženskami, predstavlja enega od bistvenih fokusov njegovega dela.

Zakonski pari in posamezniki srednjih let z neuglednimi zaposlitvami in pritajenimi strastmi tako rekoč nikoli ne izbruhnejo v drugo skrajnost popularnega diskurza dvajsetega stoletja – nasilje. Zato je Carverjevo literarno delo še toliko bolj čudno, čeprav hvalevredno ravnodušno do gospodujočih pripovednih strategij, ki pljuskajo v nas iz ekraniziranega življenja. Njegovi liki v zgodbah počnejo to, kar pravzaprav – če smo brutalno iskreni – počnemo v mnogih trenutkih "praznega teka" tudi mi, pa naj bodo naša življenja zasidrana v politični ekonomiji ameriške kapitalistične surovosti ali pa v slovenskem post-komunizmu ekstaze trženja: družijo se, pogosto pijejo, se spogledujejo in redno padajo na izpitih iz smiselnega sporazumevanja.

Tu, v njegovih zgodbah, ni nobenega zavetja v občestveni toplini, ki izvira iz uspešnega občevarja, bodisi da je verbalizirano ali seksualizirano, tu so le nase skrčene človeške eksistence, ki si z vztrajnostjo večnih izgubarjev prizadevajo, da bi se stegnjena roka le koga dotaknila, da bi topla beseda le našla toplo mesto in da bi so-čutenje morda le postalo smotrna medsebojna vez, ne pa zgolj labirint enosmernih ulic, kakršne moramo zato, da bi nekako preživeli iz dneva v dan, resignirano sprejeti kot edini zemljevid naše človeške kondicije – zemljevid z imeni krajev, kamor ne bomo nikoli potovali, z imeni rek, ki jih ne bomo nikoli prečkali, in z zakladi duhovne prisotnosti, za katere ni več na voljo nobenih ključev. Iz tihe, tesnobne in hkrati prekleto stvarne počasne predaje

pred obličjem neizprosne in brezčutne sveta je Carver (ki je lirski realizem Čehova posodobil in cepil na Flaubertov stil prikazovanja, ki se izogiba komentarju, da bi v odsotnosti konfliktnega zapleta odkril joyceovsko možnost za mistične trenutke razodetja v vsakdanjem ameriškem življenju) uspel potegniti zelo veliko, še več.

Carverjeva biografija ozdravljenega alkoholika, ki je imel za seboj štiri neuspele poskuse, da bi končno z oddihom olajšanja in občutkom resničnega zmagovalja vendar opustil odvisnost od navade, za katero je kasneje suho pripomnil: "*Najbolj preprosto rečeno, umiral sem od nje, dobesedno*". Ta utekočinjena biografija je pustila neizbrisen odtis v njegovem literarnem delu; alkohol v zgodbah pogosto igra pomembno vlogo. Carver se je namreč dosledno držal vodilnega literarnega pravila, ki se ga je naučil od svojega prvega in edinega res priznanega učitelja obrti, pisatelja Johna Gardnerja, čigar predavanja je poslušal na majhnem kolidžu v severni Kaliforniji: pisati je treba o tem, kar dobro poznaš. Lokalni kolorit, ki je pri Carverju zgolj skopo nakazan, še dodatno in nezmotljivo sugerira, da imamo redno opravka z napol urbanizirano in napol podeželsko pokrajino, v kateri se enolično vrstijo zunanji znaki ameriške komercialne vsakdanjosti, od cenениh motelov do noč in dan odprtih trgovin na bencinskih črpalkah. Vendar je pisanje o nekem osebno doživetem in – kar je še pomembnejše – kritično spoznanem psihičnem in fizičnem stanju, četudi je tako domače kakor alkoholna omama, v bistvu le prvi, ne pa tudi zadosten pogoj za estetsko prepričljivo in eksistencialno verjetno zgodbo. Potrebne so pozorne selekcije, premišljeno čiščenje in nešteta prečesavanja teksta, ki se jih je Carver loteval z disciplinirano usmerjenostjo na sleherno na videz zanemarljivo podrobnost, ki mora biti nakazana, in z natančnim odporom do pridevnikov in drugih okrasov, ki morajo biti izbrisani, da ne bi kak stavek slučajno dobil samostojne vloge citata, moralčne sentence ali duhovite modrosti. Pri tem postopku, ki so ga na avtorjevo grozo pred utesnjujočimi etiketami nato ročno in – priznati je treba – uspešno razglasili za minimalizem, mu je zelo pomagal v osemdesetih in devetdesetih letih znameniti *kapitan fikcije* v ameriškem založništvu, razvpiti literarni urednik in eksperimentalni pisatelj Gordon Lish. Z njim je Carver potem, ko ga je po naključju spoznal na ulici v univerzitetnem mestecu Palo Alto v Kaliforniji, razvil dolgo, mučno in kompromisov polno razmerje, od katerega je sicer ogromno pridobil, saj mu je Lish omogočil dostop do velikih publikacijskih forumov in ga lansiral kot profiliranega pisatelja tudi k uglednim založnikom, mnogo pa je tudi izgubil. Izgubil je predvsem občutek estetske integritete in umetniške samostojnosti, ki ga je naposled pognal k dokončnemu pretrganju stikov s tem urednikom in nekdanjim prijateljem, ki si ni le izmislil naslova za Carverjevo najbolj znano zbirko zgodb, ampak je tudi dejavno prekrajal, predvsem krajšal in vešče oskubil Carverjevo prozno pisavo skoraj vse introspektivnosti, sentimenta ter psihologizacij. Po objavi četrte knjige zgodb z naslovom *Cathedral* (1983) se je Carver glede literarnega ustvarjanja posvetoval samo še s Tess Gallagher, ki ji je neomajno zaupal.

S svojo življenjsko sopotnico pa ni delil le pisateljske vokacije in delavskega porekla, ampak tudi popolno osredotočenost na posameznika. V njegovih zgodbah gre večinoma za domače interierje, dnevne sobe in kuhinje brez velikih spektaklov in avanturističnega iskanja adrenalinskih doživetij, brez gneče na mestnih trgih in brez množičnih prizorov; družbeno-politični kontekst s po-udarki, kakršni so na primer ameriška vojna v Vietnamu, ki je vzpodbudila mnoge daljnosežne premike v ameriških kulturnih običajih, so pri Carverju komaj (če sploh) prisotni. V zgodbah se namesto tega srečujemo z mnogo bolj sugestivno in skrivnostno arheologijo banalnega vsakdanjika, v katerem se je, kakor pri pazljivo rekonstruiranem mozaiku, katerega mnoge črepinje nepovratno tičijo pod plastmi zgodovinske preteklosti, vse bistveno, usodno in dramatično pravzaprav zgodilo zunaj pripovednega okvira. To pomeni, da lahko medsebojna razmerja in značaje likov sestavimo šele na osnovi hipnih posnetkov stanja, ki



je pred nami, pogosto v enotnosti dogajalnega kraja in časa. Vendar to ni nikakršen dramatični sedanjik, saj ima pripovedni lok, če o njem sploh smemo govoriti, mnogo več značilnosti nekakšne paralize ali omrtvelosti, dihajoče samostojno življenje med liki, ki se krčevito trudijo drug v drugem prepoznati ranljivo in krhko človeškost. Pri tem jih imamo priložnost opazovati pri najbolj navadnih opravilih.

Kar je v kontekstu te vizure navadnega življenja predvsem zanimivo, je nekakšna strašna asimetrija med alkoholom in hrano. Liki v Carverjevih zgodbah namreč prav gotovo več pijejo kot jejo. Vendar v frekvenci opisovanja različnih načinov, kako tankajo ceneno namizno vino, po mojem mnenju ne bi bilo dovolj videti le neke nevtralnega dokumentaristične razsežnosti, čeprav gre za zelo nazorne in realistično izrisane prizore. Nasprotno: simbolno napetost med alkoholom in hrano je treba razumeti kot pomensko razliko, v kateri je hrana povezana s krepilnimi in vitalnimi funkcijami, medtem ko je alkohol uporabljen kot ekran praznih gest in mask, kar je pokazal Fred Moramarco v odmevnem eseju *Carverjevi pari govorijo o ljubezni* (2000). Minljivi skoki čez plot in ponesrečena prešuštva, občutek krivde in teža sramu pred samim seboj, če ne tudi pred drugimi, razkrojene partnerske vezi in izdano zaupanje, priročne goljufije in nedolžne laži z usodnimi posledicami; ves ta arzenal čustvenih situacij je za *pravo stvar*, ljubezen, v neki zgoščeni spoznavni perspektivi pravzaprav to, kar je alkohol v primerjavi s hrano.

Carver je seveda daleč od samozadovoljnega moralizma, v katerem bi z dvignjenim pedagoškim prstom odbijajoče pridigal o tem, kar dober umetnik zna nevsiljivo prikazati. Prav nič se ne pretvarja, da alkohol ni le najbolj pogosto uporabljeno konverzacijsko mazivo, ki pomaga gnati dialoge med njegovimi liki; ti se ne poznajo zares, čeprav živijo v istem gospodinjstvu ali soseščini, saj daje jasno vedeti, da se brez alkohola ne morejo uspešno prignati do utvare, da so vendarle nekam prispeli. Toda bralcem – junakom skoraj nikoli – je dano videti tudi boleče spoznanje, da so tja prispeli lačni. To dvojno naravo človeških prizadevanj, iskanja in izgube, je Carver ubesedit z mojstrstvom pretanjenega poznavalca duše. Fizična, konkretna hrana njegovih likov, piščanec v pečici in cvrčeči hamburger na žaru zanemarjenega dvorišča; to je *majhna dobra zadeva*, kakor se je izrazil eden od Carverjevih alkoholikov s polnim delovnim časom, hrana kot dosegljivi nadomestek *prave stvari* same, katere odmik v slabo neskončnost nas šele nazorno primora k temu, da zapopademo ljubezen kot eksistencialni imperativ, ki skozi svojo lastno odsotnost ganljivo in iskreno spregovarja o svetu, v katerem moramo živeti vsi, četudi si v njem ne želi živeti nihče, človeška srca pa še kar naprej utripajo v poznem mraku, skoraj že v nočni temi. Mislim, da je jasno. Carverjeve zgodbe ne ponujajo nikakršnega psihološkega očiščenja ali metafizičnega izhoda v transcendenco, zato pa sorodnim dušam nudijo največ, kar je od umetnosti mogoče pričakovati v postmoderni dobi hlapčih osebnih vezí, poljubnih stilskih preobrazb in korupcije vseh idealov: začasno bivališče.