

## Slavistična knjižnica 12



**Barbara PREGELJ**

**Zgledno omledno:  
trivialno v slovenski  
postmoderni  
književnosti**

**Slavistično društvo Slovenije****Ljubljana, 2007**

Slavistična knjižnica 12

Barbara Pregelj

Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti

Izdalo Slavistično društvo Slovenije

(http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/sds/sds.html)

Ljubljana, 2007

Recenzija: red. prof. dr. Miran Hladnik

izr. prof. dr. Zoltan Jan

Urednik zbirke: dr. Zoltan Jan

Tehnična urednica: Malka Čeh

Tiskarna Pleško d. o. o., Ljubljana

Izdajo znanstvene monografije je finančno podprlo Ministrstvo za visoko šolstvo in znanost Republike Slovenije.

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

821.09:111.852

821.163.6.09:111.852

PREGELJ, Barbara

Zgledno omledno : trivialno v slovenski postmoderni  
književnosti/ Barbara Pregelj. - Ljubljana : Slavistično društvo Slovenije,  
2007. - (Slavistična knjižnica / Slavistično društvo Slovenije ;  
12)

ISBN 978-961-6715-00-3

236150016

*Filipu, Gašperju*

*in Alešu,*

*mojim trem mušketirjem*

## Kazalo

Kazalo.....	6
Predgovor.....	8
Uvod .....	9
Trivialno in refleksija o postmodernizmu.....	17
Ameriško raziskovanje trivialne literature.....	18
Postmodernistična kritika in trivialno.....	20
Trivialno v slovenski refleksiji o postmodernizmu .....	26
Trivialno kot medbesedilnost .....	36
Speculum mundi .....	39
Umberto Eco: Ime rože (1980).....	39
John Fowles: Mag (1966, 1977).....	47
Manuel Puig: Poljub ženske pajka (1976).....	50
Thomas Pynchon: Mavrica težnosti (1973).....	52
Trivialno kot oblika medbesedilnosti v slovenski pripovedni prozi ..	54
Romaneskne medbesedilne navezave.....	58
Detektivka.....	58
Kriminalka .....	76
Fantastična literatura .....	83
Fantastični roman.....	86
Ljubezenski roman.....	94
Zgodovinski roman .....	103
Medbesedilne navezave v kratki prozi.....	111
Detektivka v kratki prozi.....	111
Kriminalka v kratki prozi.....	114
Fantastična kratka proza.....	115

Elementi grozljivke v kratki prozi .....	124
Ljubezenska kratka proza .....	128
Zgodovinska kratka proza.....	131
Še o žanrih.....	143
Pogostejši trivialni žanri v luči slovenske postmoderne.....	143
Detektivka .....	144
Kriminalka .....	148
Vohunski roman.....	150
Znanstvena fantastika.....	151
Grozljivka.....	155
Ljubezenski roman .....	157
Vojni roman .....	159
Preglednica obravnavanih žanrskih naslovov in medbesedilnih navezav .....	161
Sklep: Je literatura brez avre sploh še mogoča? .....	171
Viri in literatura.....	175
Povzetek .....	198
Resumen .....	202
O avtorici.....	206
Iz recenzije .....	207
V Slavistični knjižnici je doslej izšlo .....	209

## Predgovor

Monografija je plod dolgoletnega raziskovanja, ki je potekalo od mojega dodiplomskega do podiplomskega študija. V tem času sem se ukvarjala z vlogo trivialnega v naj sodobnejši slovenski književnosti ter s preseganjem ločevanja med elitno in množično literaturo v povezavi s postmodernizmom, trivialno literaturo pa sem raziskovala že tudi prej, ob njenem vzniku v španskem baroku. Moje zanimanje za trivialno je odraz refleksije ob lastni ambivalenci do pojava množičnega (tudi) v literaturi in je raslo od zgodnjih mladostnih branj (priznanje, ki ga delim z Andijanom Lahom) prek spoznanja, da je, če hočeš razmišljati o množični kulturi, potrebno v njej skrivaj tudi uživati (drža, ki jo delim z Umberto Ecom) do zavedanja, da je zgodnje navdušenje nad trivialnim naivno in ga zato vse bolj zamenjujeta previdnost in skepsa (drža, ki jo delim s Susan Sontag) ter zaskrbljenost nad trenutnim stanjem v literaturi in literarni vedi, ki ga sama okušam ne le kot kritičarka, temveč tudi kot predavateljica in prevajalka.

Problem, ki ga raziskujem v tej knjigi, zbuja različne interpretacije in dvome. Teh bi bilo še več, če monografija ne bi rasla v dialogu z raziskovalci in strokovnjaki, ki so se bili v zameno za spremljanje mojega dela pripravljeni odreči edini dobrini, ki je danes res manjka, svojemu času. Zato sem jim iskreno hvaležna. Še posebej bi se rada zahvalila prof. dr. Miranu Hladniku za številne strokovne in osebne nasvete, prof. dr. Gregorju Kocijanu za spodbudo, brez katere ta knjiga sploh ne bi nastala, prof. dr. Darku Dolinarju, prof. dr. Denisu Ponižu ter doc. dr. Alojziji Zupan Sosič za številna konstruktivna opozorila. Hvaležnost, ki jo dolgujem Zvonki Leder Mancini za potrpežljivost pri prebiranju mojih spisov, ima dolgoletno kilometrino. Izr. prof. dr. Zoltanu Janu pa dolgujem prijazno zahvalo, ker je monografijo uvrstil v Slavistično knjižnico.

Knjiga je nastajala, ko so se še posebej močno risale črte mojega osebnega zemljevida. Da sploh lahko tlači to zemljo, če si sposodim in rahlo parafraziram Ángela Gonzáleza, je bil potreben širok prostor in dolgo časovno obdobje: ljudje z vsega morja in vse zemlje, rodovitni trebuhu in telesa in še več teles, ki so se neumorno zlivala v neko novo telo. Vsem, predvsem pa mojima staršema, ki so v tem procesu sodelovali in mi stali ob strani, od srca hvala.



## *Uvod*

Namen raziskave, ki jo predstavljam v knjigi z naslovom *Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*, je bil ob besedilih proučiti navezavo trivialne literature in trivialnih žanrov na sodobno slovensko književnost in tako preveriti trditve o trivializaciji sodobne slovenske književnosti po eni ter razmahu slovenske žanrske literature po drugi strani; proučiti, skratka, način, na katerega poteka preseganje ločevanja med kanonizirano in trivialno literaturo (tudi) v sodobni slovenski književnosti.

Preseganje vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo<sup>1</sup> se večinoma povezuje z reprezentativnimi avtorji in literarnimi teoretiki postmodernizma. Sama se pridružujem trditvam slednjih. Zato sem v

---

<sup>1</sup> Raba slovenskih terminov, ki označujejo tradicionalno opozicijo 'visoke', tj. kanonizirane in 'nizke', tj. trivialne književnosti je, kot poroča Miran Hladnik (1983: 5-13), je precej dispartna (pogostejša poimenovanja: *množična literatura, ljudska literatura, kolportaža, zabavna literatura, kič, šund, plaža, poljudna literatura, potrošna literatura, nekanonizirana literatura, konformna literatura* itn.), zato Hladnik kot ideološko najmanj obremenjen termin vpelje poimenovanje *trivialna literatura*, ki je kot izrazit pojem literarne vede izgubil pomen vrednostne oznake in se uporablja zgolj kot generični pojem za določen tip literature. Sama sledim Hladnikovi terminologiji, kategorijo 'visoke' in 'nizke' literature pa uporabljam le tedaj, ko želim poudariti njeno (tradicionalno) aksiološko rabo.

najnovejši slovenski književnosti (z nekaterimi tujimi zgledi) poiskala besedila, ki takšno branje omogočajo. Preglednica ob koncu monografije priča o njihovi številčnosti, pa tudi o tem, da ne gre zgolj za obrobne avtorje. Osredotočenost na zgolj enega od postulatov postmodernizma in vztrajanje pri raziskovanju literarne smeri, ki ji je slovenska literarna veda sprva namenila precej pozornosti, kasneje pa raziskovalne izzive našla drugje, se morda zdi anahronizem. Izhaja iz prepričanja, da je bilo deklarativno preseganje dihotomne delitve literature sicer tista lastnost postmodernistične literature, ki jo je večina literarnih kritikov opazila, a kljub temu doslej ni bila deležna ustrezne sistematične obravnave. Da ni šlo le za enega izmed postulatov postmodernizma, temveč za enega radikalnejših, po mojem priča tudi trenutno stanje v literaturi in literarni vedi. Težko bi rekli, da ga je zakrivil ravno postmodernizem, a je očitno, da je bil dovolj dojemljiv, da ga je začutil in nanj tudi opozoril.

Poleg postmodernizma za določitev področja raziskave uporabljam širši pojem postmoderne, ki ga je na Slovenskem uveljavil Janko Kos (2000: 170-209) in kot zbirni pojem označuje različne literarne tokove (postmodernizem, eksistencializem, neorealizem, modernizem, ultramodernizem, postsimbolizem), ki so se v slovenski literaturi po obdobju moderne<sup>2</sup> ali prvič pojavili ali v večji ali manjši meri ohranili. Bistveno določilo literature slovenske postmoderne je poleg njene raznolikosti in sinkretičnega povezovanja različnih prvin tudi vpliv globalizacije; predvsem zaradi teh vplivov pride tudi v slovenski književnosti do dokončnega preseganja nekaterih za slovensko književnost značilnih literarnih stilov in tokov, ki jih je uveljavila zlasti slovenska moderna, kakor tudi do razvoja avtopoetik in (tudi) estetskega pluralizma ter razmaha trivialne in žanrske literature.

---

<sup>2</sup> Tudi tokrat gre za zbirni pojem, ki v sebi združuje različne literarne tokove: realizem, naturalizem, postromantiko, novo romantiko, dekadenco in simbolizem, v začetni obliki celo modernizem.

Žanrska literatura je pravi razcvet doživela po letu 1980, ko se je spremenila funkcijska določenost slovenske literature. Iz nacionalno-moralne institucije, kot so jo dojemali in vrednotili vse od devetnajstega stoletja, je preko družbeno-ideološke in estetsko-avtonomne institucije literatura okoli leta 1980 postala predvsem proizvodno-porabna institucija (Kos 2000: 182-83). Ta se je po eni strani ujela s slovensko refleksijo o trivialni književnosti, ki se je razživela prav okoli leta 1980 – dosegla pregled in sistematizacijo s Hladnikovo *Trivialno literaturo* (1983) ter se po njej postopno usmerila k raziskavi žanrov – in tako po eni strani pomenila svojevrsten odraz zanimanja ne samo kritike ampak tudi občinstva za povečano produkcijo trivialnih žanrov, obenem pa je tudi že ustrezala recepciji reprezentativnih besedil in kritikov svetovnega postmodernizma, ki so pronicali tudi v razprave o postmodernizmu v slovenski književnosti in prva slovenska postmodernistična besedila. Časovno sem se zato v raziskavi omejila predvsem na obdobje med leti 1980 in 2000, saj ravno v tem času tudi v slovenski književnosti pride do povsem novih, celo radikalno drugačnih konstelacij in razmejitev, pri čimer je letnica, s katero končujem raziskovano obdobje zgolj metodološko pomagalo, saj vsebinsko v ničemer ne prelamlja z značilnostmi raziskovanega časovnega izseka, še zlasti, ker je večina obravnavanih akterjev še vedno dejavnih.

Jasno je, da omejitve na najsodobnejšo literaturo poleg nedvomne draži v sebi skriva tudi več pasti. Poleg metodoloških tudi (in predvsem) specifične aksiološko-selekcijske. Ker pa je eden od namenov monografije prav opozarjanje na nekatere nove poglede in razmejitve v (slovenski) literarni instituciji – ta se z lastnimi mehanizmi sesuva in hkrati vzpostavlja tako kot še nikoli v svoji zgodovini –, je ujetost v isto zanko pravzaprav kar nekako primerna in celo v skladu z duhom časa, saj tako najbolje zrcali samo dogajanje na slovenskem literarnem prizorišču.

Trivialno v postmoderni slovenski književnosti namreč še vedno lahko orišemo v okviru tradicionalne dihotomne delitve literature, ki jo poudarja tudi sočasna literarna kritika, in sicer:

- kot medbesedilno navezavo na značilnejše pripovedne postopke trivialne književnosti – večinoma gre za postmodernistična besedila, ki preko metafikcijskosti zrcalijo svoj status zgolj besedilne resničnosti – torej kot t. i. 'visoko', kanonizirano književnost ter
- kot trivialno žanrsko literaturo, ki tradicionalne zabavno-poučne in zgolj zabavne žanre bogati z modernejšimi žanri detektivke, kriminalke, (znanstvene) fantastike, grozljivke, trilerja ter ljubezenskega in zgodovinskega pripovedništva – večinoma gre za literarno manj ambiciozna besedila, a nekatera med njimi (tudi z rabo

pripovednih postopkov, ki so sicer značilni za kanonizirano literaturo) dosegajo tudi kvalitetno raven, ki za besedila trivialne književnosti ni najbolj značilna.

Ta delitev je seveda povsem v skladu s tradicionalno dihotomno delitvijo literature, ki se za besedila najsodobnejše književnosti (in še zlasti za nekatere žanre, na primer zgodovinski roman, fantastično literaturo) ne zdi več ustrezna. Še zlasti se zdi takšna delitev v protislovju s teoretskimi izhodišči opravljene raziskave, katere namen je pokazati na zблиževanje in ne na ločevanje z rabo pojmov tradicionalne bipolarne delitve literature.

Zato je ohranjanje tradicionalne dihotomije v tej raziskavi zgolj metodološko-strukturne narave in nikakor ne vrednostne; oznaka postmodernizma, ki se kaže predvsem kot kršenje žanrske sheme in določilo prevladujoče žanrske sheme, ki v grobem ustrezata delitvi na kanonizirano in nekanonizirano literaturo, sta pač eden izmed načinov, s katerimi literarna veda preverja odnos do tradicije. Za besedila, ki pogosto nastajajo kot literatura o literaturi, je ta seveda bistven. Še zlasti, ker se prav na ta način ozavešča dihotomna delitev literature, k preseganju katere, kot dokazujejo besedila, zajeta v tej raziskavi, teži tudi slovenska postmoderna literatura.

Delitev na trivialno in kanonizirano literaturo je izrazito moderna kategorija, ki (tudi) na področju estetskega odraža bistvene duhovnozgodovinske spremembe časa in začetek moderne: vzpon meščanstva in njegov specifični okus; značilno željo po spremembah, aksiološki relativizem ter sekularizirano linearno dojetje časa. Vznik trivialne literature je odločilno povezan še s tiskom in naraščanjem stopnje pismenosti v Angliji in Franciji (Hladnik 1983: 12; Dalziel 1957; Neuburg 1977), z baročno kulturo ter konceptom svobodne volje in Graciánovim dojetjem lepote v Španiji (Pregelj 1999: 71-100), v Nemčiji pa z razsvetljenstvom in estetsko modernostjo, ko se okoli leta 1750 (Hladnik 1983) spremeni dojetje umetnosti; pojavi se poimenovanje 'lepe umetnosti', teorija

vsake izmed njih ter Baumgartnova estetika (Tatarkiewicz 1995). Pri določitvi vznika trivialne literature je treba upoštevati predvsem zavest o njenem pojavljanju, ki s prvimi nanjo usmerjenimi kritikami obenem pomeni tudi prvo refleksijo o njej. Góngorov kulteranizem,<sup>3</sup> Alemánova sovražnost do neizobraženega ljudstva (vulga), Cervantesove opazke o recepciji komedije, parodiranje viteških romanov in jeza na avtorja apokrifnega Don Kihota, Calderónov elitizem po eni ter tiskanje in razširjanje letakov, pa Lope de Vegovo pisanje za široko publiko po drugi strani, pričajo, kako se je v Španiji Zlatega veka razslojila publika in kakšne spremembe je doživel koncept avtorstva. Rivalstvo med trivialnimi in 'resnimi' avtorji, o katerem je mogoče sklepati tudi iz Schillerjevih in Goethejevih kritik trivialne literature, ravno tako kaže, da se je homogeni krog avtorjev, ki mu je ustrezal enoviti krog publike, dokončno razcepil na tiste, ki skušajo ustreči (manj zahtevnemu) okusu večine, in tiste, ki se na račun hermetičnosti elite odpovedujejo množičnosti in razumljivosti večini.

Kot je razvidno že iz navedenega, do dihotomne delitve literature ni moglo priti povsod po Evropi istočasno, pa tudi ne v isti meri, kar je seveda logično, saj je tudi bipolarizacija literature odvisna predvsem od razvoja in stanja v posamezni družbi. V svetovni književnosti je skoraj do 20. stoletja zato mogoče celo pri istem avtorju (denimo pri Balzacu in Dickensu) zaslediti prehajanje od enega tipa literature k drugemu. Soobstajanje obeh polov je še zlasti očitno v slovenski književnosti, kjer sta se zaradi njenega specifičnega razvoja celo ujela vznik trivialne in kanonizirane literature.

Vznik trivialne literature torej sprva pomeni predvsem kritiko, ki so jo nanjo naslavljali avtorji kanonizirane literature. Po razvoju kritiškega aparata, ki ga je za svojo uveljavitev potrebovala 'visoka'

---

<sup>3</sup> Četudi se španski *culteranismo* v slovenščino včasih prevaja kot *kultizem* (na primer v Knavsovem leksikonu), sama ohranjam *kulteranizem* kot nadpomenko *kultizma*.

literatura, postane kritika trivialne literature predvsem literarnovedna domena. A področje trivialnega kljub številnim nanj uperjenim kritikam ostaja neraziskano, trivialni žanri pa marginalizirani. Oznaka nižjega žanra vse od njenega začetka spremlja roman (Kmecl 1981: 42) in komedijo, tudi španske romane in zbirke romanc, hkrati pa so oznako nižjih dobili še žanri, ki svoje navezave na množično produkcijo niso skrivali, denimo letaki in feljton (García de Enterría 1983). Zanimanje za ljudsko kulturo v 19. stoletju njene raziskovalce sicer pripelje tudi do 'nižje' popularne kulture, a zavest o njenem obstoju za raziskovalce, na primer španskih romanc, pomeni predvsem začudenje in nelagodje (Díaz-Más 1994: 34-41).

Konec 19. stoletja se s simbolizmom elitistične težnje literature še stopnjujejo in dosežejo svoj vrh z modernizmom, v katerem se dokončno poruši ravnovesje, ki ga je med družbo in umetnostjo skušala vzdrževati poezija. Literatura tako postaja vse bolj hermetično estetsko početje, ki jo spremlja umikanje iz življenja in omejevanje na ozek krog publike, to pa v veliki meri sestavljajo le še pisatelji in kritiki. Redukcija občinstva se kaže kot potreba po kritiku kot posredniku med (le redkim razumljivim) avtorjem in vse številčnejšo (neuko) publiko in zrcali doslej najglobljo delitev na dva različna tipa literature, elitistično (kanonizirano) literaturo po eni ter množično (trivialno) literaturo na drugi strani, pri čemer, kot je o maloštevilni publiko nekega koncerta izjavil Mallarmé, prisotnost ozkega kroga (pознаvalske) publike odtehta množično odsotnost (laičnega) občinstva.

Avantgarda si v začetku 20. stoletja za svoj cilj postavi predvsem vračanje umetnosti v življenje, a ji zaradi njenega elitističnega naboja to ne uspe. Podobnim ciljem sledi tudi ameriška avantgarda šestdesetih (Huysen 1986). Ta si zaradi specifične ameriške naklonjenosti do množične kulture prav v tej poišče sredstva za rušenje uveljavljenega meščanskega družbenega reda, kar se ujame z začetkom razpravljanja o postmodernizmu, ki se zato že od vsega začetka povezuje z deelitizacijo literature po eni ter naklonjenostjo do trivialnih žanrov po drugi strani. Preseganje vrzeli med doslej strogo ločenima poloma literature zato postane eno od opaznejših vodil in značilnosti postmodernizma.

Izbira med všečnostjo in elitizmom, ki je v svetovni književnosti jasno prisotna že vse od Cervantesa dalje, tako v tistih postmodernističnih besedilih, ki nas zanimajo v kontekstu preseganja tradicionalne dihotomije, izgubi svojo pravo težo. Ko v dobi množične produkcije, diktata trga in globalizacije tehtajoči *ali* zamenja lahkotnejši *in*, to na nivoju besedila pomeni predvsem medbesedilno navezovanje na trivialne žanre. Postopek medbesedilnega zrcaljenja seveda ni nov, nujen je za vsakršno žanrsko zavest (Juvan 2006: 163-64). Uporabil ga je tudi Cervantes, ki je v svojem Don Kihotu ravno s

parodiranjem, kritiko in odmikom od viteškega romana pokopal to v srednjem veku tako popularno literarno zvrst. Iz te kritike in zavestnega razmejevanja med estetsko trajnejšim in tem, kar povzroča le kratkotrajni užitek, je zrasel novoveški roman, ki je, podobno kot ostale oblike kanonizirane literature, razliko med obema poloma zavestno gojil in jo sčasoma tudi povečeval. Postmodernizem se temu razmejevanju z deklarativnim navezovanjem na trivialne žanre odpoveduje, s čimer se odpoveduje tudi kritiki trivialnega. A raba trivialnih žanrov v postmodernizmu ni naivna. Že res, da s povečano komunikativnostjo (in s tem tudi že odpovedjo literarni kritiki?) ta literatura nagovarja širši krog bralcev, a na nivoju branja še vedno računa na različne zmožnosti recepcije. V tem je po mojem bistveno protislovje, ki ga kaže odnos postmodernistične literature do trivialnega, zaznati pa ga je mogoče tudi v najsodobnejši slovenski literaturi. Zrcaliti ga skuša tudi naslov monografije: kanon še vedno nastaja, a ne mimo občinstva, ki besedila, pač v skladu s svojimi sposobnostmi, razvršča od enega do drugega pola, od zglednega do omlednega.

Kaj preseganje vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo pomeni ter v kakšno zvezo s postmodernizmom postavlja ta proces svetovni in slovenski teoretiki, sem skušala predstaviti v prvem poglavju monografije. Ta pomeni teoretski okvir in refenco mojega raziskovanja. Iz predstavljenih in upoštevanih stališč teoretikov je namreč razvidno, da dihotomno ločevanje literature postaja vse manj smiselno, saj ga je literarna praksa mnogokje tudi že preseгла; kako se to kaže v nekaterih (za postmodernizem) reprezentativnejših besedilih svetovne in domače književnosti sem pokazala v drugem in tretjem poglavju.

Tako trivialna kot postmodernistična literatura gojita zlasti prozo, zato sem se v raziskavi omejila predvsem nanjo. Pri izboru tujih besedil je bilo selekcijsko merilo reprezentativnost, pri čemer sem se oprla na pomembnejše teoretike postmodernizma, kot so Brian McHale, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Janko Kos, Tomo Virk in Marko Juvan. Pri slovenskih avtorjih je prevladal selekcijski kriterij preglednosti; uvrščanje kakega avtorja v prevladujočo medbesedilno metafikcijsko navezavo je hkrati pomenilo tudi že njegovo umestitev med slovenske postmoderniste. In ker ni malo teoretikov, ki zanikajo obstoj slovenskega postmodernizma, sem obenem tudi skušala utemeljiti oznako postmodernizma za obravnavana besedila, pri čemer sem upoštevala tako sociološke raziskave postmodernizma (Aleš Debeljak) – te raziskovanje trivialne literature že tradicionalno pač vedno upošteva –, kot tudi raziskave, ki se postmodernizma lotevajo na duhovnozgodovinski teoretski podlagi (Janko Kos, Tomo Virk).

Raziskava je pokazala, da slovenski avtorji, ki se medbesedilno navezujejo na trivialne žanre, niso vsi tudi obenem že postmodernisti,

na kar sem opozorila ob Marjanu Rožancu, Frančku Rudolfu, Mateju Boru, Vinku Möderndorferju, Leli B. Njatin in deloma tudi Janiju Virku. Avtorji, ki se lotevajo trivialnih žanrov na način postmodernistične medbesedilnosti, so predvsem nekateri predstavniki "nove slovenske proze" (Emil Filipčič, Marko Švabić, Branko Gradišnik, Milan Kleč), "mlade slovenske proze" (Andrej Blatnik, Igor Bratož, Mart Lenardič, Aleksa Šušulić, Marijan Pušavec) in avtorji, ki jih literarna zgodovina generacijsko ne umešča v nobeno od navedenih generacij: Drago Jančar, Maja Novak, Vladimir P. Štefanec, Alojz Ihan, Aaron Kronski, Goran Gluvić, Andrej Pogorelec, Marko Uršič, Bogdan Novak, Bojan Meserko, Miha Mazzini, Tone Peršak, Tamara Doneva, Dušan Merc, Igor Škamperle, Marjeta Novak Kajzer, Katarina Marinčič, Brina Švigelj Mérat. Med najpogostejše žanrske navezave postmodernističnih besedil prav gotovo sodita detektivka in kriminalka, sledijo ji fantastika, grozljivka, ljubezenska in zgodovinska proza tako v daljši kot krajši prozi.

Avtorji trivialne žanrske literature, ki jim v zadnjih dvajsetih letih tudi medbesedilne navezave niso tuje, so predstavljeni v četrtem poglavju monografije. Ti so generacijsko veliko bolj raznovrstni kot v tretjem in četrtem poglavju predstavljeni avtorji: mednje sodijo tako pisci, rojeni okoli leta 1930 (Franc Puncer, Ladislav Črnologar, Žarko Petan, Zlata Volarič, Tone Svetina, Miha Remec), kakor tudi avtorji, rojeni okoli leta 1960 (Goran Gluvić, Franjo Frančič, Igor Karlovšek, Maja Novak, Miha Mazzini). Med žanri sta najbolj zastopani detektivka in kriminalka, sledijo jima znanstvena fantastika, ljubezenski roman, zgodovinski roman, grozljivka in vohunski roman.

Pregled postmodernističnih medbesedilnih navezav na trivialne žanre in prikaz razmaha trivialne žanrske literature naj bi torej pokazala, ali in koliko za slovensko književnost držijo trditve o presejanju vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo, s tem pa predvsem če in v čem se kaže drugačnost postmoderne slovenske književnosti v razmerju do tradicije (in prejšnjih literarnih obdobj). Raziskava se s tem pravzaprav ne preneha suče predvsem okoli vprašanja postmodernizma na Slovenskem. Ta v slovenski postmoderni morda res ni najprezentativnejša in prevladujoča literarna smer zadnjih dvajsetih let, je pa prav gotovo tista literarna formacija, s pomočjo katere je v literaturo, z njo pa tudi v literarno kritiko, skozi glavna vrata vstopila refleksija in spraševanje o lastnem početju in statusu. Prav z zmožnostjo kritike in samokritike, v esejih *Pogumni Novi svet* piše Carlos Fuentes, pa si je literatura izbojevala pravico do kritike sveta.



## *Trivialno in refleksija o postmodernizmu*

Povezovanje raziskovanja postmodernizma z razmišljanjem o trivialni literaturi (popularni, množični literaturi in kiču)<sup>4</sup> ni naključno; iskanje stičišč med obema pojmomoma kmalu pokaže, da je »bila popularna kultura v širšem smislu pravzaprav okvir, znotraj katerega se je postmodernistična kritika najprej pojavila, saj je od svojega začetka do danes njena najopaznejša značilnost prav zavračanje sovražnosti modernizma do množične kulture.« (Huyssenn 1984: 179). Seveda je ta, tako kot prve omembe in definicije postmodernizma, kakor tudi razprave o njem, nastal v Združenih državah Amerike.

Kronoloških orisov pojava postmodernizma je (tudi v slovenskem prostoru) precej.<sup>5</sup> V njih so ustrezno predstavljene

---

<sup>4</sup> Ker gre večinoma za ameriško raziskovanje, poleg pojma *trivialna literatura* uporabljam tudi pojme, ki jih sicer za označitev istega pojava uporablja literarna kritika v ZDA: popularna in masovna (kultura in) literatura.

<sup>5</sup> Hans Bertens (1986). *The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: an Introductory Survey*. V: *Approaching Postmodernism*, 9-54; Bertens (1995). *The idea of the postmodern: a history*; Andreas Huyssen (1986). *Postmoderne – eine amerikanische Internationale? V: Postmoderne: zeichen eines kulturellen Wandels*, 13-44; Michael Köhler (1985). "Postmodernismus": povijesno – pojmovni pregled. *Republika 10-12*, 7-25; med slovenskimi literarnimi znanstveniki pa najbolj sistematično Janko Kos (1995), *Postmodernizem*; Janko Kos (1995), *Na poti v postmoderno*; Tomo

razmejitve s širšim sociološkim pojmom postmoderna, kontinuiteta in/ali diskontinuiteta z literarnim obdobjem modernizma, sopojavljanje pojmov modernizem in postmodernizem (*modernismo / postmodernismo*) v špansko govorečem prostoru, vsebinske, duhovnozgodovinske in formalne opredelitve pojma, navedeni pa so tudi reprezentativnejši postmodernistični avtorji. Da bi se izognila nepotrebnemu ponavljanju, bom predstavila predvsem tista literarnovedna spoznanja, kjer gredo razmišljanja o postmodernizmu v iskanje jasne navezave postmodernistične poetike na trivialno literaturo.

### ***Ameriško raziskovanje trivialne literature***

Izhodišče stičišč med obema pojmomoma je v Združenih državah Amerike, kjer je – v nasprotju z evropskim proučevanjem trivialne literature v 20. stoletju, ki je kljub številnim razlikam med glavnimi 'šolami', s tem pa tudi različnimi pojmovanji trivialnega, vendarle gojila predvsem kritičen in negativen odnos do obravnavanega pojava – »popularna literatura zaradi pragmatične naravnosti družbe izgubila manjvrednostni značaj.« (Hladnik 1983: 36). Uživanje v popularni kulturi, piše Andreas Huyssen (1986b:170), je bilo v ZDA pravzaprav vedno prisotno.

Vse od *Rojstva demokracije v Ameriki* **Alexisa de Tocquevillea** je popularna literatura v Ameriki pojmovana kot nujna posledica demokratičnosti ameriške družbe, s tem pa hkrati tudi kot ena njenih pomembnejših značilnosti. K za ZDA značilnem pojmovanju trivialne literature je obenem verjetno pripomogla tudi specifična ameriške literature same, ki ni, kot je še leta 1871 trdil **Walt Whitman**, »tako v moralnem kot v umetniškem smislu ustvarila nič novega. Pomembne evropske osebnosti, njihova dela in običaji, delujejo v Ameriki zelo

Virk (1996). Slovenski roman in Evropa: usoda slovenskega romana v dobi postmodernizma; Tomo Virk (2000). Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze.

tuje in nenavadno.« (1965: 37). Zato je razumljivo, da je za ameriško književnost ostalo značilno, da se je poleg velikih mojstrov evropskega modernizma zgledovala tudi pri domačih avtorjih; poleg Joycea, Prousta, Kafke, Manna, Brocha in drugih sta bila za ameriške pisatelje ravno tako pomembna ameriška klasika Mark Twain in James F. Cooper (Debeljak 1988: 225). Ko je tudi v ZDA prišlo do kanonizacije modernizma in avantgarde, s tem pa do njunega vstopa v zgodovino (in muzeje), je to sprožilo razmišljanje o statusu umetnosti in literature (Huyssen 1986b: 161). V štiridesetih in petdesetih letih so ameriški intelektualci zbrani predvsem okoli revije *Partisan Review*<sup>6</sup> postavili temelje refleksiji o umetnosti. V okviru te so začeli proučevati tudi množično kulturo. Sprva je razpravljanje o množični kulturi ostajalo predvsem znotraj opozicije (tudi političnih) nasprotnikov med radikalci (Dwight MacDonald, Clement Greenberg, Irving Howe) in neokonservativci (José Ortega y Gasset,<sup>7</sup> T. S. Eliott, Bernard Iddings Bell). K preseganju tradicionalne dihotomije v literaturi (in umetnosti) so z bolj umirjeno držo pripomogli t.i. liberalci (Gilbert Seldes, David Riesman, Max Lerner, Leslie A. Fiedler) (Rosenberg 1965: 11-12), pri katerih je zavzemanje za popularno kulturo postalo tudi in predvsem zavzemanje za demokratičnost (naposled tudi) v literaturi. Predvsem **Leslie A. Fiedler**, ki velja za enega pomembnejših in vplivnejših zgodnjih postmodernističnih teoretikov, je odkrito priznaval, da uživa tudi v izdelkih t. i. množične kulture. S svojimi napadi na modernizem je posebej 'ameriški stil', saj si ni le prizadeval za demokratizacijo 'visoke umetnosti', temveč predvsem za prevrednotenje pojmovanja popularne kulture, ki je izhajalo iz izzivanja institucionalizacije

---

<sup>6</sup> Norman Podhoretz, Ted Solotaroff, Elliot Cohen, Lionel Trilling, Alfred Kazin, Irving Howe, Meyer Schapiro, Clement Greenberg, Harold Rosenberg.

<sup>7</sup> Gre za španskega filozofa in esejista. Ker je njegovo delo *Upor množic* izšlo najprej leta 1934 v ZDA, in močno vplivalo na ameriške kritike, ga ameriški raziskovalci popularne kulture štejejo kar med svoje pomembnejše predhodnike.

'visoke kulture' (Huysen 1986b: 164-65). Fiedler je razmišljal o preseganju skrajnosti v literarni kritiki in zastavljal vprašanje legitimnosti enega samega, edino dovoljenega in priznanega jezika (in s tem umetnosti, v okviru te pa tudi literature). Fiedler si je tako predvsem prizadeval za pravico do literarne raznolikosti in diskurzivne drugačnosti (1965: 537-547).

### ***Postmodernistična kritika in trivialno***

V petdesetih letih, trdijo preučevalci postmodernizma, so se začele v ZDA pojavljati ideje in razmišljanja o postmodernizmu, obenem pa tudi prva poimenovanja nove literarne smeri.<sup>8</sup> Tako je leta 1947 pojem uporabil **Arnold Toynbee** in z njim označil zadnje, še trajajoče obdobje zahodne civilizacije. Postmodernizem je nato dobil izrazito negativen predznak pri **Harryju Levinu** (*Kaj je bil modernizem?*, 1960) ter **Irvingu Howeju** (*Množična družba in postmoderno pripovedništvo*, 1959), saj sta ga razumela predvsem kot odklon od modernistične estetike, epigonsko obdobje, antiintelektualistično gibanje, ki se vse bolj ravna po zakonitostih množične družbe. A na padec in izginjanje tradicionalnih vrednot je treba gledati pozitivno, je zapisal **Leslie A. Fiedler** v *Novih mutantih* iz leta 1965. Postmodernizem predstavlja oster prelom z modernističnim elitizmom; postmodernistična literatura, še zlasti pripovedništvo, skuša z zanimanjem za (tradicionalno manjvredne) žanre preseči dihotomno delitev na 'visoko' (elitno) in 'nizko'

---

<sup>8</sup> Kot so poudarili nekateri raziskovalci, je bil v španskem jezikovnem prostoru pojem *postmodernizem* (*postmodernismo*) močno razširjen že pred rabo v ZDA, in sicer kot oznaka za literarno obdobje po koncu *modernizma* (to je, *modernismo*, španski inačici evropskega simbolizma v letih med 1896 in 1905), literaturo v času med leti 1905 in 1914. V periodizaciji španske literarne vede obdobju *postmodernizma* sledi obdobje *ultramodernizma* (*ultramodernismo*, 1914 – 1932). Prim. Iris M. Zavala (1988). *On the (mis-)uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism revisited*. V: *Postmodern fiction in Europe and the Americas*, 83-113.

(množično) literaturo. V eseju z naslovom *Prekoračimo mejo – zapolnimo vrzel* (objavljen je bil leta 1973, a je bil napisan že prej; slovenski prevod je iz leta 1986) je Fiedler še bolj poudarjal navezavo postmodernizma na trivialne žanre; postmodernistično<sup>9</sup> umetnost je vzela v bran tudi kritičarka **Susan Sontag**.

Postmodernizem se je najprej kazal kot prelom z modernistično umetnostjo v obliki generacijskega konflikta. Na estetskem področju pa je opozarjal na dejstvo, da se je modernizem ustoličil za edino pravo (avantgardno) umetnost, pri čemer pa je na najradikalnejše postulate avantgarde pozabil (Huysen 1986: 14-22): kjer si je avantgarda prizadevala za umetnost v resničnem življenju, je modernizem vztrajal na akademskih okopih avtonomije umetnosti; ko je avantgardi šlo za totalno umetnost, za uničenje konservativnih institucij – tudi svoje lastne – jih je modernizem s svojo hermetičnostjo in elitizmom pravzaprav šele do konca uveljavil. Tukaj je postmodernizem, podprt s senzibilnostjo množične kulture, našel svojo priložnost: 'happeningi', Pop art, psihedelija, 'acid rock', alternativno in ulično gledališče pa tudi druge oblike alternativne umetnosti so se zdeli pravi, da uveljavijo novo (postmodernistično) avantgardo in odpeljejo politično prevladujoče mehanizme meščanske mentalitete, reda in harmonije, na smetišče zgodovine. Postmodernizem je bodrilo novo navdušenje, nova vera v tehnološki razvoj in napredek. Zato se je tudi naslonil na medije, fotografijo, film, televizijo, video, računalništvo in množično produkcijo; razcveteli so se trivialni žanri, zaživela je navezava 'resne' literature nanje; Rock'n'Roll, 'folk song', stripi, plakati, grafiti so postali cenjeni kot oblika undergrounda. Avtohtona ameriška kritika množične kulture je bila pozabljena (Debeljak 1988: 221-223).

Postmodernistična estetika je merila veliko dlje kot modernistična avantgarda na začetku prejšnjega stoletja. S tem ko je posegla v umetnost kot institucijo (s tem pa v svoje lastno bistvo), je

---

<sup>9</sup> Sama seveda tega pojma še ne uporablja.

korenito spremenila zemljevid literature. S poskusi preseganja razločevanja in s problematiziranjem tradicionalne dihotomne delitve literature na 'visoko' in 'nizko', je postmodernizem doslej najradikalneje postavil pod vprašaj ter od znotraj pretresel literarni kanon, osnovni princip s pomočjo katerega se dogaja literarna selekcija, s tem pa ohranja literatura kot institucija. Navezava postmodernizma na trivialno literaturo torej ni samo eden izmed številnih postmodernističnih postopkov. Sodi med pomembnejše in opaznejše značilnosti postmodernistične poetike. To dokazuje tudi veliko število raziskovalcev postmodernizma, ki navezavo na trivialno literaturo in trivialne žanre v svojih prispevkih vsaj omenjajo, če je že tudi ne raziskujejo.

V svoji analizi ameriškega postmodernizma šestdesetih je **Richard Wasson** v eseju *Od duhovnika do Prometeja* (1974) med drugimi značilnostmi omenjal tudi navezavo 'visoke' umetnosti na trivialno; izrazito kritično do razmišljanj Leslia A. Fiedlerja in Susan Sontag je v sedemdesetih letih nastopil **Gerald Graff**; **Williamu Spanosu** se je zdel paradigmatični princip postmodernističnega pisanja anti-detektivska zgodba: s svojim ne-reševanjem zločina pripovedovalec grobo razičara bralčeva pričakovanja, saj s to svojo držo zavrača vzpostavitev ponovnega reda v novitem svetu, ki ga je pred tem narušil zločin (1972: 155). Podobno je postmodernistični detektivski roman pred Spanosom v svojem spisu z naslovom *Whodunit and other Questions* obravnaval tudi **Michael Holquist** (1971: 135-156).

Tudi **Ihab Hassan** je sodil, da je ena pomembnejših lastnosti postmodernistične literature subverzija žanrov – s svojim pojmom *indetermanence* je skušal opisati protislovno dvojnost postmodernizma, ki v sebi združuje sicer nezdružljiva nasprotja hermetičnega in trivialnega, 'visokega' in 'nizkega' itd. O postmodernizmu kot literaturi »dvojne zakodiranosti« (Charles Jenks) je razmišljal tudi **John Barth**, še zlasti v svojem spisu o *Literaturi izpolnjenosti*, kjer je med drugim zapisal, da naj bi idealen

postmodernistični roman presega nasprotja med realizmom in nerealizmom, formalizmom in 'vsebinskostjo', med čisto in angažirano literaturo ter med elitistično literaturo in šundom (34-35).

Ob koncu sedemdesetih in v začetku osemdesetih je izšlo nekaj pomembnih del o postmoderni,<sup>10</sup> razvile so se tako imenovane kulturne študije, v okviru katerih sta postmoderna in postmodernizem pogosto povezana z deelitizacijo 'visoke' kulture (Collins 1989; McRobbie 1994; Strinati 1995). Po splošnem konsenzu je prišlo do izdelave kanona postmodernističnih piscev, pa tudi do prvih sistematizacij in znanstvenih opredelitev postmodernizma (Virk 2000: 20-21).

O postmodernizmu, tudi v navezavi na trivialno literaturo ali na trivialne žanre, so pisali številni literarni kritiki, tudi v reprezentativne zbornike o postmodernizmu je vključenih kar nekaj takšnih literarnokritičskih premišljevanj.<sup>11</sup> Med zanimivejše gotovo sodi

---

<sup>10</sup> Njihovi avtorji se večinoma ukvarjajo tudi s 'trivializacijo' postmodernizma. V Bellovih *Kulturnih nasprotjih kapitalizma* (1996) je postmodernizem sinonim za popularizacijo modernistične estetike; v Lyotardovi *La condition postmoderne* (1979) ter predvsem v spisu z naslovom *Odgovor na vprašanje: kaj je postmoderno* avtor obsoja kulturni eklekticizem; v Jamesonovem *Postmodernizmu ali kulturni logiki poznega kapitalizma* (1988: 187-232), pa tudi *Postmodernizmu* (1992) je mogoče zaslediti navezavo postmodernizma na množično kulturo.

<sup>11</sup> *Approaching Postmodernism* (1986) tako prinaša razmišljanje Briana McHaleja, pa tudi prispevke Ulle Musarra (137-138), Thea D'haena (223-226) in Mateia Calinesca. Zbornik *Exploring Postmodernism* med drugim prinaša uvodna stališča Mateia Calinesca, kjer lahko beremo, da so nasprotniki postmodernizma tega velikokrat enačili s slabim okusom in kičem (6). Stefano Rosso v svojem prispevku govori o Ecovem *Imenu rože* kot tipičnem 'šibkem' (G. Vattimo) romanu (86-87), Theo D'haen pa o navezavi ameriškega pripovedništva na western (161-174). Zbornik iz leta 1988, *Postmoderno pripovedništvo v Evropi in v Amerikah (Postmodern Fiction in Europe and the Americas)*, prinaša razprave o navezavi postmodernizma na trivialne žanre v norveški (Arild Linneberg in Geir

razmišljanje **Briana McHaleja**, ki je v okviru svojega razlikovanja med epistemološkim modernizmom in ontološkim postmodernizmom trdil, da je znanstvena fantastika za postmodernizem isto kot detektivka za modernizem: znanstvena fantastika je tipičen ontološki, detektivka pa paradigmatičen epistemološki žanr. Besedila s prevladujočo epistemološko dominantno s svojimi formalnimi postopki zastavljajo vprašanja o možnosti ali nezmožnosti védenja o svetu in dosegljivosti tega védenja. V postmodernističnih besedilih prevladuje ontološka dominantna (vprašanja o načinih bivanja različnih, med seboj enakovrednih fiktivnih svetov), ki tako zrcali pluralnost in enakovrednost med seboj nadvse različnih besedilnih svetov. Detektivka je tipičen epistemološki žanr, ker je njeno osnovno vodilo iskanje manjkajočega ali skritega delca védenja; vprašanja, kot so: kdo je storil zločin, zakaj ga je storil in kakšna oseba je zmožna česa takega, ki si jih skupaj z detektivom zastavlja bralec, so čista epistemološka vprašanja. Znanstvena fantastika kot glavni ontološki žanr gradi na konfrontacijah med fikcijo in faktom ter soobstoju različnih pripovednih svetov, jezikov in resnic.<sup>12</sup>

V osemdesetih, še zlasti pa v devetdesetih, pisanje o postmodernizmu in postmoderni preseže meje obvladljivega. Kratko povzemam nekatere zanimivejše teoretike. **Andreas Huyssen** (*Po koncu velike delitve. Modernizem, množična kultura, postmodernizem*, 1986) je postmodernizem razumel predvsem kot odgovor na modernistični hermetizem, umik umetnosti iz življenja in na njegovo kritiko množične kulture. Modernizem se je vzpostavil z izključitvijo množične kulture in je v svojem strahu pred vplivom potrošniške družbe postal elitistična in ekskluzivistična oblika estetskega formalizma in avtonomije umetnosti. **Linda Hutcheon** je v *Poetiki*

Mork) (45-62), nizozemski (Anthony Mertens) (143-159), italijanski (Stefano Tani) (161-192) ter latinskoameriški književnosti (Julio Ortega) (193-208).

<sup>12</sup> *Change of Dominant*, 67. McHale je svoje teze podrobneje razdelal v delih *Postmodernist Fiction* (1987) in *Constructing Postmodernism* (1992).



*postmodernizma* (1988) zapisala, da je postmodernizem odraz širitve poznega kapitalizma, razpadanja meščanske hegemonije, pa tudi odraz razvoja množične kulture. Postmodernizem popularno kulturo izziva, do nje vzpostavlja svojo drugačnost, a je ne zanika. Hutcheonova ugotavlja, da so številni teoretiki postmodernizma opazili postmodernistično naklonjenost do trivialnih žanrov, le malo pa se jih je zares posvetilo temu protislovju. Fowlesova *Žena francoskega poročnika* in Ecovo *Ime rože* sta pravi tržni uspešnici in obenem predmet intenzivnega akademskega proučevanja. Kot tipični postmodernistični deli oba romana hkrati uporabljata in zlorabljata pravila tako elitne kot trivialne literature, in to celo do te mere, da za lastno trženje uporabljata medije popularne literature, in to od znotraj, iz literature in z literarnimi sredstvi. Hkrati je mogoče opaziti, trdi Hutcheonova, da se je elitistična kultura razdrobila na posamezne specialistične discipline. Zato hibridni romani delujejo na nivoju te specialistične razdrobljenosti (in jo tako utrjujejo), hkrati pa jo s svojim pluralizmom in raznolikostjo (zgodovinskim, sociološkim, teološkim, političnim, gospodarskim, filozofskim, semiotičnim, literarnim, literarnokritičnim diskurzom) tudi subvertirajo (6-21). Postmodernistično parodiranje profanizira mit o elitizmu, o romantični in modernistični izvornosti in posamezniku kot o ustvarjalnem geniju. Odnos postmodernizma do množične kulture se prek parodije kaže ne le kot asimilacija, temveč tudi kot kritika popularne kulture. Na ta način zares presega vrzel, ki jo je med 'visoko' in 'nizko' kulturo zaznal in skušal preseči Leslie A. Fiedler. S svojo značilno dialektično literarno obliko postmodernizem zmede svoje bralce: namesto da bi ustregel njihovim literarnim pričakovanjem, jih prisili, da se o njih sprašujejo in o njih razmišljajo (44-45). Svojevrstno protislovje postmodernizma je tudi, beremo v *Politiki postmodernizma*, da kljub kritični naravnosti, izzivanju in subvertiranju tudi znotraj te literarne smeri nastajajo dela 'visoke literature', ki ohranjajo zavest o kulturi, tako visoki, kot množični (15). Čeprav postmodernizem presega vrzel med 'visoko' in 'nizko' literaturo, pa to nujno še ne pomeni, da ukinja vsakršen (tudi literarni) red, pa tudi ne, da zavrača (literarno) tradicijo. Nasprotno. Dvojna zakodiranost postmodernizma deluje tudi v tej smeri. Četudi postmodernizem s preseganjem tradicionalne dihotomne delitve literature literarni kanon ukinja, ga (tudi postmodernistična) literarna produkcija obenem ponovno vzpostavlja (28-29).

Navezava postmodernizma na trivialno književnost je zanimala tudi zagrebškega komparativista **Milivoja Solarja**. V knjigi, kjer so zbrana njegova predavanja o *Lahki in težki književnosti* ugotavlja, da postmodernizem odpravlja razliko med 'visoko' in trivialno literaturo; za postmodernistična besedila in postmodernistične avtorje je značilno, da imajo večinoma širok krog bralcev, saj so v njih namerno in zavestno upo/zlorabljeni postopki trivialne književnosti; odnos

postmodernističnih avtorjev do 'visoke' literature je večinoma ironičen, postmodernizem pa tudi nima reprezentativnih del, ker jih sploh ne potrebuje, saj so vsa postmodernistična besedila hkrati že tudi reprezentativna (30-31). Besedila z vsaj kakšno od naštetih lastnosti je mogoče najti tudi v preteklosti, a posebnost postmodernizma je, trdi Solar, da zavračanje vsakršne hierarhizacije tako na teoretski ravni kot v literarni praksi že vnaprej onemogoča možnost kanonizacije. Če ni prave besedilne, pa tudi ne funkcijske razlike med dvema tipoma književnosti, za katera je še v modernizmu veljalo, da se kot različna načina komunikacije razlikujeta v tipu avtorja, pa tudi bralca (31-32), je kvalitativen izbor nemogoč. Postmodernizem tudi po Solarjevem mnenju izenači ontološka statusa delitve in kanonizirane književnosti ter s tem preseže dihotomno delitev literature. Zato tudi razpravljanje o trivialni literaturi v postmodernizmu ni več mogoče in v tem se kaže radikalna drugačnost postmodernizma v primerjavi s prejšnjimi literarnokritičnimi in zgodovinskimi formacijami (42).

### ***Trivialno v slovenski refleksiji o postmodernizmu***

Popularna kultura je torej širši okvir, znotraj katerega so se pojavila razmišljanja o postmodernizmu v svetu. Tega se je zavedala tudi slovenska literarna kritika in zato namenjala vprašanju preseganja vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo praviloma tudi sama precej pozornosti. Kljub temu so se razmišljanja o odnosu postmodernizma do trivialnega in žanrske literature pogosto omejevala bolj na povzemanje ugotovitev o trivializaciji literature, le redkeje so jih zanimale konkretnije analize literarne trivializacije v slovenskem postmodernizmu in spremembe v literarnih konstelacijah, ki jih prinaša preseganje ločevanja na 'visoko' in 'nizko' literaturo.

Začetek razpravljanja o postmodernizmu na Slovenskem sega v začetek osemdesetih let. Razpravljanje o postmodernizmu (podobno

kot že prej tudi drugod po svetu) je tudi na Slovenskem spremljalo razpravljanje o trivialni literaturi (Pregelj 1997/98: 331). To tudi v slovenskem prostoru pomeni tisti kontekst, znotraj katerega se je začelo razmišljanje o postmodernistični deelitizaciji literature.

Razpravljanje o postmodernizmu se je najprej osredotočilo predvsem na vprašanje postmodernizma v poeziji.<sup>13</sup> Sredi osemdesetih let se je področje literarnokritičnega zanimanja – tudi na nekaterih posvetih,<sup>14</sup> v tematskih številkah in blokih revij<sup>15</sup> – razširilo na mednarodne vidike postmodernizma<sup>16</sup> ter konec osemdesetih – obenem z razmahom slovenskega proznega postmodernizma in prevodov številnih literarnih in teoretskih del s tega področja (Virk 2000: 37) – doživelo tudi prve obsežnejše raziskave in sistematizacije (Debeljak 1989; Kos 1989; Hribar 1990).<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Takšne razprave so v svetovnem okviru netipične, a razumljive v specifičnem slovenskem kontekstu (Blatnik 1987: 14-16; Virk 2000: 36).

<sup>14</sup> Odmeven je bil zlasti posvet, ki ga je na Filozofski fakulteti pripravilo Društvo za primerjalno književnost SRS leta 1985, magnetogram razprave pa je bil objavljen v reviji *Primerjalna književnost* leta 1986.

<sup>15</sup> V anketi *Sodobnosti* (*Postmodernizem – kaj je to in v čem ga vidimo?*) so sodelovali Peter Krečič, Dragotin Cvetko, Taras Kermauner (5/1982), Janko Kos, Dimitrij Rupel (6-7/1982), Aleš Vodopivec, Bojan Štih, Cvetko Zagorski (8-9/1982), Tomaž Brejc, Denis Poniž (11/1982) in Janez Vrečko (3/1983). *Delo* je 1984 objavilo anketo z naslovom *Umetnost po avantgardi in modnih modernizmih*. *Nova revija* (28-29/1984) je objavila tematski blok z naslovom *K postmodernizmu*. S postmodernizmom se začnejo (sistematsko) ukvarjati tudi *Problemi-Literatura*, ki ob prevodih postmodernistične teorije prinaša tudi prevode postmodernističnih besedil, hkrati pa goji tudi izvirne teoretične prispevke. S postmodernizmom se ukvarja tudi kasnejša *Literatura*.

<sup>16</sup> Predvsem pri Tarasu Kermaunerju, Tinetu Hribarju in Janku Kosu v prispevkih v *Sodobnosti* leta 1982.

<sup>17</sup> Za slovensko razpravljanje o postmodernizmu so vseskozi značilni določena skepsa, nezaupanje in celo zavračanje tako poimenovanja, kakor tudi literarne prakse postmodernizma. Vrsta raziskovalcev od Denisa Poniža

Postmoderna in postmodernizem sta bili precej časa stalnici literarnih esejev in socioloških raziskav **Aleša Debeljaka**. V *Melanholičnih figurah* (1988) – denimo eseju *Humanistična izobrazba in množična kultura* – je tako Debeljak ugotavljal, da se je povsem spremenil status množične kulture, saj se je dokončno uveljavila na isti ravni kot elitna kultura in postala enakovreden predmet znanstvenega proučevanja (47). S splošnejšega sociološkega in kulturološkega vidika postmoderne (manj pa literarnega postmodernizma, ki ga bolj mimogrede omenja) je leta 1989 v *Postmoderni sfingi* raziskoval nastanek institucije umetnosti, vznik razlikovanja med 'visoko' in 'nizko' umetnostjo ter preseganje te vrzeli v obdobju postmoderne. Za razliko od modernizma, predvsem avantgarde, postmodernistični umetnosti po Debeljakovem mnenju ne gre več za deestetizacijo učinkovanja šoka, temveč za estetsko učinkovanje brez šoka. Zato je za postmodernizem tudi značilna dvojna kodiranost dela, v katerem lahko uživa tako nešolana kot šolana publika (124).<sup>18</sup> Ta razmišljanja predstavljajo ustrezen

---

(*O avantgardi in modernizmu*, 1982) do Alojzije Zupan Sosič (*Sodobna slovenska proza ob koncu stoletja*, 2000) meni, da se slovenski postmodernizem sploh še ni razvil (Poniž) ali da je v devetdesetih že izginil s slovenskega literarnega prizorišča (Zupan Sosič). Legitimnost takšnim razmišljanjem prav gotovo daje specifični razvoj slovenske literature, a se kljub temu vseeno zdijo pretirana. V dobi individualnih poetik in 'noetik' (Juvan 1988/1989: 50-55) se zdi še posebej nesmiselno posamezno literarno obdobje – to je konkretno obdobje postmoderne – na silo zvesti na eno samo literarno smer – literarni postmodernizem –, hkrati pa je prav tako nesmiselno zaradi raznolikosti obdobja – pravzaprav njegove najočitnejše specifičnosti – zanikati obstoj posameznih literarnih smeri, ki v njej očitno soobstajajo.

<sup>18</sup> Debeljak je svoja razmišljanja predstavil v spremni besedi k *Ameriški metafikciji* (1988), sklenil in dopolnil pa v (prirejeni disertaciji) *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike* (1998), kjer je sistematično obdelal institucijo umetnosti v vseh njenih obdobjih, pa tudi odnos publike do nje.

sociološki kontekst, nujen za razumevanje procesa institucionalizacije literature, s tem pa tudi za vznik ter preseganje dihotomne delitve literature.

Z vprašanjem postmodernizma, znotraj tega pa tudi s preseganjem vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo v postmodernistični literaturi<sup>19</sup> in slovenski postmoderne književnosti, se je precej ukvarjal **Janko Kos**. V okviru svoje duhovnozgodovinske opredelitve je Kos postmodernizem določil v razmerju do modernizma: zanj je (v nasprotju s postmodernizmom) še vedno značilna resničnost, katere glavna nosilka je zavest, ki je z vsemi svojimi vsebinami transcendentna sama na sebi. V postmodernizmu resničnost izgine, v postmodernistično literaturo se na videz vrne resnica. A ta, je razmišljal Kos, nastaja tako, da jo postmodernisti jemljejo iz pretekle umetnosti, filozofije in znanosti, in sicer na način, da s sopostavitvijo različnih resnic, ki jih ni mogoče hierarhično urediti niti preseči, hkrati na videz obnavljajo in razveljavljajo resnico kot sistem. Te resnice zato ostajajo spoznavno in etično nepresegljive, njihov skupni učinek je dostopen le še estetski predstavi; umetnost postmodernizma je torej izrazito estetska ali celo esteticistična. »Morda se dá s tega stališča razložiti tudi skrivno nagnjenost postmodernistične umetnosti, zlasti literature, do izrabe trivialnih 'žanrov', kot so pustolovske, znanstvenofantastične, kriminalne ali pornografske pripovedi. Resnica teh žanrov je sama na sebi šablonska, konvencionalna, navidezna, prav zato jih lahko postmodernistična literatura uporablja za zgolj estetski kalup, ki je že sam na sebi dokaz za nezmožnost resnice, ki naj bi bila ne le trden, ampak tudi živ sistem« (Kos 1995a: 113). V *Postmodernizmu* (1995) je med značilnostmi postmodernizma omenil tudi zahtevo po spajanju

---

<sup>19</sup> Kos sistematično ločuje med pojmovanji postmodernizem (oznaka za literarno smer) in postmoderno dobo (širšim, epohalnim pojmom), hkrati pa sam vztraja pri postmoderni, to je, literaturi po modernizmu, saj se mu postmodernizem ne zdi prevladujoča literarna formacija, temveč le eden izmed literarnih tokov zadnjih desetletij dvajsetega stoletja.

'visoke' in 'nizke', elitne in množične literature.<sup>20</sup> Ugotavljal je predvsem, da je odprava takšnega ločevanja značilna zlasti za zgodnjo fazo ameriškega postmodernizma, empirično pa je dokazljiva na mnogih postmodernističnih besedilih, od Borgesovih zgodb do Ecovega *Imena rože* in Süskindovega *Parfuma* ali *Goloba*. Postmodernistična dela naj bi se prav v svojem odnosu do trivialne literature najbolj razlikovala od deklarativnega modernističnega hermetizma, vendar tudi večina postmodernističnih del ne temelji na izravnavi in povezanosti različnih literarnorecepcijskih ravni; četudi v nekaterih postmodernističnih besedilih zasledimo sintezo višje literarne norme in nižjih, trivialnih žanrov, pa ta dela večinoma niso postala široko bralna in torej niso premostila razcepa, na katerega je opozarjal Leslie A. Fiedler.

Postmoderni v slovenski literaturi se je Janko Kos posvetil tudi v dopoljnjeni izdaji *Primerjalne zgodovine slovenskega slovstva*,<sup>21</sup> kjer je opozoril na njeno povezanost s kulturo postmoderne v najširšem smislu, predvsem v njeni najsplošnejši značilnosti – pluralizmu. Po Kosu sta se tudi v slovenski postmoderni močno uveljavila prav trivialna in žanrska literatura, ki sta zaradi svoje množičnosti in

<sup>20</sup> Kos je o prepletanju elementov vrhunske literature z elementi 'nižje' pisal že v svoji razpravi ob anketi *Sodobnosti Postmodernizem – kaj je to in v čem ga vidimo?* (1982), kjer je ob Fowlesu in Vidalu opozoril na njuno navezovanje na viktorijanski roman in pornografijo. Kasneje je v razpravi *Slovenska literatura po modernizmu* je ugotavljal, da se je v času modernizma literatura »morala vzpostavljati kot estetsko-avtonomna institucija, medtem ko postmodernizmu na institucionalni ravni precej boljše ustreza tržno-proizvodni model.« (92). Kos je opozarjal tudi, da ima pri nastajanju, širjenju in recepciji teh del pomembno vlogo mehanizem literarnega obrata (reklamni komentarji, priporočila, interpretacije, pogovori, intervjuji, predstavitve, polemike, ankete, statistike), temu se po potrebi lahko pridruži še literarnoznanstveni obrat (raziskave, analize, simpoziji, zborniki, predavanja).

<sup>21</sup> Članek je z naslovom *Konec stoletja (slovenska literatura v letih 1970-2000)* izšel tudi v *Literaturi*, 107-108/2000, str. 170-209.

učinkovitosti postali včasih celo enakovredni 'visoki' literaturi. Tako so se v slovenski literaturi poleg tradicionalnih zabavno-poučnih ali zgolj zabavnih žanrov (nabožnih, večerniških, kmečkih, zgodovinsko-pustolovskih, mladinskovzgojnih) pojavili tudi modernejši žanri: kriminalka, erotični, potopisni, biografsko-historični roman. Tudi Kos se je zavedal, da je žanrska literatura že zaradi svoje recepcije pomemben del literature; ugotavljal je tudi, da gre v slovenskem primeru v veliki meri tudi za razmeroma kvalitetna besedila. Postmodernistični 'revival' trivialnih žanrov je preko globalizacije torej opazen tudi v slovenski literaturi. Kos ga omenja ob zadnjih Rožančevih romanih *Evangelij po Nikodemu* (1985) in *Unio mystica* (1990), generaciji, rojeni okoli leta 1950, predvsem Marku Švabiču (*Ljubavne povesti*, 1982), Branku Gradišniku (*Nekdo drug*, 1990), Edvinu Flisarju (*Noro življenje*, 1989) in Dimitriju Ruplu.<sup>22</sup> Od generacije, rojene okoli leta 1960, Kos omenja Andreja Blatnika (*Plamenice in solze*, 1987), Lelo B. Njatin (*Nestrpnost*, 1989), Janija Virka (*1895, potres*, 1995); poleg njihovega približevanja žanrski literaturi pa opazi tudi razmah 'čiste' žanrske literature, »ki zajema ne samo zabavno ali trivialno pripovedništvo v slabšalnem pomenu besede, ampak tudi kultivirano, literarno učinkovito ali že kar estetsko kvalitetno gojenje zvrsti, ki praviloma pripadajo množični ali popularni literaturi. Za te zvrsti je proti koncu dvajsetega stoletja zaradi njihovega uspešnejšega prodora iz ameriškega knjigotrškega obrata na druga književnostna tržišča po svetu postalo nujno, da se poskušajo dvigniti na raven 'prave', visoke in priznane literature, njenih oblik, sloga in vrednot« (203).

---

<sup>22</sup> »Vse to sicer pripovedništvu teh avtorjev še ne daje pravega postmodernističnega pečata, gotovo pa njihova proza, ki se precej zgleduje pri angloameriški popularni in množični literaturi, s svojo usmeritvijo k žanrskemu romanopisju utira razvojno pot v slovensko postmoderno. To se je dogajalo tudi tako, da so nekateri teh piscev pripisovali svojemu delu 'potrošno' funkcionalnost, s tem pa uvajali razumevanje literature kot proizvodno-porabnega obrata.« (Kos 2000: 198).

Kosovo razmišljanje je v iskanju različnih pojavnosti (tudi slovenskega) postmodernizma nadgradil predvsem **Tomo Virk**.<sup>23</sup> V *Postmoderni in 'mladi slovenski prozi'* je med drugim v okviru metafikcije obravnaval tudi žanrskost: v postmodernizmu gre za 'revival' žanrov, a kljub vsem žanrskim apologetom so v krog elitne literature sprejeta le tista dela, »ki so nekemu žanrskemu obrazcu uspela podeliti digniteto 'lepe literature' (ne pa npr. tista, ki so najbolj dosledno izpeljala notranje zakonitosti in logiko žanra).« (90). 'Revival' žanrov se mu zato zdi le radikalizacija modernističnih teženj po avtonomiji umetnosti, pri čemer ukvarjanje s svojim najspecifičnejšim medijem – žanrom – pomeni le najradikalnejšo obliko avtonomije literature. Prav z radikalizacijo modernizma je mogoče pojasniti težnjo k trivializaciji ter vse večjo hermetičnost in tendenco po elitarnosti postmodernistične literature. Ta protislovnost – Kos poudarja predvsem veristično plat postmodernizma, ki je na Slovenskem bolj opazna – se mu zdi ena bistvenejših določil postmodernistične literature. Virk se je kasneje v disertaciji, pa tudi v njeni predelani in dopolnjeni knjižni izdaji z naslovom *Strah pred naivnostjo* (2000), v okviru refleksije o metafikciji osredotočil predvsem na vprašanje medbesedilnosti kot bistvenem elementu postmodernističnosti. Metafikcijo je pojmoval široko, izdelal njeno tipologijo (gre za – kot sam poudarja – tipološko idealizacijo, saj se v večini metafikcijskih del nekateri vidiki mešajo; včasih je mogoče, kot opozarja, določiti prevladujoči vidik, včasih ne), vanjo pa vključil tudi medbesedilnost – v obliki citatov, v obliki povzemanja večjih struktur (žanra, njegove posebne oblike itn.) – ter zavestno mešanje 'nekompatibilnih' elementov 'visoke' in 'nizke' kulture.<sup>24</sup> Navezavo

---

<sup>23</sup> Ukvarjanje s postmodernizmom je pravzaprav Virkova kritiška konstanta – svoja spoznanja o postmodernistični literaturi je objavil v številnih knjigah in člankih – zato ne preseneča, da je svoja spoznanja nadgrajeval, dopolnjeval, pa tudi spreminjal.

<sup>24</sup> Ker Virku metafikcijskost predstavlja obvezno sestavino postmodernističnih besedil, predstavlja njegova tipologija metafikcije obenem tudi že tipologijo postmodernistične proze. Med slovenskimi avtorji



postmodernizma na metafikcijo je v *Labirintih iz papirja: stoparskem vodniku po ameriški metafikciji in njeni okolici* (1994) raziskoval tudi **Andrej Blatnik**; slovenski žanrski literaturi pa se je posvečal v eseju z naslovom *Kdo mori slovenske žanrske pisce?* (1993), kjer je poleg pregleda značilnejših žanrov in reprezentativnih avtorjev opozoril na pomen, ki ga v vsaki nacionalni literaturi ima žanrska literatura (52), hkrati pa ugotovil, da ta v slovenski literaturi še ni zadovoljivo razvita (51).<sup>25</sup> Razmišljanja o povezavi med postmodernizmom in žanrsko literaturo je prispeval tudi **Matej Bogataj**, ki je – denimo v eseju z naslovom *Umetnost, trivialno in množično* (1989) – pojmu trivialnega zaradi uspešnega prekrivanja trivialnega in umetniškega v enem samem delu napovedal skorajšnji konec. V *Osvobajanju od posnemanja* (1989) je za tipične lastnosti literature osemdesetih označil metafikijskost, žanrski in stilni sinkretizem, preigravanje in izčrpavanje nizkih, trivialnih književnih žanrov, »ki pa so pisani s takšno mero distance, da lahko govorimo o drugostopenjskem govoru« (132). Na svoj popis specifičnih lastnosti slovenskega postmodernizma je **Marko Juvan** med drugim uvrstil tudi zamenjavo estetike eksperimenta z estetskim vodilom navezovanja (tudi na žanrsko) izročilo po načelih dvojnega kodiranja (Juvan 1994/95: 31).

---

sta najreprezentativnejša Dimitrij Rupel in Andrej Blatnik, med slovenske postmoderniste pa prišteva še Igorja Bratoža, Alekso Šušulica in vsaj delno Branka Gradišnika. Zaradi majhnega števila 'čistih' slovenskih postmodernistov Virk tipološke sistematizacije slovenskega postmodernističnega romana ne izdela. Med navedenimi slovenskimi avtorji v svojo tipologijo uvrsti Ruplov roman *Povabljeni in pozabljeni* (besedilo s prevladujočo obliko avtorefleksivnega komentarja) in Blatnikove *Plamenice in solze* (kot primer medbesedilne metafikcije).

<sup>25</sup> Kako veliko spremembo je v zelo kratkem času doživela (slovenska) literatura, kjer se »ekonomiji ni mogoče izogniti, ni pa je tudi mogoče obvladovati«, lahko beremo v zapisu *Blagovna znamka: pisatelj*, ki je vključen, podobno kot 'remiks' navedenega eseja v knjigo *Neonski pečati* (Blatnik 2005: 197).

Debeljakov postmoderni sociološki okvir, Kosova duhovnozgodovinska oznaka postmodernističnega zanimanja za trivialne žanre za najskrajnejšo obliko eksistencialnega nihilizma, Virkovo enačenje postmodernizma z značilno metafikcijo in specifičnimi medbesedilnimi postopki, Blatnikova, Bogatajeva in Juvanova detekcija postmodernističnega zanimanja za trivialne žanre, kontrastirajo z razmišljanji o sodobnem slovenskem romanu, ki se vprašanja postmodernizma in trivialne literature v slovenski literaturi lotevajo z drugačno optiko. **France Zadravec** se je tako v *Slovenskem romanu dvajsetega stoletja* (1997, 2002) z usmerjenostjo v tematsko organizacijo in izborom gradiva izognil označevanju z literarno-smernimi kategorijami – sam jih uporablja bolj izjemoma – za njihovo rabo pa tudi ni bilo prave potrebe. O postmodernizmu je (nekako mimogrede) pisal le ob Perčičevem *Izganjalcu hudiča* in Jančarjevem *Posmehljivemu poželenju*. **Helga Glušič** je v uvodu *Sto slovenskih pripovednikov* orisala razvoj slovenske pripovedne proze in s postmodernizmom označila najmlajšo slovensko pripovedno generacijo na čelu z Andrejem Blatnikom; vpliv postmodernizma (magičnega realizma, ameriške metafikcije) po Glušičevi kaže predvsem proza Janija Virka. V predstavitev posameznih pripovednikov se je Glušičeva oznaki postmodernizma izogibala. Raje je uporabljala žanrske oznake. Takšna metodologija je logična, saj izbor *Stotih slovenskih pripovednikov* ni pregledno-kronološki, temveč reprezentativnosti – seže namreč od Jurčiča, Ciglerja, Kresnika do Blatnika. Da se literarno-smerne oznake avtorici ne zdijo najpomembnejše, je mogoče sklepati tudi po *Slovenski pripovedni prozi v drugi polovici dvajsetega stoletja* (2002), saj je tudi tokrat pri obravnavi posameznih avtorjev v ospredje postavila žanrsko-zvrstne oznake. Najradikalneje pa se literarno-smernim oznakam v raziskovanju sodobnega slovenskega romana upira **Alojzija Zupan Sosič**. V disertaciji *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* (2000), predelani knjižni izdaji z naslovom *Zavetje zgodbe* (2003), in v člankih o fantastičnem, pravljичnem romanu, kriminalki ter žanrih v sodobni slovenski književnosti (zbranih v knjigi *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*, 2006) namreč trdi, da je genološka analiza za slovenski roman zadnjega desetletja primernejša od literarnosmerne. Slovenski roman je po Zupan Sosičevi modificirani tradicionalni roman (zgleduje se po tradicionalnem romanu, njegov osnovni model pa modificirajo različne preobrazbe), s postmodernistično poetiko, trdi raziskovalka, pa si lahko razložimo le nekatere formalne postopke, medtem ko tipičnih predstavnikov ne moremo poiskati. Zupan Sosičevi torej raziskovanje žanrske identite ne razkriva samo formalno-pripovedne strukture in njenih tematskih izhodišč, pač pa tudi ideologeme, vrednostne sestave in družbenozgodovinske učinke romanov. Žanrski sinkretizem je, trdi kritičarka, najopaznejša značilnost sodobnega slovenskega romana; prav ta

(združevanje več romaneskni žanrov v okviru enega romana) je namreč v slovenski roman pripeljal razvidno zgodbo, podrejeno žanrski osnovi. Skupna značilnost slovenskih romanov ob koncu stoletja je še razvijanje osebne, intimne zgodbe in povečan delež fantastike (tudi v modificiranih fantastičnih žanrih: pravljicnem, anti/utopičnem, grozljivem, srhljivem romanu ter prenovljenem zgodovinskem romanu). Oznako postmodernizma Zupan Sosičeva uporabi le za en sodobni slovenski roman,<sup>26</sup> pa še za tega le pogojno, namreč za kriminalko Gorana Gluviča *Vrata skozi* (Zupan Sosič 2001b: 72). Oznaka postmodernizem – tako kot literarnosmerna uvrščanja sploh – se ji zdi pomanjkljiva, ker se preveč posveča utrjevanju meja literarne dobe (predvsem začetka in konca).

Izogibanje oznaki postmodernizma (tudi za sodobni slovenski roman) in osredotočanje na žanrsko analizo pri Francetu Zadravcu, Helgi Glušič in Alojziji Zupan Sosič po eni strani odraža konstantne literarnovedne zagate z literarno-zgodovinskimi oznakami (med njimi tudi postmodernizmom), po drugi strani pa zrcali prizadevanja slovenskih raziskovalcev trivialne književnosti (predvsem Mirana Hladnika), ki so zaradi zavračanja rabe vrednostih oznak že kaj kmalu težile k raziskovanju žanrov. Problematizacija literarno-zgodovinskih oznak je mogoča – za literarno vedo celo vzpodbudna -, a takšne oznake vendarle ostajajo pomemben pripomoček literarne vede. Nasprotno stališče, da je postmodernizem pojem, ki označuje prevladujoči literarni slog v slovenski literaturi zadnjih dvajsetih let, skuša dokazati *Slovenska književnost III* (2001), saj ga uporablja tako za določitev poezije, kakor tudi dramatike in pripovedništva.

---

<sup>26</sup> Raziskava Zupan Sosičeve je omejena na zadnje desetletje. Med redkimi predstavniki slovenskega postmodernizma prejšnjih desetletij našteje še romana D. Rupla *Puške in čaj ob štirih*, 1972 in Andreja Blatnika *Plamenice in solze*, 1987 (Zupan Sosič 2001b: 80).

### ***Trivialno kot medbesedilnost***

Literarni kritiki, ki poročajo o 'trivializaciji' in o navezovanju 'visoke' na 'nizko' književnost, ugotavljajo, da se ta proces dogaja predvsem kot oblika medbesedilnosti. Prav s pomočjo medbesedilnega samonanašanja, »tj. z literaturo, narejeno iz literature, in prek interdiskurzivne komunikacije z drugimi nizi« si literarni sistem vzpostavlja svoj kanon besedil, avtorjev, estetskih vodil, dominantnih idej in predstav ter postaja medij kulturnega spomina, vendar pa po tej poti kanon tudi spodnaša, renovira in proizvaja nove izrazne možnosti (Juvan 2000a: 241).

Čvrsta povezava medbesedilnosti in postmodernizma je logična, saj je Kristeva pojem 'intertekstualnost' zasnovala prav v specifičnem znanstveno-zgodovinskem, literarno-estetskem in sociološkem kontekstu francoskih neoavantgardističnih intelektualnih krogov od sredine 60. do sredine 70. let 20. stoletja (Juvan 2000a: 93), torej »na meji med moderno in postmoderno védnostjo« (Morgan 1989, nav. po Juvan 2000a: 93); družbeni kontekst zanj so ustvarila »revolucijsko usmerjena umetniška in teoretska gibanja, ki so se v drugi polovici 60. let odzivala na krizo humanistike in tradicionalnih akademskih institucij,« na rast in uspeh koncepta »intertekstualnosti v literarni vedi pa je poleg teoretskega konteksta spodbudno delovala tudi umetnost postmodernizma. Citatnost je namreč od konca 60. let v Ameriki in Evropi veljala za enega od razpoznavnih znakov te smeri« (Juvan 2000a: 95).<sup>27</sup> Po Barthesovi rabi pojma (še zlasti po *Literaturi izčrpanosti* iz leta 1964) je ta postala tudi teoretično zaledje postmodernistične metafikcije (Debeljak 1988: 101-105). Tako je izgubila politične konotacije in postala oblika ustvarjalnosti, ki se v postmodernizmu kaže v obliki sofisticiranih iger s tradicijo in s

---

<sup>27</sup> Večina avtorjev, ki se ukvarjajo z literaturo postmodernizma, šteje intertekstualnost za eno opaznejših značilnosti te literarne smeri, na primer, Ihab Hassan, Leslie A. Fiedler, Gerald Graff, Douwe W. Fokkema, Brian McHale, pa tudi Janko Kos, Aleš Debeljak, Tomo Virk in številni drugi.

potrošniškimi popularnimi izdelki, ki se jih visoka kultura še ni dotaknila (Pfister 1991: 208, 209).

V skladu s teorijo medbesedilnosti je literarno delo udeleženo v pluralni genološki mreži, ki je spletena iz ubesedovalnih načinov, etoloških modalitet in zvrstno-žanrskih besedilnih shem (Juvan 2000a: 244). Postmodernisti, trdi Manfred Pfister, pišejo iz dekonstrukcije vrednostnih hierarhij, ravno zato jih k citiranju pritegujejo prav miti in klišeji trivialne literature, istočasno gre postmodernistom tudi za prav takšno zbujanje užitka in ugodja, ki sta značilna za potrošništvo in zabavno industrijo (Pfister 1991: 214-221).

Medbesedilnost pa je, kot meni Janko Kos, nepogrešljiva sestavina postmodernističnih del tudi zato, ker odraža za postmodernizem značilno radikalizacijo metafizičnega nihilizma (Kos 1995b: 5). Po ukinjanju statusa realnosti, ki je še v modernizmu pripadal zavesti, se realnost v postmodernizmu kaže le še kot pluralnost 'jezikovnih iger' (Wittgenstein, Lyotard).

»Če je – kot menimo zdaj – naša vednost o svetu posredovana z jezikom, potem je literatura (to je svet, ki je v celoti konstruiran iz jezika) uporaben model za védenje o skonstruiranosti same 'resničnosti', « je v *Metafikciji* (1984) zapisala Patricia Waugh, saj je »'resničnost' do te mere 'fikcijska', da jo lahko razumemo z ustreznim procesom 'branja'.« (16). To pa oblikuje realnost kot jezikovno igro na značilni način postmodernistične metafikcije, to je kot razmišljanje o sami sebi s stalnim opozarjanjem na svoje stanje artefakta. Tako pripovedni postopki, kot so imitacija, parodija, persiflaža, pastiš ter predgovori fiktivnih urednikov, izdajateljev in najditeljev rokopisa, fiktivne bio- in bibliografije, paraznanstveni kritični aparat s citati in opombami, imitiranje učbenikov, slovarjev, enciklopedij, kakor tudi mešanje elementov visoke in trivialne literature, bralca silijo k 'teoretskemu' branju proze, s tem pa ga usmerjajo na premislek o pripovednih taktikah in strategijah (Virk 2000: 66-67).

Metafikcionisti rehabilitirajo dojemanje sistema literature tudi kot zbira spremenljivih določil: kar v določenem obdobju velja za trivialno in efimerno zabavljaštvo, lahko v kakšnem drugem obdobju merodajno izraža njegovega duha, skrbi in probleme. Tako tudi različni bralci različno dojemajo trivializacijo 'visoke' literature: lahko jo berejo in dojemajo kot metafikcijo, to je kot ozaveščanje premisleka o besedilu, resničnosti itd. ali pa se zadovoljijo s spremljanjem zgodbe, glavnih junakov, klišejskih situacij ipd. in na ta način ostajajo pri čistem žanrskem branju.

Tako tudi metafikcijsko problematiziranje kanona in vsega literarnega sistema pravzaprav potrjuje tezo, da je dihotomna delitev literature na 'visoko' in trivialno literaturo izrazito novoveška kategorija. Različna recepcija postmodernističnih (proznih) besedil

namreč spominja na raznovrstnost recepcije, katere je bila v Zlatem veku deležna španska drama: »Nekateri verzi so namenjeni literatom; komične replike ali bolj grobi dramaturški zasuki skušajo pritegniti pozornost mušketirjev v parterju, hkrati pa se dobrikajo tiranu, tej divji žloti. Če je v komediji bolj poudarjena ženska tematika, si skuša zagotoviti uspeh med žensko publiko.« (Aubrun 1981: 69-70). Le da so zlatoveški gledalci in bralci sprva še verjeli vse, kar je bilo zapisano (in izgovorjeno), današnji bralci pa v skladu z duhom pluralnosti in nihilizma postmoderne dobe dvomijo skoraj v vse, tudi v literaturo, ali pa jih ta sploh ne zanima več.

## *Speculum mundi*

Oglejmo si nekaj naključno izbranih, a dovolj reprezentativnih medbesedilnih navezav iz svetovne književnosti na žanre, ki so pogostejši tudi v slovenski postmoderni književnosti: detektivko, ljubezenski in fantastični roman.

### *Umberto Eco: Ime rože (1980)*

Eden za postmodernistične obdelave zanimivejših žanrov je **detektivka**. Verjetno prav zaradi lahko razpoznavne žanrske sheme,<sup>28</sup> ki je bila jasno določena že kar s prvimi besedili tega žanra (Poejevimi zgodbami *Umor v ulici Morgue* in *Ukradeno pismo* ter Doylovimi romani o Sherlocku Holmesu). Vendar pa je za medbesedilne navezave na detektivko v literaturi postmodernizma značilno, da v grobem organizacijsko shemo in elemente detektivke sicer ohranjajo, jo pa v skladu s svojo poetiko prav v bistvenih elementih zelo korigirajo.

---

<sup>28</sup> Kot je v *Typologie du roman policier* poudaril Tzvetan Todorov, je razlika med detektivko in 'pravim' romanom prav v tem, da mora biti vsak 'pravi' roman unikat, torej pisan po neponovljivem pravilu, če naj velja za dobrega; za detektivko pa je, ravno obratno, značilno, da se ravna po trdni in predpisani shemi. (Todorov 1978: 9-19).

Kot večina klasičnih detektivk, se tudi *Ime rože* Umberta Eca<sup>29</sup> – kritiki so mu poleg postmodernistične oznake vztrajno pritikali tudi oznako detektivskega romana<sup>30</sup> – začne z nerazrešenim zločinom in se razpleta k pojasnitvi njegove skrivnosti. Roman je torej osredotočen na detektivsko raziskovanje in razrešitev zločina, to pa izpelje skozi za detektivko obveznih šest glavnih faz: predstavitev detektiva, zločin in indici, preiskava, naznanitev rešitve, razlaga rešitve, razplet.<sup>31</sup>

**Detektiva** iz Ecovega romana spoznamo v (značilni) stranski epizodi<sup>32</sup> v prvem poglavju, kjer Viljem iz Baskervilla pri iskanju opatovega konja pokaže svojo veliko bistrornost (32-35); dogajanje (tudi značilno) popisuje detektivu vdani učenec in občudovalec

<sup>29</sup> O Ecovem romanu je bilo (tudi pri nas) veliko napisanega. Razlogi, da se ga ponovno lotevam, so trije: reprezentativnost v smislu medbesedilnega navezovanja na trivialne žanre, čas nastanka – po letu 1980 je v številnih evropskih literaturah mogoče zaslediti naraščanje zanimanja za trivialne žanre – ter ponatis slovenskega prevoda knjige in njena umestitev na čelo v Sloveniji prodajno zelo odmevne zbirke *Vrhunci stoletja*.

<sup>30</sup> Žanrska zaznamovanost Ecovega romana je tako očitna, da pravzaprav ni kritika, ki bi se z delom ukvarjal in prezrl to njegovo lastnost. Značilno je tudi, da zavezanost detektivki ni edina žanrska kvalifikacija; Eco je namreč v svojem besedilu povezal več žanrskih obrazcev, poleg detektivskega tudi romantično zgodovinski, grozljivko, kulturnozgodovinski, teološki, profesorski. Med sabo se ti različni žanri sicer sinkretično dopolnjujejo, a hkrati tudi izključujejo, to pa seveda *Ime rože* določa kot izrazito postmodernistični roman.

<sup>31</sup> Formula klasične detektivske zgodbe je povzeta po istoimenskem poglavju iz knjige *Adventure, mystery, and romance* avtorja Johna G. Caweltija v slovenskem prevodu Eve Bahovec in Slavoj Žižka. (*Memento umori* 1982: 165-240).

<sup>32</sup> Namen teh epizod je dokazati junakovo posebno sposobnost in bralca navdati z zaupanjem, da bo junak zmogel premagati ovire in se upreti nevarnostim, naj bodo še tako hude (*Formula klasične detektivske zgodbe*, 170).



Adson.<sup>33</sup> **Zločin** je v klasični detektivki predstavljen takoj za predstavitev detektiva: Viljem mora raziskati skrivnostno smrt enega izmed menihov; okoli zločina detektiv najde več otipljivih indicev, ki nas prepričajo, da gre res za umor, za katerega je nekdo odgovoren; na tej točki se zdi, da je zločin nerešljiv. **Preiskava** obsega razgovore z menihi v samostanu in njihove namige, kmalu se razširi še na raziskavo drugih umorov, ki se vrstijo v samostanu in so povezani s knjižnico-labirintom. Medtem ko razgovori na videz vodijo k razjasnitvi skrivnosti, pa priče, osumljenci in možne rešitve dogajanje še bolj zapletejo; bralec se počuti izgubljenega v nejasni in nerešljivi godlji<sup>34</sup> dokazov; v tem trenutku nastopi detektiv, ki se s svojo **transcendentno intuicijo** jasno in razumno približuje rešitvi (medtem ko bralec predvidoma še vedno tava v temi) s tem, ko razjasni marsikatero skrivnost: Venancijev zapis, dekletov obisk samostana, krajo strupa, Remigijevo skrivnost (ki ga zares ne zanima, zato jo do konca razkrije šele inkvizicija), strukturo labirinta in identiteto skrivnostne knjige. Zmedo in negotovost, v katero nas pahne raziskovanje,<sup>35</sup> pretrga detektivovo **naznanilo, da je rešil problem**, kar seveda predstavlja trenutek vrhunca. Sledi **razlaga**, v kateri detektiv na začetku sedmega dne od svojega prihoda v opatijo v skrivnostni sobi labirinta-knjižnice razpravlja o sklepanju, ki ga je privedlo do rešitve, in pojasni, kako in zakaj je prišlo do zločina. Četudi z napačnim sklepanjem, Viljem najde morilca. **Razplet** še

---

<sup>33</sup> Po Caweltiju je takšen pripovedovalec za detektivko nujen. Pokaže naj razliko med posebnim detektivom in veliko manj sijajnim detektivovim občudovalcem, s katerim se v klasični detektivki bralec navadno enači.

<sup>34</sup> »Lepa godlja,« je dejal Viljem, kažoč na prepletene sledove, ki so jih pustili vsenaokrog menihi in služabniki. (Eco 1984: 120).

<sup>35</sup> »Torej imamo odgovor!« sem vzkliknil prezadovoljen. »Moj Adson, preveč zaupaš silogizmom! Imamo samo in znova vprašanje« (Eco 1984: 284).

podkrepi detektivovo rešitev:<sup>36</sup> razplamti se požar, v katerem zgorita knjižnica in samostan.

Klasična detektivka zahteva štiri glavne vloge: žrtev, zločinca, detektiva in tiste, ki jih zločin ogroža, a ga niso sposobni rešiti. *Ime rože* seveda premore vse štiri. Osebnosti **žrtev** niso preveč pomembne; praviloma nas zanima le narava njihovega konca. **Zločinec**, kot se izkaže, je protipol detektiva, njegova črna senca.<sup>37</sup> A klasična detektivka praviloma žrtvi in zločincu ne pripisuje posebne pozornosti; večji poudarek je na osebi, ki preiskuje zločin, to je na **detektivu**. Pomembne so zlasti njegove osebne značilnosti: aristokratska odmaknjenost, sijaj in ekscentričnost, sinteza intuicije in znanstvenega induktivnega sklepanja, njegova zmožnost psihološke analize. Detektiv je bleščeč in dvoumen lik, za katerega se zdi, da ima skoraj magično moč, s katero razkrinkuje in razgalja najgloblje skrivnosti in ki mu je »v največjo radost, če lahko razpleta lepo in zamotano štreto. In morda je zato tako, ker mu je v trenutku, ko kot filozof dvomi, da obstaja kak red stvari na svetu, v tolažbo, da lahko odkrije, če že ne reda, pa vsaj vrsto povezav v majhnih delcih zadev tega sveta« (425). Analogija s Freudom je seveda na dlani: detektiv

---

<sup>36</sup> »Resnica pa vendar obstaja, tista, ki ste jo odkrili nocoj, tista, do katere ste prišli s tolmačenjem sledov, ki ste jih razbrali pretekle dni. Jorge je zmagal, toda vi ste zmagali Jorgeja, saj ste razgalili njegovo spletko.« (Eco 1984: 528).

<sup>37</sup> »Srč me je spreletel, ko sem videl, kako v tistem hipu oba moža, pripravljena na boj za življenje in smrt, občudujeta drug drugega, prav kakor da sta oba počenjala vse, kar sta počenjala, samo zato, da bi požela odobravanje drug drugega. Skozi um mi je šinila misel, da niso umetnije, ki jih je uporabil Berengar, da je zapeljal Adelma, in preprosti naravni gibi, s katerimi je deklica prebudila mojo strast in moje poželenje, po zvitosti in brezobzirni spretnosti pri osvajanju drugega nič v primerjavi z zapeljevanjem, ki se je odvijalo pred mojimi očmi v tistem hipu in ki se je pripravljalo sedem dni, ko je vsak od obeh sogovornikov tako rekoč vabil drugega na skrivne zmenke, ko se je vsak od njiju na tihem nadejal priznanja drugega, ki se ga je bal in sovražil.« (Eco 1984: 508-509).

(tako kot Freud) je intelektualni raziskovalec prepovedanih skrivnosti neke družbe. Detektiv v to **družbo**, kjer se dogajajo skrivnostni zločini, praviloma pride od zunaj; družba, v kateri se dogajajo skrivnostni umori, je vedno izolirana, kar pomeni, da so vsi njeni člani pravzaprav potencialni morilci (česar se prebivalci opatije najbolj zavedo takrat, ko se v raziskavo vmeša inkvizicija, »zakaj vsak, ki ima opraviti z inkvizicijo, iz strahu, da ne bo osumljen, pove inkvizitorju tisto, kar lahko vrže sum na koga drugega,« 327), srednjeveško prizorišče romana pa je zato še gostejše prepleteno z mrežo močnih občutkov krivde vseh (na kar konstantno z napovedmi o prihodu Antikrista, pa tudi v kakšni pridigi, vedno znova opozarja Jorge):<sup>38</sup> detektiv torej od zunaj vstopa v labirint; s tem ko »odmotava štreno preiskave« (150), s svojo logiko identificira, osami in obvlada skrite sile, in tako obnovi red ter ponovno uvede ustaljeno podobo družbe.

Dosedanje branje je Ecov roman skušalo zvesti na "naivno branje" (kot ga je, mimogrede, predstavila tudi Annaudova filmska različica), na McHalejevsko epistemološko naravnost detektivke,<sup>39</sup> ki je fabulativno organizirana predvsem kot spraševanje o manjkajočem ali skitem delu védenja o svetu; fabulativno vodilo klasične detektivke je spraševanje o tem, kdo je zakrivil določen umor in zakaj. Detektiv je klasičen kognitiven junak: vodi ga načelo

---

<sup>38</sup> »Vi vsi morda mislite, da ta žalostna zadeva, kakor vas je boleče presunila, ne zadeva vaše duše, saj ste vsi razen enega nedolžni, in ko bo tisti eden kaznovan, boste sicer še vedno objokovali preminule sobrate, vendar se vam ne bo treba braniti nikakršne obsodbe pred božjim sodiščem. Tako vi mislite. Norci!« (Eco 1984: 430).

<sup>39</sup> V okviru svojega razlikovanja med epistemološkim modernizmom in ontološkim postmodernizmom – na katerega sem uvodoma že opozorila – Brian McHale pripiše klasični detektivki zgradbo, ki je tipična za modernistični roman sploh (*Constructing Postmodernism*, 146-147). McHale v svojem izvajanju povzema tudi (že kar klišejske) argumente predvsem tistih literarnih znanstvenikov in avtorjev samih, ki so detektivke jemali v bran pred številnimi očitki in kritikami, in ki so trdili, da je klasični evropski roman vselej tudi roman detekcije (Žižek; Močnik 1982: 296-297).

spoznavanja in prepoznavanja (Aristotelovska anagnorisis). Z detektivovo pojasnitvijo zločina se po kaosu, čigar začetek pomeni umor, ponovno vzpostavi red in ravnovesje.

V (postmodernističnih) besedilih, kjer prevladuje ontološka dominantna, takšno spraševanje ni več mogoče (ali pa vsaj ni smiselno), pa tudi vzpostavitev prvotnega reda ne. To velja tudi za postmodernistični roman *Ime rože*. Eco v romanu je sicer mogoče brati zgolj kot detektivko. To smo tudi storili, ko smo v njegovi zgradbi poiskali za ta žanr značilno shemo, s tem pa smo zgolj opozorili na osnovno medbesedilno navezavo (na žanrski obrazec detektivke), ki jo utrjuje še nekaj nedvoumnih medbesedilnih navezav na Dolylovega Sherlocka Holmesa.<sup>40</sup>

»Knjiga se začinja, kot da je kriminalka,« opozarja Eco v *Postilah k Imenu rože*, »a temeljna zgodba (kdo je morilec?) se cepi na toliko drugih zgodb, ki so vse zgodbe o drugih domnevah, vse zgodbe o strukturi domneve kot take« (Eco 1986: 53). Viljemovo epistemološko iskanje krivca in spraševanje o vzrokih za umor vodi k iskanju knjige, zaradi katere je prišlo do zločina, tipično epistemološko (neproblematizirajoče) pa je organizirana Adsonova<sup>41</sup> pripoved.

<sup>40</sup> Nanje je med drugimi opozoril tudi Tomo Virk: ime Ecovega detektiva Viljema iz Baskervilla spominja na Dolylov roman o genialnem detektivu Sherlocku Holmesu z naslovom *Baskervillski pes*; opis Viljema se ujema z Doylovim junakom: bistrumno sklepanje o opatovem konju na začetku romana je natančen posnetek Holmesovega ravnanja; ravno tako njegov napuh, ko Adson podvomi o njegovem sklepanju; tako kot Holmes, gre tudi Viljem počivat takrat, ko se Adsonu zdi, da bi bilo potrebno najbolj zavzeto delovati; tako Holmes kot Viljem uživata narkotike, oba imata genialnega nasprotnika in dobrosrčnega, umsko preprostejšega, a izobraženega pomočnika (Virk 2000: 83-84).

<sup>41</sup> Številni raziskovalci so opazili tudi, da njegovo ime spominja na Holmesovega prijatelja in pomočnika, dr. Watsona (Virk 2000: 84; Giuliani 1988: 64; Mordenti 1988: 69).

Pa vendar *Ime rože* ni več modernistični roman,<sup>42</sup> saj ga med drugim močno zaznamujejo (namerna) kršenja strukture prave detektivske zgodbe. *Ime rože* namreč »kar naprej slepi naivnega bralca, tja do konca, tako da mogoče ta preprosti bralec niti ne opazi, da gre za kriminalko, kjer se razkrije prav malo, detektiv pa je poražen,« pojasnjuje Eco v *Postilah k Imenu rože* (53). Viljem sicer odkrije resnico, a kot detektiv je poražen, saj se zaveda, da resnice ni odkril s pravilno dedukcijo, temveč z napačnim predvidevanjem in pravzaprav le po naključju.

»Nobene spletke ni bilo,« je dejal Viljem, »in odkril sem jo po pomoti. [...] Nikdar nisem podvomil o resnici znakov, Adson, edina opora so, ki jo ima človek na voljo, da se orientira v svetu. Nečesa pa vendar nisem razumel, namreč odnosa med znaki. K Jorgeju sem prišel s pomočjo apokaliptične sheme, ki je na videz povezovala vse zločine, a je bila naključna. K Jorgeju sem prišel, iščoč storilca vseh zločinov, pa sva odkrila, da je imel vsak zločin navsezadnje drugega storilca ali pa nobenega. K Jorgeju sem prišel, sledeč načrtu sprevrženega in preudarnega uma, pa ni bilo nikakršnega načrta, sam Jorge se je izgubil v svojem prvotnem načrtu in po tistem se je začela veriga vzrokov in postranskih vzrokov, ki so bili drug z drugim protislovni, ki so delovali sami zase, ustvarjali odnose, ki niso ubogali nikakršnega načrta. Kje je vsa moja modrost? Vedel sem se kot trmoglavec, iskal sem privid reda, ko bi moral dobro vedeti, da v univerzumu ni reda.« (528).

Viljem je s svojo modrostjo sicer res uspel razvozlati več skrivnosti, toda sled, ki ga je pripeljala do bibliotekarja Jorgeja – in ta sled bi bila morala pojasniti veliko skrivnost -, kljub vsemu ni bila prava: zločini se niso dogajali po vzoru Apokalipse, kot je predvideval

---

<sup>42</sup> A McHale Ecovega *Imena rože* vseeno ne uvrsti med postmodernistična dela, temveč med besedila, ki postopno prehajajo v postmodernizem. 'Pravo' postmodernistično delo je za McHaleja šele *Foucaultovo nihalo. Construction Postmodernism*, 163-164, in poglavje, posvečeno *Foucaultovemu nihalu*, 165-187.

Viljem, temveč (vsaj dva med njimi: Adelmova in Severinova smrt) po različnih ključih.

Videti je, da se Viljem v freudovski vlogi interpretira ne znajde več. Njegova razlaga ga sicer pripelje v središče labirinta, a ker labirint, po katerem se giblje, ni več moderni manieristični labirint, ga tudi ni več mogoče spoznati ali interpretirati z modernimi sredstvi (kar proti koncu romana spozna tudi Viljem).<sup>43</sup> »Red, ki si ga predstavlja naš um, je kot mreža, ki jo gradiš, da bi prišel do nečesa. A potlej moraš odvreči lestev, ker odkriješ, da je bila sicer koristna, vendar brez pomena« (529). Labirint, v katerem se znajde Viljem, je rizom, mreža znakov brez središča, obrobja in brez izhoda, ker je potencialno neskončen. »Knjižnica je velik labirint, znak labirinta sveta. Vstopiš in ne veš, če boš prišel ven« (173). Premik od freudovsko-detektivske metode v Wittgensteinovsko pojmovanje sveta-jezika, ki ga določajo le še lastne jezikovne meje, od detektiva k anti-detektivu, Eco seveda spelje na izrazito postmodernistični metafizično-ontološki način, zato se tudi besedilo samo razkrije kot medbesedilni kolaž, še posebej z zapisom Adsona, ki nekaj let po katastrofi brska po pogorišču knjižnice: »Na koncu mojega potrpežljivega sestavljanja se mi je očrtala kar nekakšna manjša knjižnica, znak one druge, večje, izginule, knjižnica, narejena iz odlomkov, citatov, nedokončanih period, štrcljev knjig« (534).

Knjižnica iz *Imena rože* je *speculum mundi*: horizontalno predstavlja zemljevid srednjeveškega sveta, vertikalno pa njegovo hierarhično ureditev: uradno kulturo, ki jo posestevajo *auctoritas* (in sama knjižnica) na vrhu, skriptorij na sredi ter kuhinja (telesnost: hrana, spolnost) na dnu (Coletti 1988 V: McHale 1992: 161). Cela

---

<sup>43</sup> Viljemova metoda je – v nasprotju z metodo inkvizicije – večinoma moderna (psihoanalitična, empiristična), kot pritiče detektivu. Vendar pa se Viljem istočasno tudi zaveda, da takšna metoda ni zadovoljiva: "Toliko resnic že imamo v rokah in če nekega dne pride še kdo, ki si bo domišljjal, da lahko izkoplje resnico iz naših sanj, takrat bo Antikristova doba zares blizu" (str. 472)

opatija je pravzaprav »trdnjava, postavljena v obrambo knjižnice,« (Eco 1984: 138), a sama »knjižnica je [tudi] pričevanje o resnici in o zmoti« (143). Knjižnica je bojno polje: Jorge in Viljem se bojujeta z različnimi orožji, a še vedno v okvirih tradicionalnih dihotomnih opozicij tragedija-komedija, visoko-nizko, kanonizirano-trivialno. Ko knjižnica na koncu romana pogori, njen konec metaforično pomeni razpad srednjeveških zemljepisnih in tudi hierarhičnih razmejitev in okvirov. Ecovo besedilo, opozarja McHale, istočasno operira na dveh časovnih oseh, na srednjeveški ter na postmodernistični (McHale 1992: 161), zato ga je treba tudi tako brati. V romanu vzporedno potekata dve preiskavi: preiskava (inkvizicije) o krivoverstvu in (Viljemovo) preiskovanje umorov. Metode, ki jih uporabljajo preiskovalci, pa tudi cilji, so različni: predmoderna metoda inkvizicije v raziskavi išče potrditev krivoverstva in se tudi zadovolji s takšnim priznanjem, ki mu mimogrede pripiše še umore v samostanu. Viljemova metoda je moderna: logično sklepanje ga sicer pripelje do morilca, a hkrati tudi spozna, da je nezadostna. To spoznanje je ontološko in postmoderno. Tako kot detektiv Viljem se v labirintu branja in interpretacije znakov, svojem prvotnem načrtu izgubi tudi zločinec Jorge.<sup>44</sup> Zaradi uravnoteženosti (Rodriguez Pequeño 1999: 147) antagonistov v romanu sta torej oslavljeni tako detektivova kot zločinčeva avra: vsa branja in vsi labirinti se združijo v labirintu preiskave, ki se izkaže za citat, za eno od posnemanj in preigravanj možnih detektivskih situacij.

### ***John Fowles: Mag (1966, 1977)***

Če komu, potem se detektivu (bralec pa očitno ni na nič boljšem) kaže jalovost poskusov interpretacije. »S tem, ko sem tako fanatično iskal, sem iz poletnih dogodkov delal detektivsko zgodbo, in

---

<sup>44</sup> Bralci so v slepem Jorgeju iz Burgosa prepoznali J. L. Borgesa in Eco je v *Postilah k Imenu rože* priznal, da ne ve, zakaj je Jorge tako zloben, da pa ga je postavil v labirint prej, preden je ploh vedel, da bo on morilec; da se je na nek način torej zgodba naprej odvijala sama in si sama poiskala morilca.

gledati na življenje kot na detektivsko zgodbo, kot na nekaj, kar je mogoče dokazati na podlagi znanih dejstev, preganjati in aretirati, ni bilo nič bolj realistično (kaj šele poetično) kakor imeti detektivsko zgodbo za najpomembnejšo literarno zvrst namesto tistega, kar v resnici je, ena najmanj pomembnih.« (691) razmišlja glavni junak **Fowlesovega** *Maga* Nicholas, učitelj angleščine na samotnem otoku. Nicholasova zgodba se lahko bere kot sentimentalni roman, detektivka, (znanstvena) fantastika in zgodovinski roman.<sup>45</sup>

Na videz neproblematična pripovedna shema tolažniškega čtiva, v katero se ujame bralec, na fabulativnem nivoju romana ustreza mreži, v katero se ujame Nicholas. »V našem stoletju [smo] tako navajeni znanstvene fantastike in tako prepričani o znanstveni resničnosti, da nas nič nadnaravnega ne more več prestrašiti; pač pa nas prestraši tisto, kar tiči za masko. Večni vir vsega strahu, vse groze, vsega resničnega zla, človek sam« (625). Nicholasov svet racionalizma, vere in zaupanja vase se krepko zamaje v vseh svojih bistvenih elementih, ko spozna, da je vse privid, konstruirana realnost, ki razpada pred njegovimi očmi. Nicholas ostane brez vsakršne druge oporne točke, zato se mora srečati s samim sabo. Potem se skozi preobrazbo, iniciacijo in odraščanje krivulja začne ponovno vzpenjati v idealni svet, k svojemu nasprotnemu polu, k ljubljeni, k pravi in čisti ljubezni, katere vodilo je on sam. In *Mag* se konča s kupletom iz starega alkimističnega rokopisa, ki govori, da bodo vsi, tudi tisti, ki danes še ne ljubijo, jutri ljubili in bili ljubljeni.

Kot v spremni besedi k slovenski izdaji Fowlesovega romana poudarja Matej Bogataj, je glavni Conchisov »vzgojni pripomoček metagledališče, v katerem ni meje med gledalci in občinstvom, v katerem ni nič določenega, v katerem gre za spoj estetskega in

---

<sup>45</sup> Izmed vseh žanrskih shem je shema detektivke najbolj določena in zato tudi zanimivejša za medbesedilno navezavo (in konec koncev tudi za analizo). Poleg glavnega junaka je detektivka v primerjavi z ostalimi žanri zgodbeno najbolj stopnjevana; ostali žanri so določeni bolj ohlapno, večinoma zgolj tematsko in ne tudi strukturno, kot detektivka.



moralnega ter predvsem številnih uprizorjenih eksistencialističnih lekcij« (836). Metagledališče je *mizabimsko*, zrcaljenje metafiktivnosti samega romana, še piše Bogataj, v katerem se pojavlja. Enako kot Conchis manipulira z Nicholasom, Fowles upravlja z bralcem: zapeljuje ga s povzemanjem pravil lahkega čtiva, potem pa ga v nadaljevanju postavi pred grobo in hoteno kršenje prav teh. Namen Fowlesove ironične in subverzivne rekonstrukcije trivialnih literarnih modelov je seveda napad na bralčeva pričakovanja in »prevetritev njegovih bralnih navad, hkrati pa gre za preverjanje tistih modelov čustvovanja, ki se nam zdijo staromodni, čeprav nezavedno še vedno nosimo njihove usedline« (Bogataj 1995: 827).

Bogataj v svojem spremnem eseju opozarja tudi na drugo formalno značilnost *Maga*, namreč na dva pripovedna načina, ki se konstantno izmenjujeta: Nicholasov prvoosebni, naivni način in kasnejši zapisovalski Nicholasov pogled iniciiranega, izkušenega in prekaljenega Nicholasa. Razlika med obema pripovednima načinoma, ugotavlja Bogataj, ustreza razliki med pripovedovalcem in naivnim bralcem ter avtorjem, »med tistim, ki je ironično dvignjen nad, v metapozicijo, v vlogo nekoga, ki plete pripovedno mrežo in vanjo lovi bralca.« (836).

Fowlesov *Mag* ustreza McHalejevi opredelitvi za znanstveno fantastiko značilne ontološke dominante, saj pripovedovalec (tudi eksplicitno)<sup>46</sup> zavrne epistemološko iskanje resnice in pri svojem iskanju razkrije ontologijo raznolikih pripovednih svetov. Ti se zrcalijo v mnogoterosti nepovezanih in nesklenjenih časov, prostorov ter jasno izraženih prehodov in prestopanj med njimi. Protagonistov čas je sicer res linearen, a časi oseb, ki ga obkrožajo (in ga s tem prevzgapajo), so ciklični, saj se te osebe pojavljajo in izginjajo, umirajo in znova oživljajo (Alice), igrajo različne vloge in se shizofreno cepijo (dvojčici June in Julia); skupaj z njimi (in prav

---

<sup>46</sup> »Razumel sem: na ta način so mi povedali, kar sem že sam dognal, namreč, da me detektivsko delo ne bo nikamor pripeljalo - samo k napačnemu grobu, k neki novi šali, k nasmešku, ki se izgubi v zrak.« (700).

zaradi njih) tudi protagonistov pripovedni čas doživlja prekinitve, vračanja v preteklost (denimo v čas druge svetovne vojne) in cikličnosti (ponavljanje istih vedenjskih vzorcev). Tudi Nicholas si nadeva različne vloge: vlogo detektiva, ljubimca, poslušalca, gledalca, obupanega samomorilca ... Vse te njegove vloge, pa tudi različna prizorišča in situacije, gradijo besedilno resničnost romana, ki zato deluje kot gledališka predstava brez obvezne enotnosti dogajanja, kraja in časa.

Poigravanje z različnimi, predvsem trivialnimi žanri znotraj enega besedila je značilno tudi za druge Fowlesove romane: v *Ženski francoskega poročnika* gre za zavestno predelavo sentimentalnega romana in 'sensational novel' v za Anglijo tipičnem viktorijanskem okolju; v *Zbiralcu* za simulaker trilerja; v *Mušici* prepletanje znanstvene fantastike in zgodovinske kronike.<sup>47</sup>

### **Manuel Puig: Poljub ženske pajka (1976)**

Avtor, čigar celotni opus je zaznamovan z raziskovanjem kiča in trivialnih žanrov, je Argentinec **Manuel Puig**. Njegovi romani – prvega je menda napisal, ker je nekemu argentinskemu kritiku želel dokazati, da je mogoče napisati kičasto knjigo, ki ni kič (Turnher Miklavc 1994: 256) – *Izdajstvo Rite Hayworth* (1968), *Našminkana usteca* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1971), *Poljub ženske pajka* (1976), *Angelsko osramje* (1979), *Bodi vekomaj preklet, kdor bere te strani* (1980), *Kri uslišane ljubezni* (1982), *Spušča se tropska noč* (1982) – se vsebinsko in oblikovno navezujejo na omledne filme, na ljubezenske romane, grozljivke in kriminalke (*The Buenos Aires Affair*). V tej navezavi je morda tudi ključ velikega Puigovega uspeha tako pri bralcih kot pri kritikih; ti so Puigovo naslanjanje na trivialne žanre sprva skušali pripisati parodiranju kiča, kar pa je avtor sam, kot

---

<sup>47</sup> Bogataj v spremni študiji opozarja na navezovanje na trivialne žanre tudi v Fowlesovi kratki prozi: na triler v *Ubogem Koku*, 'romance' v *Ebenovinastem stolpu* in na 'mystery', ki se navezuje na detektivko v *Enigmi*.

navaja Maja Turnher Miklavc, zavračal, češ da »vse manifestacije slabega okusa jemlje smrtno resno.«

Kako težko jih pravzaprav sprejema kultivirani bralec, lahko beremo na začetku spremnega eseja k prevodu Puigovega *Poljuba ženske pajka*:

»Spominjam se, kako sem pred leti dobesedno v eni sapi prebrala knjigo – meni tedaj še povsem neznanega argentinskega pisatelja Manuela Puiga – *Poljub ženske pajka*. V navdušenju sem jo vsilila še nekaterim prijateljem, ki so priznali, da so jo tudi oni na dušek prebrali, in kmalu pozabili nanjo. Ponovno sem se je spomnila leta 1986, ko je Oskarja za najboljšo vlogo prejel William Hurt za nepozabne kreacijo Moline v istoimenskem filmu argentinskega režiserja Héctorja Babenca. Ko sem jo letos spet vzela v roke, sem bila malce skeptična, a knjiga je ponovno branje zdržala, celo več, prebrala sem jo z nezmanjšanim užitek. Kaj je v tej knjigi takega, da me je tako pritegnilo, sem se spraševala. Kot kultivirana bralka sem imela namreč ves čas občutek, nekakšno slabo vest, da mi taka, kot je, polna sentimentalnosti, patetike in stereotipov vseh vrst, po vseh pravilih sploh ne bi smela ugajati. Zakaj je knjiga, ki, kot kaže, krši vse norme, veljavne za tako imenovano visoko, elitno literaturo, uvrščena prav med to?« (247).

Fabulativni okvir Puigovega *Poljuba ženske pajka* je preprost: v isti jetniški celici prestajata kazen homoseksualec Molina in politični zapornik Valentín. Čas si preganjata z Molinovim pripovedovanjem filmskih zgodb (te so, kot poudarja Turnherjeva, le redko zveste obnove, temveč bolj montaže različnih filmov), ki tudi poganjajo dogajanje v romanu. Med pripovedovanjem se nasprotja med junakoma postopno izničijo, njuno zблиžanje pripelje tudi do zamenjave njunih dotedanjih vlog: homoseksualec Molina po odhodu iz zapora skuša politično delovati in Valentín, ki sprva zavrača in sovraži homoseksualce, sam prav takšen homoseksualni odnos sprejme. Izmenjava identitete glavnih junakov je mogoča samo ob spoznanju, da sta pravzaprav oba žrtve represije, tako politične kot seksualne. S tem, ko pokaže na oba tipa represije, Puig pokaže tudi na estetsko nasilje, ki ga je elitna literatura izvajala nad bralcem, ta pa, zaradi privzgojene drže, tudi nad samim sabo. Puig trdi, da se »znatraj teh od nekdanjih zasmehovanih in pomilovanih oblik [skrivajo] fascinantne možnosti« (Turnher Miklavc 1994: 255).

Puigova raba trivialnih žanrov, prek filma predvsem ljubezenskih romanov, fantastike in grozljivk, je seveda izrazito postmodernistična v smislu izničevanja razlik med 'visoko' in 'nizko' literaturo. Puigov *Poljub ženske pajka* po eni strani še določa družbeno-politična resničnost, ki s totalitarnim režimom in svojo resnico (o veliki zgodbi) na začetku še vedno bistveno opredeljuje

resničnost obeh protagonistov. A z menjavo njunih vlog političnega aktivista in individualističnega homoseksualca – na nivoju pripovedi ji ustreza soobstajanje velike (totalitarne, revolucionarne) zgodbe in malih (ljubezenskih, sentimentalnih, filmskih) zgodb – se ta resnica (prav zaradi Molinovega poskusa aktivnega političnega delovanja – ki je, tako kot druge velike zgodbe v času postmoderne, že vnaprej obsojen na propad) razblini, ostane pa le še napaberkovana Molinova besedilna resničnost žanrske pripovedi.

### ***Thomas Pynchon: Mavrica težnosti (1973)***

Vse od 70. let je v Združenih državah Amerike zelo očitno sinkretično združevanje elementov znanstvene fantastike in elementov 'visoke' literature postmodernizma, kar pripelje do vznika kiberpankovske književnosti. Kiberpank je znanstvena fantastika, ki iz postmodernizma, na katerega je že predhodno v večji ali manjši meri vplivala znanstvena fantastika, povzame nekatere bolj ali manj (znanstveno) fantastične elemente (McHale 1992: 229). Kiberpank po McHaleju najboljše zrcali postmodernistično literarno prakso, saj še izostri njegovo ontološko dominantno. Svet kiberpanka je namreč svet mnogoterih resničnosti; posameznik se ne sprašuje več, kako naj si razlaga svet v katerem živi, temveč, v katerem od možnih svetov živi, kako se ti svetovi med seboj razlikujejo in v katerem od možnih svetov je njegovo obnašanje najbolj ustrezno.

»Svet kiberpanka je pravzaprav naš svet,« piše v članku o *Kiberpankovski literaturi na Slovenskem* (2000) Mojca Krevel in »kiberpankovci so verjetno prva znanstvenofantastična generacija, ki ni zrasla le ob znanstvenofantastični literaturi, temveč v svetu, ki je sam znanstveno-fantastičen« (Sterling 1991: 344, navedeno po Krevel 2000: 70,71).

*Mavrica težnosti* **Thomasa Pynchona** (roman je izšel 1973, leta 1998 tudi v slovenskem prevodu Igorja Zabela), piše Brian McHale, je eden reprezentativnejših kiberpankovskih romanov. Fabula in struktura romana sta razpršeni; kljub različnim prizoriščem, osebam, jezikovnim in stilnim registrom roman vseskozi uspešno povezuje dva ekstrema: razpršenost, odprtost, nedorečenost in heterogenost s precizno urejenostjo in povezanostjo (Zabel 1998: 508). Odprtost, neskljenjenost romana, poudarja Zabel, je najočitnejša ob Slothropu, nekakšnem glavnem junaku knjige, ki se na koncu kar razprši, »izgine v časovno-prostorskem prepletu, ne da bi se prej razrešili nekateri ključni problemski vozli, ki so ga poganjali skozi roman« (509). Pred razpršitvijo – podobno kot raketa, ki se v loku parabole vzpona najprej osvobodi svoje težnosti, nato pa svojo težnost spet dobi in se usmeri k tlom, kjer se razprši – Slothrop zamenja vrsto identitet, med drugim je tudi prašič in stripovski superjunak. Roman je tudi parabola

o Slothropovem popotovanju, pot, ki ga vodi skozi alegorije in večplastne simbole, in ki jih Slothrop pogosto ne zna (raz)brati. Njegovo popotovanje zato sploh ne vodi k odrešitvi, pač pa potrjuje fiktivnost literarnega sveta in njegovo produciranost z literarnimi postopki. Usmerja k drugim besedilom, literaturi, pa tudi na film, znanost in mitologijo.

Vendar pa, kot opozarja Igor Zabel, metafikcijskost ni edina razsežnost Pynchonovega romana. Besedilo ne zrcali le literature; skonstruiran ni le avtonomni literarni svet, temveč tudi svet realnosti sam. »Ta namreč ni nekaj po sebi, marveč ga določajo najrazličnejše simbolne mreže in sistemi, ki mu šele dajejo obliko in vsebino« (513). V tem smislu tudi raba konvencionalnih žanrskih obrazcev »pomeni ukvarjanje z reprezentacijskimi sistemi in torej sistemi, ki konstruirajo realnost« (513).

*Mavrica težnosti* je neizčrpno polje interpretacij, saj je eden temeljnih postopkov v knjigi vzpostavljanje povezav in analogij med posameznimi sklopi in modeli. Veliko teh povezav, navaja Zabel, je avtor izpeljal eksplicitno, druge, tudi bolj ali manj očitne, seveda lahko izpelje bralce sam. Ta postopek iskanja zvez in analogij je mogoče močno razširiti in interpretirati celo v neskončnost – to se dogaja tudi Slothropu, ki ga preganja 'interpretacijska bolezen', to je paranoja – , kar je pri besedilu, ki vzpostavlja model sveta, kjer je vse analogno in povezano in se medsebojno osmišlja in razlaga, pravzaprav logično, legitimno, celo nujno. Zato obstaja nevarnost, da se bo, tako kot v romanu že sam junak, v tem početju izgubil tudi bralec.

## ***Trivialno kot oblika medbesedilnosti v slovenski pripovedni prozi***

*Živimo v svetu, vodenem s fikcijami vseh vrst ... Živimo znotraj ogromnega romana. Za pisatelja je danes vedno manj pomembno, da iznajde fikcijsko vsebino svojega romana. Fikcija je že tam. Pisateljeva naloga je, da iznajde realnost.*

(J. G. Ballard, *Trk*)

Ob branju reprezentativnejših postmodernističnih besedil smo lahko ugotovili, da sta v njih statusa visoke in trivialne književnosti vse bolj izenačena. Za postmodernistično (žanrsko) medbesedilnost tudi velja, da se posameznim besedilom le redko prilega ena sama žanrska oznaka; ker gre pri postmodernizmu praviloma za hkratno izrabljanje različnih žanrskih shem, ki se (vsaj tradicionalno) med seboj bolj ali manj izključujejo, tudi ne presenečajo raznovrstne zvrstne oznake, s katerimi so ista besedila označili različni literarni kritiki. Ta značilnost postmodernističnih besedil je seveda logična, zato pa metodološko lahko občasno tudi problematična. Kako brez pretiranega posiljevanja sistematizirati dela, ki se temu (tudi) deklarativno upirajo?

Vendar ostaja odnos do literarne tradicije za medbesedilnost, s tem pa za postmodernizem sam, bistven. Bi v praznem prostoru sploh še lahko iz literature nastajala literatura?

Navezava na literarno tradicijo je še zlasti opazna pri romanu, saj romanopisje postmodernizma, kot piše Janko Kos, sestavlja prav različnost tipov romaneskne proze; postmodernizem zajema iz tradicije ali pa prav na podlagi tradicije svobodno kombinira (1995b: 106). Kos v tem smislu navaja postmodernistični detektivski, pustolovski, okultni, grozljivi, ljubezenski in zgodovinski roman in povezave med njimi, ki jih je večinoma nemogoče zvesti na en sam žanrski vzorec.

Tudi žanrske norme so podvržene stalnemu spreminjanju. Žanrski sinkretizem, ki je eno bistvenih določil postmodernizma, je mogoč tudi zato, ker se je močno radikaliziral pojem samega žanra, kot je v zvezi z zgodovinskim romanom opozoril Miran Hladnik

(1995b: 5-6). Pretirani relativizem pri pojmovanju žanra je lahko zavajajoč: Malcolm Hayward namreč opozarja, da žanrov ne določajo zgolj obbesedilni elementi, temveč so ti do neke mere prepoznavni celo na ravni mikrosekvenc besedila (Hayward 1994: 409-21, nav. po Hladnik 1995b: 6). To velja tako za roman – že od svojega vznika izrazito sinkretično obliko – kot za kratko prozo.

Žanri so določeni predvsem vsebinsko-tematsko; dodatno vsebinsko-formalno določilo predstavljajo žanrske sheme. Žanrske razpoke, ki omogočajo medbesedilno hibridnost žanrov, se določneje pokažejo le s podrobnejšo analizo nekaterih za določen žanr značilnejših pripovednih elementov. Pri detektivki se tako pripovedna napetost osredišča na glavnega junaka detektiva, pri kriminalki pa na kriminalca in/ali njegove motive. Z njima v zvezi bom zato pregledala žanrske konvencije, ki določajo protagonista, in skušala pokazati na nekatere značilnejše razpoke v tradicionalni shemi. Za določitev (znanstvene) fantastike in zgodovinske proze sta pomembni kategoriji prostora in časa<sup>48</sup> – za fantastiko naj bi bila značilna usmerjenost v prihodnost, za zgodovinsko prozo pa v preteklost –, zato bom ob branju teh žanrov opazovala, kako (in če) kategorija prostora in časa postaja protagonist romana (Fuentes) in kratke zgodbe tudi v slovenski literaturi. Značilno sentimentalnost ljubezenskega pripovedništva ustrezno zrcali pripovedovalec, zato me bo zanimalo, kako je nanj mogoče aplicirati najnovejše teorije pripovedovalca.

Protagonist, kategorija prostora in časa ter pripovedovalčeva drža so tudi pomembna formalna določila postmodernističnih besedil: za literaturo postmodernizma velja, da literarne osebe niso več

---

<sup>48</sup> Kronotop – kategorija prostora in časa – je osrednja Bahtinova kategorija. Je eden najpomembnejših dogodkov romana: določa njegovo obliko, zaznamuje dogajanje v času in prostoru, obenem pa omogoča obveščanje o dogodku, ker je hkrati tudi posrednik pripovednih informacij. Vsi elementi romana – tako abstraktni, duhovno-filozofski, kot formalno-oblikovni – težijo proti kronotopu in se skozenj utelešajo.

prepričljive fikcijske predstavitve ljudi. Za tradicionalna besedila je bilo značilno, da dajejo možnost dostopa do junakovega notranjega psihološkega ustroja, za postmodernistična besedila pa, da v veliki meri nastajajo samo zato, da bi ugovarjala ideji o predstavitvi psihološke globine literarnih likov (Fokkema 1990: 170, nav. po Zupan Sosič 2000c: 52). Hans Bertens celo trdi, da so liki v nekaterih postmodernističnih besedilih oropani vsakega bistva in celo vsake psihološke motivacije zunaj jezika, prav tako so oropani osebnega, izvirnega notranjega življenja in večinoma zgolj metafizijsko komentirajo samo naravo jezika (nav. po Zupan Sosič 2000c: 52).

Usmerjenost, linearnost in zveznost časa – ta je neposredno povezan tudi z določitvijo prostora – so bile vse do 20. stoletja osnovne in skoraj samoumevne značilnosti novoveškega dojemanja časa. V literarnem postmodernizmu se kategorija prostora in časa najradikalneje preoblikuje: prostor in čas se izničita in na novo sestavita ter interpretirata. Postmodernizem opušča linearnost časa. Bolj ceni časovno *sočasnost* (simultanost), prav tako pogosto uvaja kategorijo *brezčasnosti*, ki zamenjuje kategorijo večnosti (Uršič 2000: 298-300).

Postmodernistična besedila zahtevajo predruženje pogledov na pripovedovalca, zato tradicionalni (Stanzlov) tip avktorialnega in personalnega pripovedovalca doživi dopolnitev z virtualnim pripovedovalcem. Po Kosu (1998) je za avktorialnega pripovedovalca značilno, da vse, kar pripoveduje (večinoma s tretje- in prvoosebni pripovedovalcem), »postavlja v okvir ene same, zaokrožene, trdne in s tem dokončne resnice« (7). Avktorialni pripovedovalec je po Kosu značilen za besedila do dvajsetega stoletja. Za personalnega pripovedovalca velja, da »resničnost, ki jo ustvarja personalni pripovedovalec iz zavesti te ali one pripovedne osebe, ostaja brez podlage v 'resnici' kot nadosebni in transsubjektivni perspektivi« (9); zamisliti si ga je mogoče v vseh oblikah osebne pripovedi, prvo- drugo- in tretjeosebni. Personalni pripovedovalec je po Kosu značilen za modernistična besedila. Virtualni pripovedovalec, ki ga uvaja Kos, je značilen za postmodernistična besedila, saj »posnema, igra ali simulira vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, pa v resnici ni ne eno ne drugo, ampak samo njun videz in igra s takšnim hotenim videzom, in to v vseh treh osebah« (10). Resničnost, o kateri pripoveduje virtualni pripovedovalec, je virtualna, ker sta njegova vloga in drža samo pogojni. Virtualni pripovedovalec simulira bodisi avktorialnega bodisi personalnega pripovedovalca in »z njuno pomočjo gradi svetove, ki so sicer mogoči, ne pa oprti na sistemsko veljavnost 'resnice' in tudi ne merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prezence 'jaza' in njegove zavesti« (11). Tudi Alojziji Zupan Sosič se tradicionalno pojmovanje pripovedovalca ne zdi zadostno, zato uvaja kategorijo nezanesljivega pripovedovalca. To je



pripovedovalec, v katerega prikazovanje zgodbe ali v njen komentar bralec posumi, saj se njegove norme in obnašanje razlikujejo od vrednot (okusa, sodb, moralnega občutka) implicitnega avtorja. V nezanesljivi pripovedi je pripovedovalčevo mnenje odvečno ali preseženo glede na domneve implicitnega bralca v zgodbi in njenih namenih, zato zgodba spodkopava diskurz. Ko bralci spoznajo, da dogodki ne morejo biti takšni, začnejo sumiti v pripovedovalca – nezanesljiva pripoved ima torej ironično obliko (2000c: 48-49).

Ker sta žanrska določitev in umestitev – to je pač edini način za preverjanje odnosa do tradicije – za postmodernistično medbesedilnost tako zelo pomembna, v nadaljevanju ponujam model branja, ki poudarja medbesedilne žanrske navezave ter ne/ujemanje izbranih besedil z žanrsko oznako preverja ob za posamezni žanr značilnejših elementih pripovedi (protagonistu, pripovedovalcu in kategoriji prostora in časa), pri čimer pri njihovem razumevanju upošteva novejša literarnovedna spoznanja, ki jih je narekovala tudi postmodernistična estetika.

## *Romaneskne medbesedilne navezave*

### **Detektivka**<sup>49</sup>

Za nastanek slovenske detektivke (pa tudi kriminalke) – in trivialne literature sploh – so odločilni predvsem nemški vplivi.<sup>50</sup> Najprej se (na letakih) razvije pripoved o zločinu; tema zločina se pojavi tudi v krištofšmidovski povesti, mohorjanski vaški večerniški povesti – a, kot opozarja Hladnik, to še ni prava proza detekcije, saj do razrešitve ne pride zaradi logičnega razmišljanja, temveč z božjo pomočjo (Hladnik 1983: 84). Prava slovenska kriminalka se po mnenju Matjaža Kmecla (1975) začne z Aleševčevimi zgodbami *Iz sodnijskega življenja* (1874), temu pa sledi pisanje Iva Šorlija in Ljube Prenner. Prennerjeva je hkrati, kot poudarja Silvija Borovnik (1995: 130), tudi avtorica prve slovenske kriminalke – leta 1939 je izšla njena 'kriminalna povest' *Neznani storilec*, ki je obenem tudi prva daljša slovenska kriminalka.

Kljub poskusom v smeri detektivskega žanra, je tradicija slovenske detektivke pravzaprav šibka (Blatnik 1993: 45). Sprva je temu verjetno botroval razvoj slovenske književnosti znotraj avstro-ogrske monarhije, ki ni bil naklonjen popularnim žanrom, kolikor ti

<sup>49</sup> Kljub utečenemu enačenju detektivke in kriminalke tudi med slovenskimi literarnimi kritiki (Lah v svojem *Malem pregledu lahke književnosti* med kriminalke – gre torej za zbirni pojem – uvršča detektivko, policijski roman, zločinski roman, srhljivka), sama takšno enačenje opuščam (bo pa vidno v kakšnem navedku). Pojemovno razlikovanje med detektivko in kriminalko istočasno namreč pomeni tudi strukturno drugačnost obeh žanrov: pri detektivki gre za roman detekcije, teža pripovedi je na liku detektiva, ki bralcu večinoma pokaže rešitev problema, pri kriminalki pa gre (večinoma) za linearno pripovedovanje o umoru. V vsaki detektivki je po pravilu tudi kriminalna zgodba, kjer detektiv (večinoma na koncu romana) rekonstruira zločin tako, kot je potekal (*Memento umori* 1982: 132-161).

<sup>50</sup> Nemški zgledi so bili odločilni za nastanek celotne trivialne književnosti, na kar je v *Trivialni literaturi* opozoril Miran Hladnik.

niso bili eksplicitno vzgojne narave (Vrhovnik 1993a: 62), kasneje pa je svoje verjetno dodalo tudi prepričanje, da v socialistični družbeni ureditvi kriminal ne obstaja in zato tudi detektivka ni možna.<sup>51</sup> Zato so bile prave slovenske detektivke do nedavna pravzaprav še vedno bolj redkost.<sup>52</sup>

Tej prvi značilnosti slovenske detektivke je treba dodati tudi drugo specifičnost, ki izvira iz razvoja slovenske trivialne književnosti, na katero v *Trivialni literaturi* opozarja Miran Hladnik: zaradi zamude pri razvoju slovenske književnosti v 19. stoletju namreč sovpadeta tako trivialna kot kanonizirana literatura. Tone D. Vrhovnik zato na čelo slovenske kriminalke postavi kar Ciglerjevo *Srečo v nesreči* (1836), kar sicer vzbuja določene pomisleke,<sup>53</sup> hkrati pa tudi dovolj nazorno poudarja razvojno specifično slovenske literature.

<sup>51</sup> Igor Grdina v spremni besedi k *Neznanemu storilcu* Ljube Prenner piše, da se je povojni socialistični režim »ustil, da bo odpravil celo kriminal« (152); Blatnik (Kdo mori slovenske žanrske pisce) trdi, da se je (še ne tako dolgo nazaj) pravzaprav spraševalo, »ali je bil v socializmu sploh možen čisti zločin, katerega ubeseditev ne bi nujno posegla prek meja svojega žanra v vohunski, politični ali družbenokritični roman?« (47)

<sup>52</sup> Na kar je med drugimi še leta 1989 opozarjal tudi Matej Bogataj v eseju z naslovom *Osvobajanje od posnemanja*: »Pričakovati je dosledno izpeljavo tistih žanrov, v katerih še nimamo reprezentativnih predstavnikov, na primer grozljivega romana in detektivke, kakršna je v socializmu sploh mogoča.« (str. 134). Tone Vrhovnik je v oceni Malikovih *Lovcev na Rembrandta* (1993b: 97) zapisal, da je »že od Marxa sem obče znano, da umetnost odseva družbeno-ekonomsko stanje in stopnjo razvoja produkcijskih sredstev, zato ne preseneča, da se detektivski roman kot značilna forma meščanske družbe na Slovenskem ni ravno udomačil.«

<sup>53</sup> Zaveda se jih tudi sam avtor, ki navaja Škreba (*Književnost i povijesni svijet*, 1981) da »se o novi literarni zvrsti oziroma o njenem začetku lahko govori šele v tistem zgodovinskem trenutku, ko se kot nova zvrst utemelji v zavesti bralcev.« (str. 62) Podobno o vzniku trivialne literature razmišlja tudi Hladnik v *Trivialni literaturi*.

Zato tudi ne preseneča živahna parodija detektivskega žanra. V Aleševčevih »mikavnih povestih iz življenja hudodelnikov,« zbranih pod naslovom *Iz sodnijskega življenja* (1874/79), na primer, so za zločince vselej uporabljeni Prusi ali Judi, kar potrjuje tezo Mirana Hladnika, da je trivialna literatura pravzaprav »literatura s socialno-psihološko uporabno vrednostjo« (Hladnik 1983: 16, 17). Na takšno funkcijo trivialne književnosti opozarja tudi Matjaž Kmecl, ki v delu *Od pridige do kriminalke* piše, da Aleševčeva ksenofobičnost (prisotna je tudi v *Ljubljanskih misterijih* istega avtorja iz leta 1866) kaže na »značilno strukturno prilagoditev književne vrste posebnim zgodovinskim potrebam slovenskega meščanstva« (111). Marko Juvan opaza, da ima takšen parodični komizem vlogo obrambnega mehazma nacionalne književnosti; parodist je konservativen le tedaj, »kadar se skuša prilagoditi predstavam o prevladujočem profilu domačih bralcev« (1993: 93, 94). Juvan navaja tudi, da imajo antropologi smeh (iz zadrege ali iz začudenja) za tipični odnos domorodcev do diskurzivnega, stilnega tujstva. Juvanu se takšne zdijo predvsem zgodba Frana Milčinskega *Ura št. 55.916* s podnaslovom *detektivska povest*, ki je izšla 1906/07 ter nekatere Feiglove zgodbe (*Izgubljeni sopran, Na severnem tečaju, Kanarček*). Milčinski in Feigel parodirata doylovske detektivke, »ki so postajale kot uvoženo blago čedalje bolj popularne, a bile po svojem predstavljenem okolju in problematiki v travestijskem neskladju s slovenskim izročilom in razmerami« (Juvan 1993: 94). Parodično naravnost je mogoče opaziti tudi v knjigi Iva Šorlija *Pasti in zanke* iz leta 1922 s podnaslovom *kriminalni roman iz polpreteklega doba*. Šorli v uvodu tudi zapiše, da slovenski avtorji niso sposobni ustvariti česa »malo bolj bogatega na zunanjih dogodkih«.

Zdi se torej, da je mogoče pritrlditi Andreju Blatniku, ki ugotavlja, da je parodija »na slovenskih literarnih tleh prehitela žanr sam« (1993: 46). A to vseeno ni slovenska posebnost, o čemer priča tudi pisanje Sanje Roič (1984: 2205-2211), ki v razmišljanju o Ecovem romanu opozarja na podobno dejstvo, da namreč tudi italijanska književnost v detektivskem žanru nima prave tradicije. Podobno je stanje v argentinski (in tudi širšem kontekstu latinskoameriške ter španske) književnosti (Pregelj 2003). V slovenski književnosti torej ne gre za posebnost; pomanjkanje navdušenja za pristno detektivko bi (ob upoštevanju specifičnega družbenega konteksta) verjetno lahko pripisali tudi dejstvu, da se je detektivka zares prišla le v Angliji, Združenih državah in Franciji.

Medbesedilna navezava na detektivko slovenski književnosti torej ni neznana. V obdobju, ko se je tudi v slovenski literaturi uveljavil postmodernizem, je avtorjev, ki posegajo po žanrski shemi detektivke, liku detektiva ali posamičnih značilnostih detektivskega

žanra, kar nekaj. Vprašanje je seveda, koliko te navezave niso zgolj formalnooblikovne narave in koliko je v njih sploh metafikcijskega postmodernizma. Pregled bo sledil kriterijem, s katerimi sem motrila izbrana dela iz svetovne književnosti: formalna zavezanost žanru (detektivke) je prvi pogoj, da se delo tudi v duhovnozgodovinskem smislu zapiše v kanon slovenskega postmodernizma.

Med avtorje, ki so se vsaj formalno zgedovali pri žanrski literaturi, tudi pri detektivki, lahko štejem **Marjana Rožanca**. Tako 'politična kriminalka'<sup>54</sup> *Markov evangelij 1/8* popisuje čas, »ko se je kriminal na Slovenskem tako razpasel,« (5) da je bila policija docela nemočna in je moral glavni junak Ivan Klevišar sam iskati izgubljeno Jakopičevo sliko Markov evangelij 1/8. Fabula Rožancu služi zgolj za ozadje popisovanja krize v slovenski družbi, refleksije o položaju Slovencev v Evropi in odnosa Slovencev do svojih sosedov. Podobno je tudi v romanu *Umor* (1990), v katerem umetnostnega zgodovinarja bolj kot njegov doktorat zanima »samo eno, morda celo banalno vprašanje: kdo in zakaj je 27. novembra 1918 ob peti uri popoldne [...] v Parizu ubil mladega hrvaškega slikarja Josipa Lhotko?« Tukaj pripovedovalčevo iskanje morilca razbijajo pasusi razmišljanj o umetnostni zgodovini, moderni civilizaciji, Balkanu, položaju intelektualca v družbi; 'detektiv' ugotovi vzrok smrti hrvaškega slikarja, ki pa je že tudi napoved njegove lastne smrti, ki se dogodi kot ponovitev Lhotkove. Podobne ponovitve so značilne tudi za Borgesovo pripovedništvo, a pri Rožancu gre vendarle za bolj motivno-tematski manevar; podobnost z Borgesom je bolj formalna, saj se Rožančev pripovedni svet, kot je poudaril Matevž Kos (1999: 111-112), v svojem bistvu še vedno utemeljuje na nihilizmu, volji do moči in eksistencializmu.

Kritiki so za kriminalko označili tudi romana **Frančka Rudolfa** *Rdečelaska v zrelem žitu* (1990) in *Parnik Jesenice – Trbovlje* iz leta

---

<sup>54</sup> Navajam oznako z zavihka.

1994.<sup>55</sup> Vendar Rudolfova romana (kot večina njegovih del) nimata ene same fabulativne niti, zato je oznaka kriminalke in detektivke za Rudolfovo delo vsaj vprašljiva, če ne že tudi sporna, kar je med drugim ugotovil tudi Tone D. Vrhovnik (1994: 130-132). Rudolfovo pisanje je s svojim značilnim ludizmom in parodičnostjo verjetno bolj zasidrano v območju literarnega modernizma kot postmodernizma, zato bi tudi iz njegovih (poznejših) romanov le stežka izluščili kakšne bistvene (postmodernistične) metafizijske lastnosti.

*Jernov rokopis ali Martinova senca* **Mateja Bora** (1993) pogojno sicer lahko umestimo med žanr kriminalke, kot je to v svoji oceni storil Vid Sagadin (1993: 61-62), ki je pod zvrstno oznako Borovega romana zapisal, da gre za »kriminalko duha« (61), saj protagonist z retrospekcijo ter introspekcijo odkriva vzrok prijateljeve smrti in pri tem tudi sam postane osumljenec, vendar se Borovemu pripovedovalcu resnica razkriva v prijateljevi pisavi, v klicanju duhov, notranjem podoživljanju določenega obdobja, ljubezenski zgodbi ... Kljub nekaterim bežnejšim žanrskim prijemom, Bor s svojim romanom nadaljuje tradicijo psihološkega realizma (Sagadin), ki seveda z metafizijsko medbesedilnostjo nima prave zveze.

V devetdesetih letih se je pojavilo kar nekaj del, za katere se zdi žanrska oznaka detektivke primernejša. Pri tem pa ta oznaka že v izhodišču pomeni (tudi za slovensko literaturo) značilno parodično<sup>56</sup> naravnost do lastnega žanra. Značilno je, kot je poudaril Marko

<sup>55</sup> Franček Rudolf (1994). *Parnik Jesenice-Trbovlje: roman*. [Ljubljana]: Tangram. Neznani kritik je zadnjo stran tega Rudolfovega romana opremil z naslednjim komentarjem: Franček Rudolf je pisec naslednjih kriminalk: *Okoli zaljubljene krastače* (1974), *Fotosinteza Linhart* (1979), *Očka vrni se zdrav domov* (1981), *Jazbečar iz Jantarja* (1984), *Srečne zvezde prašičev* (1985), *Nagradno življenje* (1990), *Odiranje morskega psa* (1990), *Rdečelaska v zrelem žitu* (1990), *Parnik Jesenice-Trbovlje* (1994).

<sup>56</sup> Za postmodernistično parodičnost je, kot je opozorila Linda Hutcheon, značilna dvojnost: izzivanje in hkratno nadaljevanje literarne tradicije (Hutcheon 1988: 26).

Juvan (1994/1995: 32), da se 'čistost' žanra nemalokrat izgublja na račun refleksivnosti, psihologiziranja ali metafizijske distance, »ki kaže na neskladje utrjenih obrazcev s sodobno družbeno resničnostjo, pa tudi z ambicijo pisca, ki bi hotel obdržati dobro ime, status 'resnega' umetnika.«

Opozicija med visokim in lahkotnim v literaturi, ki jo je 'tradicionalna' literarna kritika ostro zamejila — pripovedniki pa so jo doživljali kot svojevrstno dilemo že vsaj od Cervantesa naprej (Pregelj 1999: 147) —, naj bi se torej v postmodernističnih pripovednih delih postopno zmanjševala.

Vsaj na prehod lahko umestimo roman **Emila Filipčiča**, *X-100 roman* (1988). Knjigo o nastajanju detektivke uvaja *Zadnje poglavje* nastajajočega romana, v katerem izvemo, kdo je zadavil skupni transcendentalni jaz. Sledijo meditacije, opazovanja, doživetja, samospraševanja pisatelja Toneta, verjetno Filipčičevega alter ega; Tonetova izpraznjena notranjost<sup>57</sup> skuša delovati navzven in k iskanju transcendentalnega preobrata. Ta se zdi mogoč le še v »knjigi, ki mora biti lepša in bolj resnična od življenja« (91). Trivialna književnost, kot je s parodičnostjo nakazano, to seveda ni, zato zgodba ostane brez rdeče niti; Tone pa, ki se »miselno postavlja nad bivajoče in ga poskuša transcendirati, v resnici pa se zgolj umika,« (60) brez druge zgodbe kot le zgodbe, ki nastaja iz literature. In to še vedno vsaj deloma pod vplivom (modernistične) ludistične poetike.

Sicer pa je pisateljjevanje samo podobno početju detektiva, v svojem romanu *Mesto angelov* (1991) večkrat zatrdi **Aaron Kronski** (psevdonim **Toma Rebolja**)<sup>58</sup> in tarnanje o iluzornosti poštenega

---

<sup>57</sup> »Edina moja strast je zavedanje samega sebe, je pomislil Tone. Popolnoma perceptiven, zemeljski človek sem, zožen na svoje telo, prav nobene transcendence ni v meni.« (59).

<sup>58</sup> Psevdonim asociira na sekundarno avtorstvo, torej na prevajalca. Postavlja se vprašanje, če ni Rebolj tako skušal pripomoči k Barthovi postmodernistični ideji o smrti avtorja. Na podobno misel navaja pisanje Toneta Vrhovnika (1993c: 95), ki je ob romanu *Divjanje ali junak našega*

detektivskega romana v Sloveniji<sup>59</sup> (35) razreši z edino alternativo, ki jo ima pisatelj, s pripovedovanjem. Primer Aarona Kronskega, ki ga najame skrivnostna lepotica, da bi v Ameriki našel njenega brata, se razrešuje in zamotava sam od sebe. Detektiv, ki razen poimenovanja nima z detektivom skoraj nič skupnega, ničesar ne razkriva (kot je v romanu *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* – stran 103 – pripomnila tudi Maja Novak), pač pa dogajanje, druženje in pijančevanje samo popisuje – njegova naloga je, da išče besede. Klateške in pivske pustolovščine, začinjene s filozofiranjem, ga v »sanjah« naplavijo tudi na zadnje strani svojega naslednjega romana. Med prebiranjem različnih knjig končno najde tiste besede, ki so se (mu) »ognjeno zarisale v očeh, vsak stavek je izvenel kot orgelski akord, vse besedilo je povedalo to, kar si želim od nekdanj povedati« (133-134). Pa seveda ne pove nič, saj jih je detektiv-pisatelj v eksploziji celo povsem pozabil. Štiri besede, ki napovedujejo, da je neki umetnik dozorel in da bo končno povedal svojo zgodbo, se mu (vsaj do naslednje knjige) izmaknejo.

Leta 1991 izide prvenec **Vladimirja P. Štefanca**, *Morje novih obal*, ki se začne kot detektivka. Inšpektor Viktor Kobal, ki raziskuje umore, tudi sam postane morilčeva žrtev. Tako fabula spominja na Borgesovo zgodbo *Smrt in kompas*, v kateri zločinec z drugimi umori spelje detektiva v past in s tem v lastno smrt. V drugem delu romana prvoosebni pripovedovalec (med zaslišanjem ga spoznamo že v prvem delu) nadaljuje detektivovo delo, a vloga detektiva je le ena izmed alternacij njegove osebnosti, ki jih doživlja tako v sanjah, kot v resničnosti. S pomočjo premostitvenega stolpa, zgodbe v zgodbi, se oba nivoja prepleteta: sanje postanejo resničnost. Morilec iz sanj

časa zapisal, da se »ob delu Aarona Kronskega že ne spodobi več namigovati na slovenskega literata Toma Rebolja, saj oba očitno ločuje več reči. Medtem ko izhajajo teksti prvega relativno pogosto, se drugi (vsaj z izdajami) v slovenskem literarnem prostoru praktično ne pojavlja več.«

<sup>59</sup> Obče mesto slovenske literature, ki ga še utrjujejo nekatera literarnokritiška izvajanja.



umori prijatelja Janeza Veraikro, Vladimir P. Štefanec se odpravi iskat sanjske pokrajine,<sup>60</sup> morilca pa na begu po pomoti povozi osebni avto. Tako kot Kobalova, je tudi morilčeva smrt že vnaprej določena. Obe (kot tudi protagonista, tradicionalna antipola) sta le različici, ki skozi premostitveni stolp spreminjata svojo obliko.

Tudi roman **Alojza Ihana** *Hiša* nosi letnico 1991. Fabula (avditivni vojer opreza za zvoki ljubljena ljubzenskih parov za okni hiše, kjer živi) prinese svojevrstnega protagonista zdravnika-detektiva, ki razen morilčevega glasu nima nobenih drugih dokazov umora (tudi trupla ne). Zato pripovedovalec (z njim pa tudi bralec) sploh ne more biti prepričan, da se je to, kar je (mislil, da je) slišal, sploh zgodilo. »Potem so se nenadoma pojavili duhovi. Ampak to sem dojel šele kasneje, težko jih je bilo prepoznati.« (61) Protagonist doživi vrsto podvojitvev; duh, negovalka Marja<sup>61</sup> mora odkriti zgodbo (54) hiše; med ljubzenskim aktom zagleda samega sebe kot vojerja. Po oblikovni plati se podvoji tudi zgodba, saj se roman konča v isti sobi, kjer se je tudi začel: na začetku je bila negotovost umora, na koncu je negotovost usode samega detektiva. Žanrsko prehajanje in navezovanje na fantastiko, vrsta formalnih postopkov podvojitve, predvsem pa protagonistovo beganje, negotovost, strahovi, pasivnost, neulovljivost, skritost, neopaznost in nedoločljivost, izpraznjenost, ki jo skuša preseči s svojim vojerstvom (to je z zrcaljenjem drugih), dajejo Ihanovemu romanu za postmodernizem značilno noto nihilizma in razkroja tradicionalnega subjekta.

---

<sup>60</sup> Hrepenenje je, kot je ob drugem Štefančevem romanu *Sprehajalec z nočnih ulic* zapisala Ženja Leiler (1994b: 98), tudi glavna tema Štefančevega prevenca.

<sup>61</sup> »Marja, kaj ne vidiš, da se je s tabo v tej hiši marsikaj sprožilo. Spregovoril je duh, to se prej še ni zgodilo tako očitno, in Terezija Zorman leži v tej sobi. Ti si nekakšna povezava vsega tega.« (str. 53).

Plagiatorstvo, medbesedilnost, ozaveščanje pripovednih postopkov in zrcaljenja literature v literaturi so (tudi eksplicitno)<sup>62</sup> izpostavljeni v romanu *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* avtorice **Maje Novak**, zato citatov, referenc in aluzij v delu Novakove seveda ne manjka.<sup>63</sup>

Obnovimo fabulo: amaterska detektivka, eruditska bralka, pravnica (za študij prava jo je navdušila prav literatura) Mimi Arzenšek raziskuje smrt med na potapljavajoči se barki umorjenega pisatelja kriminalk Johna Fitzpatricka, ki je umrl točno tako, kot je bilo zapisano v kriminalki z naslovom *Umor na odprtem morju*, katere avtor naj bi bil. Izkaže se, da sta bila na krovu barke, ki se je potopila, dva Johna Fitzpatricka in da je umorjeni umrl po pomoti in pravzaprav samo zato, ker se je izdajal za Johna Fitzpatricka. Potencialni osumljenci so udeleženci kongresa piscev kriminalk, ki se ravno zaključuje v Dubrovniku in ki se tako odločijo, da bodo raziskali smrt svojega kolega. Seveda pri tem niso tako spretni, kot pri pisanju svojih romanov (pa tudi pri tem ravno ne, kot mimogrede očitajo drug drugemu). Raziskava z argumenti in protiargumenti, motivi in razkrivanjem identitete pisateljev je podobna blodenju po labirintu.<sup>64</sup> Detektivki Miki pri razkrivanju storilca pomagata prijatelja Watson (po potrebi tudi dr. Watson, sociolog in izvedenec za ruralna območja, sicer pa odvetnik, ki po naročilu Fitzpatrickove žene zasleduje njenega soproga)<sup>65</sup> in Patricija.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> »V dvajsetem stoletju [...] so vsi novi romani podobni starim [...] v dvajsetem stoletju je pisatelju mnogo lažje plagiirati kot biti povsem izviren.«

<sup>63</sup> Na nekatere medbesedilne pripovedne postopke (aluzije in citate, komičnost, komentarje) je opozoril tudi Peter Svetina (1999: 149-152).

<sup>64</sup> Oznaka iz besedila na zavihku, ki ga je podpisal Jani Virk.

<sup>65</sup> »Watson [...] je, kakor hitro se je predstavil, postal 'moj dragi Watson.' Šele mnogo prepozno je spoznal, da ob teh besedah Mihaela Arzenšek misli mnogo manj nanj kot na nesmrtnega pomočnika velikega Sherlocka Holmesa. « (10); »Watson se je zarežal. »Saj menda ne misliš resno,

Miki ima – razen tega, da je ženska<sup>67</sup> – vse lastnosti, ki jih mora imeti pravi detektiv. V skupino, znotraj katere se dogodita umora, pride od zunaj. Za razliko od policajev in profesionalnih piscev kriminalk (ki se namesto z reševanjem primera raje ukvarjajo s prikrievanjem resnice o sebi) jo močno določa strast po iskanju resnice. Zato se mora iz sive miške prekmalu (in prav nič v skladu z žanrsko shemo,<sup>68</sup> kot tudi poudari pisateljica sama) preleviti v pravo detektivko.<sup>69</sup> Avra skrivnostnosti in nezmotljivosti, ki obdaja vse klasične detektive, pri Miki hitro zbledi. Miki »sklepa tako, kot se je naučila iz svojih kriminalk,« (118), zato ni čudno, da kdaj tudi ne zadene bistva. A se na koncu izkaže, da so metode »komparativne književnosti,« (171), ki se jih pri svoji raziskavi poslužuje Miki,

---

Sherlock?« je kar se da prizanesljivo vprašal.« (16); »In zdaj, ko si se pobahal s svojim znanjem, moj dragi Sherlock, lahko sedeš in daš mir,« je zagodrnjal Watson.« (41).

<sup>66</sup> »Kako sem lahko o tem tako trdno prepričana, moja oba draga Watsona?« (175).

<sup>67</sup> Po mnenju Ignacije Fridl (1994: 110-111) zato sledi kriminalka Maje Novak 'ženski liniji klasičnega detektivskega romana' – romana, kjer je glavna junakinja detektivka in ki ga pišejo ženske.

<sup>68</sup> Na odstopanje od klasične žanrske sheme kar zadeva protagonista opozarjata tudi Svetina in Strsoglavec (1999: 149-150).

<sup>69</sup> »Saj Miki ta nepričakovana pozornost ni bila tako nevšečna, o ne; slejkoprej bi domača in svetovna javnost morali spoznati, da so Maigret, Poirot, Spade in Marlowe (nikakor pa ne smemo pozabiti na Mikinega najljubšega Perryja Masona) dobili dostojnega naslednika. Le tempirana je bila ta pozornost nekoliko prezgodaj: Mikinemu čutu za dramaturgijo bi mnogo bolj ustrezalo, če bi odvrгла preobleko **sive miške** in zablestela v polnem sijaju šele čisto na koncu, ko bi bile že vse karte položene na mizo, ona pa bi zbobnala na kup vse osumljene in korakajoč gor in dol med njihovimi nelagodno se presedajočimi postavami z lepo zaokroženo kretnjo pokazala na prevega ... **Tisti med nami, ki smo že kdaj prebrali kakšno kriminalko, pač sumimo, da tak scenarij ni zrasel izključno na njenem zelniku.**« (58, poudarki B.P.)

vseeno bolj učinkovite od pravih kriminalističnih metod, ki le težko preživijo prestop v literaturo.<sup>70</sup>

Miki si torej nadene vlogo Ecovega detektiva Viljema iz Baskervila.<sup>71</sup> Tako kot pri Ecu (ki je, mimogrede, večkrat omenjen), se tudi tokrat izkaže, da je vsega kriva knjiga. In Miki se z dedukcijo dokoplje do krivca, a samo zato, ker se morilec ponavlja: »to so ljudje brez domišljije in radi znova in znova uporabljajo metode, ki so se že prej obnesle (tako je pisalo v najslavnejšem romanu Agathe Christie, torej je zanesljivo držalo) – le da se je tokrat uporabljena metoda obnesla zgolj kot literarni podvig.« (93), drugič pa kot njegov citat tudi v 'resnici' (detektivke, seveda). Umora sta torej tudi citata, tako kot je citat tudi samo početje detektivke. Citat je tudi početje morilke (ki ubija zaradi knjige in tako, kot je to napisala), prav takšen je tudi njen konec: »'Usmiljeni bog,' je ponovil Watson in se z izrazom gnusa na obrazu zasukal stran od okna. 'Kako grozno je, če moraš umreti natanko tako, kot pišeš.'« (210).

*Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* Maje Novak ne upošteva le strogih kriterijev žanrske literature. Na izrazito postmodernističen (Borovnik 1995: 129-141) način nas potegne z za detektivko značilno fabulo in osebami, pri tem pa metafizijsko opozarja, da gre le za besedilo, konstrukt, citat, ki nastaja iz literature in obstaja le kot literatura.

Tudi fabula naslednjega romana **Maje Novak**, *Cimre* (1995), ustreza shemi detektivke. Podobno kot v prvencu Novakove, gre tudi tokrat za deklinški par, ki je gibalo (tudi pripovedovalsko) zgodbe. Jano

<sup>70</sup> »Morilec je psihopat, ki žrtve izbira naključno,« je rekel [inšpektor Držič]. Tako se je prvič v zgodovini jugoslovanskih organov kazenskega pregona zgodilo, da se je v njihovih zapisnikih znašel citat sodobnega angleškega literata, Sybil Sheppardove namreč; res brez oznake, da gre za citat, in brez navedbe vira, ampak inšpektorju ne kaže prestrogo soditi – vse tisto, kar je sledilo, je iztuhtal sam, brez pomoči odraslih. « (161).

<sup>71</sup> Kot jo s poimenovanjem zbode Sybil Sheppard na strani 124.

Kranjc, nevrotično študentko prava, osumijo umora njenega bivšega fanta Konrada Murka. Medtem ko Jana hlini amnezijo, ji iz godlje pomagajo Rebeka, Rebekin v Jano zaljubljeni brat in v Rebeko zaljubljeni odvetnik. Rebekina bistrumnost pomaga Jani na prostost in izkaže se, da so za *crime* krive kar *cimre*, kot napoveduje že naslov romana (*cimre* je anagram besede *crime*, umor). V *Cimrah*, tako kot že v prvencu Novakove, je večkrat zaslediti z gledovanje pri različnih velikih literarnih detektivih, največkrat seveda pri Sherlocku Holmesu,<sup>72</sup> saj, kot lahko beremo, je »življenje en sam kliše [...] Vsaj življenje nas, ki smo poklicani in ne izvoljeni, je en sam ljubi kliše. In izvoljeni brez klišejev sploh ne bi mogli stopati v svojem s pomembnostjo nabitim sprevodu« (154).

Klišejsko zgodbo razbijajo duhovičenja, avtoironičnost, risanje travmatičnega odnosa med materjo in hčerjo, pa tudi čisto metafizijski kratki stiki,<sup>73</sup> napoved srečnega konca v smislu

---

<sup>72</sup> »Res, Sherlock?« je Benjamin pričakujoče dvignil obrv.

»Res, moj dragi Watson – ampak ne bi se rada pre naglila; počakaj do jutri, pa bova videla.«

»In do takrat, Maigret?« Postajal je neučakan; še ena noviteta.

»Do takrat, oče Brown, si lahko krajšaš čas z viskijem – če res ne gre drugače.« Da bi mu manj škodil, sem ga pri priče še malo odpila.

Benjamin se je sklonil po steklenico. »Sila si, Poirot,« je že malce nerazločno zamrmral in se z opaznimi težavami spet zravnal.

»Hvala, Della,« sem se nasmehnila. Della Street je tajnica Perryja Masona.

»Saj res, Perry Mason,« je vzdihnil Benjamin. »Ubogi advokat, nanj pa sva pri zdravicah popolnoma pozabila.« (87)

Watsonovo ime je včasih celo metonimizirano: »Z metodami, o katerih ne želim razmišljati (vsak Watson ima svoje), je tam obrnil kdovekatero tajnico, da mu je pokazala, česar mu ne bi smela.« (140).

<sup>73</sup> V Janini pripovedi, strukturirana je kot pisanje dnevnika, beremo: »Vsaj ti mi bodi v oporo, če mi že *on* (moj oče, op. avt.) ni. [...] Težko bo – koliko truda, koliko težav! – *nanj* (na mojega očeta, op. avt.) se pač ne morem

ljubezenskih romanov<sup>74</sup> in dolga refleksija o kriminalnih romanih in razliki med junakom – policistom in junakom – zasebnim detektivom:

»Junaka – policista [...] vseskozi zanima samo in zgolj **resnica** – karkoli to že je. S tem, kakšne posledice utegne poroditi njegova resnica, si ne beli glave. [...] Resnica kraljuje kot metafizična vrednota nad policistovim mozganjem in brskanjem in z malo pretiravanja bi lahko rekli, da junak – policist verjame v boga, čeprav se ta imenuje ministrstvo za pravosodje ali pa pravica. [...] Junak – policist je idealist. [...] Seveda tudi zasebni detektiv nazadnje odkrije resnico, se pravi, morilca, sicer knjig o zasebnih detektivih ne bi tiskal noben priseben založnik. Ampak očitno niti založniki še niso opazili, da zasebni detektiv resnico odkrije, ne da bi jo sploh iskal, takorekoč pomotoma. Kajti medtem, ko na obzorju policistovega iskanja kraljuje truplo, ki ga je treba maščevati, stoji v detektivovem oltarčku **stranka**. [...] V tistem trenutku, ko [detektiv] vzame pod okrilje stranko, mu postane resnice figo mar. Upošteval jo bo le, če je že na samem začetku jasno, da koristi njegovi stranki, sicer [...] pa bo prikrival dokaze [...]; tiste dokaze in dejstva, ki jih nikakor ne bo mogel obiti, pa bo skušal prevrednotiti in razložiti drugače, kot bi si jih razlagal javni tožilec. [...] In če je količkaj spreten, bo kazenskemu pravosodju v zameno za svojo stranko ponudil **alternativnega storilca**. [...] V literaturi je detektivova stranka res nedolžna, čeprav detektiv tega ne ve – saj zadostuje, da to ve bralec, še preden odpre roman.« (60-62)

Med junaki – policisti, ki jih navaja, so tudi taki, »ki nikoli niso prejeli plače iz proračunskih virov,« (61), Sherlock Holmes, upokojeni policisti, Poirot, pa tudi tisti, »ki svoje poslanstvo opravljajo brez pištole,« (61), Miss Marple. Očitno je, da gre pri omenjenih literarnih detektivih za (tudi McHalejevske) epistemološke

zanesti ...« (103-104). Avtor je seveda lahko Jana, lahko pa tudi avtorica Maja Novak.

<sup>74</sup> »Seveda. Lahko bi bila vedela, da poleg kriminalističnih poznamo tudi ljubezenske romane. Lahko bi bila vedela, da poleg junakov – policistov obstajajo tudi junaki – princi na belem konju.« (83).

iskalce resnice, ki v romanu o zasebnem detektivu funkcionirajo le še kot besedilna navezava na kalup s povsem novo vsebino: besedičenjem in zavestnim preigravanjem že preigranega.

Fikcija o fikciji, prehajanje iz zunajbesedilne v znotrajbesedilno resničnost, je tudi roman **Gorana Gluvića** *Vrata skozi*. (1997). 'Prava' dejanja junakov se prepletajo s fiktivnimi delovanji junakov drugih besedil ali časovnih dimenzij: metafizijska medbesedilnost samonanašalno vzporeja elemente prejšnjih Gluvićevih kriminalk in literarnih del svetovne tradicije. Kot opozarja Alojzija Zupan Sosič (2000c: 50), je na primer konec romana parafraza Süskindovega *Parfuma*, saj množica kljub hudim obtožbam sprejme G. Lima. Ko jim ta vrže darilo, ga ne raztrgajo, kot v *Parfumu* raztrgajo glavnega junaka Grenouilla.

G. Lim, utrujeni in vsega naveličani pisatelj kriminalk<sup>75</sup> (G. Lim je tudi Gluvićev psevdonim, pod katerim je objavljaj svoje detektivke o Zvonetu Marcu in policistu Fliku), postane žrtev svoje literarne domišljije in svojih literarnih junakov ravno v trenutku, ko se odloči, da bo nehal pisati kriminalke; njegovi junaki ga v romanu vedno znova prisilijo, da skozi vrata vstopi v njihove zgodbe in svetove ter v njihov čas: v kriminalko kriminalke, v sentimentalna najstniška leta, v parodijo diktatorskega sistema, v notranjost Dufyjevega plagiata. Prestopanje iz enega v druge svetove ni nedolžno, saj se pisatelju resničnost drugih svetov tudi 'zares' dogaja. Tudi po koncu romana, ko G. Lim odda svoj zadnji roman in se odpravi v gore, se ponovno odprejo vrata skozi »in bralca, ki je odložil tekst bo spet premagala radovednost, da bi še pozorneje pokukal, pa ne le kot sramežljiv opazovalec, temveč kar v koži enega od številnih G. Limovih namišljenih oseb.«<sup>76</sup> Kot opozarja Zupan Sosičeva,

---

<sup>75</sup> Gluvićeva *Vrata skozi* žanrsko sodijo med detektivko, čeprav so v romanu močno prisotni tudi fantastični elementi, na katere je opozorila Alojzija Zupan Sosič (2000/2001: 152).

<sup>76</sup> Navedeno besedilo je iz komentarja na zavihku Gluvićevega romana.

preganjanje glavnega junaka poteka na dveh dogajalnih vzporednicah, česar se bralci vseskozi zavedajo, saj »jih pisatelj razvaja z natančnimi opisi prestopov v drug literarni čas ali prostor,« prehodi iz ene literarne resničnosti v drugo so precej ponavljajoči, zato so izgubili nekaj skrivnostnosti in medbesedilne inovacije; »metafizijska medbesedilnost, ki bi lahko prenovila okrnjeno kriminalno kompozicijo, učinkuje kot paberkovanje različnih postmodernističnih inovacij.« (2000c: 51)

Z romanom *Človek, ki se je pretepal z angeli* (1997), se **Aaron Kronski** od svoje značilne detektivsko-pripovedovalske manire premakne k dogajanju. Fabula je prepoznavno postmodernistična: predstavnik lože išče človeka, ki bo s pravo kombinacijo pritiskanja na določene gumbe odprl knjigo, s katero bo mogoče rešiti človeštvo. Boem (in amaterski detektiv) Ksaver Heritz, ki mu je zaupana ta častna naloga, se reševanja problema loti po svoje, to je, sploh se ga ne loti, pač pa še najprej išče morilca utopljenih klošarjev in živi svoj način življenja; po pretepu z angeli se tudi sam pridruži utopljenecem. Z odpiranjem skrinjice tako ni nič, predstavnik lože se zato iz lože razočarano umakne, inšpektor Kogovšek, »človek, zavoljo katerega v naši deželi ni mogoče napisat poštenega kriminalističnega romana, ker trdno verjame, da je vsak kriminal zatrt v kali samo zato, ker je on na svetu,« (23), pa na Heritzovem grobu skrušeno prizna svojo zmoto. Velike zgodbe v postmodernizmu niso več mogoče. Kronski nas prepričuje, da je s tem posledično konec tudi malih individualnih zgodb: preveč so se prepletle in navezale na velike, zato konec enih istočasno pomeni tudi že konec ali pa vsaj nesmiselnost vztrajanja pri drugih.

V romanu **Andreja Pogorelca** *Primer Kozmos* (1998) je lik detektiva razpršen: v začetnem poglavju vloga detektiva pripade terapeutki; Julija v sanjah, v mitu in literarni zgodovini išče pot do razumevanja sebe (v istem položaju kot ona je bralec, saj mora tudi sam najti koordinate, kamor bo pripel dogajanje v romanu); v štirinajstem poglavju vlogo detektiva prevzame policist. Vsak detektiv po svoje konstruira zgodbe, ki so tudi žanrsko raznovrstne: psihološki roman, ljubezenska zgodba, povest in mit o Martinu Krpanu, literarna zgodovina, teorija zarote, zgodovinski roman. Kdo premika Boga, ki premika igralca, ki premika figure? (Borges) »Zadeva nekoliko spominja na strukturo Escherjeve grafike roke, ki riše samo sebe:« (106); bogove, ki konstruirajo svojo zgodbo, pogoltni labirint črnobelih polj; njihov junak France postane pravi protagonist, ki sanja Julijino resničnost; Matej je zrcalna, sanjska podoba Franceta, ki sanja Franceta. In France v sanjah sreča vilo, ki mu pove, da je na svetu štirinajst cesarstev in da je trinajsto njegovo. »Vendar moraš vedeti, da ne boš večno cesar. Hodil boš po svetu in videl boš druga cesarstva. Večja od tvojega. V največjem boš naletel na dvorjane, ki ti bodo



zastavili uganko, ti pa jim boš dal štirinajst odgovorov. V dvanajstem jih boš razkrinkal in ponižal v podložnike. Sam pa boš v veliki slavi vstal od smrti, ki ti jo bodo pripravljali. V tvoji kroni, ki bo mogočnejša od vseh cesarskih kron, se bo svetilo štirinajst draguljev ljubezni. In v tihi zamaknjenosti jo bo občudovala cesarica vseh carstev. In srce ji bo krvavelo. [...] Vedi pa [...], da se ti to le sanja« (118). Zgodba, ki jo Francetu pove vila, je istočasno tudi struktura samega romana: štirinajst poglavij v obeh delih (štirinajst verzov soneta; štirinajst sonetov v sonetnem vencu) tudi vizualno (besedili sta v obratni smeri) spominja na Escherjevo grafiko, na besedilo, ki se prevrne v drugo besedilo, in to v drugo in v drugo ... »Taka je bila ta zgodba. Bajе.« (58).

Formalno bolj zvest čisti shemi detektivke je roman **Aarona Kronskega** *Stražar* (2000), v katerem skuša detektiv poiskati morilca moža glavne osumljenke. Pri tem mu pomaga njena sestra in tako detektiv mimogrede postane še (vanjo zaljubljeni) telesni stražar. Zgodba se razplete, prava morilca sta za zapahi. Postmodernistična posebnost *Stražarja* so imena stranskih junakov, ki so imena še živečih slovenskih pisateljev. Zapis na začetku romana pravi, da so vsi dogodki resnični in da avtor upa, da ga bo kdo od junakov romana tožil in s tem pripomogel k promociji njegovega dela. Da se to (za enkrat še) ni zgodilo govori o tem, da je v literaturi vse mogoče res samo zato, ker je pač zgolj in samo literatura.<sup>77</sup>

Lik detektiva v slovenski književnosti se, tako kot žanr sam, razvija vzporedno s svojo parodijo. Takšno distanciranje in vpenjanje detektiva v eksistencialistične in ludistične literarne okvire pa bistveno ne vpliva na epistemološko detektivovo poslanstvo: še vedno ga namreč vodi močna želja po iskanju in spoznanju resnice. Kako je s tem v besedilih, ki sem jih označila za postmodernistična?

---

<sup>77</sup> Da pa ni nujno tako, dokazujeta nedavna primera Brede Smolnikar in Matjaža Pikala, ki sta iz literature zašla med sodne mline.

Detektiv v postmodernizmu še vedno skuša iskati 'resnico' in je zato že vnaprej obsojen na neuspeh. Tudi njegova 'avra' je močno okrnjena. Pri Kronskega ostaja posebnost, a razmerje med njegovo genialnostjo in narkomanstvom je obrnjeno (od razmerja med obema denimo pri Doylovemu Sherlocku Holmesu). Protagonist le še popiva in ničesar ne odkriva, hkrati pa je tudi sam izrazit fabulist, zato se odpove naivnemu prijatelju in pripoved z veseljem vzame v svoje roke. Pripovedovanje pa je hkrati tudi edini poligon, na katerem se uri detektiv. Edino dogajanje v *Mestu angelov* **Aarona Kronskega** predstavljajo njegove klateške in pivske pustolovščine, začinjene s filozofiranjem. K dogajanju se premakne v romanu *Človek, ki se je pretepal z angeli*, ko si vlogo detektiva nadene boem in klatež, ki proti koncu romana umre. Bolj v dogajanje je usmerjen tudi *Stražar*, ki je z orisom glavnega junaka bližje trdi detektivki. Protagonisti v romanih Kronskega simulirajo vlogo detektiva, na kar sami tudi konstantno opozarjajo. Tudi detektiv je namreč ena od velikih zgodb, ki se ji glavni liki v romanih Kronskega skušajo približati, a ne s posnemanjem delovanja 'pravih' detektivov, temveč s pripovedovanjem o njih. Pripovedovanje je tudi edina alternativa detektivovemu iskanju resnice, saj je v jeziku vse mogoče, pa tudi pustolovščine vseh vrst si je mogoče izmisliti.

Detektivke v romanih **Maje Novak** so praviloma ženske, s čimer pisateljica sledi 'ženski liniji klasičnega detektivskega romana' (Fridl 1994: 110-111). Miki, protagonistka romana *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, izpolnjuje nekatere zahteve klasične detektivke: v dogajanje poseže od zunaj, vodi jo strast do razkrivanja resnice, izkaže se za sposobnejšo od lokalne policije, spremlja jo zvesta prijateljica. Hkrati pa z nekaterimi bistvenimi elementi kanon klasične detektivke močno načenja. Kot amaterski detektiv, poudarja Silviya Borovnik (1995: 135), v klasični detektivki lahko nastopi ali spreten moški ali pa ostarela, čeprav še vedno bistroumna in vitalna dama. Miki to seveda ni, saj je mlada brezposelna pravnica, ki se je za svojo vlogo usposobila predvsem kot navdušena bralka detektivskih romanov. Miki se tudi v romanu zato skuša obnašati kot detektiv, protagonist, o katerih je brala. Citati drugih detektivk zato niso presenetljivi, saj skušajo vzpostaviti drugostopenjskost te literature, ki, tako kot nekoč don Kihot, tudi v romaneskni resničnosti skušajo živeti tako, kot so brali. A razlika med Miki – ki po svojem imenu bolj kot na velikega romanesknega junaka spominja na Miki Miško – in don Kihotom je v tem, da ta ne more živeti tako, kot je bral, protagonistka Maje Novakove pa lahko. Po nekaj začetnih nerodnostih se namreč dogajanje v *Izza kongresa* odvija tako, kot bi se odvijalo tudi v literaturi, saj se izkaže, da je bilo vse tudi že zapisano. Don Kihota in Miki tako loči teža njunega dejanja: don Kihotova tragika je spoznanje, da resnica njegovega sveta ni enaka resnici branih viteških romanov in da prestopanje iz enega sveta v drugega torej ni mogoče.

Miki pokaže, da sta si oba svetova, svet literature in resničnost romana, enakovredna ter da literarni zakoni bistveno določajo tudi samo romaneskno resničnost. Mikino iskanje resnice tako izgubi težo velikega in individualnega dejanja, saj z metodami komparativne književnosti dokaže, da se vse dogaja le še kot citat.

Protagonistki drugega romana Novakove *Cimre*, sta dve prijateljici, od katerih se študentka prava prelevi v detektivko, njena prijateljica, ki je osumljena umora, pa hlina izgubo spomina. Tako dobimo v romanu z dvema protagonistkama pravzaprav razcepljeni lik detektivke, ki ima svoj aktivni (iskanje storilca) in pasivni (domnevna morilka, ki skuša svojo nedolžnost dokazati s svojo nedejavnostjo) pol in hkrati priča o razdvojenosti samega lika detektiva, ki mora izbirati med dobrim in zlim. Lik detektiva se tudi tokrat zgleduje pri svojih slavnejših prednikih, hkrati pa pripovedovalka z obilo avtoironije, citatov, duhovičenji, kratkimi stiki, žanrsko hibridnostjo ... opozarja, da je vse skupaj samo kliše, kot je kliše tudi samo življenje romanesknh junakov.

**Kronskega in Gluvića** družni zavest, da je lik pisatelja pravzaprav podoben liku detektiva. Kronski se detektivu povsem odpove na račun fabulativnosti, Gluvić pa se pripovedovanju skuša odpovedati preko kar največje avtonomnosti svojega junaka detektiva. Ko se namreč pisatelj odloči, da bo nehal pisati o njem, se ta lik, ki ga je sam ustavil, upre in zavzame avtorjevo resničnost. Tako se v romanu *Vrata skozi* pomešajo pripovedne resničnosti različnih Gluvićevih besedil, G. Lim pa si je poleg vloge pisatelja prisiljen nadeti tudi vlogo detektiva. A vloga detektiva je le ena izmed njegovih vlog, ker je detektivka le eno izmed besedil, ki jih je napisal. Gre torej za le enega izmed številnih literarnih likov in ne za lik, ki ga bistveno določa epistemološko iskanje resnice.

V **Štefančevem** romanu *Morje novih obal* se pojavi lik policijskega inšpektorja, ki tudi sam postane morilčeva žrtev. Vlogo detektiva v drugem delu romana prevzame prvoosebni pripovedovalec, ki ga kot enega izmed osumljencev spoznamo v prvem delu romana; a vloga detektiva je le ena izmed vlog, ki si jih nadene protagonist, kar ga seveda odmakne od za detektivko značilnega epistemološkega iskanja resnice, saj se ji nobena od (alternativnih) osebnosti ne more (in morda niti noče) dovolj posvetiti. Iskanje resnice se zdi skoraj nemogoče tudi protagonistu **Ihanovega** romana *Hiša*, ki mu manjka tudi nekaj bistvenejših elementov raziskave (dokazi, truplo, indici). Ihanov lik detektiva je voajer, ki skuša aktivno posegati v dogajanje, a ga njegova pasivnost, zrcaljenje drugih, pri tem vedno znova onemogoča.

V romanu **Andreja Pogorelca** *Primer Kozmos* je lik detektiva razpršen na terapeutko (začetno poglavje), protagonistko

Julijo, ki se išče v sanjah, mitu in spoznanjih literarne zgodovine ter policijskega inšpektorja, ki v svojem poglavju rešuje teorijo zarote. Vsak detektiv konstruira svojo zgodbo in vse zgodbe so si med seboj enakovredne. Razpršeni lik detektiva ohranja le nekatere sorodnosti s klasičnim detektivom v liku terapeutke (številni teoretiki so poudarjali analogijo detektivovega raziskovanja s početjem psihoanalitskega terapevta) in policijskega inšpektorja; Julija ne išče več resnice, temveč pristaja na resničnost sanj, mita in literarne zgodovine. Ker je Julijina zgodba tista, po kateri poleg nje same brskata tako terapeutka kot policist, s svojo vsebino – vzporednostjo in enakovrednostjo svetov – bistveno določa tudi njuno raziskovanje. Zato glavno vprašanje ni več epistemološko (kaj je resnica, kateri od svetov je resničnejši), temveč ontološko (kakšni so ti vzporedni svetovi).

### ***Kriminalka***

Kriminalka se je razvila iz detektivke, zato je od nje tudi prevzela nekaj značilnosti; razlike z detektivko so ostale predvsem vsebinske. Gre predvsem za različno osvetlitev zločina: detektivski roman je predvsem *zgodba razkritja* in se osredotoča na razrešitev zločina; kriminalni roman, ki je predvsem *zgodba zločinca*, pa na njegove povzročitelje (Zupan Sosič 2001a: 44). Ker detektivka pripoveduje zgodbo o razjasnitvi zločina, kriminalka pa zgodbo o samem zločinu,<sup>78</sup> je v kriminalki, »obrnjeni« detektivki, bolj poudarjena kazen in z njo družbene koncepcije pisca (Lasić 1973: 121).

Kratka zgodba **Branka Gradišnika** z naslovom *Krik in nepredvidljivost* (zbirka *Mistifikcije*) se začne in zaplete po vseh pravilih kriminalke: gre za predelavo (resnične) zgodbe o ljubljanskem Jacku Razparaču z različnimi (zdi se, da tudi za pisatelja

---

<sup>78</sup> Ker vsaka detektivka (vsaj na koncu) predvidoma vsebuje tudi kriminalko, in ker gre torej pri detektivki za nadrejeni pojem, je kriminalka obravnavana kot zvrst detektivke.

nepredvidljivimi) konci. Strle se iz pasivnega opazovalca, ki skuša dekle opozoriti, da je v nevarnosti, spremeni v zasledovalca. Zgodbo sklone štiriintrideset različnih koncev, ki jo, povsem v skladu s pravili kratke zgodbe, odpirajo in poljubno razpirajo.

Gradišnikova zgodba potrebuje Cortázarjevega moškega, aktivnega bralca;<sup>79</sup> enega od možnih branj predstavlja tudi Gradišnikovo nadaljevanje in razširitev zgodbe najprej v scenarij za film, nato pa v roman z naslovom *Nekdo drug*.

Roman (Kratek povzetek fabule: protagonist Damjan skuša opozoriti dekle, da jo zasleduje Jack Razparač. Ona ga ima pomotoma za morilca. Med tekom Damjan pade in se iz nezavesti zbudi z amnezijo. Policija ga osumi umora, pa tudi Damjan sam ne ve, če res ni napadel dekleta. Odpeljejo ga v psihiatrično bolnico, kjer se za amnezijo zdravi tudi njegov oče. Tam ugotovijo, da Damjan ni napadel dekleta. Spozna novo dekle in evtanazira očeta.) se od klasične sheme kriminalke odmakne predvsem z osamosvojenim dialoškim delom v pogovorni ljubljansčini, ki tako teži k šaljivi interpretaciji resnega kriminalnega položaja. Alojzija Zupan Sosič (2001a: 46) opozarja tudi, da so izvor šaljivih dialogov komični prizori, v katerih literarne osebe posnemajo, rušijo, razkrinkavajo ali karikirajo različne govorne položaje. To predstavlja opozicijo ostali pripovedi, ki je stilno izdelana, zgoščena in metaforična.

Gradišnikova posebnost je glavni junak, ki je najprej v poistovetenju, potem pa v amneziji izgubil svojo identiteto – podobno poistovetenje najdemo že v kratki zgodbi *Krik in nepredvidljivost*. Damjan si tako močno želi razkriti morilca, da se z njim poistoveti in

---

<sup>79</sup> Cortázar je za pasivnega bralca, ki ga zanima le, kako se zgodba konča, najprej uporabljal oznako bralec-ženska (lector-hembra), potem pa zapisal, da je ustrenejša oznaka pasivni bralec. Sam si je seveda prizadeval za aktivnega bralca, ki mu pisatelj ne sme ponuditi dokončanega dela, temveč le fragmente, različne poti, iz katerih si bralec sam ustvari labirint, ki ga prehodi z branjem (Amorós 1986: 23, 24).

žrtev zasleduje tudi potem, ko se je že izmuznila zasledovalcu; ko v časopisu prebere novo vest o umoru, prevzame vlogo zasledovalca in posiljevalca. V amneziji se njegova identiteta še bolj zabriše in četudi že izvemo, da so pravega morilca prijeli, se Damjanove težave z identiteto s tem še ne končajo: prepričan je, da bo ubil svojo ljubico. Zanimivo je tudi, da ga ta ne kliče po imenu, pod katerim smo ga bralci doslej poznali.

Identiteta glavnega junaka Damjana se v romanu ne razreši. Ker se junak (četudi le pred sabo) povsem ne opere krivde, ne more več biti klasični junak kriminalke. Od klasične kriminalke pa se avtor odmakne tudi ob končnem razkritju zločina – zločinec in razkritje zločina sta omenjena le mimogrede, ker da preiskava še ni dokončana. Tako se – v duhu za postmodernizem značilnega nihilizma – spodmakne klasična motivacija kriminalke, to je vzpostavitev ponovnega reda v svetu, ki ga je zmotil umor. Ponovna vzpostavitev reda je nemogoča; ta red je mogoče le simulirati in ga v jezikovnem smislu parodirati.

Gradišnik se je z romanom *Nekdo drug* skušal distancirati od filma, ki je bil posnet po njegovem scenariju (predelanem romanu *Nekdo drug*); isto je storil tudi z objavljanjem pisem, s katerimi je skušal vplivati na nastajanje filma. *Nekaj drugega* (1990) je sicer res »dopolnilo k romanu *Nekdo drug*« (7), objavljena pisma pa lahko beremo tudi kot »ključ«, ki nas sami po sebi pripeljejo do romana detekcije, saj se avtor na vso moč trudi, da bi bralca oskrbel z vsemi podatki, da bi pokazal, kako mu je zgodba (scenarij) ušel iz rok. O tem (smrti avtorja!) piše že v zgodbi *Krik in nepredvidljivost*: »Tega besedila kar nisem znal končati o pravem času. Očitno se nisem sprijaznil z dejstvom, da bi moral nehati, brž ko začne Strle kričati« (149). V *Nekaj drugega* Gradišnik pokaže, da (in kako) se je to zares zgodilo. Steče torej metafikijski postopek osvobajanja besedila od avtorja; fikcija preide v resničnost (fiction/faction), na kar je v svoji recenziji opozoril tudi Jaša L. Zlobec: »Gola dejstva, goli dokumenti, se pred bralčevimi očmi spremenijo v napeto štorijo. Nekaj med

kriminalko, srhljivko in psihodramo. Natančno tisto, kar je Gradišnik naredil v svojem scenariju. Krog je sklenjen.«<sup>80</sup>

Gradišnikov skupek besedil na temo ljubljanskega Jacka Razparača deluje izrazito metafikcijsko – postmodernistično: različne obdelave istega besedila, različni konci, različni mediji (knjiga – film) med seboj interferirajo, se dopolnjujejo in ustvarjajo mrežo besedila, ki je preseglo svojo enoznačnost. Ta besedila (za Gradišnika verjetno kdaj tudi boleče) pričajo o za postmodernistično literaturo značilni smrti avtorjevega primata nad besedilom. Na izpraznjeno avtorjevo mesto vstopajo razpršeni avtorji, interpreti, režiserji, junaki, pa tudi razpršeni bralci-gledalci. Gradišnikova besedila svojo snov jemljejo iz stvarnosti, vstopajo v literaturo in v njej ostajajo v obliki 'fiction/faction' mešanice. Seveda spet le kot literatura.

*Karfanaum ali as killed* (1998) avtorice **Maje Novak** se na videz vpisuje med čisto žanrsko literaturo, saj je na prvi pogled zasnovan kot prvoosebno priznanje morilca Koste, ki je v tujem, zelo specifičnem okolju slovenskega gradbenega podjetja v Jordaniji pospravil štiri svoje sodelavce. Pripovedovalec kljub začetnemu signalu, napovedi konca,<sup>81</sup> bralca dolgo vodi za nos, saj se šele na koncu izkaže, da morilec seveda sploh ni bil Kosta. On je le najbolje odigral vlogo morilca, ki so mu jo namenili, kakor je najbolje po svojih močeh odigral tudi vlogo ljubimca, ki je bila zanj napisana tako, da bo namesto ženske, ki jo ljubi, prevzel krivdo za vse umore. Kosta na videz sicer res igra svojo vlogo v imenu velike ideje o ljubezni, a se izkaže, da se tudi sam zaveda, da so vse velike zgodbe, torej tudi zgodba o ljubezni za vedno mrtve. Roman ne končuje z iluzornim preseganjem velike zgodbe, ne z odgovorom (spomnimo se

---

<sup>80</sup> Navedeni odlomek je natisnjen za zadnji strani *Nečesa drugega*.

<sup>81</sup> »Kdor jo bo srečal v Ljubljani, ko bo z dolgimi, svobodnimi koraki kot veter treščila izza vogala s soncem v obraz, ne bo pomislil name in na tri umore, storjene v daljnem Karfanaumu: na tri umore, za katere delam pokoro v KPD Dob - na tri umore, ki jih ima na vesti ona, ne jaz.« (8).

Fowlesove ugotovitve, da je vsak odgovor tudi že oblika smrti), pač pa s spraševanjem »pa boš zato zabrisal puščavo v smeti?« (204).

V ambigviteti romanov z različnimi konci se vpisuje tudi **Miha Mazzini** s *Telesnim čuvajem* (2000). Glavnega junaka (brez imena) spoznamo v vlogi telesnega čuvaja, ki mora en teden ščititi pričo Hano Woyzick pred domnevnimi napadalci, ki bi hoteli preprečiti njeno pričanje na sodišču. V zadnji noči se napad res zgodi. Ubežnika preživita celo noč na Berlinskih ulicah in ko telesni čuvaj zjutraj pričo odpelje k svojemu šefu, se izkaže, da je bil izbran za vlogo čuvaja ravno zato, ker so vsi mislili, da bo pričo ubil, saj bi na sodišču morala pričati ravno proti stražarjevemu šefu. Roman ima tudi drugačen konec, ki ga je mogoče najti na Mazzinijevi spletni strani [www.TelesniCuvaj.com](http://www.TelesniCuvaj.com) (geslo: metulji).

Mazzinijev roman je medmrežni roman. Čeprav le zaradi drugačnega konca, ki je objavljen na spletni strani. Kljub temu ustreza Strehovčevi definiciji tehnoliterature, ko je v nasprotju z vsemi predhodnimi oblikami besedilnosti digitalna beseda le še virtualna in ne več fizična (Strehovec 1998: 181). Po Strehovčevem mnenju to implicira vrsto prelomnih sprememb, saj gre za digitalno, manipulabilno besedo, ki je umeščena v kibernetški prostor z zanj značilno kodiranostjo. Mazzinijev roman še ni hipertekst,<sup>82</sup> ponuja pa vsaj približek v tej smeri in morda napoveduje literarni razvoj v smislu kiberpankvske književnosti, katere razmah v slovenski književnosti je njena raziskovalka Mojca Kovel (2000: 69-70) napovedala okoli leta 2005.

---

<sup>82</sup> Hipertekst je multisekvenčna mreža povezav med besednimi sklopi, viri in idejami, za katero ni bistveno razlikovanje med začetkom in koncem, sredino in obrobjem, tako da so vsi deli teksta (vključno z opombami) enakovredni. Bralec potuje med mrežnimi vozli, asociativno si sam izbira pot po tekstovni pokrajini. Večinoma gre za nelinearno pisanje, multilinearne in multisekvenčne tekstovne prakse. Strehovec v poglavju *Decentralizacija knjige: tehnoliterature v kibernetškem prostoru*, str. 181.



Kot poroča Alojzija Zupan Sosič (2001a: 41-42), se slovenski roman v devetdesetih s svojo napeto in dramatično zgodbo včasih zgleduje po načelih kriminalne kompozicije. Tako naj bi bili posamezni elementi kriminalke prisotni v romanih pokrajinske fantastike (Feri Lainšček, *Namesto koga roža cveti*; *Ki jo je megla prinesla*; Vlado Žabot, *Volčje noči*), zgodovinskem romanu (Igor Škamperle, *Kraljeva hči*), potopisnih romanih (Andrej Blatnik, *Tao ljubezni*; Marko Uršič, *Romanje za animo*), ljubezenskih romanih (Vinko Möderndorfer, *Tek za rdečo hudičevko*; Brina Švigelj-Merat, *Con brio*) ter romanih s tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov (Zoran Hočevar, *Šolen z brega*; Aleš Čar, *Igra angelov in netopirjev*). Iz navedenega seznama je očitno, da gre bolj kot za postmodernistično žanrsko hibridnost, za fabulativnost, mogoče tudi za naravnost v lažjo berljivost in posledično za neposrednejšo usmerjenost k bralcu, kar pa za oznako postmodernističnosti omenjenih besedil vsekakor še ni dovolj.

Lik kriminalca je v kriminalki vedno povezan z likom detektiva in že zato tudi ne more biti deležen enake pozornosti kot detektiv v detektivki. Kriminallec predstavlja detektivovo nasprotje, hkrati pa ni detektivu zares nikoli enak. Cilj detektivke je, da jasno in nedvoumno ugotovi krivdo za neki zločin; če se pripovedovalec preveč ukvarja z zločinčevimi motivi, bo njegova krivda videti vse bolj nejasna in težko določljiva. Četudi gre pri kriminalki za drugačno osvetlitev zločina, kjer je v ospredju zločin in motivi zanj, kriminalcu v kriminalki nikoli ne uspe zasesti prestola, na katerem v detektivki sedi njegov genialni nasprotnik.

Kriminalka zato lika kriminalca ne določa tako shematsko, kot detektivka detektiva, določa ga le v grobih obrisih in še to glede na lik samega detektiva: storilec je lahko samo eden, ne glede na število umorov; metoda umora mora biti racionalna; umor mora biti zagrešen iz osebnih razlogov (Van Dine 1982: 12-17).

Za razliko od omenjenih pravil, kjer je enovitost zločinca pogoj za zgodbenost samega besedila, je bistven pripovedni element pri **Branetu Gradišniku** (najprej v kratki zgodbi *Krik in nepredvidljivost* ter nato še v romanu *Nekdo drug*) prav razklanost in izguba identitete domnevnega zločinca. Zgodba o ljubljanskem Jacku Razparaču pa, kot se izkaže, ni pripoved o zločincu, temveč – kot mimogrede izvemo – o glavnem junaku, ki sicer ni zločinec, a tega ne ve, saj ga sam lik zločinca tako prevzame, da se z njim v celoti poistoveti in povsem razprši, ko se razblini v različnih koncih (*Krik in nepredvidljivost*). Gradišnik se k istemu primeru vrne tudi v romanu *Nekdo drug*, kjer se glavni junak ponovno v tolikšni meri identificira z morilcem, da povsem izgubi svojo identiteto. Močan občutek krivde in projekcije njegovih bližnjih ga pripeljejo do amnezije. Ko policija najde pravega storilca (kar je omenjeno povsem mimogrede), se protagonistove

težave z identiteto ne končajo, temveč se nadaljujejo v novem odnosu, ko se protagonist boji, da bo umoril svojo novo partnerko. Gradišnikov protagonist pravzaprav simulira zločinčevo obnašanje. Svoj – zločinčev – lik sproti dopolnjuje in konstruira z izjavami prič, policije in novinarskimi komentarji. Damjan igra vlogo zločinca pred drugimi, pa tudi pred sabo; ko si tako skonstruira svojo resničnost, je tudi jasno, da je več ne more opustiti. Damjanova vloga zločinca se zdi njemu ravno tako resnična kot vse ostale njegove vloge (na primer vloga biljeterja, zakonskega moža, ljubimca).

Prevzemanje morilčeve identite srečamo tudi v romanu *Karfanaum alias killed Maje Novak*, ko protagonist, ki ga konstantno spremljamo tudi kot potencialnega morilca, na koncu to vlogo tudi sprejme, hkrati pa prizna svojo nedolžnost. Vloga morilca se izkaže za enako resnično kot vloga ljubimca in poštenega gradbenika. Igranje projicirane vloge določa tudi neimenovanega glavnega junaka **Mazzinijevega** romana *Telesni stražar*. Zločinec, ki mu je v varovanje zaupana ključna sodna priča, kljub svoji živalsko-zločinski naravi in v veliki borbi z njo, ostane v vlogi telesnega čuvaja in se – tudi v skladu s 'konvencijo' telesnih stražarjev – v svojo varovanko Hano celo zaljubi. Njegovo 'veliko eksistencialno dejanje' predstavlja prav simulacija 'good guy'-a, ko se izkaže, da je ta vloga zanj lahko enako resnična kot vloga zločinca.

Detektiv in kriminallec sta v shemi klasične detektivke in kriminalke posebneža in nosilca individualnega dejanja. V slovenski književnosti detektiv izgubi svojo 'avro': preostane mu le še pripovedovanje in popivanje (**Kronski**) in citiranje ter nanašanje na vlogo slavnejših predhodnikov (**Maja Novak**). Detektiv lahko celo povsem izgubi niti svoje raziskave in pripovedi (**Gluvič**), se spremeni v povsem pasivno figuro, ki le še zrcali svojo okolico (**Ihan**) ali se v besedilu povsem razprši v različne pripovedne drže in besedila (**Pogorelec**). Šibljenje avre spremlja detektivova preusmeritev od detekcije, raziskovanja, logike kot njegovih glavnih vodil, k naključnemu razkrivanju in ponavljanju vzorov. Detektiv s svojim početjem ne vzpostavi ponovno ravnotežja narušenega sveta, ampak razpoke v narušenem redu še poglobi.

Podobne spremembe doživljata lika zločinca in kriminalca. Zločinec lahko postane tudi nekdo, ki to sicer ni, a mu s simulacijo to (tudi samo na imaginarni stopnji) uspe postati. Prevzemanje vloge zločinca tako zamenja samega zločinca. Simulator za svojo vlogo sicer potrebuje začetni umor, truplo, a ta v nobenem primeru ni več bistveno zločinčevo določilo, saj je vloga zločinca tudi brez trupla enako resnična. Kriminalke *Nekdo drug*, *Karfanaum alias killed* in *Telesni stražar* v slovensko književnost pripeljejo like tatu in zločinca, ki s simuliranjem, identificiranjem in vztrajanjem v igrani vlogi junaka odrešijo njegove enkratnosti in neponovljivosti. Literarni junak

tako postane le besedna igra, s tem pa tudi eden od načinov, s katerimi pripovedovalec opozarja na strukturiranost same (tudi pripovedne) resničnosti.

### *Fantastična literatura*<sup>83</sup>

Definicije fantastičnega in fantastične literature<sup>84</sup> so raznovrstne; njihov skupni imenovalac je prestopanje neke meje: to je lahko meja naravnih zakonov, razuma, človekovih izkušenj, logike realnega sveta, celo meja standardnih pripovednih pravil in jezikovnosemantičnih polj (Grahek 1995: 24). V širšem smislu fantastika pomeni zbirni pojem za besedila, ki prestopajo iz realističnega v nerealno, nadrealno, nenaravno, grozljivo, groteskno, bizarno, okultno, vizionarsko in iz realističnega v čudežno, čarobno, srhljivo, sanjsko, halucinatorično oziroma njihove kombinacije (Wilpert 1989, nav. po Zupan Sosič 2000/2001: 150). Ožja definicija fantastične literature izhaja iz razmejitev Tzvetana Todorova med tremi tipi fantastičnega: tujim, čudežnim in fantastičnim. Fantastično

<sup>83</sup> Pojma fantastične literature in znanstvene fantastike (kot pozvrsti) fantastike se v sodobnih kritičnih izvajanjih ne ločujeta tako strogo, kot sta se ločevala v preteklosti, ko je za fantastično veljala 'visoka' literatura, za znanstveno fantastiko pa njena 'trivialna' zvrst. Sama skušam omenjeno razlikovanje ohranjati, četudi se vseskozi kažejo njegove pomanjkljivosti. Na težave z razlikovanjem sta med drugimi opozorila Jakob Jaša Kenda (1998: 161-189) ter Matija Ogrin v oceni Blodnjaka znanstvene fantastike (1993: 112-115).

<sup>84</sup> Anglosaksonski termin se uporablja z dvojnimi pomenom: kot oznaka za posebno literarno zvrst in kot skupno ime za katerokoli fiktivno delo, ki ni predvsem naklonjeno 'realistični' predstavitvi znanega sveta. Vključuje basen, pravljico, znanstveno fantastiko. V slovenski literarni vedi je termin fantastična literatura zbirni pojem, njene romaneskne zvrsti pa sodobna pravljica, znanstvena fantastika, anti/utopija, srhljivi in/ali grozljivi roman. Razjasnitvi terminoloških zadreg so se posvečali Matjaž Kmecl, Drago Bajt, Metka Kordigal, Jakob Jaša Kenda, Sabina Grahek, povzema pa jih tudi Alojzija Zupan Sosič.

je po Todorovu omejeno na junakov ali bralčev dvom, ali se je nadnaravno resnično pripetilo ali je samo plod domišljije.<sup>85</sup> Omahovanje med naravnim in nenaravnim pojasnilom pogojuje tri različne načine fantastičnega: če je dogodek mogoče razumsko razložiti, je literarno delo nenavadno; iracionalna razlaga prevaja fantastično v čudežno – fantastično je vmesna stopnja med nenavadnim in čudežnim (Todorov 1987: 46-62). Fantastično v ožjem pomenu je torej tisto neverjetno, ki ne obstaja v preverljivi resničnosti ali v kolektivni fantaziji človeštva, ampak je rezultat individualne avtorjeve ustvarjalne domišljije (Grahek 1995: 26).

Fantastika postmodernističnega besedila se loči od 'klasične' fantastike. Pogojuje jo postmodernistična resničnost, ki je le še resničnost literarnega konstrukta; ta z metafizijskimi in medbesedilnimi postopki opozarja na fikcijsko konstrukcijo zunajbesedilne in znotrajbesedilne resničnosti (Zupan Sosič 2000/2001: 152). Ozaveščanje ustvarjalnega postopka in/ali pripovednih prvin in ubeseditvenih načinov pripelje do drugačnega dožemanja fantastike.

Po McHaleju (1986: 67) postmodernizem pomeni literaturo, ki se v nasprotju z modernizmom, sprašuje o ontologiji sveta; žanr, ki najustrezneje izraža ontološko konstanto postmodernizma, ugotavlja McHale, je prav (znanstvena) fantastika. Vsako postmodernistično besedilo je po definiciji torej že (znanstveno) fantastično; kot takšno deluje predvsem zaradi pluralnosti resnic in nenehnega spodkopavanja (relativiziranja) lastnega diskurza (Zupan Sosič 2000/2001: 152-153). Formalne značilnosti (različni citati, navedbe, opozorila, vzporejanje ne/združljivih zgodb, pripovedovalcev, perspektiv, literarnih oseb) poudarjajo presenetljivo resničnost. Bralec na začetku nelogične ali nesemantične povezave zaznava kot nenavadne, »ko pa si v

---

<sup>85</sup> Kot opozarja Jakob Jaša Kenda (1998: 166), so bralci 19. stoletja fantastično literaturo morda res brali tako, da so se spraševali, ali so opisani dogodki rezultat nadnaravnega ali naravnih zakonitosti, vprašanje pa je, ali tudi današnji bralci berejo to literaturo enako.

medbesedilnosti in metafikcijskosti išče rešitev skrivnostnosti besedila, sprejme prestopanje meja verjetnega za besedilne norme, a v tistem trenutku fantastično v pravem pomenu izgine« (152). Zupan Sosičeva zato trdi, da je v postmodernej fantastičnosti odpravljena logična antinomija med dvema konfliktnima kodoma, zato iracionalne podobe sveta bralca ne zmedejo; tako kot v besedilih, na primer, latinskoameriškega magičnega realizma, so tudi v postmodernističnih besedilih vsi svetovi enako upravičeni, utemeljeni in samoumevni. Bralec se zato neha spraševati o smiselnosti fantastičnega in nenavadnih zgodbenih načel. »Izmuzljiva in nedoločljiva, vedno odprta medbesedilna resničnost po eni strani omogoča fantastične prvine, po drugi strani pa jih z avtoreferencialnostjo medbesedilnosti in metafikcije zmanjšuje ali ukinja, posebej še bralcem, ki poznajo načela postmodernistične poetike« (153). Jakob Jaša Kenda (1998: 173) zato predvideva, da bodo drastične spremembe v odnosu do fantastičnega v prihodnosti celo zahtevale odpravo te kategorije.

Zaradi preglednosti je (za zdaj) še vseeno smiselno ohranjati 'utečeno' pojmovanje fantastičnega tudi kot vrste žanrske literature (Kenda 1998: 162), še zlasti, ker prav ohranjanje kategorije (znanstveno) fantastične literature ter iskanje fantastičnega in določenih fantastičnih elementov v posameznih besedilih slovenske literarne produkcije v zadnjih dvajsetih letih lahko obvelja za eno bistvenih določil (tudi slovenskega) postmodernizma. Tako bi bilo mogoče uporabiti zlasti kategorijo fantastike v širšem smislu: vsa besedila, ki so fantastična v širšem smislu, so obenem praviloma tudi postmodernistična; ožja oblika fantastičnosti, ki večinoma strožje sledi določeni žanrski shemi, pa je postmodernistična v manjši meri – če že, gre večinoma bolj za rabo posameznih formalno-oblikovnih postmodernističnih postopkov in manj za postmodernističnost del v celoti.

### *Fantastični roman*

Alojzija Zupan Sosič v svoji disertaciji našteje tri vrste fantastičnega romana na Slovenskem: pravljичni roman, antiutopični roman in značilno slovensko zvrst grozljivega romana, roman pokrajinske fantastike.<sup>86</sup>

Med pravljичni roman (nova vrstna oznaka po dominantni žanrski osnovi) sodijo *Óštrigéca* (1991) in *Zrno od frmentona* (1993) **Marjana Tomšiča**, *Nekdo je igral klavir* (1997) **Borisa Jukiča** ter *Tanaja* (1996) **Sanje Pregl**. Po Zupan Sosičevi fantastičnost pravljичnega romana devetdesetih let izhaja iz ljudskih pravljic in (pravljичno) fantastičnih zgodb, ki jim je skupno ljudsko verovanje v nadnaravno in čudežno ali pa le shematičnost pravljичne strukture. Zupan Sosičeva hkrati tudi opozarja na skepsa pripovedovalca, glavne osebe ali implicitnega avtorja o obstoju fantastične ravni dogajanja, ki tako zaradi hkratne prisotnosti dveh konfliktnih kodov postane fantastična v ožjem smislu.<sup>87</sup>

Antiutopični roman presega okvire znanstvene fantastike z bivanjsko negotovostjo sodobnega subjekta. Antiutopično fantastičnost tako najdemo v romanih *Filio ni doma* (1990) in *Ptičja hiša* (1995) **Berte Bojetu**, *Harmagedon* (1997) **Toneta Perčiča**, *Satanovi kroni* (1993) **Mihe Mazzinija** ter *Smaragdne mestu* (1991) **Marjetke Jeršek**. Polzasttra prepoznavnost izmišljenega mesta, piše Zupan Sosičeva, je v omenjenih romanih svojo fantastičnost uporabila tudi v didaktične namene in s svojo simboliko skušala opomniti na družbene napake, z grotesknim protagonistovim upiranjem pa prebuditi zavest o pomenu individualnosti.

<sup>86</sup> Slednjega namesto (za slovensko književnost povsem naustrezne) oznake 'magični realizem'.

<sup>87</sup> Ta oznaka seveda pomeni, da omenjeni romani po mnenju Zupan Sosičeve ne sodijo v postmodernistično fantastiko, temveč da po njej povzemajo le nekatere formalne značilnosti.

Predstavniki grozljivega romana v svoji slovenski različici, pokrajinskem romanu, so pisatelji, ki so v svojih romanih aktualizirali in približali slovensko obrobje, ga remitizirali ter obnovili njegovo regionalno eksotičnost. **Feri Lainšček** z romanoma *Ki jo je megla prinesla* (1993) in *Namesto koga roža cveti* (1991) ter **Vlado Žabot** z *Volčjimi nočmi* (1996) predstavljata pripovedni svet, ki mu je slovenska literarna kritika dolgo pritikalala oznako magični realizem<sup>88</sup> in ga tako posledično uvrščala tudi v literaturo postmodernizma. Zupan Sosičeva opozarja, da fantastika in resničnost v omenjenih romanih še vedno funkcionirata kot vzporedna in konfliktna svetova. Četudi glavne osebe fantastičnost kdaj sprejmejo kot nekaj povsem običajnega, to njihovo dožemanje z razumske distance ogrožajo ostali literarni liki, pripovedovalec, ali implicitni avtor.

Omenjeni romani sicer uporabljajo in izrabljajo nekatere trivialne žanrske postopke, vendar je njihova navezava na žanrsko literaturo še vedno večinoma bolj formalne narave, do prave postmodernistične metafikcije in s tem do presejanja dihotomne delitve literature pa v omenjenih besedilih še ne pride. Z ugotovitvijo Zupan Sosičeve se je načeloma mogoče strinjati: oznaka postmodernizma je gotovo manj ustrezna za besedila pravljicne in pokrajinske fantastike, med romani, ki jih je kritičarka uvrstila v zvrst antiutopičnega romana, pa nekateri, denimo Perčičev *Harmagedon*, s svojo fabulativno in prostorsko-časovno razpršenostjo – od tujih zgledov bi bil primerljiv s Pynchonovo *Mavrico težnosti* – oznako postmodernističnega besedila prav gotovo zasluži.

Med antiutopični roman bi bilo mogoče uvrstiti tudi literarni prvenec **Marka Uršiča**, *Razpoke* (1983). Roman popisuje štiriindvajset ur v življenju glavnega junaka Jona Ešmuna, nadzornika straže pri Mingovi piramidi; a zdi se, da junak pravzaprav živi v brezčasju, v mitski sedanjosti cikličnega časa, ki se mu v zavest vrača

---

<sup>88</sup> Kar je, kot poudarjajo številni raziskovalci (med drugimi na Slovenskem tudi Janko Kos in Tomo Virk), povsem nesprejemljivo predvsem zaradi popolne nekompatibilnosti slovenske družbe z latinskoameriško.

skozi razpoke v spominu, zidovih, v rečnem bregu, v mestu, na nebu, v dušah ljudi, v peklu in raju, v času in zgodovini. Skozi stvarnost, sanje, privide in spomine sicer glavnemu junaku vendarle uspe rekonstruirati svojo preteklost, a se izkaže, da je ta rekonstrukcija pravzaprav nepotrebna. Cikličnost časa (uvaja ga moto iz Bhagavadgite, sklene pa konec romana: »Čas sedanji in čas pretekli sta oba morda navzoča v času prihodnjem in čas prihodnji vsebovan v času preteklem.«) spremlja dogajalni topološki razpon (Egipt, Kitajska, Indija, antična mesta); junakovo samoiskanje, ugotavlja Drago Bajt (1986: 106), se začne v utopičnem obzidanem mestu, v obliki mandale in se razpleta med gospodarjevimi režimskimi ljudmi ter njegovimi nasprotniki. Nad temi prevladajo ljudje iz Jonovega zasebnega življenja – saj gre vendar za samoiskanje –, ki ga do konca romana popeljejo v popolno svetlobo Niča.

Uršičev roman seveda priča o koncu velikih zgodb utopije; ena izmed njih – morda najbolj utopična – je tudi zgodba o junakovem samoiskanju. Fluidni posameznik, cikličnost časa, topološka fluidnost ne omogočajo več razlikovanja med empirično resničnostjo in fantastiko, saj je tako dvom, ki je po Todorovu pogoj za doživetje fantastike, ukinjen.

Zvrstno oznako antiutopičnega romana bi lahko pritaknili tudi romanu, ki po vsesplošnem konsenzu slovenske literarne kritike sodi v postmodernizem, romanu **Andreja Blatnika** *Plamenice in solze* (1987), ki se ga je oprijela oznaka prvega 'hard-core metafiction' romana na Slovenskem, torej enega radikalnejših primerov slovenskega postmodernizma (Virk 2000: 228). Vlado Žabot je v časopisu *Delo* (besedilo pa se pojavlja tudi na zavihku knjige) zapisal, da je Blatnik »žanrski obrazec negativne utopije združil s pustolovščinami v slogu Indijane Jonesa,«; »preigravanje žanrskih pravil različnih literarnih zvrsti od ljubezenske zgodbe do kriminalke« ter navezovanje na »provokativne in kultne dosežke množične kulture« je opazil tudi Aleš Debeljak. Rabo različnih žanrskih pisav – trivialnih: ljubezenska romanca, 'mehka' detektivka, znanstvena fantastika; zahtevnejših žanrov: *Bildungsroman*, sodna apologija, paranznanstvena ekspertiza – je opazila tudi Tea Štoka (1988: 211).

Osnovni fabulativni okvir Blatnikovega romana (po zvrstni oznaki antiutopije) je zgodba o skrivnostnem izginotju in iskanju Konstantina Wojnovskega. Ko Nova inkvizicija izsledi Wojnovskega, jo ta s pomočjo stroja Perskega – to osebam romana omogoči, da vstopijo v svet knjig, in se potem skozi citatno realnost približujejo Zlati krogli, ki je tudi sama citat – popelje do Zlate krogle. Nova inkvizicija to uniči, hkrati z njo pa umre tudi Wojnovski, ki edini ve, kako se je mogoče vrniti iz literature. Junaki tako za vedno ostanejo v knjigi.



Blatnik je v *Labirintih iz papirja* o specifični slovenskega postmodernizma zapisal, da kjer se ameriška metafikcija medbesedilno nanaša na elemente množične kulture, se evropska in slovenska nanašata na kanonizirano nacionalno literarno produkcijo. Roman *Plamenice in solze* se tako po Virkovem (2000: 230) mnenju citatno nanaša na strukturo tipičnega slovenskega romana s tipičnim hrepenenjskim junakom. Motiv hrepenenja je povzet v motivu Zlate krogle, ki svojemu najditelju izpolni njegovo najglobljo željo. Želja Wojnovskega je izrazito postmodernistična: napisati hoče knjigo, v kateri bi bil ves svet. A Zlata krogla, ki vsakemu posamezniku, ki stopi prednjo, izpolni njegovo najglobljo željo, Wojnovskega obdari z izrazito moškimi atributi in ga spremeni v zapeljivca, ki se mu nobena ženska ne more upreti. S tem *Plamenice in solze* po Virku parodirajo strukturo tradicionalnega slovenskega hrepenenjskega junaka.

Tomo Virk (2000: 230) opisuje tudi druge metafikcijske pripovedne postopke, s katerimi se v romanu *Plamenice in solze* statusa resničnosti in fikcije ves čas prepletata in tudi izenačita, saj se meja med obema zabriše. Za raziskovanje postmodernističnega preseganja razlikovanja med trivialno in kanonizirano literaturo pa je zanimivo še Blatnikovo mešanje fiktivnega in znanstvenega besedila (šolskega učbenika) v obliki kratkih povzetkov in še zlasti vprašanj za utrjevanje snovi ob koncu poglavij, kjer se med drugim tudi neposredno zastavijo nekatera vprašanja, ki jih posredno zrcali tudi metafikcija: vprašanja o statusu (tudi uspešniške) literature, vprašanje vrednotenja literature, razmejitvi med fikcijo in faktom itd. Tudi simulacije literarnokritičnega diskurza (tako kot tudi ostali metafikcijski postopki v romanu) usmerjajo – tokrat neposredno – bralčevo pozornost na reflektiranje o besedilu, ozaveščanje nekaterih pripovednih postopkov ter osveščanje o čisti fikcijski naravnosti besedila, hkrati pa tako metonimijsko predstavljajo držo, ki jo je do preseganja vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo literarnokritični diskurz (v katerem je seveda sodeloval tudi Andrej Blatnik) tudi v resnici zavzel.

Zvrstno navezavo za grozljivi roman lahko opazimo v romanu *Puščica* (1994) **Bogdana Novaka**, saj gre v besedilu za delno tematsko navezavo na elemente gotskega romana.<sup>89</sup> Glavni junak romana se zaradi zdravstvenih težav znajde na Golniku, tam pa se mu začno dogajati stvari, ki jih medicina – ki jih sploh noče niti priznati – ne more pojasniti. Sprva se zdi, da se sanjski svet junaka podaljšuje v njegovo vsakodnevno realnost, potem pa se izkaže, da se prav skozi sanjski svet junak vrača v svoja prejšnja življenja. Prehajanje med različnimi svetovi (realnostjo, sanjami, prejšnjimi življenji) je sprva neboleče in neopazno; a bliže, ko se zdi izhod iz blodnjaka (in s tem bolnikov odpust iz bolnišnice), bolj se v resnici pomikamo v njegovo jedro, k njegovi smrti. Kar se najprej pojavlja le v obliki kratkih vdorov tuje realnosti, v odlomkih sanj, kar se je najprej le napovedovalo tudi v konkretnem, medicinsko dokazljivem svetu (na rentgenskih slikah, nenadnem govorjenju v španščini), postopno povsem prevzame junakovo realnost; tako na koncu romana povsem zdrav bolnik umre za rano, ki mu jo je povzročila puščica v enem prejšnjih življenj. V tej smrti se oba koda besedila združita in zapreta pot za fantastiko značilnemu dvomu; bralec ne more izbirati med obema, ne more ju niti med seboj primerjati, saj sta za besedilno resničnost oba enakovredna in celo enako usodna.

**Bojan Meserko** je avtor številnih fantastičnih kratkih zgodb, zbranih v *Kmečki idili* (1997), pa tudi fantastičnih romanov *Sanjališče* (1999) in *Sanjalnica* (2000). Meserkova proza snovno sicer tematsko ohranja nezemljane vseh »barv in oblik« – človek je v njihovih rokah le marioneta –, zato je zgodba neredko zasnovana kot pot k osvoboditvi posameznika. Ta pa je, kot v spremni besedi piše Matej Bogataj (1997: 5-7), mogoča le v elementarnih okoljih, nikakor pa ne na družbeni ravni. Strukturno zato Meserkovim zgodbam ustreza mizabimska struktura. Prehodi iz enega stanja v drugega, iz večje

---

<sup>89</sup> Lah je v svojem *Malem pregledu lahke književnosti* (173) denimo uvrstil Novakov roman med pustolovsko (grozljivo, skrivnostno ...) pripovedništvo.

strukture v manjšo, so si med sabo enakovredni, saj »so le postaje na poti, ki so vse enako oddaljene in končne, ravno s tem pa se nam ta svet zdi kot brezkončen, pa tudi brezsmiseln, z ničemer zamejen blodnjak.« (6). Za vsakim prostorom je namreč še en prostor, po možnosti enak prejšnjemu; ob prehajanju svetov literarni junak sicer ubeži eni realnosti, a pade v drugo, ki je prvi podobna, nato pade v tretjo, ki jima je podobna, itd. V strukturi labirinta, ki jo vsebinsko povzemajo zgodbe, se kaže do skrajne točke prignana paradoksalna narava realnosti. Največji odmik od tehnologije in prevlade tehnike predstavljajo zgodbe, ki na humoren način dosežkom razvoja nasproti postavljajo rustikalnost, robotost, okrutnost zdrave zemlje in iz nje zraslih ljudi in s tem delujejo kot ironična predelava nekaterih zakonitosti (tematsko predvsem nasprotne, znanstvene, urbane, v vesolje in k visoki tehnologiji usmerjene ...) znanstvene fantastike.

Podobno kot že za Meserkovo kratko prozo, še zlasti za njegovi daljši besedili *Sanjališče* in *Sanjalnico* velja, da korespondirajo z Borgesovim fantastičnim radikalnim idealizmom, ki, kot ugotavlja Matej Bogataj, »priznava svetu v glavi največjo in edino veljavo« (6) in povsem zanika objektivno in materialno realnost. Protagonist *Sanjalnice* je nemi opazovalec bolj sebe kot zunanjega sveta. Ta v njegovo pripovedovanje, fluid, sicer občasno vstopa, vendar le v obliki iztrganih dialogov, ki se pojavljajo le kot odsevi, kot zrcaljenje absurdnih poskusov vzpostavljanja katerekoli realnosti, ki ne temelji na predhodni vzpostavitvi resničnosti posameznika. A tudi ta se razblinja. Vedeževalka zato protagonistu *Sanjališča* pravi: »Tebi nimam in ne morem ničesar povedati, ti nimaš življenja« (283); črte na protagonistovi dlani izginjajo z vsakim obiskom dlanomalikovalcev. Njegova identiteta usiha, besede se mu zapletajo in končno razpadejo na diagonalno padajoče posamezne glasove. Protagonistovo raztapljanje spremlja shizofreno iskanje identitete v ljubezni, pri psihiatru in v cerkvi; njegovi poskusi, da bi si sam vrezal življenjsko črto, se končno izjalovijo (»Kako boli iz sanj postati človek,« 285).

Meserkova proza po svojem dometu korespondira s Pynchonovo prozo, saj ravno tako kot omenjeni ameriški metafikcionalist na najradikalnejši način ukinja posameznikovo identiteto. Protagonistu Meserkovih romanov (bralec pa ni nič na boljšem) preostane le še shizofreno iskanje in premikanje po brezdimenzionalnem prostoru, kjer je tudi razlikovanje med resničnostjo in fikcijo, med posameznikom in okolico, nemogoče. Meserko je zato najradikalnejši fantast na Slovenskem. Njegova proza je – tako kot Pynchonova – izrazito hermetična<sup>90</sup> in s trditvami o postmodernizmu kot o lahko berljivi in bralcu lahko dostopni literaturi nima nič skupnega. Meserkova proza pa kljub temu presega vrzel med 'visoko' in 'nizko' književnostjo z (za slovensko literaturo ne prav pogostim) radikalnim izpolnjevanjem McHalejevih zahtev o (znanstveni) fantastiki kot ontološkem in zato paradigmatskem postmodernističnem žanru.

Značilnost fantastike, predvsem znanstvene je, da manipulira s kategorijama prostora in časa. Ravno razkorak med mimetičnim in projiciranim nemimetičnim (izmišljenim) prostorom in časom je eden bistvenih elementov (znanstvene) fantastike, še zlasti nekaterih njenih podzvrsti, na primer antiutopije (Zupan Sosič 2000b: 246).

Tudi romani, ki jih je obravnavala Zupan Sosičeva, abstrahirajo kategorijo prostora in časa. Prostoru (ki ga ni<sup>91</sup>) se zlasti in v skladu s svojo tematsko določnostjo posvečajo antiutopični romani *Filio ni doma* **Berte Bojetu**, *Smaragdno mesto* **Metke Jeršek**, *Satanova krona* **Mihe Mazzinija**, *Ptičja hiša* **Berte Bojetu** ter *Harmagedon*

---

<sup>90</sup> Kar potrjujejo tudi raziskave branosti, ki jih je v svoji diplomski nalogi z naslovom *Slovenska znanstvena fantastika v zadnjih dveh desetletjih* opravila Magda Stražiščar.

<sup>91</sup> Utopija pravzaprav pomeni prostor, ki ga ni. Ta kategorija (utopičnosti) je izrazita zlasti v sodobnem latinskoameriškem romanu, predvsem romanih Aleja Carpentiera in prozi Julia Cortázarja (Fuentes 2001: 88-105; 183-198).

**Toneta Perčiča.**<sup>92</sup> V tradicijo antiutopičnega romana sem sama uvrstila tudi roman *Razpoke* **Marka Uršiča**, ki kategorijo časa omeji na dogajanje v enem samem dnevu, hkrati pa se začetni prostor utopičnega obzidanega mesta razširi na Egipt, Kitajsko, Indijo, mesta v antiki. Topografski razpon se dogaja skozi razpoke v protagonistovem času, ki ga s tem tako zrelativizira, da ga spremeni v čas Niča. Ta čas je blizu Borgesovemu alefu, kjer so vsi časi v eni točki, tukaj in zdaj. Uršič ga v svojem razmišljanju o času imenuje mistični čas, 'točkasti' čas, ki ponazarja večnost (2000: 303).

Večna brezčasnost kot oblika prostora in časa se pojavi tudi v *Plamenicah in solzah* **Andreja Blatnika**. Zgodba o Wojnowskem se z negativno družbeno projekcijo začne kot antiutopija. Prostor in čas sta le navidezno mimetična, na kar konstantno opozarjajo številni pripovedovalčevi metafizijski komentarji, ki prostorsko-časovno kategorijo povsem zrelativizirajo in tako izničijo. Kategorija prostora in časa pa se ponovno vzpostavlja v besedilih iskalca Zlate krogle: s sprehajanjem po (besedilni) večni sedanosti na koncu romana v njej obtičijo tudi protagonist in njegovi spremljevalci. Tako se prostor in čas ponovno vzpostavita kot večna brezčasnost (samega besedila).

Glavnega junaka romana *Puščica* **Bogdana Novaka** spoznamo v tradicionalno določenem prostoru (bolnišnica na Golniku) in času. Njegova bolezen ga poveže z drugimi prostori in časi, ki se tako polastijo protagonistove resničnosti, da na koncu umre za rano iz prejšnjih življenj. Tudi tokrat gre preko cikličnosti časa za brezčasnost, v kateri usoda prevlada nad enkratnostjo in neponovljivostjo posameznika.

Protagonisti proze **Bojana Meserka** (zlasti v romanih *Sanjališče* in *Sanjalnica*) ne poznajo kategorije tradicionalnega

---

<sup>92</sup> Za pravljичne romane, ki jih obravnava Zupan Sosičeva (2000c: 78-94; 119-133), je značilen ciklični čas (Tomšič, *Oštrigéca*) in časovna linearnost (Jukič, *Nekdo je igral klavir*). Med romani pokrajinske fantastike je trdnejša prostorska (tudi žanrska) določenost grozljivke.

prostora in časa. Oba sta namreč zradikalizirana do te stopnje, da je mogoče njuno poljubno kombiniranje in sestavljanje. Protagonist ju sestavlja poljubno, v paranoji in shizofreniji, v katerih se počasi izgublja njegova identiteta.

Kategorija prostora in časa postane v fantastičnih besedilih, ki sem jih označila za postmodernistična, protagonist pripovedi (Fuentes), s tem pa odločilno gibalno besedila. To se večinoma razvija od navidez mimetičnega (tradicionalno pojmovanega) prostora in časa v kategorijo, ki v besedilu praviloma izgubi svojo točno prostorsko in časovno zamejenost. Redukcija, razširitev in razpršitev lahko preoblikujejo kategorijo prostora (**Marko Uršič**, *Razpoke*; **Andrej Blatnik**, *Plamenice in solze*), časa (**Bogdan Novak**, *Puščica*) ali obeh hkrati (**Bojan Meserko**, *Sanjališče*, *Sanjalnica*). Z redukcijo in/ali razpršitvijo prostora in časa se prostorskočasovna kategorija ponovno vzpostavi – tokrat ne več kot (tradicionalna oblika) linearnega časa in točno zamejenega prostora, temveč kot ciklično brezčasje, mitska sedanost večnega vračanja.

### ***Ljubezenski roman***

Na Slovenskem se je ljubezensko pripovedništvo razmahnilo v šestdesetih letih 19. stoletja. Poleg Luize Pesjakove in Pavline Pajkove so ljubezenske romane pisali tudi Josip Jurčič, Miroslav Malovrh ter Vladimir Levstik. Od ljubezenskih romanov 'visoke literature' se ti razlikujejo predvsem po svoji uporabnosti funkciji, vsebinsko-formalno pa po klišejskosti kot enem glavnih atributov trivialne književnosti (Hladnik 1983: 89).

Med žanrsko obarvanimi romani osemdesetih in devetdesetih let zavzema ljubezenski roman posebno mesto (Borovnik 2001: 192). Za postmodernistične medbesedilne navezave je vsaj na začetku značilno močno naslanjanje na tradicijo ljubezenskih romanov 19. stoletja, ki

(polemizirajoče) obuja predvsem tip t. i. ženske povesti<sup>93</sup> v romanih **Marjete Novak Kajzer** (*Kristina*, 1985; *Vila Michel*, 1987; *Posebne nežnosti*, 1990), **Nedeljke Pirjevec** (*Zaznamovana*, 1992) in **Katarine Marinčič** (*Tereza*, 1989; *Rožni vrt*, 1992). Pisanje **Novak Kajzerjeve** vodi predvsem želja, da bi napisala kvaliteten roman iz ženskega zornega kota; postmodernizmu se približa predvsem s *Posebnimi nežnostmi*, romanom, kjer se upre (tudi v slovenski književnosti) ustaljeni podobi ženske, z žanrskim spogledovanjem v romanu pa izraža »ljubezen do pisanja žanrske literature kakor tudi postmodernistično težnjo po razgrajevanju le-te.« (Borovnik 2001: 193). Vendar se zdi, da gre pri rabi žanrov za bolj formalne postopke. Prisotnost vsemogočnega totalitarnega režima namreč priča, da je romaneskna resničnost še vedno odraz neke velike zgodbe, s tem pa v okviru literarnega modernizma. Izrazito ženska perspektiva je značilna tudi za **Nedeljko Pirjevec**. Njen roman se suče okoli razpetosti med intimnim in družbenokritičnim (po pripovedni plati ji ustrezata dve zgodbeni liniji, sodobna — nagovor umirajočemu možu, in pretekla — težave z komunističnim režimom, ki se spojita v sedanjosti) in pokaže na veliko družbeno premoč nad posameznico (ki jo zaznamuje), s čimer se duhovno-zgodovinsko in motivno-tematsko oddalji od postmodernizma.

Najbolj ustrežna je oznaka postmodernizma za pisanje **Katarine Marinčič**. Roman *Rožni vrt* (1992) se medbesedilno nanaša na ljubezenski roman. A namesto 'klasične' intimne ljubezenske zgodbe dveh, Marinčičeva niza številne zgodbe večjega števila protagonistov, ki svojo odtujenost zapolnjujejo z zgodbami iz ljubezenskih romanov,<sup>94</sup> in tako parodirajo ideale (o veliki ljubezni,

---

<sup>93</sup> Hladnik (1981: 259; 1983: 89) oznako pojasnjuje s pretežno ženskim konzumentom (za razliko od indijanaric, kriminalk, ZF, potopisnega, roparskega in grozljivega romana, ki naj bi bili namenjeni predvsem moškemu bralcu) in avtorstvu.

<sup>94</sup> »Brala je knjige in jih odlagala kot drva; ponosna je bila na prežvečeno debelino. Viktor je venomer hodil v knjižnico. Navadil se je tudi spati v razsvetljeni sobi, z občutkom, da zraven njega (pa ne nad njim) bdi

družini kot idilični urejeni skupnosti), po katerih hrepenijo. Klišejske romaneskne zgodbe zapolnijo tudi spomine<sup>95</sup> in tako prepredejo dogajanje v romanu, da se meja med literaturo (ljubezenskih romanov), sanjami in dogajanjem v romanu povsem zabriše.<sup>96</sup>

zamaknjena ženska mrzlih, potnih nog, ki ima glavobol, kakršnega povzročile ženski romani. Majčkeno se je staral. Od krčevitega mižanja so se mu gubale veke. Valerija se je včasih izza platnic ozrla nanj. Če ji je bilo srce res prepolno zgodb, ga je zbudila.

»Dolgčas mi je,« je lagala.

Ta nočna sitnarjenja so bila smetana Viktorjeve sreče. Poslušal je vsebine, ujčkal je Valerijo, nikoli se je ni naveličal in sploh je ni spregledal. Saj niti sama sebe ni spregledala: z mirno vestjo je podaljševala romane ter dodeljevala Viktorjevemu nič hudega slutečemu telesu vloge v njih.

Drugič spet ga je komaj ošinila. Ničesar ni hotela deliti z njim. Ne tujih ljubezenskih izpovedi, ne naklepov stevardes in medicinskih sester, ne surovih moških, ki pod črno dlako skrivajo nežno jedro.« (52-53).

<sup>95</sup> »Gresta (si pripoveduje Valerija) skozi predmestje, hodita med zanikrnimi vrtovi, nevihta buči, strela udari v srebrno kroglo sredi zelenjave. [...] potem so tu še vrtovi z rožami. Veliki grmi potonik. Cenena lepota. Kaplje padajo v puhaste cvetove, cvetovi se napajajo kot vata, gnijejo, dišijo. Ada in njen skrivnostni gresta, gresta po krčmah, po podstrešjih, po cestah, po hotelih, po postajah in po pristaniščih. In Valeriji vse te potovalne besede pomenijo isto: udobno neudobje, cigansko ugodje, kakršno občuti, ko napol slečena, zavita v kockasto odejo sedi v tuji sobi in gleda v pečko, ki prijetno greje eno plat prostora, drugo plat pa pušča tako hladno, da si človek niti zganiti ne upa.« (124).

<sup>96</sup> »Viktor se je hrabil s primeri iz Valerijinih knjig. V Valerijinih knjigah so se starejši gospodje često lepo dostojanstveno odrekli mladim dekletom. Žrtvovali so zadnje ure svoje mladosti za njihovo mladost. »Življenje je pred tabo, draga,« so jim rekli, potem ko so jih naučili živeti. »Odločil sem se. Narazen morava. Jaz se umikam v senco.« Toda v Valerijinih knjigah so mlada dekleta nepopisno jokala za starejšimi gospodi in so šele čez sto strani pričela ceniti njihovo modrost. Kako naj bi Viktor rekel Julki (ki ni bila ne mlada ne stara): »Življenje je pred teboj, draga. Jaz se umikam.«? Če bi ji to



Junaki *Rožnega vrta* so navadni ljudje, ki si s prevzemanjem vlog likov ljubezenskih romanov domišljajo, da živijo vznemirljivo življenje, v resnici pa so njihovi liki prisposodbe za »sredinjskost in dolgočasje« (Borovnik 2001: 194), s tem pa netipični za neponovljivost in usodnost značajev, ki jih junaki takšnih romanov navadno premorejo.<sup>97</sup> Destrukcijo klišejskosti in polemiziranje z t. i. ženskim romanom napoveduje že naslov romana, ki je metafora za ustaljeno predstavo o skrivnostni, fatalni ženski, ki je hkrati tudi požrtvovalna, delovna in materinska (Borovnik 2001: 194).

Hrepenenjska razsežnost, ki določa junake romana *Rožni vrt*, je glavno gonilo romana *Con Brio* (1998) **Brine Švigelj Mérat**. Glavni junak romana Tibor z izgubo svoje ljubezni Kati končno najde zgodbo za ljubezenski roman, ki mu ga v pisanje že dolgo ponuja založnik. Pisanje resnične (kot beremo v drugem poglavju) ljubezenske zgodbe spremlja Tiborjeva analiza dogajanja. In ko dogodkov zmanjka, si jih protagonist/pisatelj kar izmisli; tako edina Tiborjeva akcija (ljubezenska akcija) izpuhti, protagonist/pisatelj pa svojo pasivnost nadomešča z domišljajskimi presežki, ki jo oplemeniti še s pristajanjem na vlogo nesrečnega ljubimca. Tudi to je, tako kot vlogo pisatelja, Tibor odigral *con brio*.<sup>98</sup> Različne resničnosti v romanu se tako prepletajo, da ostane le še ena resničnost, to je resničnost besedila.

Na ljubezenski roman 19. stoletja se medbesedilno navezujejo romani moških avtorjev. To še zlasti velja za *Ljubavne povesti* (1982) **Marka Švabiča**. V romanu **Milana Kleča** *Ljubezen na*

rekel, bi pogledala skozenj, ga porinila proč kot prazen pivski vrček ter z viledo pobrisala za njim ... « (183)

<sup>97</sup> Za postmodernistično dojetje ljubezni je sploh značilna igrivost, izgubljanje pridiha tragičnosti, zaresnosti ljubezni ter spoznanje, da je tudi ljubezen minljiva (Zupan Sosič 2000c: 202).

<sup>98</sup> Kot mu na koncu romana reče Kati: »reciva, da sva izbrala isto igro: ljubezen, a ne istih vlog ... in da sva jih odigrala ... z *briom*, moraš priznati. Natančno to: *con brio* ... « (155).

*prvi pogled* (1992) gre po formalnooblikovni plati za izraziti postmodernistični roman; **Andrej Blatnik** v romanu *Tao ljubezni* (1996) postavlja intimno zgodbo ljubezni na izpraznjeno mesto velikih zgodb.

Poleg omenjenih je literarna kritika elemente ljubezenskega romana našla pri **Janiju Virku**, vendar gre pri Virku bolj kot za postmodernistično obnavljanje žanrskih lastnosti ljubezenskega romana za izrazito eksistencialistično dojetje ljubezni (Kos 1995a: 144). V smeri postmodernizma gredo le posamezne avtorjeve kratke zgodbe (*Decembrski sneg; Zgodba o ranjenih stopalih* iz zbirke *Moški nad prepadom*, 1994; *O snemanju filma* iz zbirke *Preskok*, 1987). Osnovna ljubezenska zgodba (na primer iz filma) se v zgodbi preseli v fiktivno realnost samega besedila in se tam ponovi. Ponavljanje in cikličnost zanikata siceršnjo v eksistencializmu usidrano težo in usodnost Virkovih zgodb in romanov (iskanja fatalne ženske) in jo približata postmodernizmu. Najbolj se Virk postmodernizmu približa s »kroniko nenadejane ljubezni,« romanom *1895, potres* (1995). Gre za žanrsko sinkretični roman s prevladujočo vpetostjo v zgodovinski čas ljubljanskega potresa in ga zato obravnavam pri zgodovinskem romanu.

Tudi v *Nestrpnosti* (1989) **Lele B. Njatin** je bližina postmodernizma opazna v zgledovanju pri znanstveno-fantastični, antiutopični, predvsem pa ženski erotični prozi ter erotično-pornografskem romanu. Vendar, kot opozarja Janko Kos, »v globinski sestavi te proze ni opaziti policentrične, polivalentne, pluralne resničnosti, kot jo prinaša postmodernizem« (Kos 1995a: 145).

Tematska zavezanost ljubezni in erotiki je opazna v romanu **Vinka Möderndorferja**, *Tek za rdečo hudičevko* – v podnaslovu celo z žanrsko oznako *ljubavni roman* – iz leta 1996 in kratki prozi (denimo zadnji kratkoprozni zbirki *Total*, 2000). Möderndorferjev svet je, tudi ko govori o ljubezni, značilno ironičen, z obiljem situacijske in dialoške komike. V romanu je kar nekaj postmodernističnih elementov — identifikacija pripovedovalca z detektivom Marlowom, avtorefleksija, zavest o žanru, dramska perspektiva (Zupan Sosič 2000c: 202) —, ki pa so bolj formalne narave, saj je Möderndorferjev protagonist v bistvu še vedno določen z nasprotji med sanjami, hrepenenjem in resničnostjo in je kot tak še vedno bolj tradicionalni kot pa postmodernistični junak (Matajc 1996: 167).

Pač pa se *Ljubavne povesti* (1982) **Marka Švabiča** berejo kot posnetek Jurčičevega ali Kersnikovega pripovednega vzorca (kot jih je v besedilu, ki je natisnjeno na zavihku, označil Andrej Inkret). S tem ko sodobnemu bralcu deluje klišejsko (berejo se kot »zgodbe, ki jih

piše življenje« iz različnih podlistkov), je Švabič, piše Inkret, opozoril na dejstvo, da sta se visoka in trivialna književnost na Slovenskem pojavili skoraj istočasno, pa tudi na pogosto prehajanje visokih in nizkih registrov v celotnem evropskem realizmu (v notoričnem primeru Balzaca, na primer). Švabičeva *ljubav* je nepredvidljiva sila, ki junakom njegovih povesti poruši urejen in varen racionalni predmetno-materialni svet in ga spreminja v solzavo, parodično komedijo. Posmehljiva ironija pa ne ostaja samo na fabulativnem nivoju. Metodično gojena in do konca konsekventna klišejskost se obrne tudi od lastne ('visoke') literarnosti v samo trivialnost, v besedilo, s katerim se Švabič od ludistične poetike približa postmodernizmu (Bogataj 1998: 158).

*Ljubezen na prvi pogled* (1992) izpod peresa **Milana Kleča** ima za postmodernizem značilno zgradbo zgodbe v zgodbi: prvoosebemu pripovedovalcu – pisatelju, ki hoče napisati roman – v slaščičarni neznanec izroči roman (»prav takšnega, ki je počival nekje globoko v moji predstavi in morda sanjah,« 15) z naslovom *Ljubezen na prvi pogled*. Kratka fabula glavnega junaka vodi med tremi različnimi ženskami in vsaj eni hoče narediti otroka. Njegova samosvojost je poudarjena z avtorjevimi (samosvojimi) vmesnimi komentarji, 'didaskalijami', 'skicami', s katerimi trga, fragmentira in povzema zgodbo, hkrati pa pojasnjuje kaj iz rokopisa, ki mu ga je dal neznanec, se mu je zdelo vredno predstaviti bralcu. Struktura romana je izrazito postmodernistična: gre za rokopis, najdeno že napisano zgodbo, zato avtorju ne preostane drugega, kot da le intervenira in komentira. Prehajanja med notranjo 'lirsko zgodbo' in avtorjevo realnostjo (komentarji tipa »Nič ne bom rekel.«, »Tega nisem jaz rekel.«, »Jaz bom čisto tiho,« distanco med obema pripovedovalcema še povečujejo) narekujejo formo romana, tako da iz lupine preko ovoja prodiramo v jedro in iz jedra spet skozi lupino nazaj ven. Ta prehajanja in kratki stiki bralcu sporočajo, kot v spremni besedi h knjigi ugotavlja Zdravko Duša (1992: 125), da je tkivo romana stekano zgolj iz besed.

V skladu z gibanjem svoje poetike od postmodernističnega metafikcionizma (*Plamenice in solze*) k minimalizmu in intimizmu (prehod napoveduje že kratka proza) se tudi drugi roman **Andreja Blatnika** *Tao ljubezni* (1996) tematsko premika v svet po koncu velikih zgodb<sup>99</sup> (kar je, konec koncev, vidno tudi v dolžini romana<sup>100</sup>). Dogajanje romana je umeščeno na Tajsko<sup>101</sup> – kar je nekatere literarne kritike in teoretike navedlo na zvrstno oznako pustolovskega romana (Zupan Sosič 2001a: 42) –, kjer protagonista, vsega naveličana zahodnjaka, novo in eksotično odkrivata pri sekti Rožnega popka, ki naj bi jima pokazala pot k ljubezni, saj je »ljubezen ključ za vsa vrata.« (122). Šolo instantne poti do ljubezni pripovedovalec zavrže (na Amorjevo vprašanje »Hočeta videti, kaj ljubimo, ko ljubimo?« (106) pripovedovalec odgovori z »Nikakor ne.«), N. pa orešček spoznanja vseeno poskusi in za nekaj časa oslepi; glavna junaka potem z gore, kjer je tabor Rožnega popka, po pretepu z gurujem, pobegneta.

Glavnega junaka in hkrati prvoosebne pripovedovalca ter njegovo spremljevalko Tomo Virk označi za »tipična subjekta dobe

<sup>99</sup> Na pripovedovalčevo vprašanje Rožnemu popku o namenu njegovega tabora, mu ta odgovori: »[Ljudje] so prišli sem, ker sami sebi niso dovolj. Ker potrebujejo nekaj večjega od sebe, nekaj, čemur bi se lahko zaupali z vsem svojim bitjem. Za to so imeli svoje čase veliko izbire. Bile so religije, ideologije. Te stvari so popustile. Religije so prepočasne. Bogovi umirajo in se rojevajo, ne da bi mi sploh opazili. Ideologije so vse bolj puste. Vse govorijo isto, le da ene glasneje. In tisti hip, ko rečeš kaj preglasno, steče kri. Ljudje to zdaj že vedo, in ljudje nočejo krvi. Hočejo le nekaj, kar bi jih presegalo. Kar bi jim dalo smisel.« Opazno je medbesedilno navezovanje na raznorazne njujtdovski priročnike o poti ljubezni, o čimer priča tudi naslov romana (Virk 1996a: 152).

<sup>100</sup> Tomo Virk (1996a: 152) piše, da je roman po svojem obsegu pravzaprav že na meji z novelo.

<sup>101</sup> Ali pa tudi ne, kot dokazuje moto romana: »Prosim te, ne pozabi, da Tajska te zgodbe ni tista, ki jo lahko obišeš ali najdeš na zemljevidu, čeprav ji je malce podobna. Ta Tajska je drugje. Bil sem tam, zato vem.«

*izčrpane eksistence*« (152). Ta je utemeljena na *izpraznjeni resničnosti*, »v kateri so zdaj – namesto zgolj v literaturi – izčrpane vse možnosti« (153) Po Virkovem izvajanju se geslo literarne izčrpanosti v *Tau ljubezni* prenese na raven eksistence in eksistencialne resničnosti. Edini način preseganja naveličanosti in izpraznjenosti so potovanja; »življenjska filozofija obeh protagonistov je zato zajeta v (hrepenenjsko) paradigmo poti.« (153) Ta je seveda pomembnejša od cilja.<sup>102</sup> Gibanje in potovanje ne moreta preseči izpraznjenosti in z dolgočasnosti, pa vendar obstaja kraj, ki je neznan in skrivnosten in tako še najbliže transcendenci. To je ljubezen. »Ne gre le za tisto znano reč, da je bistvo očem nevidno. Prav zato, ker na pogled ni nič resničnega, se za tem pogledom skriva neznanska resnica.« (52) Ljubezen je pot, zato se junaka takoj po svoji vrnitvi domov odpravljata na novo potovanje.

Pripovedovalec v **Virkovem** romanu *Rahela* (1989) je (Kosov) avktorialni prvoosebni pripovedovalec, ki hrepeni po idealni ljubezni in ko jo zares najde, tudi umre. Njegova resničnost je postavljena v okvir ene same trdne resnice, ki jo tudi dokončno določa. Če skušamo na Virkovega pripovedovalca projicirati tip pripovedovalca iz tipologije Zupan Sosičeve, ga lahko označimo za nezanesljivega pripovedovalca – zanesljiv namreč ne more biti, ker ne »ve več od tega, kar neposredno govorijo njegovi liki« (Zupan Sosič 2000c: 49). *Nestrpnost* (1989) **Lele B. Njatin** v pornografsko-erotičnih sanjskih fragmentarnih raziskovanjih bistveno določa personalni(-a) pripovedovalec(-ka), ki seveda ostaja omejena na zavest in notranje doživljanje prvoosebne pripovedovalke. Pripovedovalec Njatinove je po Zupan Sosičevi nezanesljiv pripovedovalec, saj je omejen s svojo lastno zavestjo.

Pripovedovalca v romanih *Posebne nežnosti* **Marjete Novak Kajzer** in *Zaznamovana* **Nedeljke Pirjevec** sta prav tako nezanesljiva pripovedovalca. Zdravnika iz *Posebnih nežnosti* omejuje njegova

---

<sup>102</sup> »Si spet pozabil, da greva na vsako pot zato, da greva, in ne zato, da prideva?« (27)

zavest in pomanjkljivo védenje o totalitarnih režimih, pripovedovalka *Zaznamovane* pa je personalna in s tem tudi omejena z lastnimi spomini in védenjem.

Za pripovedovalca *Rožnega vrta* **Katarine Marinčič** oznaka nezanesljivega pripovedovalca ni ustrezna, saj gre za pravega virtualnega pripovedovalca, ki simulira avktorialnega. S svojo pripovedjo ne predstavlja sveta, ki ga določa neka resnica, temveč le še simulira vlogo pripovedovalca. Tudi pripovedovalcu romana *Con brio* bi težko pripeli oznako nezanesljivega pripovedovalca. Pripoved je sicer prvoosebna, na videz omejena z védnostjo personalnega pripovedovalca, a obenem jasno kaže, da gre le za privzeto držo nesrečnega ljubimca.

Pripovedovalec **Švabičevih** *Ljubavnih povesti* je navidezni avktorialni pripovedovalec, saj s svojo pripovedjo ne predstavlja sveta, ki ga določa neka resnica; njegova drža je le pogojna in torej virtualna, estetska simulacija, s katero se ne razkriva nobena višja resnica, razen literarne pa tudi nobena druga resničnost. Švabičevemu pripovedovalcu bi vsaj deloma ustrezal tudi nezanesljivi pripovedovalec Zupan Sosičeve, saj ga vsaj deloma določata tudi še ironija ter distanciranje od »vprašljive vrednostne sheme.«

Pripovedovalec *Ljubezni na prvi pogled* **Milana Kleča** je prvoosebni pisatelj, ki v svoji pripovedi simulira avktorialno pripovedno držo do v roman vstavljenega ljubezenskega romana, ki jo opremi tudi s komentarji vsevednega pripovedovalca. Pripoved pa ne razkriva nobene transcendentalne resnice, ki bi določala svet avktorialnega pripovedovalca; razkriva le besedno resničnost, v katero pripovedovalec sicer posega, a je ne more povsem obvladati. Klečevemu pripovedovalcu vsaj deloma ustreza tudi kategorija nezanesljivega pripovedovalca Zupan Sosičeve, saj je zaradi časovne in krajevne oddaljenosti od besedila, vstavljenega v roman, njegovo znanje omejeno.

Pač pa kategorije nezanesljivega pripovedovalca ni mogoče uporabiti za oznako **Blatnikovega** pripovedovalca iz romana *Tao ljubezni*. Gre namreč za tipičnega virtualnega pripovedovalca, ki simulira zdaj personalnega, zdaj avktorialnega pripovedovalca, poleg prvoosebne pripovedi pa uporablja tudi drugoosebno. Ta z direktnim naslavljanjem bralca ozavešča prisotnost komunikacijskega kroga. Hkrati druga oseba razpira vrzel med zgodbo in diskurzom,<sup>103</sup> razkorak med bralčevim resničnim in fiktivnim svetom in tako vabi bralca, da to vrzel zapolni sam s svojo projekcijo vanjo (McHale 1987: 224). Tradicionalni pripovedni načini dovolijo bralcu, da uživa v pripovedi o drugih (in tako omogočajo razlikovanje med zgodbo in njeno recepcijo); drugoosebna besedila pa prekinejo konvencijo razdalje in bralca fiktivno vključijo v besedilo samo. Tako razdrejo okvir pripovedi in hkrati tudi poudarijo kreativno naravo pripovedovanja zgodbe (Zupan Sosič 2000c: 47). Blatnikov roman je – podobno kot Calvinov *Če neke zimske noči popotnik* – poleg uvodnega nagovora bralca zamejen z intimnim izkustvenim svetom prvoosebnega pripovedovalca, ki pa ga (tudi zaradi prostorske nedoločnosti) ni mogoče imeti za realen popis dogodkov na poti, temveč za konstrukt pripovedovalčeve (zgolj besedilne) resničnosti.

### **Zgodovinski roman**

Zgodovinski roman, kot je ob njegovem začetniku Walterju Scottu zapisal Janko Kos, sodi deloma med trivialne žanre (1973: 5-41), zato ga literarna zgodovina prav zaradi čvrste žanrske določenosti, pa tudi odsotnosti tako dokumentarnosti kot zgodovinske verodostojnosti pogosto uvršča prav mednje (Hladnik 1995b: 192). Zgodovinski roman sodi med pomembnejše in vztrajnejše slovenske žanre (Zupan Sosič 2000c: 138); ker je njegov začetek tesno povezan

---

<sup>103</sup> Iz dihotomije zgodbe in diskurza Chatman izpelje svojo definicijo pripovedi: celotna pripoved je mediacija osnovne zgodbe, tako da se pripovedni medij (diskurz) projicira iz svoje diskurzivnosti (Zupan Sosič 2000c: 46).

z rojstvom nacionalne zavesti, je tudi ta romaneskna zvrst specifično interpretirana, tako med romanopisci kot med literarnimi zgodovinarji (Hladnik 1995b: 193). Kot ugotavlja Miran Hladnik (1999: 117), se je zgodovinski roman – tako kot v mnogih nacionalnih literaturah – tudi na Slovenskem uspešno prilagajal novim časom, estetskim zahtevam in pričakovanju bralcev. Dosegel je dva vrhunca: prvega v času med leti 1925 in 1935 ter drugega okoli leta 1975; ponovno se je razcvetel v drugi polovici osemdesetih let<sup>104</sup> in se obdržal v devetdesetih,<sup>105</sup> ko je prišlo tudi do ponatisa nekaterih starejših besedil, prevodov tujih zgodovinskih romanov ter prevodov nekaterih slovenskih zgodovinskih romanov (Hladnik 1999: 118).

Razmerje med faktom in fikcijo sodi med osrednje probleme zgodovinskega romana (Hladnik 1995: 193). Za razmišljanja o postmodernizmu so zlasti zanimiva tista besedila, ki se jim prilega oznaka *historiografske metafikcije*,<sup>106</sup> saj ta gradi na teoretičnem samozavedanju o zgodovini in fikciji kot človeških konstruktih, na

<sup>104</sup> Po Hladnikovi podatkovni zbirki slovenskega zgodovinskega romana (<http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/zgrom>) – njen avtor zavestno opušča distinkcijo med visoko in trivialno književnostjo. Svojo metodološko odločitev je utemeljil v nastopnem predavanju ob izvolitvi v naziv rednega profesorja, ki je objavljeno tudi na spletnem naslovu <http://www.ijs.si:90/lit/kakojeim.html> - je v času med leti 1980-1990 izšlo 24 naslovov z žanrsko oznako zgodovinskega romana. Najpomembnejši avtorji so: Andrej Capuder, Lev Detela, Drago Jančar, Mimi Malenšek, Katarina Marinčič, Mira Mihelič, Jože Moškrič, Tone Peršak, Alojz Rebula, Dimitrij Rupel, Zlata Vokač, Saša Vuga in Zdenka Žebre.

<sup>105</sup> Hladnikova podatkovna zbirka med leti 1990-1999 šteje 33 naslovov. Pomembnejši avtorji so Lev Detela, Vladimir Kavčič, Tita Kovač, Kajetan Kovič, Drago Kuhar, Feri Lainšček, Florjan Lipuš, Mimi Malenšek, Dušan Merc, Miloš Mikeln, Bogdan Novak, Alojz Rebula, Ivan Sivec, Igor Škamperle, Franček Štefanec, Jani Virk, Zlata Vokač in Saša Vuga.

<sup>106</sup> Z vprašanjem *historiografske metafikcije* se je ukvarjal Tomo Virk (2000: 224-227), ki je s tem pojmom označil **Ruplovo** trilogijo *Maks* (1982), *Povabljeni pozabljeni* (1986) in *Levji delež* (1989).



podlagi tega pa ponovno preiščuje ter predeluje pretekle vsebine in oblike, ter tako mimo zgodovinskih dejstev realizira možnosti, ki jih zgodovina ni uresničila (Hladnik 1995b: 193). Zgodovina in fikcija v historiografski metafikciji sta torej ločeni, sta dva »različna dela razlomljene celote, ki ni več sestavljiva; toda to pomeni, da je tudi vsaka posebej kot resnica dvomljiva, brez višjega systemskega okvira, v katerega bi jo bilo mogoče umestiti, v skrajnem primeru torej irelevantna.« (Kos 1995a: 114). To je zlasti opazno pri Ruplovih zgodovinskih romanih, ki so nastali v osemdesetih in bili deležni tudi največje kritiške pozornosti; za roman v osemdesetih je obenem značilno tudi močno zrcaljenje tedanjih družbenih razmer in napoved bližajočih se velikih zgodovinskih preobratov (Hladnik 1999: 118). Za zgodovinski roman v devetdesetih je značilna nagnjenost do skrivnostnih tem in stikanje s fantastično literaturo. Hladnik v svoji tipologiji zgodovinskega romana (1999: 123-129) navaja romane **Zlate Vokač** *Knjiga senc* (1993), **Dušana Merca** *Galilejev lestenec* (1997), *Kraljeva hči* (1997) **Igorja Škamperleta**, *Maranathà ali Leto 999* (1996) **Alojza Rebule** ter *Somrak* (1996) **Vladimirja Kavčiča**.

*Galilejev lestenec* (1996) **Dušana Merca**, denimo, bi si oznako postmodernizma lahko prislužil z zgodbeno vzporednostjo, tematiziranjem stališča poražencev, ponarejanja zgodovinske stvarnosti in izrazito zapletene kompozicije (Župan Sosič 2000c: 141-142) ter literarizirano vizijo večnega vračanja enakega (Matajc 1998: 38); *Kraljeva hči* (1997) **Igorja Škamperleta** s prepletanjem sodobne in renesančne zgodbene ravni, žanrskim sinkretizmom in navezovanjem na profesorski roman (Hladnik 1999: 192); *Maranathà ali Leto 999* (1996) **Alojza Rebule** s tematiko konca tisočletja, ki so jo mnogi povezovali s koncem krščanskega občestva in ki spominja na evforijo pred koncem 20. stoletja; *Somrak* (1996) **Vladimirja Kavčiča** pa s popisom prigod glavnega junaka Jakoba, ki iz hlapca čudežno postane graščak, in parodiranjem pikaresknega romana 16. in 17. stoletja, saj je za pravega potepuha značilna močno moralistično obarvana pripoved, v kateri glavni junak spozna svoje grehe in se

zanje tudi pokori, Kavčičev Jakob pa v svojem romanju spozna le še, »da je z goljufijo in nasiljem čez noč mogoče doseči vse tisto, kar s poštenostjo ne bi nikoli.« (306); *1895, potres Janija Virka* (1995) z zmesjo zgodovinskega romana 19. stoletja in detektivke (Hladnik 1995b: 195), naslanjanjem na ljubezenski roman, predvidljivimi in všečnimi zgodbenimi zasuki, klišejsko karakterizacijo<sup>107</sup> in poenostavljenimi predstavami o vročih ljubimcih, ki ju potres razdvoji, potem pa ju pisatelj z napetostjo kriminalnega romana spet postopno zbližuje (Zupan Sosič 2000c: 150). Sinkretizem romanesknih oblik je v strukturi zgodovinskega romana manj pester kot v drugih romanesknih zvrsteh. Zato verjetno ni pretirana hipoteza, da se je zgodovinski roman prav zaradi svoje nacionalno-buditeljske vloge le stežka odpiral postmodernizmu (153).

Med romani, ki jih Hladnik uvršča na svoj seznam zgodovinskega romana, je elemente postmodernizma moč najti tudi v romanih *Puščava Bogdana Novaka*, *Skarabej in vestalka Ferija Lainščka*, dodati pa tudi *Vsakemu poučno branje izpovedi jahalca dvajsetega stoletja Gorana Gluvića* ter roman *Draga Jančarja Zvenenje v glavi*. V ostalih romanih prevladujejo 'trivialni', postrealistični in modernistični elementi. Za *Puščavo: sveto knjigo ljudstva* (1997) **Bogdana Novaka** je značilna izrazita zgodbenost, saj od mita-legende – Svetega pisma – Novak ohranja le še zgodbo (Kermauner 1997: 122); modificirano,<sup>108</sup> simulirano Sveto pismo je le

---

<sup>107</sup>»Daniela de Majo je izdihnila v naročju obupanega Claudia de Maja, ki mu je njena modra kri neustavljivo polzela po prstih, s katerimi je zaman prekrival smrtno rano.« (40). »Mlada ženska je imela fino čokoladno polt, kakršne še ni videl, njene mokre, vabljivo našobljene ustnice temno rdeče, skoraj vijolične barve so podrhtavale v dopoldanskem vetrcu. Njene zelenkasto modre oči so imele v sebi omamen nagajiv lesk in se vsake toliko skrile za dolge črne trepalnice.« (57)

<sup>108</sup>Puščava govori o novem Jezusu Kristusu, ki pa je samo človek; umre pobit, a ne na križu, saj ga do smrti kamenjajo; njegov rod še ni naseljen, ampak še

ogrodje, na katero so pripete pripovedovalčeve izmišljije in fabule, na kar sam opozarja že kmalu na začetku romana: »Tole bo resnična zgodba o tem, kako smo potovali skozi puščavo. Ničesar ne bo prikritega, vendar nič ne bo razkrita. O nečem bo povedano vse, o drugem nič. Vsakdo bo slišal zgodbo za svoja ušesa, kajti samo še naša zgodba, pripovedovanje te zgodbe, nas drži pokonci na tej dolgi poti skozi puščavo, ko nas šibajo vročina, veter in oster pesek, ki grize v kožo kot množica nadležnih bolh. Prav pripovedovanje zgodbe je tisto, kar nas ohranja pri življenju, vse drugo nima posebnega smisla.« (7). Podobno kot v Bradburyjevem romanu *Fahrenheit 451*, kjer se s pomočjo tistih, ki hranijo in s svojim pripovedovanjem skušajo ohraniti najpomembnejše literarna dela, je vloga Novakovega pripovedovalca ohranjanje zgodovine in resnice z zgodbo. Naslednji izrazito postmodernistični element Novakovega romana je komunikacija z bralcem. Novak se, kot opaža Kermauner, odmika od tradicije ideološkega narodno-budilnega zgodovinskega romana in posega po značilno (uspešničarski) postmoderni new age tematiki – zgodba o Jezusu in izvoljenemu ljudstvu tako postane simulaker, mit, ki je prešel v pop-literaturo, v strip (Kermauner 1997: 123). Roman **Gorana Gluvića** *Vsakemu poučno branje izpovedi jahalca dvajsetega stoletja* (1990) je pikareskni roman dvajsetega stoletja, v katerem prvoosebni pripovedovalec (pikaro, klatež, potepuh) popisuje svoje zgođe in nezgođe pri potepanju skozi najpomembnejše dogodke dvajsetega stoletja. Ob tem se seveda pomudi tudi v NOB, kjer simulira pripovedništvo tega časa; velik del knjige zajema tudi povojno obdobje, kjer so simulirani nekateri fragmenti tedanje družbene stvarnosti.

Tematsko blizu Novakovi novi religioznosti ter zgodbeni vzporednosti, ki jo najdemo v romanih Merca in Škamperleta je z romanom *Skarabej in vestalka* (1997) **Feri Lainšček**. Zgodba se odvija na dveh ravneh, v sedanjosti, kjer Karla Marchewska beži pred

---

potuje po puščavi, Jezus (Jošua) ni tesarjev, temveč čevljarjev sin ipd. (Kermauner 1997: 122-123).

častilci Janusovega kulta, in v daljni preteklosti plemenskih skupnosti, v zgodbi Njo. Svetova obeh junakinj se povežeta prek Karle Marchewske, ki se kot medij vživlja v pretekle svetove, tudi v svet Njo, in tako spozna, da s svojim življenjem le ponavlja njeno zgodbo. Skupni imenovalc obeh zgodb je ljubezen, edino presegajoče in gotovo najvišji smisel (132). Njo in Karla lahko zato podobno čutita, se žrtvujeta za ljubezen in zaradi ljubezni na isti način umreta.

Oznako postmodernizma bi lahko uporabili tudi za roman **Draga Jančarja** *Zvenenje v glavi* (1998). Fabulativni okvir romana o uporu v zaporu na Livadi Jančarju služi za potrditev trditve, da se zgodovina ponavlja, prvič kot tragedija, drugič kot farsa (upora v Masadi). Prepletenost obeh zgodbenih ravni omogoča pripovedovanje glavnega junaka Kebra, legende in začetnika upora, ki je bil pred bivanjem v zaporu tudi mornar, vojak in popotnik, in ki s spomini ter navajanjem pa prebiranjem Jožefa Flavija omogoča vzporednost obeh besedilnih ravni. Upor na Livadi ponavlja zgodbo o uporu iz Masade, obenem pa tiranijo pred uporom ponovi z vzpostavitvijo lastne tiranije po uporu. Vsako ponavljanje izgubi zaresnost in dimenzijo originala: upor na Livadi izbruhne zaradi prekinjenega košarkaškega prenosa, ena od zahtev zapornikov je tudi, "da se spravijo košarkarji nazaj v aparat" (50), zaporniki niso revolucionarji, vodijo jih njihove male osebne koristi, po uporu oblast zasede majhen, prej neopazen možicelj Alojz Mrak, policijo v zaporu pa sestavljajo lažnivi hinavci in med zaporniki najbolj nepriljubljeni ovaduhi ... Ironijo stopnjuje lik glavnega junaka, ki je parodirani hrepenenjski junak: upor je začel pravzaprav po pomoti, pasivno se odziva na prevzem oblasti, sanjari o Leonci in prostitutkah v Odesi, zavzetje Uprave poimenuje po svojem sanjskem idealu Operacija Odesa ... Fabula se razkriva skozi »pripovedovalca, ki si ga je pripovedovalec, priča in hkrati udeleženec znamenite vstaje v južni kaznilnici [...] izbral za Jožefa Flavija. Poznal je njegovo Judovsko vojno in bil je prepričan, da se 'objektivno gledana in za nazaj' ti dogodki, se pravi judovski upor in obleganje Masade, **sploh ne bi bili zgodili, ko ne bi bilo Jožefa Flavija**, ki jih

je natančno popisal, ne samo dogodke, včasih še sanje udeleženi na obeh straneh" (6)<sup>109</sup> Tudi pripovedovalec je tako obsojen na ponavljanje vloge Jožefa Flavija. Tako kot zgodovinar, mora tudi sam prazna mesta med dogodki napolniti s svojo domišljijo.<sup>110</sup>

Kategorija prostora-časa v **Merčevem Galilejevem lestencu** je sprva mimetična in točno zamejena, ko pa se pripovedni ravni združita, se zblížata tudi dojemnji prostora in časa obeh zgodbenih ravni. Gre za odmik od linearnosti v koncentričnost in združenost, ki postane tudi biološko dejstvo (Matajc 2000: 110-111).

**Škamperletova Kraljeva hči** operira z dvema dogajalnima časoma (renesanso in sodobnostjo), ki ju povezuje skupno prizorišče (Praga) in ljubezenska zgodba. Skupaj s protagonistom ju lahko razmejujemo vse do konca, ko prek cesarja Rudolfa II. – ki so ga, kot lahko beremo, sploh mučila vprašanja, v katerem svetu živi – zdrkneta druga v drugo. Podobno dogajalno vzporednost srečamo v **Lainščkovem Skarabeju in vestalki**. Tudi tokrat gre za dve časovnoprostorski določitvi, četudi časovno in prostorsko dogajanje ni zelo natančno umeščeno, gre le za daljno preteklost in sedanost. Prek medija, ki deluje na podlagi univerzalnosti čutenja, se zgodbi in usodi Karle in Njo zlijeta v eno in se ciklično ponovita. Ponovljiva cikličnost je značilna za **Jančarjevo Zvenenje v glavi**, v katerem ponavljanje bistveno določa tri za zgodbo romana najpomembnejše dogodke: upor na Livadi leta '75 je posnetek upora v Mafasi leta 66, tiranija po uporu v zaporu je posnetek zaporniške tiranije pred njim, pripovedovalčeva zgodba je posnetek Flavijeve pripovedi. S ponavljanjem se Jančar

<sup>109</sup> Podobljani tisk je moj.

<sup>110</sup> »Takrat sem vedel, da bom njegovo pripoved nekoč popisal. Teža dveh desetletij se sedla na spomin in tudi na nakracane beležke. A že takrat sem vedel tudi to, da se bom moral pri svojem poročanju zanesti na tista krila, ki so mojega pripovedovalca nenehno nosila visoko gor in ga trdo spuščala daleč navzdol. To so krila domišljije, ki vsako noč plahutajo okrog vseh zaprtih prostorov tega sveta.« (235).

izogne točni zamejitvi prostora in časa in jo od preteklosti, glavnega določila žanra zgodovinskega romana, prenese v sedanjost.

Linearna pripoved **Novakove Puščave** je časovno in prostorsko jasno zamejena v daljni preteklosti, a s pripovedovalcem, ki o dogodkih pripoveduje istočasno ko nastajajo, ustvarja vtis, da je (tako kot pri Jančarju) vse res šele v pripovedi, torej v sedanjosti pripovedovalca. Novakov pripovedovalec zato tudi ni objektivni pripovedovalec, ki z varne časovne razdalje opisuje svojo zgodbo, temveč nezanesljivi (z lastno zavestjo in védenjem omejeni) pripovedovalec, ki se časovno še ni uspel oddaljiti od dogodkov. Objektivnost, ironična razdalja je značilna za pripovedovalca romana **Janija Virka** *1895, potres*. V Virkovem romanu je kategorija prostora določena skozinskoz mimetično, roman pa tudi ne eksperimentira s kategorijo prostora in časa. Prostorskočasovna mimetičnost je značilna tudi za romana **Alojza Rebule** *Maranathà ali leto 999* in **Vladimirja Kavčiča** *Somrak*.

Kategorija prostora in časa v linearnem **Gluvičevem** romanu je sprva mimetična. Pripoved se v prvem delu romana oklepa logike in kavzalnosti, proti sredini stoletja (v drugem delu romana) pa prostori in časi postajajo vse bolj neusklajeni in fragmentarni; poglobitveni čas je sicer še vedno preteklost, včasih jo nadomeščajo tudi sedanjost, projekcije v prihodnost in občasno ciklično vračanje v preteklost, v besedilo pa vse bolj vdira tudi zunajliterarna resničnost. Tudi v Gluvičevem romanu se kategorija prostora in časa iz mimetičnosti in linearosti razprši v številne prostore in čase, ki določajo med seboj enakovredna besedila. Ta delujejo kot zgodovinska lepljenka in zgolj kot konstrukt.

### ***Medbesedilne navezave v kratki prozi***

Podobno kot za postmoderno slovensko daljšo prozo tudi za krajšo prozo<sup>111</sup> velja, da se medbesedilne navezave na značilnejše pripovedne postopke trivialne književnosti dogajajo predvsem pri besedilih, ki jih je mogoče označiti za postmodernistična. Ta preko metafizičnosti zrcalijo svoj status zgolj besedilne resničnosti in se torej vzpostavljajo kot t. i. 'visoka', kanonizirana književnost. Za razliko od daljše proze v krajši slovenski postmoderni prozi ni mogoče zaslediti besedil, ki bi jih že vedno lahko (v okviru tradicionalne dihotomne delitve literature) označili za trivialna in literarno manj ambiciozna, in ki bi (tudi z rabo pripovednih postopkov, ki so sicer značilni za kanonizirano literaturo) dosegala kvaliteto raven, ki za besedila trivialne književnosti ni najbolj značilna.

### ***Detektivka v kratki prozi***

Pregled kratke proze, ki je v zadnjih dveh desetletjih<sup>112</sup> v slovenski književnosti močno zastopana, bo ob kronološkem kriteriju upošteval predvsem paradigmatičnost, to je postmodernistično medbesedilno reprezentativnost in nanašalnost na trivialne žanre.

<sup>111</sup> Kratka proza se zdi najprimernejše poimenovanje zvrsti, ki je, verjetno tudi kot posledica vplivanja postmodernizma v svetovni literaturi, zelo prisotna v slovenski književnosti 80. in 90. let dvajsetega stoletja. Formalno naj bi bili za kratko zgodbo (po vzoru nemškega poimenovanja *Kurzgeschichte*) značilni naslednji elementi: kratkost besedila, ujemanje pripovednega in pripovedovalnega časa, prikazovanje izseka (ne pa totalitete nekega življenja), odprti začetek in odprti konec brez fabulativne ali metafizične zaokrožitve. Večinoma gre za prikaz eksistencialnega položaja v življenjski krizi; kratka zgodba je kot ledena gora: večji del dogajanja slutimo za prikazanim; prvi stavek je večinoma povezan z zadnjim. (Virik 1998: 295-299).

<sup>112</sup> Alojzija Zupan Sosič (2000/2001: 145) ugotavlja, da velja primat kratke proze nad romanom predvsem za osemdeseta leta, v devetdesetih je številčno v prednosti roman.

Kratka proza se za razliko od romana zaradi svoje formalne omejenosti na trivialne žanre lahko opira le v ožjem segmentu, in sicer večinoma kot fabulativna navezava, navezava na kak značilen lik ali pa le uvaja nekatere tipičnejše žanrske značilnosti.

Kratke zgodbe **Igorja Bratoža**, zbrane v zbirki *Pozlata pozabe* (1988), po mnenju Toma Virka (1998: 310, 311) sodijo med mejne primerke kratkozgodbarskega žanra; metafizičnost in metanarativni komentarji v njih – predvsem kot opozarjanje na strukturo zgodbe same – so tako pogosti, da celo suspendirajo zgodbeno dinamiko in dramatičnost. Virkova oznaka seveda velja tudi za kratko zgodbo *Polomljeni prsti strasti (invencija)*: začetno zgodbo (filmski prizor dekleta, ki ga na cesti povozi avto) zmoti avtorjevo nagovarjanje "izbirčnega bralca" in "radovedne bralke" ter rušenje bralčevih pričakovanj z razkrivanjem nastajanja zgodbe; vsebinski opis zgodbe – šlo naj bi za neke vrste kriminalko z elementi poceni mistike s patetičnimi odlomki – se preplete z zgodbo (ki seveda ni zgodba, ki jo je napovedal avtor) o tridesetletni profesorici angleške književnosti, ki piše knjigo o labirintih in ki v Hampton Court Parku sreča Henrika VIII, in o avtorjevem obisku Hampton Court Parka, kjer se izgubi. »Tiste noči ne morem opisati; vem le to, da me je takrat nepreklicno minila strast za fabuliranjem. Naslednje jutro sem sam pri sebi zatrdno sklenil, da ne bom nikoli več pisal čudnih, fantastičnih zgodb: vse prerade se, ugotavljam, namreč tudi zares zgodijo« (162). Avtor zgodbo pripelje do konca. Ne piše več fantastičnih zgodb, a njegovo dekle vseeno umre pod kolesi avtomobila. Tako se zgodba zvrne v svoj začetek; pisatelj piše, dokončuje zgodbo, »ki je ni moč končati ... ki je ne smem končati, saj me stavki vodijo v smer, kamor si ne upam več« (163).

Kratka zgodba **Maje Novak** z naslovom *Misterij lihega dvigala* iz prozne zbirke *Zverjad* (1993) se na shemo detektivke naslanja predvsem z rušenjem lika detektiva. Fabula: v hotelski kanti za smeti uslužbenci najdejo golo žensko truplo. In še eno truplo. Stanovalci in delavci hotela strahoma pričakujejo policijo. Pride pa samo inšpektor (»V gizdalinski obleki, z dolgim nosom, ozkimi, poševno ležečimi očmi in tankimi brčicami, ki jih je nežno pestoval v gubi nad našobljeno dolgo gornjo ustnico, je bil na las podoben karikaturi dandyja na kolesu v predvojnih (pred-drugo-svetovno-vojnih) časnikih. Videti je bil nesrečen. [...] 'Tole je tisti inšpektor,' je rekla snažilka. [...] 'Najbrž mu preiskava ne gre najbolje od rok,' je rekla snažilka. [...] 'Podzavestno je prepričan, da mu preiskava ne bo uspela. Zaradi tega prepričanja mu tudi v resnici ne bo'.« (82). Napove, da bo primer rešil prej kot v štiriindvajsetih urah. Pa ga ne reši, ker ga (kot je po samozavesti, zbranosti in navedenih učenih oznakah snažilke že mogoče slutiti), prehiteli prav ona, snažilka, ki se izkaže tudi za pravo poznavalko teorije kriminalističnega žanra. In



skrivnosti rumene sobe. Snažilka pojasni, da umora sploh ni bilo (razen v teoriji kriminalističnega žanra) in da sta oba mrtveca umrla naravne smrti.

Z ironično distanco nam Novakova sporoča, da je detektivka mogoča le še v literaturi (to je v literaturi druge stopnje, literaturi znotraj literature); literatura je tudi edini prostor, kjer sploh še funkcionira detektiv. V resničnosti (tudi literarnega besedila prve stopnje) je le še žalosten lik brez svoje osnovne sle, sle po odkrivanju resnice. Zdi se, da ta lahko zares (za)živi šele v fikciji na drugo potenco, to je v fikciji o fikciji, detektivki o detektivki.

Svojevrstno presejanje čiste žanrske sheme detektivke je tudi zgodba *Pisma bralcev Maje Novak (Zverjad)*, kjer se dva navidezna samomora, kot napovedujejo že besede z začetka kratke zgodbe (»V resnici je vse drugače,« 103) izkažeta za dvojni umor. A v zgodbi ni poraženca in ne zmagovalca, ker tudi ni žrtve in ne zločinca. Detektiv, prvoosebni pripovedovalec Akvin, po čistih žanrskih pravilih v dogajanje poseže od zunaj; njegova samozavest in genialnost pa v zgodbi sploh nista na preizkušnji – gre za ironiziranje in karikiranje lika detektiva, ki je sicer genij, a se tega zaveda, zato ga to dolgočasi in mu ne laska več (109).

S povsem drugačnim primerom se v zgodbi z naslovom *To zgodbo bi moral napisati Simenon* iste avtorice (prav tako iste zbirke) sreča znani (Simenonov) detektiv Maigret. Razvozlati in razrešiti mora namreč življenjsko zgodbo Aleksandra Dumasa, predstavnika srednjega sloja, ki se je odločil, da bo presekal s svojim malomeščanskim življenjem. Maigret, ki ga »srednji sloj vedno zbega,« (163), pa se namesto z umorom (mrtvecem) ukvarja z živim mrličem (malomeščanom), ki mu je sprenevedanja, hinavščine (tudi pri svoji lastni družini) dovolj; upor, ki Dumasa prebudi v življenje, obudi tudi inšpektorja Maigreta, ki v kratki zgodbi obstaja le kot citat, kot parodija pravega detektiva, besedilo samo pa kot imitacija,

parodija prave detektivke, besedila brez manirizmov, na kar med drugim opozarja tudi sama avtorica.<sup>113</sup>

Podobno kot v daljših proznih besedilih, se tudi v kratki prozi Novakove (*Misterij lihega dvigala*, *Pisma bralcev*, *To zgodbo bi moral napisati Simenon*) pojavi detektiv, ki je moškega spola. Tudi tokrat gre za rušenje detektivove avre – in zdi se, da je detektiv bolj nebogljjen tudi zato, ker je moški.<sup>114</sup> Detektiv iz *Misterija lihega dvigala* je tako »videti nesrečen,« namesto njega pa primer reši kar snažilka v hotelu. Lik detektiva v *Pismih bralcev* je amaterski detektiv, ki je, tako kot njegova okolica, prepričan o svoji genialnosti, a se na primeru dvojnega umora sploh ne utegne izkazati – primer se namreč razreši kar bolj ali manj sam od sebe. V zgodbi z naslovom *To zgodbo bi moral napisati Simenon* pa obudi detektiva Maigreta, seveda le kot citat, saj je tudi sama kratka zgodba imitacija, parodija prave detektivke, besedila brez manirizmov, na kar seveda opozori tudi sama pripovedovalka.

### ***Kriminalka v kratki prozi***

Kratka zgodba **Draga Jančarja**, *Pogled angela* (1991) je v fabulativnem smislu primerljiva s Cortázarjevo zgodbo *Sklenjenost parkov*, saj gre, tako kot v Cortázarjevi zgodbi, tudi pri Jančarju za umor iz strasti in v obeh primerih je žrtev starejši soprog mlade ženske. Obe zgodbi sta zanimivi tudi s formalno-naratološkega vidika: Cortázarjeva iz branega besedila preide v pripovedovalčevo resničnost; umor pripovedovalca je hkrati tudi umor Cortázarjevega bralca; Jančarjeva zgodba pa s svojo poetiko pogleda pomeni povzetek njegove naratologije, hkrati pa zrcali vsebinska razmerja

<sup>113</sup> "P.S. To zgodbo bi moral napisati Simenon. Rad je imel male ljudi in o njih je znal pisati brez manirizmov" (173).

<sup>114</sup> Moški so tudi sicer v prozi Novakove 'šibkejša' bitja, kot se je v intervjuju z Nelo Malečkar (1996: 51-68) za Literaturo strinjala tudi sama avtorica. *Ko prideš na naslednjo stopnjo, zmrzneš. Intervju z Majo Novak.*

njegove proze (Virk 1995a: 224). Pripoved poteka z vidika očesa, ki dogajanje (objektivno) osvetljuje z različnih zornih kotov, z vidika vseh treh protagonistov: umirajočega starca, njegove mlade žene in njenega neučakanega ljubimca. Pogled je tako po eni strani vedno omejen, po drugi strani pa (ker gre za pogled angela, ki vstopa v protagoniste) svojo individualnost in omejenost z Usodo hkrati tudi presega.

Jančarjev *Pogled angela* se v korpus besedil z medbesedilnimi navezavami na kriminalko vpenja motivno-tematsko, kratka zgodba **Dušana Čatra** *Resnični umori* (1996) pa tudi s svojo neposredno medbesedilno nanašalnostjo. Pripoved 'zločinca', ki ga po krivem obsojajo umora sedemnajstih žensk, je spoštljiva do nasprotnikov in hkrati ironična in zabavna, predvsem pa medbesedilno-citatna,<sup>115</sup> operira tudi z mešanico fakta in fikcije. Čatrova zgodba z destrukcijo lika zločinca (zločinec je zgolj ena izmed pripovednih vlog, ki si jih nadene prvoosebni pripovedovalec) opozarja, da je tudi pravi zločin mogoč le še v literaturi, včasih pa tudi v njej ne več.

### ***Fantastična kratka proza***

V evropsko-ameriškem prostoru se je delež postmodernistične fantastičnosti povečal v sedemdesetih letih (Graevenitz 1973: 149, nav. po Zupan Sosič 2000a: 314). V slovensko književnost je elemente fantastike vnesla t. i. "nova proza" (Zorn 1991: 215); za uvajanje metafikcijske medbesedilnosti v slovensko literaturo v osemdesetih je pomembna še zlasti kratka proza.

---

<sup>115</sup> "Potem je v sobo, obloženo z nekakšnimi gobastimi piramidicami, vstopila inšpektorica, gospa Maja Novakova sama. Prestrašil sem se. Na hitro sem pobrskal po možganih, ali sem zagrešil kak umor v teritorialnih vodah ali kaj podobnega. Nič. Pa tudi preklete cimre nisem nikoli imel, saj je neizpodbitna resnica, da sem večji del življenja preživel ob materi, vendar ne bi nmogel reči, da sva bila cimra" (8).

Izrazit pisec kratke zgodbe je **Milan Kleč**.<sup>116</sup> Njegova poetika je jasno izražena že v njegovi prvi zbirki, *Briljantini* (1985): značilen je prvoosebni pripovedovalec, ki s svojo simulacijo skrajne naivnosti (Virk 1991a: 24), neposrednostjo ter samim veseljem do pripovedovanja kreira avtonomen, igriv, fiktiven, samonanašalni besedilni svet bizarnega, ironije, groteske in fantastične a-logike (Virk 1998: 305).

Virk ugotavlja, da je za Klečevo kratko zgodbo značilen presenetljiv zaključek, ki fabule ne sklene, temveč jo razpre v paradoks, iracionalen zasuk ali absurd. Ves ritem fabule je usmerjen v finalno krizo; namesto nje se zgodi groteskni zasuk, simulirana poanta, ki jo Virk razume kot parodijo žanra (1991: 24). Prav to pa zmede bralčeva pričakovanja, kar sugerira atmosfero vrženosti iz urejenega sveta. Kleč konstantno – in v skladu s postulatoma postmodernistične fantastike – odpravlja razliko med verjetnim in neverjetnim, med fantastičnim in resničnim ter tako napada ustaljeno logiko, samo strukturo našega mišljenja, logiko fabule.

Za ponazoritev navedenega si oglejmo začetek kratke zgodbe *Škilan* iz zbirke *Balanca* (1990), v kateri pripovedovalec po naključju izve za Škilana, ki je tako majhen, da potrebuje lestev za nabiranje borovnic. Neznancema na avtobusu se zdi pripoved o Škilanu smešna — bralcu pa verjetno tudi vsaj nenavadna, če je že ne skuša odpraviti kot mentalni svet blazneža ali pijanca — (Virk 1991a: 25). Pripovedovalcu se vse skupaj ne zdi nič nenavadno, zanj Škilan preprosto obstaja že zato, ker je sploh slišal zanj.

---

<sup>116</sup> Mnoge Klečeve kratke zgodbe preigravajo obrazce žanrske literature. V *Briljantini* sta zgodbi *Ljudožerci* in *Ne obračaj se grozljivki*, v zbirki *Lasje* (1987) zgodba *Zakaj je letos prekopenih toliko cest* povzema nekatere značilnosti detektivke, v zbirki *Balanca* sta grozljivki tudi *Mrtve duše* in *Osem mesecev mrtev*. Tudi Klečevi romani so žanrsko sinkretični: *Tatovi koles* (1992) prehaja iz fantastike v kriminalko; *Vrba* (1989), *Pokopališka ulica* (1995), *Fliper* (1996) vsebujejo močne fantastične prvine.

»Kar predstavljal sem si majhnega možica, kako teka z lojtro po gozdu in jo pristavi ob vsakem debelcu borovnice, potem pa spleza gor in odtrga gozdni sadež ter nato že pohiti po lojtri dol in odloži sadež v košarico. Lojtra pa se lahko seveda kaj hitro zmakne in nesreča je tukaj. Popolnoma sem si ga predstavljal, tega Škilana, kako se je stegnil, da bi odtrgal borovnico, lojtro pa je morda zamajal veter, ali pa je bilo stebelce bolj šibko, in videl sem ga, kako je omahnil in telebnil ter se priplazil domov, od koder so ga odpeljali v gips.« (23-24)

Komičnemu opisu nabiranja borovnic sledi pripovedovalčeva nenavadna ugotovitev: »Temu Škilanu sem povsem zaupal.« In se odpravi na pot ter poišče Škilana.

**»In prišel sem pred tisto hišo. Majhno. Spomnil sem se, kako nabira borovnice.** Zares sem opazil nekaj lojter, ena med njimi je bila polomljena in kaj lahko je bila prav tista, ki ga je popeljala v nesrečo. Potrkal sem. Najprej se ni nihče oglasil, zato sem potrkal še močneje, ko se je notri nekaj premaknilo. Nekakšen glas sem zaslišal in spomnil sem se zopet, da je polomljen in da takšen prav gotovo težko hodi, **zato sem kar vstopil in se podal v notranjost hiše.** Zagledal sem ga.« (25).

Še eno prestopanje mej verjetnega, ki mu sledi presenetljiv zaključek: pripovedovalec je prešel k Škilanu zapisat svojo zgodbo in umret. Zgodba se tako sklene z začetkom in zvrne vase. Pripovedovalec se brez patetike odpove velikim zgodbam: smrt in resnica, poslednje reči, dobesedno (prek Škilana) postanejo majhne. In to je pripovedovalcu nekako simpatično, saj taka zgodba lahko stoji tako na začetku kot na koncu. Svet, ki ga določajo le meje jezika – vse se dogaja na nivoju jezika<sup>117</sup> –, so vsi svetovi, enako upravičeni in

---

<sup>117</sup> V intervjuju z Goranom Schmidtom in Igorjem Bratožem (1992: 39) je Kleč rekel: »Mislim, da se vse dogaja na nivoju jezika. Zelo težko bi rekel, da gre za kakršnokoli odločitev. Ne vem, morda sem zopet preveč površen. Ker končno je tudi jezik strašna odločitev. Ampak jezik se odvija in človeka nekam pripelje.«

enako nenavadni.<sup>118</sup> V njem je tudi 'ujetost v večno vračanje enakega,' ki so ga nekateri kritiki doumeli tudi kot Klečevo nezmožnost nadgraditve lastne poetike (Virk 1998: 305).

Med plodovitejše slovenske fantaste – v literarnokritičkih oznakah pa tudi za začetnika literarnega postmodernizma na Slovenskem<sup>119</sup> – sodi **Branko Gradišnik**. Gradišnikova proza že od vsega začetka (prvenca *Čas*, 1977) le deloma ustreza klasičnim definicijam znanstvene fantastike, kot je v spremni besedi k *Mavričnim krilom* ugotovil Drago Bajt.<sup>120</sup> Tudi druga Gradišnikova prozna zbirka *Zemlja zemlja zemlja* (1981), kot v spremni besedi zapiše Aleš Berger, se izmika okviru znanstvene fantastike, ter se naseli v »širšem in avtonomnejšem prostoru – literature.« Preseganje žanrske zamejenosti znanstvene fantastike in vstopanje v svet postmodernistične fantastike ter rabo nekaterih za postmodernizem značilnih formalnih prijemov je verjetno treba pripisati Borgesovemu vplivu, o čemer so med drugimi pisali tudi Janko Kos (1995: 137), Tomo Virk (1994; 2000) in Andrej Blatnik (1994). Proza, zbrana v Gradišnikovi drugi zbirki, se kljub formalnim odmikom v smeri postmodernizma še vedno podreja ontologiji znanstvene fantastike, ki s predstavljanjem nemogočega, tujega in nedoumljivega sveta v galaktičnih in zvezdnih oblikah bivanja opozarja na resničnost, enovitost in urejenost sveta na Zemlji (Kordigel 1992: 307, 308).

Premik v smeri 'postmodernistične' fantastike – zlasti v širšem smislu – predstavlja Gradišnikova zbirka kratke proze *Mistifikcije* (1987). V ožjem smislu in hkrati v okviru 'postmodernistične'

<sup>118</sup> »Po glavi so mi začele krožiti neverjetno lepe zgodbe. Zopet literatura. Samo literatura in življenje v jeziku. Zakaj je znam živeti drugače? Samo v jeziku lahko kaj izpeljem.« *Ptičja hišica*, str. 84.

<sup>119</sup> Med drugimi so ga tako označili Janko Kos (Postmodernizem, Na poti v postmoderno), Tomo Virk (Bela dama v labirintu, Strah pred naivnostjo) in Andrej Blatnik (Štoparski vodnik po ameriški merafikiciji in njeni okolici).

<sup>120</sup> Besedilo je ponatisnjeno tudi v knjigi *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja* (180-197), 190.

fantastike je mogoče brati predvsem kratki zgodbi *Brazilijska ter Načelo Tao Zia*. V prvi zgodbi se prvoosebni pripovedovalec nameni na koncert v Brazilijo, kjer ugotovi, da je pravzaprav v New Yorku, ta pa je včasih v ZDA, včasih v Braziliji – in v zgodbi pravzaprav v Braziliji. Pripovedovalcu se ta fluidnost kraja vseskozi zdi sumljiva, zaplet zgodbe pa predstavlja ravno dvom o mestu, kjer naj bi se dogajala zgodba, saj pripovedovalca prav ta dvom pripelje tudi do nekaterih komičnih situacij, ki dosežejo svoj vrhunec v končnem obratu zgodbe, ko se izkaže, da Brazilija sploh ni Brazilija, temveč kraj nekje v špansko govorečem delu Amerike. Fluidnost kraja dogajanja kaže, da pripovedovalčev dvom (ki je po Todorovu glavno določilo fantastike) sploh ne doseže svojega namena. Ne vzpostavi namreč razlikovanja med fantastičnim in 'empirično' resničnostjo, temveč slednjo pravzaprav izniči s tem, ko 'zemljepisna' resničnost sicer obstaja, a je hkrati tudi relativna: »Skoraj zadirčno sem vprašal, kje je New York. Eulalio in Miguel sta odgovorila, da je New York v Braziliji, direktor pa se z njima ni strinjal. Rekel je: 'Kakor vzamemo, gospoda. Zdaj je tu, zdaj tam. Verjetno pa je največkrat le v Združenih državah Amerike',« (14), kar se še zlasti pokaže v obratu na koncu zgodbe: »Poslovali smo se. Že sem bil na ladji, stroji so zaropotali, ko je deček zavpil: '*Muchas gracias, señor*'.«

**Gradišnikovo** zgodbo *Načelo Tao Zia* bi vsebinsko lahko označili za besedilo paranoje:<sup>121</sup> prvoosebni pripovedovalec, prevajalec in umetnostni zgodovinar, katerega pozornost so že davno preusmerili »drugi, vabljivejši svetovi« se na povabilo organizatorjev poda na razstavo o kitajski umetnosti. Tam mu kitajski kustos pokaže ponarejene Wu Tao Ziove slike. Ponaredek povsem zamajejo pripovedovalčev svet, saj se mu nenadoma vse zazdi ponaredek, »navidezno urejen posnetek nekakšne ideje.« Ker je vse ponaredek in ker torej nič več ni resnično, tudi prej nenavadne povezave postanejo mogoče in celo enako verjetne. Tako se pripovedovalcu zazdi, da živi

---

<sup>121</sup> O romanu paranoje v zvezi z Bartolovim *Alamutom* ter Perčičevim *Izganjalcem hudiča* govori Tomo Virk (2000: 218-222).

zgodbo junaka, katerega knjigo je prevajal, košuta, ki jo je povozil avtobus oživi; svet potihlo postane zarota. Pripovedovalec na koncu zbira gradivo in piše *Knjigo ponaredkov*;<sup>122</sup> ker je resnica v paranoji manipulabilna, ker se ne razkriva več, temveč se le še konstruira, se kot edina resničnost pokaže le še resničnost besedila in to le v obliki citatov drugih in lastnih besedil.<sup>123</sup>

Elemente fantastike najdemo tudi v kratki prozi **Draga Jančarja**. Še zlasti nekatere Jančarjeve zgodbe so paradigmatične v širšem fantastičnem – postmodernističnem – smislu. To prav gotovo (med drugim) velja vsaj za *Kastiljsko sliko* in *Smrt pri Mariji Snežni*.

Zgodbo *Smrt pri Mariji Snežni* je kot izrazito metafizično besedilo obravnaval že Tomo Virk (2000: 51), ki je ugotovil, da se besedilo – kot postmodernistični metafizični konstrukt – utemeljuje le še v lastni besedilni resničnosti. Oba koda besedila – zgodba in citat ter zgodbena navezava na Bulgakova – prehajata iz enega v drugega na izrazito postmodernističen način: doktor Vladimir Semjonov je moral biti zaradi "božjega računa nekoč odrešen zato, da bi se toliko let pozneje znašel v istem brezupnem položaju" (Jančar 1995: 83).<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Gradišnik nekatere njene odlomke predstavi pod naslovom *Wu Tao Zi: Prosto po spominu* v dodatku *Mistifikcij*. Besedilo spominja na Borgesove *Druge raziskave* in *Slovar namišljenih bitij*.

<sup>123</sup> O povoženi košuti na primer pravi: "Odganjal sem se od misli nanjo in se spet vračal k njej [...] In v obupu sem se spet zatekel k nečemu, kar je že bilo zapisano: bila je pesem Edwina Muira, ki se je poprej nisem domislil že dolga leta. [...] Jalovo se mi zdi napenjati poapneli spomin, da bi zanesljivo vedel, ali sem govoril v somrak zagovor prav tega jelena ali katerega drugega njegovega prikazovanja: mogoče so bili to v resnici verzi iz pesmi *La cierva blanca*, v kateri pravi Borges [...] Mar se ni isti jelen prikazal tudi Hamletu med predstavo *Mišnice* [...] Tam v avtobusu je bil jelen v vseh svojih oblikah zgolj posnetek Wu Tao ziovih palimpsestov, o katerih se je izkazalo, da jih sploh ni. Z jelenčki je bil izvezen prt, ki je pokrival truplo" (47-48).

<sup>124</sup> Tudi druge Jančarjeve zgodbe so navedene po zbirki *Ultima creatura* (1995).



Zgodba Bulgakova se pri Jančarju tako nadaljuje in dopolni s protagonistovo smrtjo, ki ne dopušča nobenega dvoma o besedilni in empirični resničnosti, iz katere bi se lahko razvila fantastika v tradicionalnem pomenu.

Podobno velja tudi za *Kastiljsko sliko*, kjer Ulrich Celjski na romanju v Kompostelo na zidu cerkve nekje v Kastilji zagleda sliko Salome in Janeza Krstnika in v njej zagleda svojo usodo. *Kastiljska slika* tudi formalno razpade na dve besedili. Prvo določa napoved usodnih, nedoumljivih dogodkov, krajevna in časovne nedoločnost, drugo pa navajanje zgodovinskih virov, kronistov, točna časovna določnost in dokazljivost empirične resničnosti (kar bi ustrezalo metodam zgodovinopisja). S pomočjo fantastičnega diskurza se Usoda<sup>125</sup> tokrat (Borgesovsko) izprazni svoje individualno-svobodne usodnosti, saj gre le še za njeno ciklično ponavljanje, variacije, simetrije.<sup>126</sup> Tudi tokrat mesto 'oprijemljive' resničnosti – ta ima v nacionalni zgodovini prav posebno mesto, saj Celjski veljajo za edino slovensko plemsko družino, njihov razcvet in nenadni propad pa je za zgodovinske raziskave še vedno zanimiv — zasede citat, ki s svojo medbesedilnostjo opozarja na status skonstruirane postmodernistične resničnosti.

V širšem okviru fantastike je mogoče brati tudi nekatere kratke zgodbe **Igorja Bratoža**. V tem smislu je izmed zgodb, zbranih v *Pozlati pozabe*, izrazito fantastična *Imitatio mundi: triviapis*, kjer se srečata Popotnik in Mozart, prvi seveda prihaja iz prihodnosti, ki je prihodnost sploh ne zanima več. Pač pa jo zanima preteklost, »velike zgodbe preteklosti; predivo so, s katerim vedno znova tkemo veliko mrežo, v kateri bi radi razpostavili svoje majhne zgodbe« (24).

<sup>125</sup> Usoda je pri Jančarju prav gotovo ena vodilnih tem. Ni le metafora logike totalitarnega režima, temveč bolj posledica kataklizme subjekta neomejene svobode (Virk 1995a: 211).

<sup>126</sup> Jančarjev dolg do Borgesa se kaže tudi v začetku zgodbe *Dve sliki*, ki je izpeljan iz citata Borgesove zgodbe *Zasnutek*: "Zgodovina ima rada ponavljanja, variacije, simetrije."

Popotnik Mozartu pusti računalniški čembalo, s katerim je mogoče komponirati in programirati glasbo. Ko Mozart med navodila računalniku vnese navodilo *senza fine*, skladba, z njo pa tudi sama zgodba, zdrkneta v večno ponavljanje; Mozart tako svojo zgodbo preigrava in preigrava, še več, »poučeni pravijo, da jo nekje igra še dandanes.« Oba koda besedila se pomešata takoj na začetku zgodbe s Popotnikovim potovanjem in brskanjem po preteklosti; a se potem ne moreta več razdružiti, saj ima to potovanje za Mozartovo življenje 'usodne' posledice: njegova skladba se namreč ponavlja v neskončnost, v ciklično sedanost, v Popotnikovo fragmentarno sedanost. Tako obe zgodbi dodobra predrugačita druga drugo; bralec ne ve več, katera je bolj in katera manj resnična. Seveda sta enako resnični obe, saj obe enako obstajata le v resničnosti samega besedila.

Z elementi fantastičnega je zaznamovana kratka proza **Maje Novak**.<sup>127</sup> V kratki zgodbi *Maček* se že na začetku srečamo s svojevrstnim dojemanjem za postmodernizem značilnega cikličnega časa: »Že kot otrok sem se jasno zavedala, da ima odrasel in zrel človek v življenju pred sabo lahko le en cilj, in sicer tega, da bi se po smrti reinkarniral v mačka.« (13). Preobrazba prvoosebne pripovedovalke – neznanke, nerazumljene in kot ženske neljubljene slikarke – v mačko in uspešno slikarko se presenetljivo konča z reinkarnacijo v svojega mačjega ljubljence Donovanana. Zgodba tako tudi formalno ohrani ciklično mizabimsko strukturo, saj se zvrne v svoj začetek. Elementi fantastičnega – preobrazba v mačko in reinkarnacija – so glavno vodilo zgodbe; 'empirična resničnost', iz katere naj bi se prestopilo v območje fantastičnega, je v zgodbi sicer prisotna, hkrati pa fantastični ravni besedila ni nadrejena, na kar

---

<sup>127</sup> V njeni zbirki kratke proze *Zverjad* (1993) je žanrsko preigravanje očitno. Detektivke so *Misterij lihega dvigala*, *Pisma bralcev*, *To zgodbo bi moral napisati Simenon*; fantastična je zgodba *Maček*; med grozljivke je moč uvrstiti zgodbe *Duhovi so Schroedingerjeve mačke*, *Taleranski katekizem*, *Vampirka*; na zgodovinsko prozo pa se naslanjajo zgodbe *Zarota*, *Betula v ulici Vase Miskina* in *Ben Šmendrik ni izumil ure*.

konstantno kažejo ironični pripovedovalkini komentarji, na primer, ob kritičkih ocenah slikarkinih del,<sup>128</sup> ki bi jih bilo morebiti mogoče – vsaj nekatere med njimi – brati tudi kot literarnokritičke oznake del same Maje Novak.

Preglejmo kategorijo prostora in časa: **Klečeva** zgodba *Škilan* iz zbirke *Balanca* je časovno jasno določena in zamejena. Zgodba se dogodi v enem dnevu, kolikor mine od takrat, ko pripovedovalec iz pripovedovanja izve za Škilana, do takrat, ko napiše zgodbo. Prostor je najprej nedoločen kraj, kjer pripovedovalec piše svojo zgodbo, potem pa avtobus, kjer izve za Škilana. Pripovedovalec se odpravi iskat možiclja: Škilanova kočja je majhna, kot je pričakovati od moža, ki nabira borovnice z lestvijo. Škilanov svet je torej močno zreduciran, presenetljivo pa je, da pripovedovalec, ki smo ga doslej imeli za 'normalne' velikosti, vstopi v ta prostorsko omejeni svet. Redukcija prostora tako postane najpomembnejši element pripovedi, saj prav na njem temelji presenetljivi zgodbeni obrat, zaradi katerega zgodba tudi časovno zdrkne na svoj začetek.

Prostor je protagonist tudi v **Gradišnikovi** pripovedi *Brazilija*. Brazilija je, kot se izkaže, geografsko nedoločljiva, saj je zdaj v Združenih državah, drugič v Braziliji, tretjič spet nekje drugje v Latinski Ameriki. Prav tako je ta njena geografska nedoločljivost vzrok za obilo komičnih zapletov – in je torej osrednje gibalno zgodbe. V Gradišnikovi zgodbi *Načelo Tao Zia* pripovedovalec spozna koncentracijo prostora v čisto borgesovskem alefovskem smislu. To

---

<sup>128</sup> »Ko prebiram ocene svojih novih del, mi je čedalje bolj jasno, da je tule nekdo nor. Platna, razparana z nohti, kritiki imenujejo umetniško paradigmo iskanja avtentičnega, individualiziranega odtisa v nadčasovni transcendenci. Duhovito ekspresijo subtilnega doživetja ekstrapolirane povnanjenosti. Ali ponotranjenosti, poljubno. Ironizirano deklaracijo neponarejene ženskosti in nežnosti (ha!). Družbeno angažirano umetnost. Poziv k feministično intelektualni revoluciji. Zavračanje klišejev na temelju klasicistične predopredeljenosti. In tisti najmanj iznajdljivi se zadovoljijo vsaj s samozavestno ugotovitvijo, da gre za nekaj čisto novega.« (26).

tako spremeni njegovo dožemanje prostora in časa, da se mu v paranoični maniri vsi kraji in prostori pomešajo in poljubno kombinirajo v neskončnost. Kategorija prostora in časa je tudi v tej zgodbi osrednji element pripovedi.

**Jančarjevi** zgodbi *Kastiljska slika* in *Smrt pri Mariji Snežni* s krožnostjo časa in prostora zaznamujeta predvsem kategorijo brezčasnosti. Kategorija prostora in časa pri Jančarju namreč ni individualna kategorija enkratnega in neponovljivega posameznika, temveč ciklično vračanje k eni in isti (lahko tudi delno variirani) arhetipski situaciji. V *Kastiljski sliki* Ulrich Celjski prek freske v kastiljski cerkvi dobi hipni uvid v svojo usodo, a ta usoda ni njegova individualna usoda, temveč arhetipska situacija, ki je protagonist ne more spremeniti. Na začetku zgodbe je kategorija prostora in časa mimetična, saj sta tako prostor kot čas (z navajanjem zgodovinskih zapisov) določena bolj ali manj realno. V Ulrichovem uvidu se prostor in čas zgostita in skoncentrirata (kot napovedujejo že relativizacije prostora in časa z začetka zgodbe) in s ponovitvijo arhetipa razširita v brezčasnost. Podobno nadindividualno pojmovanje prostora-časa je značilno tudi za nekatere druge Jančarjeve zgodbe. V *Smrti pri Mariji Snežni* tako protagonist nadaljuje zgodbo nekega junaka Bulgakova; prostor in čas tudi tokrat ni individualen, saj gre ponovno za ciklično, mitsko brezčasnost.

Tudi nekatere **Bratoževe** zgodbe špekulirajo s prostorsko-časovno kategorijo. Tako v zgodbi *Imitatio mundi: triviapis* izvemo za (za fantastično in neobičajno) protagonistovo popotovanje v preteklost. Mozart se tu ujame v časovno zanko večnega ponavljanja, ki sicer pozna variacije, a se kljub njim raztegne v brezčasje.

Kratka zgodba **Maje Novak** *Maček* načelo cikličnosti predstavi že na začetku z napovedjo reinkarnacije. Skozi zgodbo zato spremljamo le dopolnitev uvodne napovedi. Končna reinkarnacija v hišnega ljubljenca Donovanana tako zgodbo povrne na začetek, s tem pa kategorija prostora in časa dobi (že na začetku zgodbe) napovedano ciklično brezčasnost.

### ***Elementi grozljivke v kratki prozi***

V postmodernističnem smislu so grozljivi elementi prisotni predvsem v kratki prozi. Na rabo fantastične žanrske sheme grozljivke je ob kratki prozi **Toneta Peršaka** *Novelete* (1981) opozoril Marko Juvan (1983: 694-698), ki je zapisal, da gre pri Peršakovi fantastiki za »sam postopek izrazitega fabuliranja, ki niza bizarne motive s presenetljivimi pripovednimi preobratoma« (694). Po Juvanovem mnenju je fantastika veliko manj udeležena v drugih besedilnih plasteh, na primer, kronotopu. Jedro Peršakovih zgodb tako sestavljajo grozljive zgodbe, ki z grozljivimi motivi (vampirja, čudaškim morilcem, ki

mori brez razloga) po eni strani pomenijo navezavo na ozadje pretekle trivialne literature, po drugi strani pa to gradivo individualno simbolno-refleksivno ureja (694, 695).

Med kratko prozo, piše Katarina Bogataj-Gradišnik, lahko v zgodbi **Andreja Blatnika** z naslovom *Materin glas* (zbirka *Biografije brezimnih*, 1989) najdemo psihološko srhljivko v ameriškem stilu – nadaljevanje srhljivke, ki jo je pred tem protagonist gledal v kinu. Tudi v zbirki *Zakon želje* (2000) v zgodbi z naslovom *Električna kitara* otroška naivnost zakrivi umor enega od staršev – zlo, rojeno iz nevednosti, kot pripominja Petra Vidali (2000: 181), je vedno privlačno za zgodbarje.

V prozi **Tamare Doneve** *Zadovoljena Lenora zadovoljuje* (1989) se pojavlja motiv Bürgerjeve Lenore; groteskne variacije na Kafkove in Poejeve teme pa je mogoče najti v *Strašljivkah* (1990) **Silvije Borovnik**. Proza **Tamare Doneve** (*Lenorina jahalna šola*, 1990; *Dnevnik gospe Angele*, 1994) vsebuje nekaj postmodernističnih lastnosti, ki se kažejo predvsem kot preigravanje kanoniziranih literarnih del in avtorjev, s čimer se posmehuje t. i. visoki literaturi (v *Dnevniku gospe Angele* na primer z *Odo kravam*) in jo na tak način trivializira (Borovnik 1995: 205). Grozljivi, bizarni elementi pa pri Donevi izgubijo vso grozljivost; postanejo igrivi in lahkotni, razpoložljivi za »nebrzdano kompiliranje, pa poljudno igro zafrkljive domišljije« (Bogataj 1994: 91). Dogajanje je (še zlasti v *Dnevniku gospe Angele*) povsem fiktivno, ludistično, bizarno in absurdno, zato je že vnaprej onemogočena vsakršna interpretacija (Borovnik 1995: 206). Doneva je v prvencu črpala svojo moč predvsem iz problematiziranja literarne preteklosti in njenih 'visokih tonov',<sup>129</sup> v *Dnevniku gospe Angele* pa se je izognila ambicijam po visokih in resnih literarnih izdelkih.<sup>130</sup> Kljub nekaterim formalnim

---

<sup>129</sup> Matevž Kos v oceni *Lenorine jahalne šole*, ki je ponatisnjena tudi v *Dnevniku gospe Angele* (93).

<sup>130</sup> Tadej Čater v *Dnevniku gospe Angele* (94).

postmodernističnim značilnostim ostaja pisanje Tamare Doneve še vedno bistveno določeno z literarnim ludizmom (Bogataj 1994: 91).

Bliže postmodernizmu je proza **Silvije Borovnik**. O palimpsestnem navezovanju na (ameriške) grozljive kratke zgodbe je pisal Janez Vrečko (1991: 11), ki je postmodernističnost Borovnikove povezal s citatnostjo, posnemanjem posnemanja, predvsem pa z njenim odnosom do Besede in Jezika. Prav prek jezika Borovnikova vzpostavlja »polemično razmerje do položaja slovenske literature v svetu in doma in s tem tudi do svojega položaja kot reprezentantke tega jezika in te literature pred svetom.« *Strašljivke* Borovnikove tako spodkopljajo vsakršno resničnost, ki ni konstruirana zgolj v jeziku, tako pa tudi ukinejo dvom, značilen za 'tradicionalno' pojmovanje fantastike: meja med fikcijo in faktom je zabrisana, bolj kot za razlikovanje in izbiro med obema gre za (postmodernistično) soobstajanje obeh besedilnih resničnosti.

Motiv Lenore se skupaj z zanjo značilno "citatomanijo" pojavlja v kratki zgodbi **Maje Novak** z naslovom *Duhovi so Schroedingerjeve mačke* (zbirka *Zverjad*). Prisotni so tudi drugi elementi grozljivega romana: duhovi (ki jih spremlja tudi razpredanje o tem, kaj ti sploh so), grad na Škotskem, krokar E. A. ... Običajno dogajanje zmotijo celo za junake grozljivke neobičajni pojavi: po morju proti Škotski plujejo ladje duhov, po nebu letajo prazni fantomski boeingi, tudi pod Rokavskim prelivom proti Angliji hodijo duhovi, po fantomskih tunelih vozijo fantomski vlaki, celo v njihovem gradu straši ... Nov duh, ki poskakuje po podstrešni kamrici, brenka na kitaro in poje v jeziku, ki ga nihče izmed ostalih junakov ne razume, sprva s tem, ko se tudi samim duhovom zdi, da se dogaja nekaj nenavadnega, nekako loči oba pripovedna koda, fantastičnega od 'oprijemljive resničnosti'; vendarle pa gre za dve fantastični resničnosti, med katere se vmeša zunajbesedilna resničnost vojne v Bosni, ki povzroči kratek stik med besedilnima ravnema. Kot ugotavlja Tomo Virk (1998: 315), gre za značilni ecovski metafikcijski postopek: tokrat ne, ker naivna neposrednost v obdobju postmodernizma ni več mogoča, temveč ker je »avtorefleksirana distanca preprosto potrebna.« Prehodi iz žanrske sheme grozljivke v zunajbesedilnost in vračanje ter vztrajanje pri žanru grozljivke, zabrišejo meje med različnimi elementi in žanri besedila; oba koda besedila sta neločljivo povezana – v kratki zgodbi ne gre za dvom in izbiro bolj prave resničnosti, temveč za postmodernistično soobstajanje različnih, sprva nekompatibilnih besedilnih resničnosti.

Elementi črne pripovedi se pojavljajo tudi v kratki zgodbi **Novakove** z naslovom *Taleranski katekizem*. Mrličiči, okostnjaki, vampirji, pokopališča in grobovi sestavljajo avtonomen svet, v katerega bodo vsak čas (je namreč predvečer prvega novembra) vdrla živi. V zgodbi kljub prefinjeni kritiki sveta živih ni prostora za dvom,

saj je pripovedna perspektiva konstantno obrnjena (od mrtvih k živim), tako da svet mrtvih, okostnjakov in vampirjev v ničemer ni odvisen od 'resničnejšega' sveta živih (»prišli bodo z očitki in jih ne bodo mogli izreči,« 138) saj ga, kot se zdi, zaradi molka živih, po svoji 'resničnosti' celo presega; samozadostnost tega sveta – v skladu s postmodernistično poetiko – predvsem sprevrča 'veliko zgodbo' o smrti kot koncu in vstajenju. Kot uči oče svojega sina, se je zato ni treba bati: »Morda je res redkobesedna, vendar ne misli slabo. Nikakor ni nevarna. Naša prijateljica je. [...] Kosi, vendar varuje pred drugimi nevarnostmi« (136-137).

Motiv *Vampirke* se pojavi v istoimenski zgodbi **Maje Novak**. V tej zgodbi o materi in hčeri z nekaj avtobiografskimi prvinami<sup>131</sup> skozi odtujitev, ki jo prva napoveduje hči, v presenetljivem vrhuncu zgodbe za svojo hčerjo tudi mati postane vampirka. Seveda sta tudi tu oba koda, fantastični in empiričnoresnični prepletena in tako znotraj enega samega besedila enakovredna. Tudi v tej kratki zgodbi torej ne gre več za fantastiko gotske vrste, temveč za postmodernistično izenačevanje obeh pripovednih prvin.

Grozljivka je tematsko izrazito zavezana specifičnemu prostoru. Grozo naj bi vzbujali predvsem stari (angleški) gradovi, pokopališča, grobovi itd. S takšno značilno prostorsko določnostjo se lahko pohvali kratka zgodba **Maje Novak** z naslovom *Duhovi so Schroedingerjeve mačke*. Dogajanje, ki sprva ni jasno časovno določeno – kot to določajo konvencije žanra, je umeščeno v star škotski grad, kamor se zateče, kot se izkaže, tudi duh iz Bosne. Vdor zunajliterarne resničnosti bosansko-hercegovske vojne prekine nadčasnost. Tako prej abstraktni čas postane točno določen. Preoblikovanje prostora in časa pomeni prisotnost dveh soobstajajočih besedilni resničnosti, njuna nekompatibilnost in hkrati soobstajanje pa metafizijski kratki stik, na katerem gradi besedilo.

---

<sup>131</sup> Nanje je v besedilu na zavihku opozoril Jurij Hudolin.

Na podobnem kratkem stiku temeljita tudi zgodbi *Taleranski katekizem* in *Vampirka* Novakove. V *Taleranskem katekizmu* je prizorišče pokopališče z mrliči, vampirji in okostnjaki. Ta dogajalni prostor je avtonomen in ga povsem določa abstraktna določitev prostora in časa, dokler vanj ob prazniku mrtvih ne vdre svet živih, z njim pa tudi nekaj kritike zunajliterarne resničnosti. Kategorija prostora in časa se tako konkretizira, soobstajanje in hkratna nekompatibilnost obeh besedilnih resničnosti pa pripelje do kratkega stika med obema. *Vampirka* v mimetičen, točno določen prostor in čas vpelje elemente grozljivega. Preoblikovanje obeh junakinj pripovedi v vampirki prinese tudi abstraktno kategorijo prostora in časa, konflikt med obema besedilnima resničnostma pa predstavlja vrh in presenetljiv preobrat pripovedi.

Kategorija prostora in časa grozljive pripovedi v navedenih kratkih zgodbah Maje Novak se sprva ravna po žanrskih določitvah grozljivega romana, kar tudi omogoča žanrsko prepoznavnost. Stikanje z žanrsko shemo grozljivke prekine vdor zunajliterarne resničnosti, točno določenega časa in kraja. Tako v pripovedih navadno srečamo dva konfliktna, a avtonomna pripovedna svetova. Soobstajanje obeh besedilnih resničnosti se tako konkretizira predvsem v kategoriji prostora in časa.

### ***Ljubzenska kratka proza***

Izid prozne zbirke **Marta Lenardiča** *Moje ženske* (1989) je literarnovedna kritika pospremila z oznako 'nova fantastika' (Juvan 1989b: 53; Virk 1991a: 40). V tej atmosferi nereálnosti ne vzbujajo fantastične pokrajine, bizarna bitja, nadnaravni ljudje ali duhovi, nemogoči dogodki, topografska eksotika in podobno, temveč pomanjkanje kavzalne logike, ki s svojo zmesjo realnosti in fantastike ustvarja imaginarno stvarnost (Matajc 1994: 97). Podobno kot za Klečevo pisanje je tudi za Lenardiča značilno, da so fantastični elementi vključeni v 'klasično' – tokrat pretežno ljubzensko besedilo; tako kot Kleč tudi Lenardič napada samo kavzalno logiko dogajanja. Ker pa gre za izrazito v ljubzensko tematiko zasidrano prozo, je glede na to Lenardič zvrstno uvrščen med ljubzensko kratko prozo. Tudi pri njem gre namreč za (za kratko zgodbo) značilno dramsko stopnjevanje, usmerjeno v vrhunec, v nenavaden dogodek, ki je hkrati tudi vrhunec zgodbe. Tako na primer v antologijski zgodbi z naslovom *Nesrečni Danilo* – zgodbi o nesrečni ljubezni in težavah ter peripetijah prvoosebnega pripovedovalca, ki si skuša nazaj pridobiti »zlepa ali zgrda, pripadajoče mi ženske ter, zlasti in kot prvo, odpraviti njega, ki se mu ona v nevednosti vdaja.« (30) – pride do kriznega zaključka – izvedbe Načrta –, ki pomeni tudi nepričakovani zasuk, v zadnjem stavku: »Tokrat pa mi je Načrt pokvaril on, ki je trmasto pristopil in me strašno pretepel.«



Kratka proza **Marijana Pušavca**, zbrana v zbirki *Zbiralci nasmehov* (1992) večinoma nosi opazen pečat žanrskosti. Pušavčeve zgodbe se praviloma začenjajo kot ljubezenske zgodbe: z ljubezensko idilo (*Za ljubezen so potrebni trije*), z iskanjem in s spoznavanjem partnerjev (*Veriga, Pamela von Stihl, Ženska trgovskega potnika, Gorenjski kankan, Dvanajsto nadstropje, Zbiralec nasmehov*), ljubezenskim nasiljem (*Eden od naju je Robert de Niro*), z ljubeznijo na prepihu zgodovine (*Oblečena je bila v modri žamet, Morje ljubezni, Kralj in angel*), s sanjarjenjem o idealni partnerki in ljubezni (*Luzer, Zadnja skušnjava*). Prvoosebni pripovedovalec zgodbe stopnjuje v nasilni vrhunec in konec, vreden grozljivk: ljubezenska idila se konča s kastracijo in prevzemom partnerke, iskanje prave ljubezni se sprevrže v mučenje in mesarjenje ali pa v nemočno odpuved, deklarirano nasilje v resignacijo. Navidezna Pušavčeva nagnjenost k prezentaciji neskrupuloznega nasilja – demonstrirana predvsem v zgodbah z začetka knjige – se, kot opozarja Josip Osti, izteče v fantastiko, kar ruši identifikacijo z resničnostjo in zastruje pripovedovalčevo razcepljenost (1992: 94, 95).

Zato tudi ljubezenska zgodba v Pušavčevi prozi ni več mogoča; hrani se namreč s spoznanjem, da je tudi ljubezen ena od za vedno minulih velikih zgodb. »Med tistim, kar sem nekoč sanjal vedno znova, in tem, kar sem videl, so bile nespoznavne meje. Valovanje tresljajev, krči v želodcu, sploh pa gnus do vsega. Neko sredobežno, neosredotočeno čustvovanje brez smisla, zatavano in izmuzljivo, ki sem se ga sramoval pred drugimi in ga izražal le, kadar sem bil stisnjen v kot.« (*Luzer*, 107). Ostajajo torej le še fragmenti, poskusi lepljenja celote (formalno, kratke zgodbe), iskanje (stopnjevanje: nasilje – konec velikih zgodb – ljubimkanje, nič), posnemanje in kopiranje nekdanjih vlog in obnašanja ljubimcev: »Vonjam njihov zrak, hodim po stopinjah svojih junakov [...] Na njihovi sledi sem in sanjarim o svetu narejenega blišča, svetlobnih reklam, lepих žensk, ki jih osvajam s svojo balkansko modrostjo. Zdaj me ni več sram. Le nekam hudo mi je, ker so mi junaki ušli in ker nisem ostal kako noč dlje v hotelu. Mogoče bi tedaj začutil nekaj Antoinove stiske, ko pričakuje Anino pismo kadi cigareto za cigareto, plehkobo v grlu spira z dolgimi požirki rjavkaste neidentificirane pijače, in ko pismo prispe, doživi olajšanje. V njem stoji, kar bi napisal tudi sam: Hočem te videti.« (110). Citirati torej, se spraševati o resničnosti (»Seveda pa ves čas ostane problematična moja resničnost. Kako govoriti, da bom povedal vse in obenem povedati tako, da ne bojo vedeli, da si to ti, da sem to jaz? Izpostaviti tebe ali izpostaviti sebe?«), zanikati (*Zadnja skušnjava*) in preseči zanikanje: »Vsem zanikovalcem tega sveta priporočajo, naj si vsak dan trikrat skuhajo metin čaj. Zasladijo naj ga z žličko kostanjevega medu na skodelico. Popiti ga je treba še vročega. V dolgih požirkih. To početi, dokler ne izgine iz misli vsaj petintrideset odstotkov ne-jev« (116).

V poetiko postmodernizma je vpeta tudi kratka zgodba **Maje Novak** z naslovom *Gverila ali ženska pisava*, objavljena v *Dialogih* leta 1997. Zgodba je zasnovana izrazito postmodernistično, saj se pripovedovalke erotične sanje po spletu naključij ponovijo v njeni resničnosti. Obe zgodbeni ravni se ujameta tudi z nekaterimi avtobiografskimi namigi:

»Resnično se čudim, da si me sanjal kot generalico, ampak kaj, ko se zaradi tvojega presežka zadržane oblastnosti zdaj tudi sama enako počutim: kakor da bi z moškega sedla, v katerem sedim na stežaj razkoračena, v galopu sekala z bičem po sklonjenih glavah in mi v moji prevzetni sili ne bi bilo nič nemogoče, pa prav meni ne! – ko sem sicer nevzdržno nevrotična in se, kadar sem sama, prestopam po sobi ter znova in znova preštevam: preštevam, koliko drobiža imam v denarnici, koliko aspirinov in cigaret mi je ostalo, črtne kode na svoji kozmetiki, svinčnike, prte in okrasne blazine na stoli, cifre na uri in datume na koledarju, preštevam svoj svet, preštevam sebe in zaradi preštevanja ob opravku, ki bi trajal pol ure, zapravim celo popoldne, ker si skušam s preštevanjem vsakokrat znova dokazati, da me neko število določa in zatorej obstajam, zase pa **vem** le takrat, ko ti pišem – preprosto vem, kdo sem, ne da bi morala šteti – zase **vem**, ko sem s tabo in zdaj tudi zato, ker ti povem, kaj si sanjal.«

Vloga v sanjah torej bistveno določa pripovedovalko – šele v tej pravzaprav je, kot tudi pravzaprav obstaja šele v pripovedi. Ko se igra iz sanj preseli v pripovedovalkino resničnost, se tam ne samo nadaljuje, ampak tudi konča kot v sanjah: ker se je sanjalka prezgodaj zbudila, konca svojih sanj pravzaprav ne pozna, kakor tudi ne pozna konca zgodbe, ki jo pripoveduje. Sanje se morajo ponoviti, da se bo lahko nadaljevala in končala tudi zgodba. Kot pripovedovalkina igra, kot samo neskončno besedilo.

Uporabljam tipologijo pripovedovalca, ki sem ga uporabljala že pri ljubezenskem romanu: virtualni pripovedovalec je oznaka, ki ustreza pripovedovalcu v zbirki kratke proze *Zbiralci nasmehov* **Marijana Pušavca**. Pušavčevi pripovedovalci so večinoma prvoosebni, v večini zgodb pa gre za ljubezenske zgodbe, ki jim simulirani avktorialni pripovedovalec nadeva še okvire nasilja in sanjarjenja (tu se pojavi tudi personalni pripovedovalec). Predvsem dimenzija nasilja ustvarja vtis, da pripovedi ni mogoče imeti za verodostojne popise realnega dogajanja, temveč za njegovo simulacijo.

Pripovedovalka kratke zgodbe **Maje Novak** *Gverila ali ženska pisava* nagovarja svojega sanjskega in zgodbenega partnerja v drugi osebi. Spet gre za simulacijo, tokrat personalne pripovedi, ki se s stalnim prehajanjem besedila v sanje odpoveduje predstavljanju

pripovedovalske verodostojne resničnosti, ki bi naj ne bila zgolj besedilna virtualna resničnost.

Virtualna resničnost je torej domena postmodernistične literature, ki ji ustreza tudi nov tip virtualnega pripovedovalca. Kategorija nezanesljivega pripovedovalca pripovedovalcu postmodernističnih besedil ustreza le deloma, saj gre, kot je pokazala projekcija modela na nekatera literarna besedila, v bistvu vendarle za Stanzlovega in Kosovega personalnega pripovedovalca – njegova vednost je v glavnem zamejena z lastno zavestjo. Nezanesljivi pripovedovalec je torej pripovedovalski model, ki ga je mogoče uporabiti za oznako del, ki so sicer že postmodernistična, a hkrati tudi še (vsaj formalno) ohranjajo vez z modernizmom. Nasprotno pa je kategorija virtualnega pripovedovalca primerna za besedila, pri katerih o postmodernističnosti ni nobenega dvoma več.

### ***Zgodovinska kratka proza***

Za slovenski postmodernizem naj bi bile še zlasti tipične, kot je v *Labirintih iz papirja* zapisal Andrej Blatnik (1994: 81-85), medbesedilne navezave na nekatere zgodovinske literarne zvrsti (zaporniške proze in proze o NOB,<sup>132</sup> vojnega romana ter proze, ki se ukvarja z do ne davna tabuiziranimi temami<sup>133</sup>), pa tudi na nekatere elemente nacionalne kulturne zgodovine in kanonizirana dela (literarne zgodovine).

Besedil, ki bi se medbesedilno navezovala na prozo NOB in čas po vojni, je razmeroma malo: med krajšo prozo le zgodbi **Branka Gradišnika** *Krojač brez hlač* in *Neobjavljiva zgodba (Mistifikcije, 1989)*, zgodbi *Kako sem dobil vojno (Šopki za Adama venijo, 1983)* in

---

<sup>132</sup> Tudi Lah v *Malem pregledu lahke književnosti* (str. 158 isl.) Svetinovo prozo označi za zvrst lahke literature.

<sup>133</sup> Na dejstvo, da tudi ta proza sodi med prodajne in bralne uspešnice je v oceni tematske številke *Problemov-Esejev* o bestsellerjih zapisal Ivo Antič (1987: 76-81).

*Dan, ko je umrl Tito (Biografije brezimnih, 1989) Andreja Blatnika* ter nekatere zgodbe **Draga Jančarja** *Aithiopika, ponovitev* in *Dve sliki*.

Zgodba *Krojač brez hlač* **Branka Gradišnika** se na prozo NOB naslanja fabulativno: prvoosebni pripovedovalec violinist Paganel pomotoma najde hlače, v katerih njegova gospodinja prenaša sporočila zvezi za partizane. Ta je, kot se izkaže na koncu, prav krojač Tomc. Pripovedovalec se pogumno postavi po robu Nemcem, ki hočejo, da zanje igra na koncertu, potem pa v svojem stanovanju skrije judovsko družino.

Da pa ne gre za še eno od zgodb o NOB, napoveduje že naslov zgodbe: s svojo rimo namreč spominja na otroško 'zafrkavanje'. 'Zafrkancija' je tudi protagonistovo zabavno iskanje Tomca in srečanje z njim ter vrsta naključij, ki pripeljejo do protagonistovega junaštva in Tomčevega ponižanja. Razvajeni in oholi violinist ob tem razmišlja: »Precej nesmiselno in proti svoji volji sem začutil krivdo, prihajala je z **neresnično trditvijo**: ko mu ne bi prinesel hlač, mu ne bi slekli njegovih ...« (27).<sup>134</sup> Paradoks je seveda v tem, da je trditev resnična; prav protagonistovo vmešavanje je namreč izdalo Tomca in povzročilo, da glavni junak še ne more v partizane in da je skupina Judov v njegovem stanovanju vse številčnejša. Paganel torej ni junak, kot jih opisujejo zgodbe iz NOB, temveč njegova simulacija; zato se zgodba tudi ne konča srečno – zdi se, da je pravzaprav obsojena na večno trajanje, na večno sedanost, v kateri bo Paganel za vedno ostal v svojem stanovanju, Judje pa se bodo vse bolj in bolj množili.

Zanimiva je tudi **Gradišnikova** *Neobjavljena zgodba*, v kateri je medbesedilnih navezav več. Že začetek je obetaven:

»Mogoče je vendarle prišel čas, da poravnam še ta račun, sklenem še to zadevo in se oddolžim spominu človeka, ki mi je tisto junijsko noč pred petinštiridesetimi leti s svojo dolgovezno in obenem

---

<sup>134</sup> Podedeljeni tisk je moj.

nemogočo življenjsko zgodbo pomagal pozabiti, da me bodo ob zori ustrelili« (49).

Zgodba se bo torej očitno odvijala v dve smereh, očitno tudi na dveh časovnih oseh: čas pred petinštiridesetimi leti obvezno asociira na čas druge svetovne vojne, temu se – kot medbesedilna navezava na kulturni García Márquezov roman *Sto let samote*, kjer se, ko pred kazenskim vodom stoji Aureliano Buendía, odvije celotna zgodovina Maconda – pridruži tudi ponovljivi ciklični čas, ki ga utrdi drugi stavek: »Za to je več razlogov, tako se vsaj prepričujem: eden izmed njih je, da zdaj, na robu groba, vidim, v kolikšni meri je moje življenje ponovitev njegovega« (49).

V fabulativno-vsebinskem smislu je ponovitev mizabimska: v okvirno zgodbo<sup>135</sup> o življenju v celjskem zaporu Stari pisker, ki je osrediščeno okoli izdajanja humorističnega "ilegalnega" zaporniškega lista, koder ves čas prihaja do značilnih Gradišnikovih komičnih zapletov – primerki najboljših števil zaporniškega časopisa se na primer izgubijo –, ki opozarjajo na distanco do pripovedi, je vstavljena – pripovedovana – življenjska zgodba Pankraca. Pankracov življenjepis simulira postopke, ki jih pri svojem delu uporablja literarni zgodovinar: besedilo je polno oznak duha časa, v katerem se je rodil, primerjav Slovaške družbe 19. stoletja s slovenskim 19. stoletjem, podan je tudi detajlni opis življenja in dela njegovega očeta Ferka Pankraca,<sup>136</sup> o katerem sta s sestro napisala vsak svojo

---

<sup>135</sup> Najodličnejši predstavnik modela slovenske zaporniške proze s partizansko motiviko je bil Ciril Kosmač z *Gosenico*, ki je izšla v novelistični zbirki *Sreča in kruh* leta 1946. Blatnik v *Labirintih iz papirja* (81) domneva, da je bil prav on glavna Gradišnikova vzpodbuda.

<sup>136</sup> Pomembnega slovaškega pisatelja in uspešnega odvetnika, borca za uveljavitev slovaščine, ki je predvsem po njegovi zaslugi postala zunanji jezik uprave in sodstva ("se pravi jezik, ki ga uporabljamo pri občevarju s strankami, ne pa znotraj ustanove same", 70), ustanovitelja 'Južnoslovaške posojilnice'. Poleg urejenega meščanskega zakona je bil tudi oče dveh nezakonskih otrok, ki ju je imel s šiviljo, za katera kljub obljubam ni nikoli

biografijo, »njena je ovekovečala njegovega duha, moja bo izkopala iz groba njegovo telo!« (88). Pankračeve težave so se začele, ko je začel iskati založnika za očetov življenjepis iz *njegove perspektive*, »se pravi, iz žabje, pritlehne, neopazne perspektive nepriznanega otroka« (90) in iz težav ter neprilik z rokopisom je zrasla teorija zarote, svojo zgodbo je zato *zakamufliral* in predrugal, da bi mu sploh kdo verjel, da je sin – kot se izkaže – slovenskega pesnika Franceta Prešerna. Po preobratu, ki ga bralec vseskozi sluti, saj je signalov, ki mu jih daje avtor, precej, Pankrac prizna, da je Prešernovo zgodbo obrnil in *zakamufliral* le »v nadrobnostih, a tudi te povsem ustrezajo nadrobnostim iz Prešernovega življenja« (97).

Pankračevo zgodbo, s katero »se je podirala zgodovina [in] so padali ideali« (99), sklene vračanje v tematiko NOB (in tudi pripovedovalčevo poznejše življenje po vojni) in izpostavljanje že na začetku nakazane sorodnosti med obema pripovedovalcema, prekinjajo razmišljanja prvega pripovedovalca, ki konstantno dvomi, ali je pripovedovana zgodba resnična, in s tem zapolnjuje praznine v zgodovinskem spominu, komentira lastne pripovedne postopke in računa na bralčeve ugovore.

Nejevera, s katero pripovedovalec spremlja Pankračevo zgodbo, je seveda obup, s katerim se posameznik oklepa življenjepisa "našega junaka", "nacionalnega junaka" – velike zgodbe –, katerega »nečedna zgodba tako rekoč sodi v zakladnico narodovega kulturnega spomina.« In prav tega vzgaja in goji nacionalni kanon s svojimi "kamuflačami"; ker je torej vsako pisanje kamuflaža, je mogoče obnoviti vsako zgodbo, tudi tisto, v katero se je spomin toliko zažrl, da jo je povsem zabrisal.

»Pankračevo pripoved sem v teh letih seveda pozabil v vseh nadrobnostih, ampak ker je bila v nekem prav posebnem pomenu *resnična*, sem jo lahko tudi po toliko letih brez težav *rekonstruiral*, si

prevzel nobene odgovornosti; pred tem je bil zaljubljen v hčerko iz imenitne meščanske družine, ki ji je pisal pesmi celo v nemščini.

jo spet sestavil, tako da je zdaj takšna, kakršno mi je pripovedoval Pankrac, ali pa še bolj popolna in nadrobna.« (78).

Gradišnikova zgodba deluje na dveh časovnih oseh: pretekli (NOB) ter krožni ciklični osi večne sedanjosti, ki je čas mita – tokrat mita o Francetu Prešernu – tega s svojim instrumentarijem vzdržuje nacionalna literarna zgodovina. Gradišnikova zgodba pokaže na (literarno) zgodovino kot *zgolj literarni* konstrukt; tako kot literaturo tudi zgodovino polni domišljija, zato sta obe enakovredni; besedilo z opozarjanjem na *zgolj* fiktivnost obeh pripovednih osi izrablja priložnosti, ki jih (literarna) zgodovina (do Gradišnika) ni uresničila.<sup>137</sup>

Kot napoveduje že sam naslov kratke zgodbe **Draga Jančarja** *Aithiopika, ponovitev*, je motiv cikličnega vračanja in ponavljanja prisoten tudi v tej zgodbi. Spet ne gre za individualno zgodbo in usodo, temveč za vpetost v drugo besedilo, tokrat v Heliodorove *Etiopske zgodbe*, kjer se (na začetku romana) s Hariklejino rešitvijo Teagenesa začne prizor, ki je »s celotnim ozadjem od vsega začetka videti kakor pripravljen za ponovitev« (99), Heliodorov lepi prizor, iz katerega se razplete ljubezenska zgodba antičnega romana, se dopolni z grozo in žalostjo goreče in opustošene vasi v slovenskih hribih v času druge svetovne vojne, ko se rešitev antičnih ljubimcev dopolni in konča z grozovito smrtjo sodobnih ljubimcev v času vojne. Prehajanje med besedilnimi kodi je tudi tokrat eno njegovih bistvenejših določil; razlikovanje med fantastičnim in fiktivnim po eni, ter 'empirično' resničnostjo in zgodovinskimi dogodki po drugi strani tokrat ni mogoče, saj mesto 'oprijemljive' resničnosti zasede citat, ki s svojo medbesedilnostjo opozarja na status skonstruirane postmodernistične resničnosti.

---

<sup>137</sup> Verjetno niti ni preveč pretirano, če v zadnjem času oživljeno zanimanje za Prešerna s strani literarne vede pripišemo ne le obletnici njegovega rojstva, temveč tudi spremenjenemu, drugačnemu dojetanju Prešerna kot mita.

Motiv cikličnega vračanja in ponavljanja je prisoten tudi v **Jančarjevi** zgodbi *Dve sliki*, kjer kot tematska napoved služi začetno navajanje Borgesove kratke zgodbe *Zasnutek*, v kateri beremo o prizoru ubijanja nekega gavča, ki ponavlja uboj Cezarja. Pri Jančarju tako Gojmir krvavo konča v glinenih jamah, pri čemer ponavlja usodo svojega očeta, ki je pred tridesetimi leti prav tako končal v nekih drugih jamah. Zgodba doživi še identično ponovitev v Argentini, kjer mati med *desaparecidos* išče svojega otroka. Tudi tokrat razlikovanje med začetnim citatom in besedilom, v njem pa med fikcijo in zgodovinsko resničnostjo, ni mogoče. Prepletenost in povezanost različnih plasti besedila ustvari sinkretično besedilo, ki deluje tako v smeri čistega besedila, kot tudi v smislu angažirane literature.

**Blatnikovi** zgodbi *Kako sem dobil vojno* in *Dan, ko je umrl Tito* povezuje oblika; v obeh primerih namreč gre za obnavljanje sorealističnega sloga, ki ga poznamo denimo tudi iz šolskih spisov in memoarskega tipa književnosti. Da gre le za posnemanje – simuliranje – omenjenega žanra nam v *Kako sem dobil vojno*, razkrije že prvi stavek: »Mojega velikega dne se spominjam, kakor da bi bilo včeraj; sedel sem v svoji sobi, nekoliko preveč sem si dovolil pri večerji in sedaj sem bil kaznovan za nezmernost« (70). Prvemu delu stavka z veliko in usodno temo sledi šaljivi obrat k majhnim, tuzemskim rečem (nespečnost). Nočno gledanje televizije sproži asociacije na dogodke iz pripovedovalčeve bližnje preteklosti; opisi preteklih dogodkov se dopolnijo s fantaziranjem o vojnem junaštvu (»Gotovo sem to vojno dobil, sem si dejal zmagoslavno, sicer bi me ustrelili ob zidu, kot se običajno počne s poraženci,« 75), to pa prekine telefon, ko se izkaže, da je protagonistovo sanjarjenje pravzaprav resnično (»klicali so me z vlade, dobili ste vojno, čestitamo, so rekli,« 75). Ko pripovedovalec na ulici čaka obljubljeni avto s šoferjem (»A ko sem stopil skozi hišna vrata, ni bilo na cesti nobenega avtomobila, kaj šele šoferja! Napaka v protokolu, sem se tolažil, a čas je mineval. Postal sem živčen, begal sem po ulici.«, 75), se zdi, da se bo vendarle izkazalo, da si je vse skupaj izmislil. Ko končno pripelje limuzina, zaradi dolgega čakanja besni pripovedovalec umori šoferja, za katerega se izkaže, da je bil tuj agent, atentator in tako postane pravi junak. S končnim zasukom avtor zgodbe bralcu, ki se ves čas trudi, da bi ločeval med tem, kar se je pripovedovalcu zares zgodilo in tem, kar si je izmislil, pokaže, da pripovedovalčev fiktivni svet ni prav nič bolj fiktiven od sveta, v katerem ta živi. Obe zgodbeni resničnosti – pripovedovalčeva in družbena – sta si sicer podobni – obe sta konstrukt – a ker sta obe fiktivni, sta obe tudi enako verjetni (ali neverjetni) in zato še toliko bolj vsaksebi.

Zgodba *Dan, ko je umrl Tito* je pisana v sorealističnem slogu. Gre za popis dogajanja 'usodne' nedelje, ki jo pripovedovalec doživlja klišejsko. Da gre le za simulacijo te države, signalizirajo nekateri za ta



tip proze nenavadni in zato komični elementi pripovedi (ko pripovedovalec sprevidi, kaj se je zgodilo, gre v kuhinjo in si odreže zagozdo kruha; pripovedovalca pokličejo v šolo, hočejo komemoracijo, pa si premislijo). Pripovedna drža je pripovedovalcu vseskozi tuja – doživlja jo neprizadeto in nekako od zunaj. Konec zgodbe je presenetljiv – izkaže se, da se ni zgodilo nič, oziroma da je bil tudi ta dogodek, tako kot prej pripovedovalčeva drža, tudi le in zgolj konstrukt. Tako zgodba operira pravzaprav z dvema konstruktoma: literarnim konstruktom socrealistične proze, ki je pripovedovalcu ves čas nekako prevelika, in konstruktom t. i. zunajliterarne resničnosti Titove smrti.

Čas zgodovinske proze, tudi kratke je večinoma preteklost. **Gradišnikova** zgodba *Krojač brez hlač* s fabulo iz časa NOB je jasno časovno, deloma pa tudi prostorsko določena. Presenetljiv preobrat predstavlja konec zgodbe, ko se dogajanje prestavi v sedanjost. V tej, se zdi, bo Paganel za vedno ostal v svojem stanovanju, Judje pa se bodo še bolj množili. *Neobjavljiva zgodba* pa svoji dve zgodbeni ravni, s tem pa tudi dogajalna časa, napove že na začetku: prvi je čas NOB, drugi pa ciklični ponovljivi čas večne sedanjosti. V prvem je dogajanje omejeno na bivanje v celjskem Starem piskru, kjer se v noči pred ustrelitvijo odvije še Paganelova izpoved. Ta vrinjena pripoved skuša sprevreči mit – čas mita je sedanjost – o Francetu Prešernu. Zgodba se nato vrne v dogajalni čas NOB in čas po vojni, ko pripovedovalec spozna, da je njegova zgodba ponovitev Pankračeve. Od trdno določenega prostora in časa pripoved preide v mitsko sedanjost, kjer čas in prostor nista pomembna, in spet nazaj v točno določen prostor in čas, ko se izkaže, da tudi ta ni več individualen, točno določen prostor in čas, temveč ciklično ponavljanje. Vrinjena zgodba tako s svojo prostorsko-časovno mitsko (ne)določnostjo predrugači lupino pripovedi iz časa NOB in povojnega časa, kjer mimetični, točno določen prostor in čas izgubita svojo specifično določljivost.

Tudi **Jančarjevi** zgodbi *Aithiopika, ponovitev* in *Dve sliki* s ponavljanjem od linearnega časa prehajata v ciklično ponavljanje. V zgodbi *Aithiopika, ponovitev* se od vojnega časa in dogajanja nekje v slovenskih hribih zgodba obrne v prizor z začetka Heliodorovih *Etiopskih zgodb*. Lep prizor se v antiki začne, v času druge svetovne vojne pa grozljivo in žalostno dopolni. Tudi pri Jančarju ne gre za individualni čas, temveč za ciklični čas neizbežne usode, ki se mora le še dopolniti. Na podobni izgubi individualnosti in ponovitvi ter dodatni variaciji gradi tudi zgodba *Dve sliki*, kjer se pri sinu ponovi očetova usoda, ta pa se prenese še v Argentino. Tudi tokrat od linearnega časa preidemo v neosebni ciklični čas, kjer se neusmiljeno dopolni posameznikova usoda.

**Blatnikova** zgodba *Kako sem dobil vojno* je sprva prostorsko-časovno določena: pripovedovalec ponoči v svoji sobi sedi pred televizorjem. Asociacije ga odnesejo v preteklost, pri čemer je ves čas očitno, da gre le za protagonistovo fantaziranje, skok v resničnost, pa spet obrat v fantazijo. Blatnikova zgodba svoje zaplete gradi prav na menjavi mimetičnega prostora in časa s fantazijsko nedoločeno prostorsko-časovno kategorijo, kratke stike pa ustvarja prehajanje med obema besedilnima resničnostima. Kategorija prostora in časa se s prehajanjem med obema razblini in ponovno sestavi le še kot besedilna resničnost. Dve zgodbeni ravni, s tem pa tudi dve določitvi prostora in časa ima tudi (zelo kratka) zgodba z naslovom *Dan, ko je umrl Tito*. Točno določen čas (dan Titove smrti) spremlja protagonistova distanciranost in nezmožnost identificiranja z velikimi dogodki zgodovine, ki mu tako uspe razbliniti in razpršiti tudi zelo konkretno prostorsko-časovno definiran epohalni zgodovinski dogodek.

Čas v večini obravnavanih besedil torej ni več zgolj preteklost. Pomembno alternativo mimetični kategoriji prostora in časa tako predstavlja razpršitev prostorsko-časovne kategorije in njeno ponovno (predvsem) besedilno sestavljanje v ciklično ponavljajoči se večni sedanjosti.

\* \* \* \* \*

Medbesedilni postopki v sodobni slovenski književnosti zrcalijo medbesedilno 'tradicijo' slovenske literature, ki je medbesedilnost in parodičnost samih literarnih žanrov gojila že hkrati z vznikom 'visoke' in 'trivialne' književnosti.

Medbesedilnost je obenem eno opaznejših določil (tudi slovenskega) postmodernizma. Pri tem gre sprva za preseganje razkoraka med 'visoko' in 'lahko' književnostjo z uvajanjem posameznih žanrskih elementov, značilnosti ali shem, pa tudi za hibridizacijo in sinkretično spreminjanje samih žanrov.

Medbesedilne in metafizijske navezave na žanr detektivke je v zadnjih letih precej. Poleg besedil, ki so še vedno izrazito zavezana modernističnemu, celo postrealističnemu eksistencialističnemu kodu (**Marjan Rožanc**, *Umor in Markov evangelij 1/8*; **Franček Rudolf**, *Rdečelaska v zrelem žitu* in *Parnik Jesenice-Trbovlje*; **Matej Bor**, *Jernov rokapis*), je v slovenski prozi osemdesetih in devetdesetih mogoče zaslediti tudi besedila, ki se postmodernizmu približujejo, četudi so se vedno bistveno določena z ludistično poetiko (**Emil Filipčič**, *X-100 roman*), pa tudi besedila, ki s svojo žanrsko hibridnostjo omogočajo umestitev znotraj koda postmodernizma.

Avtorja, katerih detektivke so skoraj v celoti zaznamovane z metafikijskimi postmodernističnimi pripovednimi postopki, sta **Maja Novak** (z romanoma *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, *Cimre*) in **Aaron Kronski** z romani *Mesto angelov*, *Človek, ki se je pretepal z angeli* in *Stražar*. Za prozo Novakove so značilni predvsem postmodernistična metafikijska samonanašalnost in dvojna zakodiranost, avtoparodičnost in ironičnost, s katerimi opozarja na drugostopenjskost svoje literature, za prozo Kronskega pa fabulatorstvo in prehajanje v fantastiko. Poleg omenjenih je metafikijska postmodernističnost opazna še v romanopisju **Vladimirja P. Štefanca** (*Morje novih obal*), **Alojzu Ihanu** (*Hiša*), pri **Goranu Gluviću** (*Vrata skozi*) in **Andreju Pogorelcu** (*Primer Kozmos*).

Pri kriminalki se s svojo napeto in dramatično zgodbo zgleduje kar nekaj romanopiscev devetdesetih, naslanjanje na žanr in sinkretične predelave v smislu postmodernizma pa najdemo zlasti pri **Branku Gradišniku** (kratka zgodba *Krik in nepredvidljivost* in roman *Nekdo drug*), kjer gre z izgubo identitete glavnega junaka za destrukcijo 'klasične' kriminalke kot pripovedi o zločinu in pri **Maji Novak** (*Karfanaum ali as killed*), kjer pripovedovalec nase prevzame morilčevo identiteto. Za prozo omenjenih je značilna tudi žanrska hibridnost (poleg kriminalke gre pri Novakovi tudi za ljubezensko zgodbo), kar jo povezuje z romanom **Mihe Mazzinija** *Telesni stražar*, prvim slovenskim medmrežnim romanom.

V svetovnem postmodernizmu gre fantastiki posebno mesto, saj naj bi zastavljala za postmodernizem značilna ontološka vprašanja. Takšno fantastiko je mogoče najti tudi v slovenski literaturi. Uvajati jo je začela že t. i. 'nova proza', zato je značilna za nekatere njene predstavnike, predvsem pisce kratke proze: **Milana Kleča**, **Branka Gradišnika** (predvsem za njegovo zbirko *Mistifikcije*), poleg njih pa tudi za **Draga Jančarja** (zgodbi *Kastiljska slika*, *Smrt pri Mariji Snežni*) in nekatere predstavnike 'mlade slovenske proze' (na primer **Igorja Bratoža**) in **Majo Novak** (zgodba *Maček*). Med postmodernistične fantaste, torej med prozo, ki ukinja dvom, s tem pa razlikovanje med fantastičnim in 'empirično' resničnostjo, bi bilo mogoče umestiti romane **Marka Uršiča** *Razpoke*, **Andreja Blatnika** *Plamenice in solze*, *Puščico* **Bogdana Novaka** in romane *Sanjališče* in *Sanjalnica* **Bojana Meserka**.

Za postmodernistično ljubezensko prozo je sprva značilno močno naslanjanje na prozne vzorce 19. stoletja. Predvsem ženske pisateljice (**Marjeta Novak Kajzer**, **Nedeljka Pirjevec**, **Katarina Marinčič**, **Brina Švigelj Mérat**) parodirajo zvrst t. i. ženske proze; a o postmodernizmu lahko govorimo le ob romanih **Katarine Marinčič** *Rožni vrt* in *Con brio* **Brine Švigelj Mérat**. **Marko Švabić** se v *Ljubavnih povestih* naslanja na prozo, kot so jo pisali 'moški' avtorji

19. stoletja. Kasneje tudi medbesedilno naslanjanje na ljubezenski roman postane izrazito postmodernistično (**Milan Kleč**, *Ljubezen na prvi pogled*), pri **Andreju Blatniku** (*Tao ljubezni*) pa gre tudi za hkratno izrabljanje sheme ljubezenskega in popotnega romana.

Zgodovinski roman v postmodernizmu s parodiranjem in pointinterpretacijo zgodovine (tudi mimo zgodovinskih dejstev) izrablja možnosti, ki jih zgodovina ni izrabila (**Dimitrij Rupel**, *Maks, Povabljeni pozabljeni, Levji delež*). Čas v večini obravnavanih besedilih ni več zgolj preteklost. Pomembno alternativo mimetični kategoriji prostora in časa tako predstavlja razpršitev prostorsko-časovne kategorije in njeno ponovno (predvsem) besedilno sestavljanje v ciklično ponavljajoči se večni sedanjosti (**Dušan Merc**, *Galilejev lestenec*; **Igor Škamperle**, *Kraljeva hči*; **Bogdan Novak**, *Puščava*; **Feri Lainšček**, *Skarabej in vestalka*).

Protagonist, kategorija prostora in časa ter pripovedovalec so elementi pripovedi, okoli katerih se osrediščajo žanrska določila detektivke, kriminalke, fantastike in zgodovinske ter ljubezenske proze. Zato se prav v modifikaciji teh žanrskih določil pokažejo žanrske razpoke, ki jih izkorišča postmodernistična besedilnost: protagonist (detektiv, kriminalce) izgubi svojo trdnost in avro. Iz epistemološke osi se premakne na ontološko; namesto iskanja vzrokov mu gre za popis stanja besedilne resničnosti, ki je po svojem statusu izenačena z resničnostjo zunajliterarnega sveta. Šibljenje protagonistove trdnosti spremlja razpršitev in nedoločljivost kategorije prostora in časa, ki se v njuni navidezni tradicionalni mimetičnosti razblini v nedoločljivost ter ponovno sestavi v cikličnosti (ponovljivosti, brezčasnosti, mitskosti) časa in soobstajanju različnih vzporednih prostorov. Nakazane spremembe zrcali virtualni pripovedovalec, ki s simulacijo avktorialnega in personalnega pripovedovalca stopnjuje distanco do resnice; značilna zanj je tudi zavest zamejene resničnosti. Virtualni pripovedovalec je ubesedovalec virtualnega sveta mnogoterih in raznovrstnih literarnih resničnosti, osebnosti in sosvetov, ki v njem zrcalijo zunajliterarno resničnost.

Žanrske razpoke v večini obravnavanih besedil, ki jih je medbesedilno primerjanje pokazalo prav ob najpomembnejših elementih posameznega žanra, tako navajajo na drugostopenjsko branje in zrcalijo svoj status fiktivnosti, kar omogoča, da ta besedila označimo za postmodernistična.





## Še o žanrih

### *Pogostejši trivialni žanri v luči slovenske postmoderne*

**Literatura:** Pred leti je bila literarna kritika že kar obsedena od žanrov in se je nenehno spraševala, zakaj jih slovenski avtorji ne znajo pisati. Si se zato, rahlo preračunljivo, odločil za pisanje žanrov?

**Mazzini:** Deset let nazaj sem mislil, da me čisti žanr zanima, ampak sem ugotovil, da me pravzaprav ne. Zato sem se odločil napisati Zbiralca imen, da bom vedel, ali sem sploh sposoben napisati žanrski roman. Glede na to, da sem kot mulec veliko bral, nisem pa imel človeka, ki bi mi rekel, kaj je šit, kaj je visoka literatura, kaj je strip, kaj je knjiga za otroke in odrasle, sem bral vse. Mešam umetnost in žanre, kar rabim, vzamem. Arhive, ki jih imam v glavi, uporabljam brez predsodkov.

Uvodni navedek iz Mazzinijevega intervjuja Literaturi je iztočnica, hkrati pa tudi dokaz, kako zelo se je v postmoderni spremenil odnos do žanrske in trivialne literature. Tako končno tudi trivialna literatura ni bila več družbeno nezaželena (Grdina 1992: 149), obdavčena in celo z zakonom prepovedana (Hladnik 1983: 93).

Na to spremembo je verjetno vplival tudi kritiški obrat, ki je okoli leta 1980 prinesel kar nekaj teoretskih prispevkov na temo trivialne literature (Pregelj 1997/98: 331). Pred tem je del svoje raziskovalne pozornosti k trivialni literaturi usmeril **Matjaž Kmecl** (*Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*), slovensko raziskovanje trivialne literature je povzel in pregledno sklenil **Miran Hladnik** s *Trivialno literaturo* (1983). S posameznimi trivialnimi žanri so se ukvarjale monografije **Mirana Hladnika** (*Kmečka povest*, 1990; *Povest*, 1991), **Katarine Bogataj-Gradišnik** (*Sentimentalni roman*, 1983; *Grozljivi roman*, 1991) in **Metke Kordigel** (*Znanstvena fantastika*, 1994), s pregledom svetovne in slovenske lahke književnosti pa **Andrian Lah** (*Mali pregled lahke književnosti*, 1997), ki v svojem pregledu trivialno literaturo tudi že kanonizira (Pregelj 1997/98: 336).

Tudi za nekatera literarno manj ambiciozna besedila, ki so nastala po letu 1980 je značilno vsaj spogledovanje z medbesedilnostjo. Pri pregledu se bom omejila predvsem na žanre, ki so bolj zastopani (detektivka, znanstvena fantastika, grozljivka, ljubezenski roman) – v svojem pregledu jih je večinoma predstavil tudi že Andrijan Lah, ki je upošteval besedila, ki so bila natisnjena do leta 1996 – in na besedila avtorjev, ki so z vidika medbesedilnega navezovanja, tj. kršenja žanrske sheme zanimivejša, pri čemer žanrska opredelitev (tudi) tukaj ne bo uporabljena kot vrednostna kategorija, temveč zgolj kot (prevladujoči) formalni kriterij.

## ***Detektivka***

Detektivka in kriminalka sta v osemdesetih in devetdesetih zelo priljubljeni – to kažeta tako Lahov *Pregled*,<sup>138</sup> kot preglednica v sklepu tega poglavja – kar je mogoče pojasniti tudi z intelektualno motiviranostjo kriminalk (Zupan Sosič 2001a: 43), saj jih tako lahko brez sramu »zahtevajo v knjigarnah tudi intelektualci, ki se sicer ne bi pustili zalotiti s pogrošno literaturo v rokah, kriminalke pa radi berejo kot mi navadni smrtniki« (Novak 1993: 24).

---

<sup>138</sup> Lah na svoj seznam slovenskih piscev kriminalk iz časa po letu 1980 uvršča Zlato Volarič (*Suhec in debeluh, Odpihnjeno z vetrom, Koraki v krogu, Smeh v solzah*), Ladislava Črnologarja (*Sabotaža, Voluharji*), Željka Kozinca (*Lovci na Rembrandta, Mišnica inšpektorja Kosa*), Bogdana Novaka (*Umor na plaži, Skoraj popoln zločin, Dva zlata Friderika*), Frančka Rudolfa (*Rdečelaska v zrelem žitu, Parnik Jesenice-Trbovlje*), Toneta Freliha (*Samomor upokojenega sodnika*), Sergeja Verča (*Rolandov steber*), Branka Gradišnika (*Nekdo drug*), Toma Rebolja (*Vaya con Dios, amigo*), Gorana Gluvića (*Tri smrti v Ljubljani, Steza v pekel, Med dvema ognjema, Mali diktator, Sprejmi valček z zaprtimi usti*), Franja Frančiča (*Bele smrti*), Majo Novak (*Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah, Zarka, Cimre*) in Janjo Vidmar (*Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni: vse je samo jazz*). *Mali pregled lahke književnosti*, str. 174.



Žanrska literatura poleg 'amaterskega' detektiva (ki je značilen predvsem za postmodernistične medbesedilne navezave) precej uporablja lik policijskega inšpektorja. Romana **Sergeja Verča** *Rolandov steber* (1991) in *Skrivnost turkizne meduze* (1998) predstavljata tržaškega policijskega inšpektorja slovenskega rodu, Bena Perka. Spoznamo ga v *Rolandovem stebru*, kjer se inšpektor vrne v rodni Trst, razreši zastarani primer Sanje Handerlap, pokaže na vpletenost tržaške policije v umor, na umazano preteklost tržaškega veljaka in med tržaškimi Slovenci odkrije tudi svojo veliko ljubezen.<sup>139</sup> V *Skrivnosti turkizne meduze* je Perko že šef letečega oddelka tržaške policije. Tokrat razkrije umor dvajsetletnega dekleta. Dogajanje je (spet) umeščeno v Trst, ki je s svojo avstro-ogrsko-slovensko specifiko primerno ozadje za pripovedovalčevo razglabljanje o tržaški kulturi in intelektualcih, pa tudi položaju Slovencev. Verčev roman z detekcijo stvarnega, imanentnega sveta presega zgolj žanrsko usmeritev, na kar je opozoril tudi Matjaž Kmecl (1998: 281-284). Kljub temu pa Verčevo pisanje pomeni »gotovo najtršo kriminalko v slovenščini doslej, žanrske vzorce, tisto ponovljivo značilnost, uporabi Verč najbolj 'zares', z najmanj ironije, stilizacije, distance« (Bogataj 1992: 85).

V romanih **Petra Malika** (psevdonim Željka Kozinca) je glavni junak policijski inšpektor Kos, ki v *Lovcih na Rembrandta* (1993) med raziskovanjem umora znanega likovnega kritika razkrinka verigo preprodajalcev mamil. Inšpektor Kos je zamišljen kot junak trde detektivke – od tod verjetno tudi njegov stalni pesimizem, pa tudi naklonjenost do ene od osumljenk. *Lovci na Rembrandta* je žanrski primerek detektivke z nekaj odstopanji od ustaljene sheme (razvejeno zgodbo, živim in inovativnim jezikom, nepovezovanjem razkrinkanih

---

<sup>139</sup> Ljubezenska tematika nasprotuje statičnosti detektivskega sveta in rahlja žansko shemo v smeri splošne romaneskosti (Munt 1994: 10).

indecev),<sup>140</sup> kar še povečuje s precejšnjo dozo (tudi pripovedne)<sup>141</sup> ironije in distance.<sup>142</sup> Inšpektor Kos se vrne v romanu *Mišnica inšpektorja Kosa* (1994), kjer se samoironija<sup>143</sup> stopnjuje v smeri medbesedilnosti;<sup>144</sup> distanco in izstop iz klasične sheme trde detektivke pa nakazuje tudi pripovedovalec, ki tudi neposredno nagovarja bralca.<sup>145</sup>

**Goran Lim** (psevdonim **Gorana Gluvića**) je za glavnega junaka številnih svojih romanov postavil razgledanega in ciničnega policijskega inšpektorja Zvoneta Marca, ki si najbolj od vsega želi

---

<sup>140</sup> Tone D. Vrhovnik (1993b: 98) v oceni Malikovih *Lovcev na Rembrandta* zapiše, da te značilnosti pomenijo velik odmik od žanra in zato potrjujejo tezo, da Slovenci prave detektivke še nimamo.

<sup>141</sup> Avktorialna pripoved se na nekem mestu pretrga s tem direktnim avtorjevim naslavljanjem glavnega junaka: "Ampak, Kos, odgovori si na tole vprašanje: zakaj v hiši ni drugih sledov po insulinu? Saj vendar Pisanski ni čakal ravno do zadnje injekcije, da bi se samoumoril. Ali pa da bi ga umorili, kar je navsezadnje, s stališča pravice, ki jo že od začetka zastopa neki mali kriminalist, kakršen si, popolnoma vseeno" (38).

<sup>142</sup> Pripoved se, kot v svoji oceni tudi opozarja Vrhovnik, od personalnega pripovedovalca premika k vsevednemu objektivnemu pripovedovalcu, ki ne deluje, pač pa dogajanje le spremlja z distanco, podobno kot filmska kamera.

<sup>143</sup> Vrhunec doseže v ugotovitvi, da bi se Kos "pravzaprav moral pisati vran, krokar, mrhovinar. Tako zna biti brezčuten, da pri priči sladko zaspi tudi v kadavrovi postelji" (37). Bralec, ki pozna tudi *Lov na Rembrandta* seveda ve, da gre za značilno Kosovo metodo, saj inšpektor na tak način velikokrat najde krivca.

<sup>144</sup> "Mislite, da sem teslo, kajne? Že dolgo vas mika, da bi kar odložili tole knjižico. Seveda, vi ste videli, kako te stvari počno Colombo, Perry Mason, Philip Marlowe ... Ampak, ljubčki, tu ni Amerike, tu ni televizije, tu ni perfektnega zločina z eno samo napako, ki jo slutiš že prvi hip. Tu ni intuicije. Tu so dolgovezni, mučni pogovori. Tu so priče, ki bi jih najraje kresnil po nosu. Tu se počutiš kot potepen pes. O ja, najraje bi kar zatulil ..." (22).

<sup>145</sup> Prav v navedku v prejšnji opombi.

zapustiti policijo in odpreti svojo knjigarno, mimogrede pa rešuje še najbolj zapletene policijske primere v romanih *Tri smrti v Ljubljani* (1994), *Mali diktator* (1994), *Steza v pekel* (1994). V kratkem romanu *Sprejmi valček z odprtimi usti* (1996) je najbolj izobražen slovenski inšpektor soočen s težko nalogo: v okviru zakona mora vrniti svojega mladostnega prijatelja, agenta Davida Vitomirja in mu pomagati pri odkrivanju tihotapske mreže orožja. Prijatelj mu v obračunu med policijskimi specialci na koncu romana umre. »Čista bit vsega je, da odkriješ kriminalca, vse drugo je nič,« (12) na začetku romana trdi fenomenolog Zvone Marc. Ta končni nič povzema tudi naslov romana, navedek García Lorcove pesmi *Mali dunajski valček (Un pequeño vals vienés)*, ki ga po usodnih dogodkih recitira Marčev mladostni prijatelj Riba. *Sprejmi valček z odprtimi usti* s svojo medbesedilno naravnostjo morda že napoveduje Gluvičeva *Vrata skozi*.

Drugi Limov policijski junak je prometni policist Flik, ki v romanu *Med dvema ognjema* (1994) postane član posebne policijske ad hoc skupine in ki po opravljeni misiji izgine neznano kam.

Glavni junak romana *Bele smrti* (1994) **Franja Franciča** je uspešen policist, ki se v obmejnem slovenskem mestu bori proti drogi. Na policiji hitro napreduje, potem pa reši svojo družino in ustanovi svojo detektivsko agencijo. Ko se začne ponovno boriti proti beli smrti, mu zlikovci ubijejo prijatelja ter skoraj uničijo družino.

*Samomor upokojenega sodnika* (1993) izpod peresa **Toneta Freliha** v slovensko žanrsko literaturo uvede doslej manj zastopanega protagonista, preiskovalnega sodnika Matevža Mlakarja (pravnik, katerega »ljubezen do policijskih zapletov se je verjetno rodila ob prebiranju policijskih romanov,« 6), ki raziskuje samomor upokojenega sodnika. Raziskava ga popelje v povojni čas, v katerega se je mrtvi upokojeni sodnik vračal tudi v svojih spominih. Zunajliterarna resničnost (povojni procesi, zmontirani kazenski postopki, vpliv nekdanjih akterjev zgodovine) povsem določa roman, ne samo smrt upokojenega sodnika, temveč tudi preiskovalnega sodnika Mlakarja, ki ga na koncu romana nenadno premestijo.

Bliže trdi detektivki je v romanu *Vaya con Diós, amigo* (1993) **Aaron Kronski**. Prizorišče romana je Mehika, kjer detektiva, ki se občasno prelevi tudi v telesnega stražarja, najame osumljenčeva sestra. Četudi se izkaže, da je bilo njegovo najetje zgolj navidezno, saj je pravi morilec delodajalkin drugi brat, ona pa je zato tudi ves čas vedela, romanu manjka značilna avtorjeva (postmodernistična) fabulatorska naravnost.

Postmodernistično izrabljanje žanrov, ki je opazno pri **Maji Novak** (*Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, *Cimre*, *Karfanaum alias killed*) se izgubi v njenem romanu *Zarka* (1994). Kljub temu ga določa nekaj posebnosti. Predvsem gre tudi tokrat za spremembe v liku detektiva: ta je tokrat lastnica bordela. Pri razkrivanju skrivnostnega izginotja svojih domnevnih strank ji pomagajo tudi njene sodelavke. Kolektivni protagonist je, kot opozarja Peter Svetina, značilen predvsem za mladinske kriminalke, kar spet pomeni odstopanje od ustaljene žanrske sheme (Svetina; Strsoglavac 1999: 149). Podobno odstopanje pomeni tudi prostorska nedoločnost, vdiranje zunajliterarne resničnosti v besedilo, pa tudi pripovedovalčevo neposredno nagovarjanje bralca. Vse to so postopki, ki jih Novakova uporablja tudi v svojih ostalih romanih, tokrat najmanj radikalno, tako da o postmodernističnosti tega besedila ne moremo govoriti.

Tudi v romanu **Janje Vidmar** se pojavi lik ženske detektivke. V romanu *Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni* (1996) detektivka glavnega junaka (kljub temu, da žanrska shema detektivke prav to prepoveduje),<sup>146</sup> v prostem času tudi jazzovskega pianista, pripelje na koncu romana pred oltar.

### ***Kriminalka***

Pisanje kriminalke je v zadnjem času domena **Igorja Karlovška**. Njegovi romani večinoma ustrezajo žanrskim zahtevam kriminalke, ki pa jo z navezovanjem na zunajliterarno resničnost in boj posameznika (družine) z njo praviloma tudi presegajo.

Karlovškov prvenec *Bazen* (1990) popisuje življenje delavstva v rudarskem okolju; junaki romana so večinoma ljudje z družbenega dna, priseljenci iz drugih republik nekdanje Jugoslavije, ki se težko

---

<sup>146</sup> Van Dinovo (1982: 13) tretje pravilo se glasi: "Zgodba ne sme biti ljubezenska. Naloga se izpolni s tem, da zločinec pride pred sodišče, ne pa tako, da ljubezenski par stopi pred oltar."

vživljajo v drugačno in njim tuje okolje. Njihov protipol predstavlja tehnična inteligenca, ki vodi rudnik in ki v spopadih med seboj skuša prikriti slabe delovne razmere in prave vzroke za nesrečo v rudniku. Karlovškov pripovedovalec skuša ostati kar se da objektivni: dogajanje le rentgenizira, redkokdaj preide v kritiko in obtoževanje. Vsi Karlovškovi junaki iščejo osebno srečo – to pa lahko najdejo le v družini. Junakom *Bazena* sicer uspe zasnovati družino, a se jim ta na najokrutnejši način z umorom sesuje. Zato pa svojo družino uspe obdržati protagonist naslednjega Karlovškovega romana *Navzdol in naprej* (1994), ki je tudi sam iz samega družbenega dna, kriminallec, a se v kriminalni zateka, da bi se tega socialnega dna rešil; na koncu romana se tej poti odpove in se ustali v 'normalnem družinskem življenju.' V *Klanu* (1994) so v ospredju aktualne notranjepolitične teme: divja privatizacija, vpletanje tujega kapitala, podkupovanje in tajni računi v tujini; "klanu" se na pot postavi doktor ekonomije Andrej Majcen, zato ta obračuna z vso njegovo družino. Majcnova družina ne more zmagati, lahko pa se vsaj deloma reši in tako preživi. Na hrbtni strani Karlovškovega romana beremo, da je za roman značilno prepletanje kozmopolitizma z domačim okusom, »ta pa nikakor ni povezan s sicer razširjenim mešanjem žanra in pretencioznosti visoke literature«. Tudi glavni junak naslednjega Karlovškovega romana, *Polnočna loža* (1995), sodnik Jože Golob, ki na svojo pest raziskuje nepojasnen primer iz 1961. leta, se mora spopasti z organizacijo – naslednico nekdanje Ozne, ki je svoje lovke prepletla po vsej strukturi novonastale države. Posameznik, četudi sodnik, sicer uspe prodreti v sistem in ga razumeti, zato pa ga organizacija odstrani. Tudi tisti del organizacije, ki jo je zgradil na plemenitih domoljubnih načelih, se mora namreč umakniti brezobzirni pohlepni in častihlepni večini. Junaki *Modre vrtnice* (1998) so bili nekdanji člani ene družine: sodnica Tadeja Grčar in nekdanji nogometaš in lastnik lokala Modra vrtnica Jani Jeras imata hčerko Jasno. Mafijske družbe, skorumpirani politiki, kriminalci, tajne službe jih v svojem neusmiljenem boju za denar ponovno združijo. Roman se ne konča s srečnim koncem, temveč s preživetjem družine, ki se mora umakniti iz Slovenije. »Zgodba moralnega in družbenega razkroja, ki verjame samo še v trdno ljubezensko, družinsko celico z njenim pogumom in željo po preživetju,« beremo na zadnji platnici knjige.

Poleg Karlovškovega opusa je v letih 1994 in 1995 zlasti Grosupeljska Mondena s svojo zbirko Mondenin NN skrbela za produkcijo kriminalk. Med romani **Janje Vidmar** *Ameriški pisatelj* (1995); *Kdo je ubil Emilijo K.?* (1995), **Sonje Koranter** *Tiramisu* (1995), **Barbare Komar** *Kazimir* (1995), **Janeza Cirka** *Kruh, igre in modre oči* (1995), **Tuga Zaletela** *Maščevanje* (1995), po svoji stremljivosti in poseganju za nekaterimi postmodernističnimi formalnimi elementi izstopa roman **Tuga Zaletela** *Glavna vloga* (1995). Fabula: propadli pisatelj Roman, ki še ni izgubil vsakega

upanja za objavo svojih del, je honorarno zaposlen na Telefonu za ljudi v stiski, kjer zadnji govori s samomorilko, za katero kasneje (s pomočjo filma, v katerem igralka – morilka – govori iste besede, kot jih je njemu povedala 'žrtev' po telefonu) ugotovi, da je bila umorjena. Po teh dogodkih napiše dramo – kriminalno komedijo. Namesto klasičnega izsiljevanja za glavno vlogo v svoji komediji izbere morilko, njenega bogatega ljubimca pa za svojega producenta. Zgodba v zgodbi ima – tako kot pri Hamletu – sprva moralistični cilj: morilca namreč namerava prisiliti k priznanju njegovega dejanja, potem pa se iz moraliziranja sprevrže v svoje nasprotje. Pisatelj s sprejemanjem podkupnine, to je s postavitvijo svoje igre, postane sokrivec, zbliža se tudi z glavno igralko, ki je ljubimcu obljubila, da ne bo več igrala. To tako iztiri igralkinega ljubimca, da res prizna svojo krivdo in naredi samomor – kot je to storil eden izmed junakov nekega drugega filma, v katerem je sama igrala. Vendar se s tem zgodba pravzaprav ne konča: junaka sta zdaj sicer res prosta, zaljubljena, srečna ... a igralkino pojasnilo, da si bo moral pisatelj pogledati še kakšen njen film, je hkrati opozorilo, da se bo verjetno tudi njuna zgodba končala tako kot prejšnje – z umorom.

### ***Vohunski roman***

Je tesno povezan s kriminalnim, iz katerega se je tudi razvil (Lah 1997: 71). Njegovo prebiranje ni pokazalo tolikšne žanrske odprtosti kot kriminalka.

Za trivialno kontrastiranje postmodernizmu je žanr vohunskega romana zanimiv predvsem motivno-tematsko, saj se vohunjenje seli predvsem na področje modernih tehnologij postindustrijske družbe. Stremljivost teh besedil je torej v zrcaljenju kriminala v novih družbeno-ekonomskih razmerah.

V romanu *Virus Rah* (1996) izpod peresa **Mihaela Lotriča** se na računalniškem simpoziju pojavi računalniški virus Rah. Tako se (skrajšano, ljubkovalno) imenuje tudi računalniška strokovnjakinja za viruse, ki ima na simpoziju tudi predavanje na to temo. Junakinja, ki razmišlja o podiplomskem študiju pri profesorju, ki prodaja tudi antivirusni program za novi virus, se tudi zaljubi. Zaljubita pa se tudi policist in sestra osumljenca, ki se na koncu romana izkaže za nedolžnega.

Računalniškega področja se dotika tudi vohunski roman **Marka Simčiča** *Trinajsti otok* (1996). Po koncu hladne vojne so Rusi iz Vzhodne Nemčije odnesli pomemben čip, izdelavo programa pa zaupali slovenskemu podjetju. Razočarani agent KGB-ja skuša virus ukrasti in se tako maščevati Rusiji, a načrt mu spodleti, ker ga v kozji rog užene sveže zaljubljeni slovenski računalniški genij Andrej.

Protagonisti detektivk, kriminalk in vohunskih romanov so še vedno klasični protagonisti, saj jih bistveno določa iskanje resnice.

Verčevega Bena Perka, Malikovega inšpektorja Kosa, Limovega Zvoneta Marca in policista Flika, Frelihovega Matevža Mlakarja, Marie-Claire Maje Novak in detektiva Kronskega in Frančiča določajo njihove posebnosti, hkrati pa te ne zadoščajo za žanrsko razpiranje, temveč bolj za utrjevanje žanrskih vzorcev, ki detektiva določajo predvsem kot iskalca resnice in s tem za najbolj fenomenološkega izmed vseh pripovednih junakov.

Tudi Karlovškovi junaki iščejo resnico – njeno spoznanje je osnovno pojasnilo vseh njihovih peripetij in težav. Včasih je ne morejo spoznati do konca, saj se jim po robu postavi udbomafija (velika zgodba) v vseh svojih različicah. Karlovškovo priseganje na moč posameznika (ki v krogu svoje družine vedno ostaja zlomljeni moralni zmagovalec) razvodeni Tugo Zaletel z mešanjem dobrega in zla, na katerih šele nastane družina. Priseganje na veliko zgodbo je seveda odmik od ontoloških vprašanj, o katerih se sprašuje literatura postmodernizma.

Tudi protagonisti vohunskih romanov so iskalci resnice v sodobni postindustrijski družbi – to iskanje jih določa v tej meri, da ostajajo fenomenološki junaki, ki jih je McHale označil za tipične junake modern(ističn)e literature.

### ***Znanstvena fantastika***

Znanstvena fantastika je vse od – prezrte – Bartolove rabe pojma<sup>147</sup> leta 1932 na Slovenskem določena kot literatura, ki si

---

<sup>147</sup> Bartolova oznaka znanstvena fantastika se ni prijela. Kot poroča Metka Kordigel, slovenska literarna kritika za Feiglova dela nikakor ni mogla najti ustreznega oznake. Iskanje ustreznega termina se je nadaljevalo po drugi svetovni vojni. 1953 je izraz znanstveno-fantastični roman uporabila Vlasta Pacheiner v sestavku *Razmah in kriza Science-Fiction* in se tudi po obsegu pojma približala Bartolovi rabi (Kordigel 1994: 13-14).

zastavlja neki problem in ga skuša na znanstveni (ali navidezno znanstveni) način (in z znanstveno metodo) rešiti. Ta se odvija kot igra med dobro obveščeniim pripovedovalcem in praviloma slabo obveščeniim bralcem, pri čemer so bralčev dvom, nelagodje, strah oz. začudenje pogosto izpeljani kot ena izmed literarnih tem (Kordigel 1994: 11, 12).

Znanstvena fantastika na Slovenskem se je tako kot drugje po svetu ob koncu 19. stoletja razvila iz utopične literature pri Stritarju, Mahničju, Trdini, Jakličju, Mencingerju in Šubicju. Svoj prvi vrh je dosegla z Damirjem Feiglom v obdobju med dvema vojnama, drugega pa v sedemdesetih<sup>148</sup> (Vid Pečjak, *Adam in Eva na planetu starcev*, 1972; *Roboti so med nami*, 1974; *V krempljih čarovnice Gite*, 1977; Franjo Puncer, *Izgubljeni človek*, 1978; Branko Gradišnik, *Čas*, 1977; Miha Remec, *Votlina*, 1972) in osemdesetih letih (Branko Gradišnik, *Zemlja, zemlja, zemlja*, 1981; Miha Remec, *Prepoznavanje*, 1980, *Iksion*, 1981, *Mana*, 1985, *Veliki voz*, 1986, *Zelena zaveza*, 1989; Samo Kuščer, *Sabi*, 1983 ter kratkozgodbaši Samo Resnik, Sandi Sitar, Boris Višnovec, Zvone Jirasek, Denis Rakuša, Samo Vresnik, Egist Zagoričnik, Bojan Meserko). V tem času izide antologija fantastične kratke proze z naslovom *Mavrična krila* (1978), avtorji in ljubitelji znanstvene fantastike pa se tudi organizirajo. Nekatera takšna združenja ali sekcije izdajajo celo svoje revije (*Galaxy*, *Galileo*, *Očasnik*), 'fanzine' (*Blodnjak*, *Nova*) in almanaha (*Terra*), pojavijo pa se tudi teoretiiki znanstvene fantastike in specializirani prevajalci (Drago Bajt, Žiga Leskovšek, Jože Dolničar, Samo Resnik).<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Takrat nastanejo tudi nekatere znanstvenofantastične drame (Boris Grabnar, *Vojna tajna*; Franjo Puncer in Jure Kislinger, *Pregnani iz raja*) in radijske igre (Marjan Tomšič, *Štiglica*).

<sup>149</sup> Med fantasti in znanstvenimi fantasti, ki jih navaja Lah (1997: 176-177) so Franc Jeza (*Nevidna meja*), Frane Tomšič (*Zrcalo*, *Potop*: Tretje stoletje kibernetične ere), Miha Remec (*Prepoznavanje* ali *Bele vdove črni čas*, *Iksion* ali *beg iz prikazovalnice*, *Mana*, *Lovec*, *Nečista hči*, *Zelena zaveza*, *Astralni svetilniki*), Vid Pečjak (*Kam je izginila Ema Lauš*), Franc Puncer



Svetovna znanstvena fantastika v začetku osemdesetih doživi krizo. Evropskim avtorjem ne uspe preseči izčrpanosti, ki jo v Združenih državah presežejo t. i. 'neuromantics' kiberpankovski romani, ki preidejo v postmodernizem.

Slovenska znanstveno fantastična literatura je – tako kot znanstvena fantastika sploh – predvsem izrazito tematsko določena. Štirje tematski krogi, ki so po Kordigelovi značilni za slovensko znanstveno fantastiko, tema robota, tema vesoljcev, tema uničevanja bivalnega prostora in tema izgube človekove identitete, ustrezajo individualnemu, še zlasti pa kolektivnemu bivanjskemu strahu, eksistencialni problematiki in občutku ogroženosti. Zato ne preseneča, da se je znanstvena fantastika vse bolj oddaljevala od 'znanstvenosti' in vse bolj približevala 'fantastičnosti' (Kordigel 1994: 51-53).

Eno opaznejših peres slovenske znanstvene fantastike je **Miha Remec**. Objavljati je začel v sedemdesetih, a njegovo pisanje je močno zaznamovalo predvsem osemdeseta. Za Remčevo tematsko čvrsto določeno (znanstvenofantastično) pisanje (*Votlina ali noč med slovenskimi polharji*, 1977; *Prepoznavanje ali bele vdove črni čas*, 1980; *Iksion ali beg iz prikazovalnice*, 1981; *Mana, časovni zapiski časnikarja Jurija Jereba*, 1985; *Lovec, Nečista hči*, 1987; *Zelena zaveza, politično fantastični roman*, 1989; *Zapiski odposlanca Zemlje*, 1991; *Astralni svetilniki*, 1993) je značilen svojevrsten jezik s številnimi neologizmi.<sup>150</sup> Tematsko Remčev opus ostaja trdno zasidran v znanstveni fantastiki, ki jo spremlja poudarjena erotičnost. Tako od antiutopije (zbirka *Votlina ali noč med slovenskimi polharji, Prepoznavanje ali bele vdove črni čas*) preide v individualno preseganje antiutopije z ljubeznijo in sposobnostjo posameznika (*Iksion ali beg iz prikazovalnice*), stik s paralelnim svetom, s tem pa v

(Izgubljeni človek, Časovna vrv, Wemarus, Opna), Janez Hribar (Satanova mana), Branko Gradišnik (Čas, Zemljazemljazemlja), Samo Kuščer (Sabi, Žalostni virtuoz in druge domišljajske zgodbe).

<sup>150</sup> V spremnem besedilu k Remčevim *Astralnim svetilnikom* jih je analiziral Janez Majnič (1993: 21-25).

tematiziranje prostora in časa ter dotika (*Mana, časovni zapiski časnikarja Jurija Jereba*), protislovja erotike, ki sama po sebi ni sposobna zadovoljiti človeka, saj kljub njej lahko človeška vrsta izumre (*Nečista hči*), ter v prihodnost z vdori zunajliterarne resničnosti, ki je podprta z aktualnim političnim dogajanjem (*Zelena zaveza*).

Najvidnejši avtor prve polovice devetdesetih<sup>151</sup> je **Franc Puncer** (Stražišar 1999: 21). Njegovi romani so tematsko izrazito znanstveno<sup>152</sup> fantastični: *Časovna vrv* (1993) je utopična satira, ki protagonista Speksa vodi na različna prizorišča (prazgodovina, New Celje 2090, srednji vek, čas po jedrski katastrofi), v časovnem razponu 25.000 let. Tudi v ta roman vdira zunajliterarna resničnost (divje lastninjenje). Roman *Wemarus* (1994) tematizira pozitiven človeški stik z višje razvito nezemeljsko civilizacijo, ki glavnega junaka Frenka po Wemarusu seznani z življenjem na drugih planetih. *Opna* (1995) tematizira posmrtno življenje. Junaki romana se zataknejo v nekakšnem prehodnem svetu od življenja k smrti, kjer nezemeljskim bitjem služijo kot poskusni primerki za analizo življenja na Zemlji.

V drugi polovici devetdesetih kratko znanstveno fantastično prozo objavlja **Edo Rodošek**. Izšlo je več njegovih kratkoproznih zbirk: *Temna stran vesolja* (1997), *Čar iskanja* (1997), *Sence neznanega* (1998); *Spokojni svet* (2000), *Nauči me sanjati* (2000). Rodoškova proza opozarja na vpliv, ki ga ima rastoča tehnizacija na povprečnega človeka in na stiske ter odtujenost, ki ga tako povzročata. Konci njegovih zgodb so večinoma pesimistični, a ne vedno brezizhodni.

---

<sup>151</sup> Drago Bajt (1995: 191) piše, da je Puncerjevo pripovedništvo nastalo že prej, da je bilo v devetdesetih le objavljeno – roman *Povzročitelj*, ki je bil dokončan leta 1994 pa še čaka na objavo.

<sup>152</sup> Puncer je bil po poklicu biolog in svoje vedenje je spretno vključil v svoje romane (Bajt 1995: 194).

Med izrazito znanstveno fantastiko tematsko sodi tudi **Boris Čerin**, čeprav le z enim romanom *Prekletstvo dvoglavega klovna* (1990). V njem opisuje vesoljsko potovanje in spoznavanje drugih svetov, podvajanje, kloniranje; nasprotniki Proti in Časovniki, ki hočejo uničiti življenje na Zemlji, se pomerijo v moči energetskih valov.

*Fil* (1995) je roman **Ive Moharjeve**, ki elemente fantastičnega utemeljuje v reinkarnaciji: naslovni junak Fil se pojavi iz filodendrona v hiši Erike Weber. Izkaže se, da je bila hiša nekoč last njegovih staršev, in da je sam napravil samomor, ko je umrlo dekle, v katerega je bil zaljubljen. Dogajanje v romanu je posnetek preteklih dogajanj in ciklično ponavljanje že doživetega, saj tudi tokrat umre Filova izbranka in on skupaj z njo. Zdi se, da cikličnost roman opredeljuje predvsem tematsko, saj je značilna le za posamezne junake; prav tako roman podaja 'resnico', ki je cikličnost v ničemer ne omaje.

Zvrsti antiutopije je blizu *Atlantida* (1998) **Mihaele Ponebšek**, ki s svojo tematiko iskanja Atlantide prehaja tudi na področje zgodovinskega romana. Antiutopičnost vseeno prevlada, saj tudi Atlantido določa in ustanovi totalitarni režim in boj z njim. Pripoved »o zadnjih dneh dežele plemenitih, svobodnih in delavnih ljudi, ki že od davnine spi na dnu oceana,«<sup>153</sup> je bolj kot s pozitivno projekcijo določena s katastrofo, iz katere je tudi nastala Atlantida.

### **Grozljivka**<sup>154</sup>

**Miha Mazzini** v *Zbiralcu imen* (1993) popisuje dogajanje na otoku, kamor se v vilo, ki je nekoč pripadala upokojenemu diplomatu, na počitnice odpravijo štirje fantje. V hiši straši. Prijazni otrok vsakogar, ki ga sreča, povpraša po imenu. Vprašani tako zgubi svoje

<sup>153</sup> Besedilo na zavihku knjige.

<sup>154</sup> Pod pustolovsko pripovedništvo (gotsko, črno, skrivnostno, vampirsko...) Lah (1997: 173) uvrsti *Puščico* Bogdana Novaka, *Vampirja z Gorjancev* Mateta Dolenca, *Morano Sama Kuščerja* in *Zbiralca imen* Mihe Mazzinija.

ime, brez imena pa znori. Prikazen okuži fante na počitnicah, potem pa še druge turiste na otoku. Vsesplošni poboj preživi le dekle Ana. Mazzinijev roman je z motivom zbiralca imen blizu postmodernizmu, saj sta poimenovanje in jezik ena od bistvenih postmodernističnih postulatov; tokrat je ta vzporednica bolj oblikovno-formalna – v romanu ne gre le za jezikovno resničnost in opozarjanje na njeno skonstruiranost, temveč za v žanr<sup>155</sup> vpeto fabulo, ki še vedno ostaja nosilka ene same resnice.

**Feri Lainšček** z *Astralnim nizom* (1993) prehaja mejo med grozljivko in new agem, še zlasti z zanimanjem za astrologijo. Fabula prehaja od detektivke v grozljivko: štirje fantje na večer njenega rojstnega dne posilijo Barbe Knne. Policijski inšpektor Kosmos Schwartz in višji inšpektor Jobst Borngäber raziskujeta grozljivo smrt vseh posiljevalcev: Leonharda Gottscharda, Thaddeusa Clementschicza, Heilmarija Wimmerja, pa tudi Barbene prijateljice Reni Weinacheter, ki je na nevarnost ni opozorila. Lainščkov *Astralni niz* je čisto žanrsko besedilo, ki sicer odseva nekatere težnje postmoderne literature (spogledovanje z new ageom), a dlje od tega ne seže.<sup>156</sup> Po navajanjih horoskopov, prerokovanjih na pokopališčih, spoznanju, da Barbenin oče ni bil morilec, posredovanju duhovnika ... se izkaže, da je pravzaprav šlo za maščevanja in da takšen astralni niz lahko pretrga le žrtvovanje iz ljubezni, ki ga izvede Barbenin ded Osbert.

Znanstvena fantastika operira z določljivo in značilno kategorijo prostora in časa. Večinoma gre za projekcijo v prihodnost (**Remec**, *Iksion*; **Puncer**, *Opna*; **Čerin**, *Prekletstvo dvoglavega klovna*), ki je prostorsko povsem določena, hkrati pa dovolj

<sup>155</sup> Mateja Komel Snoj (1993: 104, 105) v oceni Mazzinijeve knjige kot žanrsko oznako pogojno navaja kriminalko.

<sup>156</sup> V intervjuju z Darjo Pavlič (1993: 42) za Literaturo je o žanrski liteaturi Lainšček dejal, da "predvsem težko pristajam na žanrski obrazec, ki mi ne dovoljuje, da bi bil ustvarjalec. Obrt pač obvladam. *Astralni niz* to na neki način potrjuje. A to ni tekst, ki bi me zadovoljil."

abstraktna, da dovoljuje posplošitve in poante, ki jih tovrstna literatura predpostavlja (Kordigel 1994: 32). Nepredstavljenost, nedoumljivost in tujost prestavljenega sveta povzročita pri bralcu dvom, s tem pa ga napeljeta na razlikovanje in izbiro med obema ravnema besedila, fantastično in verjetno. Projekcijo v prihodnost lahko dopolnjujejo tudi zrcaljenja sedanosti (**Remec**, *Zelena zaveza*) in popotovanje v preteklost (**Ponebšek**, *Atlantida*) ter prehajanje iz preteklosti v prihodnost (**Remec**, *Časovna vrva*), ki jo dopolnjujejo ustrezna prostorska določila ali pa uvajanje cikličnega časa na zgodbeni ravni, v katerem se (v sedanosti) konča, kar je bilo v preteklosti pretrgano (**Mohar**, *Fil*).

Grozljivka je časovno bližje sedanosti. Določena je predvsem prostorsko-tematsko: pri **Mazziniju** s samotnim otokom, kjer, se zdi, soobstajajo različni časi, ki oživijo z zbiralcem imen. A cikličnost ne nadvlada linearnega časa, ki se po razpletu dogodkov vrne kot glavni dogajalni čas. Podobno se kategorija prostora in časa od linearnega časa, ki se razvije v cikličnega, povrne v linearni čas pri **Lainščku**. Cikličnost, podobno kot pri Mazziniju, predvsem prostorsko-tematsko določajo elementi grozljivke: grozljiva iznakaženost trupel, pokopališče ... A gre za anomalijo, saj ob vzpostavitvi ponovnega reda ti izginejo.

### ***Ljubezenski roman***

Ljubezenski roman ni najpogostejši žanr osemdesetih in devetdesetih,<sup>157</sup> je pa (vsaj) tematsko pogosto prisoten tudi v domačijem, zgodovinskem in drugem pripovedništvu.<sup>158</sup>

Določilom žanrske literature ustreza zelo priljubljen<sup>159</sup> obsežen roman *Ljubezen v f-molu* (1987) **Elze Budau**. Opisuje ljubezensko

---

<sup>157</sup> V Lahovem *Pregledu* za obdobje po letu 1980 najdemo *Kanček sreče* Francija Prajsa, *Polonezo* Žarka Petana, *Ranjeni orel* in *Bil je prvi pomladni dan* Zlate Volarič in *Ljubezen v f-molu* Elze Budau.

<sup>158</sup> Lah navaja kmečko povest *Začutila sem tvojo ljubezen* Anice Zidar.

doživljanje Lane, ki se med počitnicami na dalmatinskem otoku zaljubi v otoškega zdravnika. Njuna zgodba se nadaljuje v Ljubljani, razplete pa na otoku Visu.

Obsežen je tudi seznam del z ljubezensko tematiko **Zlate Volarič**; ljubezen je pravzaprav rdeča nit vseh romanov Volaričeve, saj je vodilna tema tudi v njenih kriminalkah, saj gre navadno prav za umor in zločin iz strasti in neuslišane ljubezni. Tako je ljubezenski roman *Ranjeni orel* (1995) pravljica zgodba o zbližanju grofa Ulrika in gozdarjeve hčere Julijane; protagonistka ljubezenskega romana *Luč nad močvirjem* (1996) je pisateljica Alina, ki piše ljubezenske romane<sup>160</sup> in po ločitvi od svojega moža po številnih peripetijah najde ljubezen svojega življenja. Tema ljubezenskega romana *Prvi pomladni dan* (1996) je mladostna ljubezen, ki mora za svojo uveljavitev prestati številne preizkušnje; *Potop v plamenih* (1996) je (tudi ljubezenski) roman o uspešni založnici Luciji, ki se na koncu poroči s svojim življenjskim sopotnikom in prijateljem Simonom. Ljubezenski družinski roman *Pomladni dež* (1998) je kronika družine Silverin iz Vitolova: »v romanu se nenehno nekaj zapleta, razpleta in glavno je, da je konec srečen. Poročijo se namreč kar štirje pari« (164). *Zvezdni utrinki* (1999) vsebujejo štiri zgodbe: kriminalko z motivom umora iz ljubosumja (*Pogumna reševalka*) in kriminalno pripoved o Otonu, ki v dedkovi hiši poskuša ustanoviti harem in zato ugrablja dekleta (*Harem v dedkovi hiši*) ter ljubezenski zgodbi *Gašperjevo hrepenenje* in *Vse ostane v družini*. Roman *Dih vročega poletja* (2000) je pripoved o bogati Orionu, ki se mora na zahtevo svoje matere poročiti z Justinom,

<sup>159</sup> Najbolj brana knjiga v Delavski knjižnici leta 1996 (Lah 1997: 177).

<sup>160</sup> Avtorica v kratkem povzetku vsebine na koncu romana opozarja, da roman ni avtobiografski, pri čimer sebe označi za pisateljico ljubezenskih romanov: "Na prvi pogled bi kdo mislil, da je roman *Luč nad močvirjem* avtobiografsko delo, pa ni tako. Je že res, da je glavna oseba pisateljica in poleg tega piše celo kot avtorica ljubezenske romane, a je samosvoja in drugačna osebnost z nenavadno usodo." *Luč nad močvirjem*, 170.

ki jo muči in pretepa; Oriona se zaljubi v revnega Ermina, s katerim se po številnih pripetljajih na koncu romana tudi poroči.

Romani Volaričeve so izrazito ljubezenski. Ljubezen z začetka romana navadno zaplete dogajanje in ga proti koncu tudi razplete v srečni konec, kar v grobem ustreza žanrski shemi ljubezenskega romana. Kljub temu pa romani Zlate Volarič vzbujajo pomisleke o statusu uspešničarske literature, saj večinoma izhajajo v samozaložbi, in sicer v nakladi dvesto izvodov.

V zadnjih letih je zelo produktivna pisateljica ljubezenskih romanov **Maša Modic**. Njeni romani (*Pajčevina strahu*, *Pečina smrti*, *Mreža prevar*, *Poslednji klic preteklosti*, *Usodna pretvarjanja*, *Črni dvorec*) izhajajo v zbirki *V objemu ljubezni*. Čeprav gre večinoma za romane s pretežno ljubezensko tematiko, so skoraj vsi tematsko tudi blizu grozljivki in kriminalki. Modičeva z elementi grozljivke in kriminalke v svojih romanih verjetno le še povečuje zgodbenost in napetost (s tem pa obenem računa tudi na večjo učinkovitost pri bralcih), s čimer se približuje žanrski hibridnosti, ki jo večinoma najdemo v postmodernističnih besedilih. Seveda zgolj kategorija žanrskega sinkretizma takšne umestitve še ne omogoča.

### ***Vojni roman***

Bera vojnega romana je bolj skromna, še zlasti, če ga primerjamo z razmahom žanra v povojnem času vse do osemdesetih. Uspešničarski vojni roman šestdesetih in sedemdesetih je predvsem zaznamoval opus **Toneta Svetine** z *Ukano I-III*, v osemdesetih sta jim sledili še *Ukana IV* (1985) in *Ukana V* (1987), pa tudi kratki Svetinov roman *Črna srna* (1992), ki pripoveduje o obdobju druge svetovne vojne in času po njej.

Akcijski vojni roman iz druge svetovne vojne je *Temna zvezda smrti* (1993) **Dima Zupana** – o pustolovščinah dveh prijateljev, ki se kot pikara potikata po zasedeni Evropi in skušata priti na Portugalsko in nato naprej v svet, a na cilj uspe priti le enemu od njiju.

Med žanrske izdelke sodita tudi romana **Damijana Šinigoja** *Neizstreljeni naboj za Slovenijo* (1994), **Marija Vogrič** *Vojna iz ljubezni* (1993-1996), oba s tematiko osamosvojitvene vojne ter roman **Petra Malika** *Lovišča* (1993), ki uvede kot prizorišče vojno dogajanje v Bosni. V romanih se fikcija občasno meša s fakti, vendar pripoved vseeno ostaja, kot je o *Loviščih* zapisala Vanesa Matajč (1993: 102), trdna, sklenjena resnica.

\* \* \* \* \*

V osemdesetih in devetdesetih se je slovenska žanrska literatura močno razmahnila. Kot sklep – pa tudi potrditev številčne zastopanosti žanrske literature – naj zato služi preglednica (obravnanih) žanrskih naslovov daljše in tudi krajše proze, pa tudi medbesedilnih navezav nanje.



## ***Preglednica obravnavanih žanrskih naslovov in medbesedilnih navezav***

### **DETEKTIVKA in KRIMINALKA**

**1987:** Branko GRADIŠNIK. *Krik in nepredvidljivost. (Mistifikcije).*

**1988:** Igor BRATOŽ. *Polomljeni prsti strasti. (Pozlata pozabe).*

Emil FILIPČIČ. *X-100 roman.*

**1989:** Bogdan NOVAK. *Dva zlata Friderika. (Umor na plaži).*

Aaron KRONSKI. *Vražji glas: triler.*

Bogdan NOVAK. *Umor na plaži. (Umor na plaži).*

Bogdan NOVAK. *Skoraj popoln zločin. (Umor na plaži).*

**1990:** Brane GRADIŠNIK. *Nekaj drugega: film v pismih.*

Brane GRADIŠNIK. *Nekdo drug.*

Igor KARLOVŠEK. *Bazen.*

Marjan REMIC. *Tone Hace – car slovenskih tolovajev v slovenskem filmu Do konca in naprej ...*

Marjan ROŽANC. *Umor.*

Franček RUDOLF. *Rdečelaska v zrelem žitu.*

**1991:** Ladislav ČRNOLOGAR. *Sabotaža.*

Alojz IHAN. *Hiša.*

Aaron KRONSKI. *Mesto angelov.*

Sergej VERČ. *Rolandov steber: kriminalni roman.*

Vladimir P. ŠTEFANEC. *Morje novih obal: resnična zgodba.*

**1992:** Zlata VOLARIČ. *Suhec in debeluh.*

**1993:** Matej BOR. *Jernov rokopis ali Martinova senca.*

Tone FRELIH. *Samomor upokojenega sodnika.*

Aaron KRONSKI. *Vaya con Diós, amigo.*

Peter MALIK. *Lovci na Rembrandta.*

Maja NOVAK. *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah.*

Maja NOVAK. *Misterij lihega dvigala. (Zverjad).*

Maja NOVAK. *Pisma bralcev. (Zverjad).*

Maja NOVAK. *To zgodbo bi moral napisati Simonon. (Zverjad).*

Zlata VOLARIČ. *Odpihnjeno z vetrom.*

**1994:** Ladislav ČRNOLOGAR. *Voluharji.*

Franjo FRANČIČ. *Bele smrti.*

Igor KARLOVŠEK. *Klan.*

Igor KARLOVŠEK. *Navzdol in naprej.*

Aaron KRONSKI. *Pogrezanje.*

Goran LIM. *Med dvema ognjema.*

Goran LIM. *Mali diktator.*

Goran LIM. *Steza v pekel.*

Goran LIM. *Tri smrti v Ljubljani.*

- Peter MALIK. *Mišnica inšpektorja Kosa.*
- Maja NOVAK. *Zarka.*
- Franček RUDOLF. *Parnik Jesenice-Trbovlje: kriminalka.*
- Vladimir P. ŠTEFANEC. *Sprehajalec z nočnih ulic.*
- 1995:** Janez CIRK. *Kruh, igre in modre oči.*
- Igor KARLOVŠEK. *Polnočna loža.*
- Sonja KORANTER. *Tiramisu.*
- Barbara KOMAR. *Kazimir.*
- Maja NOVAK. *Cimre.*
- Janja VIDMAR. *Ameriški prijatelj.*
- Janja VIDMAR. *Kdo je ubil Emilijo K.?*
- Zlata VOLARIČ. *Koraki v krogu.*
- Zlata VOLARIČ. *Smeh v solzah.*
- Tugo ZALETEL. *Glavna vloga.*
- Tugo ZALETEL. *Maščevanje.*
- 1996:** Goran GLUVIČ. *Sprejmi valček z zaprtimi usti.*
- Maja NOVAK. *Misterij lihega dvigala. (Zverjad.)*
- Janja VIDMAR. *Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni: vse je samo jazz.*
- 1997:** Goran GLUVIČ. *Vrata skozi: roman.*
- Aaron KRONSKI. *Človek, ki se je pretepal z angeli: roman.*
- 1998:** Igor KARLOVŠEK. *Modra vrtnica.*
- Maja NOVAK. *Karfanaum ali as killed.*

Sergej VERČ. *Skrivnost turkizne meduze. Kriminalni roman.*

Andrej POGORELEC. *Primer Kozmos: sedmica.*

**1999:** Zlata VOLARIČ. *Harem v dedkovi hiši. (Zvezdni utrinki).*

Zlata VOLARIČ. *Pogumna reševalka. (Zvezdni utrinki).*

**2000:** Aaron KRONSKI. *Stražar.*

Miha MAZZINI. *Telesni čuvaj: verzija 1.72.*

#### **VOHUNSKI ROMAN**

**1988:** Franci PRAJS. *Skrivnostne igre.*

**1996:** Mihael LOTRIČ. *Virus Rah.*

Marko SIMČIČ. *Trinajsti otok.*

#### **(ZNANSTVENA) FANTASTIKA**

**1980:** Franc JEZA. *Nevidna meja: povest iz daljne prihodnosti in druge fantastične zgodbe*

Vid PEČJAK. *Kam je izginila Ema Lauš.*

Miha REMEC. *Prepoznavanje ali bele vdove črni čas.*

**1981:** Miha REMEC. *Iksion ali beg iz prikazovalnice.*

Branko GRADIŠNIK. *Zemljazemljazemlja.*

**1983:** Samo KUŠČER. *Sabi.*

**1985:** Milan KLEČ. *Briljantina.*

Miha REMEC. *Mana: časovni zapiski časnikarja Jurija Jereba.*

Marko URŠIČ. *Razpoke.*

- 1987:** Andrej BLATNIK. *Plamenice in solze.*  
 Branko GRADIŠNIK. *Brazilija. (Mistifikcije).*  
     Branko GRADIŠNIK. *Načelo Tao Zia (Mistifikcije).*  
 Miha REMEC. *Lovec.*  
 Miha REMEC. *Nečista hči.*
- 1988:** Igor BRATOŽ. *Imitatio mundi: triviapis. (Pozlata pozabe).*
- 1989:** Andrej BLATNIK. *Materin glas. (Biografije brezimnih).*  
 Tamara DONEVA. *Zadovoljena Lenora zadovoljuje.*  
 Aaron KRONSKI. *Vražji glas (triler).*  
 Samo KUŠČER. *Žalostni virtuoz in druge zgodbe.*  
 Miha REMEC. *Zelena zaveza: politično fantastični roman.*
- 1990:** Berta BOJETU. *Filio ni doma.*  
 Silvija BOROVIK. *Strašljivke.*  
 Boris ČERIN. *Prekletstvo dvoglavega klovna.*  
 Milan KLEČ. *Balanca.*
- 1991:** Marjetka JERŠEK. *Smaragdnno mesto.*  
 Feri LAINŠČEK. *Namesto koga roža cveti.*  
 Marjan TOMŠIČ. *Oštrigéca.*
- 1992:** Frane TOMŠIČ. *Zrcalo.*
- 1993:** Janez HRIBAR. *Satanova mana.*  
 Samo KUŠČER. *Morana.*  
 Feri LAINŠČEK. *Ki jo je megla prinesla.*

Feri LAINŠČEK. *Astralni niz. Roman.*

Miha MAZZINI. *Zbiralci imen.*

Miha MAZZINI. *Satanova krona: roman, ver. 1.05.*

Maja NOVAK. *Maček. (Zverjad).*

Maja NOVAK. *Duhovi so Schroedingerejve mačke. (Zverjad).*

Maja NOVAK. *Taleranski katekizem. (Zverjad).*

Maja NOVAK. *Vampirka (Zverjad).*

Franc PUNCER. *Časovna vrv.*

Miha REMEC. *Astralni svetilniki.*

Marjan TOMŠIČ. *Zrno od frmentona.*

**1994:** Bogdan NOVAK. *Puščica.*

Franc PUNCER. *Wemarus.*

Frane TOMŠIČ. *Potop: Tretje stoletje kibernetične ere.*

**1995:** Berta BOJETU. *Ptičja hiša.*

Iva MOHAR. *Fil.*

Franc PUNCER. *Opna.*

**1996:** Sanja PREGI. *Tanaja.*

**1997:** Boris JUKIČ. *Nekdo je igral klavir.*

Edo RODOŠEK. *Temna stran vesolja.*

Edo RODOŠEK. *Čar iskanja.*

Tone PERČIČ. *Harmagedon.*

**1998:** Bojan MESERKO. *Kmečka idila: zbirka*

*znanstvenofantastičnih in fantastičnih zgodb.*

Mihaela PONEBŠEK. *Atlantida.*

Edo RODOŠEK. *Sence neznanega.*

**1999:** Bojan MESERKO. *Sanjališče.*

**2000:** Andrej BLATNIK. *Električna kitara. (Zakon želje).*

Bojan MESERKO. *Sanjalnica.*

Edo RODOŠEK. *Nauči me sanjati.*

Edo RODOŠEK. *Spokojni svet.*

#### **LJUBEZENSKI ROMAN**

**1981:** Franci PRAJS. *Kanček sreče.*

**1982:** Marko ŠVABIĆ. *Ljubavne povesti.*

**1985:** Marjeta NOVAK. *Kristina.*

**1987:** Elza BUDAU. *Ljubezen v f-molu.*

Marjeta NOVAK. *Vila Michel.*

Jani VIRK. *Preskok.*

**1989:** Mart LENARDIČ. *Moje ženske.*

Lela B. NJATIN. *Nestrpnost.*

Jani VIRK. *Rahela.*

**1990:** Marjeta NOVAK. *Posebne nežnosti.*

**1991:** Jani VIRK. *Vrata in druge zgodbe.*

Žarko PETAN. *Poloneza.*

**1992:** Marijan PUŠAVEC. *Zbiralci nasmehov.*

Milan KLEČ. *Ljubezen na prvi pogled.*

Katarina MARINČIČ. *Rožni vrt.*

Nedeljka PIRJEVEC. *Zaznamovana.*

**1994:** Mart LENARDIČ. *Še večji Gatsby.*

Jani VIRK. *Moški nad prepadom.*

**1996:** Andrej BLATNIK. *Tao ljubezni.*

Vinko MÖDERNDORFER. *Tek za rdečo hudičevko.*

Zlata VOLARIČ. *Bil je prvi pomladni dan: ljubezenski roman.*

**1997:** Maja NOVAK. *Gverila ali ženska pisava.*

**1998:** Brina ŠVIGELJ MERAT. *Con Brio.*

**1999:** Zlata VOLARIČ. *Gašperjevo hrepenenje. (Zvezdni utrinki.)*

Zlata VOLARIČ. *Vse ostane v družini. (Zvezdni utrinki.)*

**2000:** Maša Modic. *Pečina smrti.*

Maša Modic. *Črni dvorec..*

Maša Modic. *Usodna pretvarjanja.*

Maša Modic. *Pajčevina strahu.*

#### ZGODOVINSKA PROZA

**1983:** Andrej BLATNIK. *Kako sem dobil vojno (Šopki za Adama venijo).*

**1989:** Andrej BLATNIK. *Dan, ko je umrl Tito (Biografije brezimenih).*

**1990:** Goran GLUVIĆ. *Vsakemu poučno branje izpovedi jahalca 20. stoletja.*



- 1992:** Tone SVETINA. *Črna srna.*
- 1995:** Jani VIRK. *1895, potres.*
- 1996:** Vladimir KAVČIČ. *Somrak.*  
Dušan MERC. *Galilejev lesteneč.*
- 1997:** Feri LAINŠČEK. *Skarabej in vestalka.*  
Bogdan NOVAK. *Puščava.*  
Alojz REBULA. *Maranathà ali leto 999.*  
Igor ŠKAMPERLE: *Kraljeva hči*
- 1998:** Drago JANČAR. *Zvenenje v glavi.*



## ***Sklep: Je literatura brez avre sploh še mogoča?***

*Odnos do kriminalke je v Sloveniji dokaj dvorezen. Po eni strani se ta žanr zelo povzdiguje in se mu, kakor tudi drugim žanrom, poje veliko hvalnic. Zaradi tega prihaja celo do drugega ekstrema. Včasih kaj izide samo zato, ker je znanstvena fantastika ali kriminalka. Založbe so prepričane, da je žanrom treba dajati posebno prednost in potem izdajo knjigo, čeprav sama literarna vrednost le-tega ne opravičuje.*

*Intervju z Majo Novak v Mentorju*

Videti je, da imajo mnogi, ki čutijo erotično zavezanost literaturi danes lahko obilo razlogov za nezadovoljstvo in zaskrbljenost. Literatura je po eni strani dostopnejša in bolj množična kot kadarkoli, njen najžlahtnejši del, beletristika, pa postaja vedno bolj marginalizirana. Vpliv poznega kapitalizma, globalizacije, množičnih medijev, informacijske dobe in potrošništva vse bolj preplavljajo tudi literaturo in literarno vedo. Pred našimi očmi se tako spreminja funkcijska določenost literature, ki se vse bolj ravna po pravilih trga: tudi v literaturi dobiva vse večji pomen hitrost – ta se zdi celo ena najopaznejših lastnosti našega časa (Zupan Sosič 2006: 13); diktat trga narekuje hiperprodukcijo tako literarnih kot metaliterarnih besedil – inflacijo slednjih Meta Grosman (2007: 144) pripisuje tudi univerzitetnim habilitacijskim strojem –, vse skupaj pa korenito spreminja tako vlogo in podobo knjige (čevlja; vira zabave), knjižnic, ki vse bolj sledijo tržnim zakonitostim (Breznik 2005: 76) ter založništva – ki vse glasneje govori o krizi, ki jo preživlja zaradi komercializacije –, pa tudi avtorja, urednika in drugih kulturnih posrednikov (Blatnik 2005: 171-198), ki so dobili nekaj avre, ki jo je literatura izgubila. Poplitvitev bralnega okusa, odraz komercializacije in sekularizacije umetnosti, se v literaturi odraža v vse večji marginalizaciji leposlovja in prevladovanju trivialnega; tržni mehanizmi so omehčali okus bralcev, hkrati pa povratno vplivali tudi na avtorje, ki v povečani komunikativnosti iščejo neposrednejši stik z

bralcem, s tem pa tudi boljšo prodajo, nagrade in medijsko slavo (Zupan Sosič 2006: 18-19).

Šibljenje avre literarnih besedil spremlja drugačno razumevanje književnosti – to zavrača vnaprejšnjo veličino in spoznavno vrednost literarnih besedil – ter jo v okviru kulturnih študij pojmuje kot eno izmed mnogih človekovih dejavnosti (Grosman 2007: 154); odraz premislekov o podobnih premikih v slovenski literaturi (in slovenski literarni vedi) ter poskus presejanja obstoječega stanja je tudi predlog spremembe literarne paradigme, ki ga predlaga Miran Hladnik: ukvarjanje z večjimi besedilnimi korpusi, odpoved ločevanju na elitno in trivialno literaturo, upoštevanje literarnega sistema v celoti ter naklonjenost sodobnim tehnologijam pri pridobivanju in analizi besedil ([http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/bukar\\_slo.html](http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/bukar_slo.html)).

Če se iz detekcije sedanosti obrnemo proti ne tako daljni preteklosti konca preteklega stoletja, se ravno znotraj postmodernistične literature in teoretikov pokažejo preroki, ki so današnje stanje slutili, napovedovali in ga v literarnem smislu tudi izpeljali. Z gledišča današnjega eklekticizma, pluralizma in vse večje razdrobljenosti po koncu velikih zgodb, se ravno razpravljanje o postmodernizmu v osemdesetih in devetdesetih letih izkaže za poslednjo veliko zgodbo (ta je, vsaj na Slovenskem, za nekaj časa zelo poenotila raziskovalce literature), njegova trenutna usoda znotraj literarne vede pa za usodo sla, ki prinaša slabe novice.

*Zgledno omladno* ni apologija postmodernizma niti trivialne književnosti. Na slovensko pripovedno prozo zadnjih desetletij prejšnjega stoletja skuša gledati z obeh tradicionalno ločenih polov kanonizirane in trivialne literature, kot je veleval eden izmed radikalnejših postulatov postmodernizma. V knjigi predstavljena raziskava ni naravnana teoretsko – ne skuša izdelati nove teorije o postmodernizmu, zato si za izhodišče jemlje že opravljene (tudi slovenske) raziskave in premišljevanja, ki jo podpirajo – temveč analitično-interpretativno. Izhajajoč iz besedilnega korpusa najsodobnejše slovenske književnosti se predvsem osredotoča na način presejanja tradicionalne delitve literature, zato ponuja model (drugostopenjskega) branja, ki na eni strani z opozarjanjem na medbesedilne navezave 'visoke' literature na trivialne žanre zaznava žanrske razpoke pri detektivki, kriminalki, fantastiki, zgodovinskem in ljubezenskem romanu ter kratki prozi; na drugi strani pa z opazovanjem zgledovanja po kanonizirani literaturi med avtorji trivialne literature (večinoma na istih žanrih) dokazuje njihovo stremljivost. Zato sklepa, da je najsodobnejša slovenska pripovedna proza – ena v izrazito postmodernističnem, druga bolj v postmodernem smislu – zares zmeščala in celo zbrisala mejo med elitnim in trivialnim, odpirajoč se različnim zmožnostim recepcije.

Preseganje vrzeli med tradicionalno ločenima poloma literature tako pomeni nov izziv predvsem za literarno vedo, saj se postmoderna literatura spreminja navznoter, kjer načinja osrednja literarna vprašanja, tudi vprašanje kanona, pa tudi navzven, kjer se v novih družbenih umestitvah v drugačni luči vzpostavlja literatura kot inštitucija. Naj zato naslovno vprašanje zato dopolnim: je literarna kritika brez literarne avre sploh še mogoča?

Pravica prihodnosti je, da nam še ne razkrije vseh svojih presenečenj.



## *Viri in literatura*

AMERIŠKA METAFIKCIJA. Barth. Barthelme. Coover. Pynchon.  
Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.

Andrés AMORÓS (1995). Novela rosa. *Anthropos*, 166/167, 123-124.

Ivo ANTIČ (1987). Bestseller ali prodajno uspešna pocestnica. *Dialogi*, 11-12, 76-81.

APPROACHING POSTMODERNISM (1986): *Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21/23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Charles Vincent AUBRUN (1981). *La comedia española (1600-1680)*.

Drago BAJT (1981). Znanstvena fantastika: pojem, njegov pomen, obseg in razvoj pri nas. *Otrok in knjiga: revija za vprašanja mladinske književnosti in knjižne vzgoje*, 12, 24-31.

Drago BAJT (1982). *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja. Eseji o znanstveni fantastiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Drago BAJT (1986). *Zapisi na robovih*. Maribor: Obzorja.

Drago BAJT (1981) Znanstvena fantastika: pojem, njegov pomen, obseg in razvoj pri nas. *Otrok in knjiga: revija za vprašanja mladinske književnosti in knjižne vzgoje*, 12, 24-31.

Daniel BELL (1989). Uvod h kulturnim protislovjem kapitalizma: razhajanje področij: predstavitev tem. *Literatura* 1, 3, 136-161.

Daniel BELL (1996). *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books.

Hans BERTENS (1986). The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: an Introductory Survey. V: *Approaching Postmodernism*, 9-51.

Hans BERTENS (1995). *The idea of the postmodern: a history*. London; New York: Routledge.

- Andrej BLATNIK (1983). *Šopki za Adama venijo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Andrej BLATNIK (1983). Pisci prihajajo in odhajajo, literatura pa o(b)staja: Ob "mladi" slovenski literaturi. *Problemi/Literatura*, 6-8, 53-57.
- Andrej BLATNIK (1987). *Plamenice in solze*. Ljubljana: DZS.
- Andrej BLATNIK (1987). *Pojem postmodernizem v slovenski literarni publicistiki*. Diplomski naloga. Ljubljana: [samozal.]
- Andrej BLATNIK (1989). *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982-1988*. Ljubljana: Aleph.
- Andrej BLATNIK (1990). *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica.
- Andrej BLATNIK (1993). Kdo mori slovenske žanrske pisce. *Literatura* 23, 44-52.
- Andrej BLATNIK (1994) *Labirinti iz papirja: štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici*. Ljubljana: Literarno umetniško društvo Literatura.
- Andrej BLATNIK (1996). *Tao ljubezni*. Ljubljana: literarno-umetniško društvo Literatura.
- Andrej BLATNIK (2000). *Zakon želje*. Ljubljana: Beletrina.
- Andrej BLATNIK (2005). Neonski pečati: književnost v digitalnem času.
- Matej BOGATAJ (1988). Čez sedem let vse prav pride. *Literatura/Problemi*, 6, 131-158.
- Matej BOGATAJ (1989). Hoja po sodobni slovenski prozi. *Literatura* 1, 100-106.
- Matej BOGATAJ (1989). Osvobajanje od posnemanja. *Literatura* 6, 126-134.
- Matej BOGATAJ (1989). Pozlačeni ponaredki. *Dialogi*, 1-2, 54-58.
- Matej BOGATAJ (1989). Umetnost, trivialno in množično. *Dialogi*, 10-1, 84-88.
- Matej BOGATAJ (1992). Feri Lainšček, Namesto koga roža cveti. *Literatura*, 17, 87-89.
- Matej BOGATAJ (1992) Sergej Verč, Rolandov steber. *Literatura*, 18, 85-87.
- Matej BOGATAJ (1994). Bolj burleska kot detektivka. *Dialogi*, 3-4, 66-67.



- Matej BOGATAJ (1994). *Obrobje brez središča*. Ljubljana: Aleph.
- Matej BOGATAJ (1995). Kri, pomešana s štosi in anagrami. Maja Novak, Cimre. *Literatura*, 53, 128-131.
- Matej BOGATAJ (1995). *Odgovor je vedno oblika smrti*. V: John Fowles. *Mag*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 825-840.
- Matej BOGATAJ (1996). Prisluskovanje glumačem. Milan Kleč, Fliper. *Literatura*, 61-62, 168-171.
- Matej BOGATAJ (1997). *Kmečka idila Bojana Meserka*. V: Bojan Meserko. *Kmečka idila*. Ljubljana: Kiki Keram.
- Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK (1984). *Sentimentalni roman*. Ljubljana: DZS.
- Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK (1991). *Grozljivi roman*. Ljubljana: DZS.
- Matej BOR (1993). *Jernov rokopis ali Martinova senca*. Ljubljana: ČZP Enotnost.
- Silvija BOROVIK (1990). *Strašljivke*. Celovec: Wieser.
- Silvija BOROVIK (1994). Maja Novak in kriminalka oživljena. *Sodobnost*, 8-9, 745-752.
- Silvija BOROVIK (1995). *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Igor BRATOŽ (1988). *Pozlata pozabe*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Maja BREZNIK (2005). Slovensko založništvo med taylorizmom in onkraj njega. V: *Izgubljeno v prodaji: slovenska knjiga med državo in trgov v tretjem tisočletju*. Ljubljana: Umco.
- Elza BUDAU (1987). *Ljubezen v f-molu*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Peter BURKE (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Matei CALINESCU (1977). *Faces of modernity: Avant-Garde, decadence and kitsch*. Bloomington; London: Indiana University Press.
- Matei CALINESCU (1986). Modernity and popular culture: kitsch as aesthetic deception. *Sensus Communis: Contemporary trends in comparative literature*. Tübingen: Gunter Narr, 221-226.
- Matei CALINESCU (1986). *Postmodernism and some paradoxes of periodization*. V: *Approaching Postmodernism*, 239-254.

- Matei CALINESCU (1987). *Introductory remarks: postmodernism, the mimetic and theatrical fallacies*. V: *Exploring Postmodernism*, 3-16.
- Andrej CAPUDER (1982). *Rapsodija 20*. Ljubljana: Slovenska matica.
- John G. CAWELTI (1982). Klasična in trda detektivska zgodba. V: *Memento umori*. Ljubljana: DZS, 165-240.
- Janez CIRK (1995). *Kruh, igre in modre oči*. Grosuplje: Mondena.
- Jim COLLINS (1989). *Uncommon cultures: Popular culture and Post-Modernism*. New York; London: Routhledge.
- Mitja ČANDER (1996). Več kot zoološki katalog. Maja Novak, Zverjad. *Literatura*, 63-64, 135-138.
- ČAS kratke zgodbe: antologija slovenske kratke zgodbe. (1998). Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Dušan ČATER (1994). *Flash Royal*. Ljubljana: Karantanija.
- Dušan ČATER (1997). *Resnični umori*. Ljubljana: Karantanija.
- Boris ČERIN (1990). *Prekletstvo dvoglavega klovna*. Ljubljana: samozaložba.
- Margaret DALZIEL (1957). *Pupolar fiction 100 years ago. An unexplored tract of literary history*. London: Cohem & West.
- Aleš DEBELJAK (1988). *Melanholične figure: eseji o književnosti in idejah*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
- Aleš DEBELJAK (1988) *Prologomena za ameriško metafikcijo*. V: *Ameriška metafikcija. Barth. Barthelme. Coover. Pynchon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 219-239.
- Aleš DEBELJAK (1989). *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec; Salzburg: Wieser.
- Aleš DEBELJAK (1998). *Atlantski most*. Ljubljana: Aleph.
- Aleš DEBELJAK (1999). *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Theo D'HAEN (1986). *Postmodernism in American fiction and art*. V: *Approaching Postmodernism*, 211-232.
- Theo D'HAEN (1987). *Popular genre conventions in Postmodern fiction: the case of the western*. V: *Exploring Postmodernism*, 161-174.
- Mate DOLENC (1995<sup>2</sup>). *Vampir z Gorjancev*. Ljubljana: Mladika.
- Gillo DORFLES (1969). *Der Kitsch*. Tübingen: Ernst Wasmuth.

- Tamara DONEVA (1990). *Lenorina jahalna šola*. Koper: Lipa.
- Tamara DONEVA (1994). *Dnevnik gospe Angele (dnevnik)*. Grosuplje: Mondena.
- Zdravko DUŠA (1992). Spremna beseda. V. Milan Kleč. *Ljubezen na prvi pogled*. Grosuplje: Mondena.
- Umberto ECO (1984). *Ime rože*. Prevod Srečko Fišer. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Umberto ECO (1986). Postile k imenu rože. *Problemi/literatura*, 1, 40-61.
- Umberto ECO (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lúmen.
- Umberto ECO (1995). *El superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lúmen.
- Elizabeth Deeds ERMARTH (1991). *Postmodernism and the crisis of Representational time*. Princeton: University Press.
- EXPLORING POSTMODERNISM* (1987): *Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- FANTAZIJA: antologija znanstvene fantastike* (1990). (Uredila Žiga Leskovšek in Samo Resnik). Časopis za kritiko znanosti, 3,4 (128, 129).
- Damir FEIGEL (1923). *Pol litra vipavca*. Ljubljana: Klimayr in Baumberg.
- Leslie A. FIEDLER (1964). *The middle against both ends*. V: *Mass culture: The popular arts in America*, 537-547.
- Leslie A. FIEDLER (1986) Prekoračimo mejo – zapolnimo vrzel. *Problemi/Literatura*, 7-8, 104-115.
- Emil FILIPČIČ (1988). *X-100 roman*. Ljubljana: DZS.
- John FOWLES (1995). *Mag*. Prevedla Ksenija Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ignacija FRIDL (1993). Feri Lainšček, Astralni niz. *Literatura*, 28, 89-91.
- Ignacija FRIDL (1994). Maja Novak, Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah. *Literatura*, 32, 110-111.
- Ignacija FRIDL (1994). Skrivnostno zapisovanje skrivnosti. *Literatura*, 33, 94-97.

- Ignacija FRIDL (1998). Od študij detektivskega žanra k analizi zločinčeve osebnosti. Maja Novak, Karfanaum alias killed. *Literatura*, 87, 117-120.
- Franjo FRANČIČ (1994). *Bele smrti*. Ljubljana: Enotnost.
- Tone FRELIH (1993). *Samomor upokojenega sodnika*. Ljubljana: Mihelač.
- Carlos FUENTES (2001). *Pogumni Novi svet. Ep, utopija in mit v španskoameriškem romanu*. Ljubljana: LUD Literatura.
- María Cruz GARCIA DE ENTERRIA (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- María Cruz GARCIA DE ENTERRIA (1983). *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- Ludwig GIECZ (1979). *Fenomenologija kiča*. Beograd: Izdavačko-grafički zavod.
- Zoran GLUŠČEVIĆ (1990). *Život u ružičastom. Antologija svakidašnjeg kiča*. Beograd: Prosveta.
- Helga GLUŠIČ (1996). *Sto slovenskih pripovednikov*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Helga GLUŠIČ (2005). Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana: Slovenska matica.
- Goran GLUVIĆ (1990). *Vsakemu poučno branje izpovedi jahalca dvajsetega stoletja*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Goran GLUVIĆ (1996). *Sprejmi valček z zaprtimi usti*. Grosuplje: Mondena.
- Goran GLUVIĆ (1997). *Vrata skozi: roman*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Gerald GRAFF (1979). *Literature against itself: literary ideas in modern society*. Chicago: University Press.
- Brane GRADIŠNIK (1981). *Zemlja zemlja zemlja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brane GRADIŠNIK (1987). *Mistifikcije: izbor prezrte proze Jožefa Paganela, Janka Glavarja, Branka Gradišnika in Konrada Gribaškina*. Ljubljana: Borec.
- Brane GRADIŠNIK (1990). *Nekaj drugega: film v pismih*. Ljubljana: samozaložba.
- Brane GRADIŠNIK (1990). *Nekdo drug*. Ljubljana: samozaložba.

- Sabina GRAHEK (1995). Fantastično, pravljичno in nonsensno. *Otrok in knjiga*, 39-40, 24-37.
- Igor GRDINA (1992). Ljuba Prenner in malomeščanska kriminalna povest Neznani storilec. V: Ljuba Prenner. *Neznani storilec*. Ljubljana: Mihelač, 147-155.
- Vojko GORJANC (1994/1995). Pornografsko in erotično v prozi Branka B. Kastelica. *Jezik in slovstvo*, 3-4, 93-101.
- Meta GROSMAN (2007). Ali potrebujemo uspešnejšo literarno socializacijo? V: *Slovenska knjiga včeraj in jutri: osem pogledov na pomen domače knjige*. Ljubljana: Umco, 143-160.
- Jürgen HABERMAS (1989). *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: ŠKUC; Filozofska fakulteta.
- Ihab HASSAN (1961). *Radical innocence: studies in the contemporary American novel*. Princeton; New Jersey: Princeton University press.
- Ihab HASSAN (1975). *Paracriticisms: seven speculations of the times*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ihab HASSAN (1980). *The right promethean fire: imagination, science, and cultural change*. Urbana; Chicago; London: University Illinois Press.
- Miran HLADNIK (1981). *Slovenska trivialna pripovedna proza 19. stoletja (dva tipa potrošne literature: ženska in večerniška povest). Magistrska naloga*. Ljubljana: [samozal.].
- Miran HLADNIK (1981) Slovenski ženski roman v 19. stoletju. *Slavistična revija*, 3, 159-296.
- Miran HLADNIK (1981). Sodobno zahodno raziskovanje trivialne literature. *Slavistična revija*, 1, 100-112.
- Miran HLADNIK (1983). Tipi slovenske trivialne proze na začetku tega stoletja. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, 125-136.
- Miran HLADNIK (1983). *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.
- Miran HLADNIK (1990). *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Miran HLADNIK (1991). Kmečka povest danes. 27. *SSJLK*, 137-147.
- Miran HLADNIK (1991). *Povest*. Ljubljana: DZS.
- Miran HLADNIK (1995a). Evropa in Amerika pa slovenska literarna veda. 31. *SSJLK*, 111-121.

- Miran HLADNIK (1995b). Temeljni problemi zgodovinskega romana. *Slavistična revija*, 1, 1-12 in 2, 183-198.
- Miran HLADNIK (1996). Slovenska diskusija o zgodovinski povesti in zgodovinskem romanu. *Slavistična revija*, 2, 201-221.
- Miran HLADNIK (1999). Slovenski zgodovinski roman danes. 35. *SSJLK*, 117-136.
- Miran HLADNIK (2000). Čas v slovenskem zgodovinskem romanu. 36. *SSJLK*, 113-137.
- Miran HLADNIK [www.ijs.si:90/lit/kakojeim.html](http://www.ijs.si:90/lit/kakojeim.html)
- Miran HLADNIK [www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/zgrom](http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/zgrom)
- Miran HLADNIK [http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/bukar\\_slo.html](http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/bukar_slo.html)
- Michael HOLQUIST (1971). Whodunit and other questions: metaphysical detective stories in Post-War fiction. *New Literary History* 3, 135-156.
- Zdenka HRIBAR (1997). Med resničnostjo in snom. Miha Mazzini, Sweet Dreams (are made of this). *Literatura*, 77-78, 174-177.
- Linda HUTCHEON (1988). A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction. London; New York: Routledge.
- Linda HUTCHEON (1989). *The politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge.
- Andreas HUYSEN (1981). The search for tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s. *New German critique*, 22: 23-40.
- Andreas HUYSEN (ur.) (1986). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg: Rowohlt.
- Andreas HUYSEN (1986). *After a great divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alojz IHAN (1991). *Hiša*. Ljubljana: Emonica.
- Frederic JAMESON (1992). *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi-Razprave.
- Zoltan JAN (1992). Trivialna literatura v šoli. *Primorska srečanja: revija za družboslovje in kulturo*, XVII, 134/135, 371-376.
- Drago JANČAR (1985). *Smrt pri Mariji Snežni*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Drago JANČAR (1992). *Pogled angela*. Ljubljana: Mihelač.
- Drago JANČAR (1995). *Ultima creatura*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Drago JANČAR (1998). *Zvenenje v glavi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Marko JUVAN (1983). Fantastičnost in žanrski model v Peršakovi prozi. *Sodobnost*, 6-7, 649-698.
- Marko JUVAN (1989a). Medbesedilni odnosi, oblike in vrste. *Literatura*, 6, 147-162.
- Marko JUVAN (1989b) Postmodernizem in Mlada slovenska proza. *Jezik in slovstvo*, 1988/1989, 7-8, 261-266.
- Marko JUVAN (1990). *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura.
- Marko JUVAN (1990). Teorije medbesedilnosti. *Primerjalna književnost (Ljubljana)*, 13, 1, 27-46.
- Marko JUVAN (1991). Literarni kanon. *Literatura*, 13, 116-135.
- Marko JUVAN (1993): *Parodija in slovenski literarni kanon (modeli, analize, interpretacije)*. Disertacija. Ljubljana: [samozal.].
- Marko JUVAN (1994/1995). Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo*, 1-2, 25-33.
- Marko JUVAN (1997). *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Marko JUVAN (2000a). *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Marko JUVAN (2000b). *Vezi besedila. Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Marko JUVAN (2006). Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature. Ljubljana: LUD Literatura.
- Marjetka JERŠEK (1991). *Smaragdna mesto*. Ljubljana: Eurospekter.
- Boris JUKIĆ (1997). *Nekdo je igral klavir*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Igor KARLOVŠEK (1990). *Bazen*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Igor KARLOVŠEK (1994). *Klan*. Ljubljana: DZS.
- Igor KARLOVŠEK (1994). *Navzdol in naprej*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Igor KARLOVŠEK (1995). *Polnočna loža*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Igor KARLOVŠEK (1995). O svojem delu. *Sodobnost*, 3-4, 247-249.
- Igor KARLOVŠEK (1998). *Modra vrtnica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Vladimir KAVČIČ (1996). *Somrak*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jakob Jaša KENDA (1996). Internet in literatura. *Literatura*, 56, 114-129.
- Jakob Jaša KENDA (1998). Novejše teorije fantastične literature. *Literatura*, 83-84, 161-189.
- Taras KERMAUNER (1997). Spremnna beseda. V: Bogdan NOVAK. *Puščava*. Ljubljana: Samozal., 121-124.
- Milan KLEČ (1985). *Briljantina*. Ljubljana: Književna mladina Slovenije.
- Milan KLEČ (1992). *Ljubezen na prvi pogled: roman*. Grosuplje: Mondena.
- Milan KLEČ (1992). *Tatovi koles*. Ljubljana: Mihelač.
- Milan KLEČ (1996). *Fliper*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Matjaž KMECL (1975). *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih zažetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Matjaž KMECL (1981). *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Matjaž KMECL (1998). *Nov primer komisarja Perka – turkizna meduza*. V: Sergej Verč. *Skrivnost turkizne meduze*. Trst: ZTT, 279-284.
- KNJIŽNA kultura (2005). Ljubljana: Umco.
- Nerina KOCJANČIČ (1989). Vijoličasta in roza serija. *Dialogi*, 10-11, 112-113.
- Michael KÖHLER (1985). 'Postmodernismus': povijesno – pojmovni pregled. *Republika*, 10-12, str. 7-25.
- Metka KORDIGEL (1992). Poskus literarnoteoretične definicije znanstvene fantastike. *Slavistična revija*, 3, 291-308.
- Metka KORDIGEL (1993). Nastanek in razvoj termina znanstvena fantastika na Slovenskem. *Slavistična revija*, 4, 571-580.
- Metka KORDIGEL (1994). O pisanju in branju znanstvene fantastike ali o psihološkem procesu regresije v progresivni embalaži. V: *Individualni in generacijski utvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 419-428. (Obdobja, 14)
- Metka KORDIGEL (1994). *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS.
- Barbara KOMAR (1995). *Kazimir*. Grosuplje: Mondena.



- Mateja KOMEL SNOJ (1993). Miha Mazzini, Zbiralec imen. *Literatura*, 30, 104-105.
- Sonja KORANTER (1995). *Tiramisu*. Grosuplje: Mondena.
- Alenka KORON (1997). Ah, ta potovanja. Andrej Blatnik, Tao ljubezni. *Literatura*, 70, 155-159.
- Janko KOS (1995a). *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literano-umetniško društvo Literatura.
- Janko KOS (1995b). *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.
- Janko KOS (1995c). Vrste, zvrsti in tipi postmodernistične literature. *Slavistična revija*, 43, 2, 139-155.
- Janko KOS (1998). Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost*, 1, 1-20.
- Janko KOS (2000). Konec stoletja (slovenska literatura v letih 1970 – 2000). *Literatura*, 107-108, 170-209.
- Janko KOS (2001). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Matevž KOS (1994). Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu. *Literatura*, 33, 94-97.
- Matevž KOS (1996). *Prevzetnost in pristranost: literarni spisi*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Matevž KOS (2000). *Kritike in refleksije*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Mojca KREVEL (2000). Cyberpunk literature and Slovenes: too mainstream, too marginal, or simply too soon? *Acta Neophilologica*, 1-2, 69-77.
- Mojca KREVEL (2000). *Mesto kiberpanskovske književnosti znotraj postmodernizma osemdesetih in devetdesetih let 20. Stoletja s pregledom vplivom v Sloveniji*. Magistrska naloga. Ljubljana: [samozal.].
- Aaron KRONSKI (1989). *Vražji glas: triler*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Aaron KRONSKI (1991). *Mesto angelov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Aaron KRONSKI (1992). *Divjanje ali junak našega časa: opera triler*. Grosuplje: Mondena.
- Aaron KRONSKI (1993). *Vaya con Diós, amigo*. Ljubljana: MIOF.
- Aaron KRONSKI (1994). *Pogrezanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Aaron KRONSKI (1997). *Človek, ki se je pretepal z angeli: roman*. Ljubljana: Dolenc.

- Aaron KRONSKI (2000). *Stražar*. Ljubljana: Dolenc.
- Feri LAINŠČEK (1993). *Astralni niz. Roman*. Ljubljana: Sklad 'Vladimir Slejko'.
- Feri LAINŠČEK (1993). *Ki jo je megla prinesla. Roman*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Feri LAINŠČEK (1997). *Skarabej in vestalka: roman o plenilcih duš*. Murska Sobota: Franc-Franc.
- Andrijan LAH (1997). *Mali pregled lahke književnosti*. Ljubljana: ROKUS.
- Stanko LASIĆ (1973). *Poetika kriminalističnega romana*. Zagreb: Liber.
- Ženja LEILER (1994a). Literatura ne rešuje posameznikov. Intervju z Janijem Virkom. *Literatura*, 34, 98-101.
- Ženja LEILER (1994b). Vladimir P. Štefanec, Sprehajalec z nočnih ulic. *Literatura*, 35, 98-100.
- Ženja LEILER (1994c). Intervju z naslovom, skritim v zadnjem stavku. Intervju z Andrejem Blatnikom. *Literatura*, 36, 45-49.
- Ženja LEILER (1995). Udbomafijevci tečejo prvi krog. Igor Karlovšek, Polnočna roža. *Literatura*, 54, 76-79.
- Mart LENARDIČ (1989). *Moje ženske*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Hary LEVIN (1958). *Contexts of criticism*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press.
- Goran LIM (1994). *Med dvema ognjema*. Grosuplje: Mondena, Kreativne komunikacije.
- Goran LIM (1994). *Mali diktator*. Grosuplje: Mondena, Kreativne komunikacije.
- Goran LIM (1994). *Steza v pekel*. Grosuplje: Mondena, Kreativne komunikacije.
- Goran LIM (1994). *Tri smrti v Ljubljani*. Grosuplje: Mondena, Kreativne komunikacije.
- Leo LOWENTHAL (1950). Historical perspectives of popular culture. *The American Journal of Sociology*, 55, 323-32.
- Mihael LOTRIČ (1996). *Virus Rah*. [s. l.]: samozaložba.
- Marjeta LUBEJ-LONGYKA (1992-1993). Prvine znanstvene fantastike v noveli Jona B. Gradišnika. *Jezik in slovstvo*, 7-8, 261-266.

- Jean-François LYOTARD (1998). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Dwight MACDONALD (1953). A theory of mass culture. *Diogenes*, 3, 1-17.
- Angela MACROBBIE (1994). *Postmodernism and popular culture*. London; New York: Routledge.
- Nela MALEČKAR (1995). In potem ta sentimentalni odnos do knjige. Intervju z Miho Mazzinijem. *Literatura*, 53, 40-51.
- Nela MALEČKAR (1996). Ko prideš na naslednjo stopnjo, zmrzneš. Intervju z Majo Novak. *Literatura*, 59-60, 51-68.
- Peter MALIK (1993). *Lovci na Rembrandta*. Ljubljana: Kih.
- Peter MALIK (1993). *Lovišča*. Ljubljana: Sklad 'Vladimir Slejko'.
- Peter MALIK (1994). *Mišnica inšpektorja Kosa*. Grosuplje: Mondena.
- José Antonio MARAVALL (1990). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Katarina MARINČIČ (1989). *Tereza*. Celovec: Wieser.
- Katarina MARINČIČ (1992). *Rožni vrt*. Celovec: Wieser.
- Brenda K. MARSHALL (1992). *Teaching the Postmodern: fiction and theory*. New York; London: Routledge.
- Vanesa MATAJC (1993). Peter Marlik, Lovišča. *Literatura*, 29, 101-103.
- Vanesa MATAJC (1994). Mart Lenárdič, Še večji Gatsby. *Literatura*, 35, 96-97.
- Vanesa MATAJC (1996). Čehov teče za Mašo. *Literatura*, 61-62, 165-167.
- Vanesa MATAJC (2000). *Osvetljave: kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- MAVRIČNA krila: izbor slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb* (1978). Ljubljana: Tehniška založba.
- Miha MAZZINI (1993). *Satanova krona: roman, ver. 1.05*. Celovec: Wieser.
- Miha MAZZINI (1993). *Zbiralec imen: roman*. Ljubljana: Sklad "Vladimir Slejko".
- Miha MAZZINI (2000). *Telesni čuvaj: verzija 1.72*. Ljubljana: Beletrina.

- Brian MCHALE (1986). *Change of Dominant from Modernist to postmodernist Writing. V: Approaching Postmodernism*, 53-79.
- Brian MCHALE (1987). *Postmodernist fiction*. New York; London: Methuen.
- Brian MCHALE (1992). *Constructing Postmodernism*. New York; London: Routledge.
- MEMENTO UMORI (1982). *Teorija detektivskega romana*. Ljubljana: DZS.
- Dušan MERC (1996). *Galilejev lestenec*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Bojan MESERKO (1995). *Sanjališče*. Ljubljana: Kiki Keram.
- Bojan MESERKO (1997). *Kmečka idila: zbirka znanstvenofantastičnih in fantastičnih zgodb*. Ljubljana: Kiki Keram.
- Bojan MESERKO (2000). *Sanjalnica*. Ljubljana: Kiki Keram; Blodnjak.
- Fran MILČINSKI (1978). *Izbrani spisi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MLADA PROZA: Andrej Blatnik, Franjo Frančič, Matjaž Potokar, Andrej Rozman, Vojko Stavber (1983). Maribor: Obzorja.
- Maša MODIC (2000). *Črni dvorec*. Ljubljana: Smar-team org
- Maša MODIC (2000). *Pečina smrti*. Ljubljana: Smar-team org.
- Maša MODIC (2000). *Usodna pretvarjanja*. Smar-team org.
- Maša MODIC ([s.a.]). *Pajčevina strahu*. Ljubljana: Smar-team org.
- Maša MODIC (2001). *Poslednji krik preteklosti*. . [s.l.]: . [samozal.].
- Maša MODIC (2001) *Mreža prevar*. . [s.l.]: . [samozal.].
- Iva MOHAR (1995). *Fil*. Ljubljana: DZS.
- Abraham MOLES (1973). *Kič: umjetnost sreče*. Niš: Gradina.
- Vinko MÖDERNDORFER (1996). *Tek za rdečo hudičevko: ljubavni roman*. Maribor: Obzorja.
- Vinko MÖDERNDORFER (2000). *Total*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Sally R. MUNT (1994). *Murder by this book?* New York; London: Routledge.
- Victor E. NEUBURG (1977). *Popular literature. A history and guide. From the beginning of printing to the year 1897*. London: Penguin Books.

- Lela B. NJATIN (1991). *Nestrpnost*. Ljubljana: Aleph.
- Bogdan NOVAK (1994). *Puščica*. Ljubljana: Mihelač.
- Bogdan NOVAK (1997). *Puščava*. Ljubljana: samozal.
- Maja NOVAK (1993). *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*. Maribor: Obzorja.
- Maja NOVAK (1994). *Zarka*. Grosuplje: Mondena, Kreativne komunikacije.
- Maja NOVAK (1996). *Zverjad*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Maja NOVAK (1997) Gverila ali ženska pisava. *Dialogi*, 3-4, XVIII-XX.
- Maja NOVAK (1998). *Karfanaum ali as killed*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marjeta NOVAK (1990). *Posebne nežnosti*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Marjeta NOVAK-KAJZER (1992). Stopnje sobivanja/oblike komuniciranja. Intervju z Branetom Gradišnikom. *Literatura*, 17, 33-41.
- Matija OGRIN (1993). Blodnjak znanstvene fantastike. *Literatura* 20, 112-115.
- Julio ORTEGA (1988). *Postmodernism in Latin America*. V: *Postmodernism Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi; Antwerpen: Restant, 193-208.
- José ORTEGA Y GASSET (1984). *La rebelión de las masas (con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: Dinámica del tiempo)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Josip OSTI (1992). Marijan Pušavec, Zbiralci nasmehov. *Literatura*, 18, 94-95.
- Darja PAVLIČ (1989). Retorične figure v dr. romanih. *Dialogi*, 10-11, 110-111.
- Darja PAVLIČ (1993). Sem regratova lučka. Intervju z Ferijem Lainščkom. *Literatura*, 29, 39-48.
- Darja PAVLIČ (1997). Z distanco skozi dobo vodnarja. Andrej Blatnik, Tao ljubezni. *Literatura*, 67-68, 183-185.
- Manfred PFISTER (1991). *How postmodern is intertextuality?* V: Heinrich F. Plett. *Intertextuality*, 207-224.
- Heinrich F. PLETT (ur.) (1991). *Intertextuality*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

- Jože POGAČNIK (2001). *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- Andrej POGORELEC (1998). *Primer Kozmos: sedmica*. Ljubljana: samozaložba.
- Mihaela PONEBŠEK (1998). *Atlantida*. Ljubljana: Vale-Novak.
- Denis PONIŽ (1982). Mali esej o Iksilonu ali zakaj me moti znanstvena fantastika. *Dialogi*, 3, 252-256.
- Denis PONIŽ (1995). *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- POSTMODERN FICTION IN EUROPE AND THE AMERICAS* (1988) (Ed. D'haen, Theo, Bertens, Hans). Amsterdam: Rodopi; Antwerpen: Restant.
- POSTMODERN GENRES (1989) (Ed. Perloff, Marjorie). Oklahoma: University.
- POSTMODERNA in sodobna slovenska dramatika: zbornik študij* (1997). Ljubljana: AGRFT, dramaturški oddelek.
- POSTMODERNA: nova epoha ili zabluda* (1988). Zagreb: Naprijed.
- POSTMODERNISM: a reader* (1993). New York: Harvester Wheatsheaf.
- POSTMODERNIZAM (1985). *Republika*, 10-12.
- POSTMODERNIZEM – kaj je in v čem ga vidimo (1982/1983). *Sodobnost*, 5-11/1982; 3/1983.
- POSTMODERNIZEM (1986). Poskusi pojmovne opredelitve. *Primerjalna književnost*, 2, 1-27.
- Barbara PREGELJ (1997/1998). Slovensko raziskovanje trivialne literature po letu 1980. *Jezik in slovstvo*, 7/8, 331-338
- Barbara PREGELJ (1999). *Kič v španskem baroku (Magistrsko delo)*. Ljubljana: [samozal.].
- Barbara PREGELJ (1999). El kitsch en el Barroco castellano. *Verba hispanica*, VIII, 71-100.
- Barbara PREGELJ (2004). Še o žanrih – pogostejši trivialni žanri v luči slovenske postmoderne. *Slavistična revija*, 4, 433-446.
- Barbara PREGELJ (2005). Nekateri značilnejše medbesedilne navezave slovenske postmoderne literature. *Jezik in slovstvo*, 2, 89-104.
- Barbara PREGELJ (2006). La prosa eslovena de finales del siglo xx : algunos ejemplos del uso de la intertextualidad. *Eslavística complutense*, 6, 31-49.

- Barbara PREGELJ (2006). Trivialno v luči refleksije o postmodernizmu z nekaterimi primeri slovenske fantastične ter zgodovinske kratke proze. *Jezik in slovstvo*, 1, 3-18.
- Manuel PUIG (1994). *Poljub ženske pajka*. Prevedel Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Franc PUNCER (1993). *Časovna vrv*. Laško; Celje: Fit Media.
- Franc PUNCER (1994). *Wemarus*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije.
- Franc PUNCER (1995). *Opna*. Maribor: Obzorja.
- Marijan PUŠAVEC (1992). *Zbiralci nasmehov*. Ljubljana: Aleph (Aleph; 41).
- Alojz REBULA (1996). *Maranathà ali leto 999*. Celovec: Mohorjeva.
- Miha REMEC (1977). *Votlina ali noč med slovenskimi polharji*. Maribor: Obzorja.
- Miha REMEC (1980). *Prepoznavanje ali bele vdove črni čas*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Miha REMEC (1981). *Iksion ali beg iz prikazovalnice: znanstvenofantastični roman*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Miha REMEC (1985). *Mana: časovni zapiski časnikarja Jurija Jereba*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije; Pomurska založba.
- Miha REMEC (1987). *Lovec, Nečista hči*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Miha REMEC (1989). *Zelena zaveza: političnofantastični roman*. Ljubljana: Borec.
- Miha REMEC (1991). *Zapiski odposlanca Zemlje*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Miha REMEC (1993). *Astralni svetilniki: izbor znanstvenofantastičnih zgodb*. Ljubljana: Kiki Keram.
- Sanja ROIĆ (1984). Smrt, vrag i nešto puti kriminalističkom romanu. *Književnost*, 12, 2205-2211.
- Edo RODOŠEK (1997). *Temna stran vesolja*. Domžale: CLIP.
- Edo RODOŠEK (1997). *Čar iskanja*. Ljubljana: FRST-Z.
- Edo RODOŠEK (1998). *Sence neznanega*. Ljubljana: Karantanija.
- Edo RODOŠEK (2000). *Nauči me sanjati*. Domžale: CLIP.
- Edo RODOŠEK (2000). *Spokojni svet*. Ljubljana: Karantanija.

- Bernard ROSENBERG; David M. WHITE (Ur.) (1964). *Mass culture: The popular arts in America*. New York: The Free Press; London: Collier-Macmillan.
- Marjan ROŽANC (1987). *Markov evangelij 1/8*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marjan ROŽANC (1990). *Umor*. Ljubljana: Slovenska knjiga.
- Franček RUDOLF (1994). *Parnik Jesenice-Trbovlje: kriminalka*. (Ljubljana): Tangram.
- Dimitrij RUPEL (1983). *Maks. Roman o marksizmu ali boj med večino in veličino*. Koper: Lipa.
- Dimitrij RUPEL (1985). *Povabljeni pozabljeni*. Maribor: Obzorja.
- Dimitrij RUPEL (1989). *Levji delež*. Ljubljana: DZS.
- Vid SAGADIN (1993). Matej Bor, Jernov rokopis. *S knjižnega trga*. Ljubljana: Radio Slovenija, 61-62.
- Vid SAGADIN (1995). Iščoči osebki. *Literatura*, 44, 104-106.
- Jochen SCHULTE-SASSE (1971). *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung: Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Wilhelm Fink.
- Georg SEBLEN (1982). Konstante detektivska literature. V: *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ljubljana: DZS, 99-115.
- Marko SIMČIČ (1996). *Trinajsti otok*. Grosuplje: Mondena.
- Stanislava SIRK (1988). Fantastično in fantastična literatura. *Slavistična revija*, 4, 399-417.
- Miroslav SLANA (1996). Vse bolj sem prepričan, da le iz dobrega scenarija lahko nastane dober film. Intervju z Željkom Kozincem. *Dialogi*, 9-10, 3-9.
- Milivoj SOLAR (1995). *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Susan SONTAG (1961). *Against interpretation and other essays*. New York: Laurel.
- William V. SPANOS (1972). The detective and the Boundary: some notes on the postmodern literary imagination. *Boundary 2*, 1, 147-168.
- Majda STANONIK (1988). O razmerju med slovstveno folkloro in trivialno literaturo. *Razprave*, 12.



- Peter STOCKWELL (2000). *The poetics of science fiction*. London: Longman.
- Janez STREHOVEC (1998). *Tehnokultura, kultura tehna: filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetike umetnosti*. Ljubljana: ŠOU.
- Dominic STRINATI (1995). *An introduction to the theories of popular culture*. London; New York: Routhledge.
- Peter SVETINA (1989). Kdo v Ljubljani rabuta krofe: dogajališča slovenske kriminalke. XXXIV. SSJLK, str. 115-121.
- Peter SVETINA; Đurđa STRSOGLAVEC (1999). Žanrski umor? Primer Novakova-Tribuson: preiskava sodobne slovenske in hrvaške kriminalke. 35. SSJLK. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 147-159.
- Tone SVETINA (1992). *Črna srna*. [s.l.]:[s.n.]
- Tone SVETINA (1968-1987). *Ukana 1-5*. Ljubljana: Borec.
- Tone SVETINA (1986). *Ukana: roman o romanu*. Ljubljana: Borec.
- Damijan ŠINIGOJ (1994). *Neizstreljeni naboj za Slovenijo: roman o desetdnevni vojni*. Ljubljana: Slon; Amalietti.
- Igor ŠKAMPERLE (1997). *Kraljeva hči*. Trst: Devin.
- Franček ŠTEFANEC (1993). *Zlata ura: saga iz Sv. Trojice*. Murska Sobota: Franc-Franc.
- Franček ŠTEFANEC (1997). *Sij nad reko*. Celje: Mohorjeva.
- Franček ŠTEFANEC (1998). *V predverju večnosti*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Vladimir P. ŠTEFANEC (1991). *Morje novih obal: resnična zgodba*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Vladimir P. ŠTEFANEC (1994). *Sprehajalec z nočnih ulic*. Celovec: Wieser.
- Tea ŠTOKA (1988). Šarm narativnih mutacij. *Problemi/Literatura*, 6, 211-214.
- Brina ŠVIGELJ MERAT (1998). *Con brio*. Ljubljana: Nova revija.
- Marko ŠVABIĆ (1982). *Ljubavne povesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Aleksa ŠUŠULIĆ (1997). *Aleksija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Aleksa ŠUŠULIĆ (1989). *Kdo mori bajke in druge zgodbe*. Ljubljana: Aleph.

- Władysław TATARKIEWICZ (1987). *Historia de la estética*. Madrid: Akal.
- Władysław TATARKIEWICZ (1995). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Allen THIER (1987). *Words in reflection: Modern language theory and Postmodern fiction*. Chicago: University Press.
- Alexis TOCQUEVILLE (1996). *Rojstvo demokracije v Ameriki*. Ljubljana: Krtina.
- Tzvetan TODOROV (1978). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Tzvetan TODOROV (1987). *Uvod u fantastičku književnost*. Beograd: Rad.
- TRAMPOLIN: (*roman.doc*). Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Maja TURNHER MIKLAVC (1994). *Visoka literatura v ceneni preobleki*. V. Manuel Puig. *Poljub ženske pajka*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 247-258.
- Marko URŠIČ (1985). *Razpoke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Marko URŠIČ (2000). Trije časi v filozofiji in književnosti. 36. *SSJLK*, 295-304.
- Sergej VERČ (1991). *Rolandov steber: kriminalni roman*. Trst: Založništvo Tržaškega Tiska.
- Sergej VERČ (1998). *Skrivnost turkizne meduze. Kriminalni roman*. Trst: ZTT.
- Petra VIDALI (2000). *Upočasnjene menjave*. V. Andrej Blatnik. *Zakon želje*. Ljubljana: ŠOU.
- VIDČEVO SPOROČILO: *slovenska nova proza Švabič, Br. Gradišnik, V. Kovačič, Kalčič, Filipčič, Jukič, Perčič, Kleč*. (1991) Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Janja VIDMAR (1995). *Ameriški prijatelj*. Grosuplje: Mondena.
- Janja VIDMAR (1996). *Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni: vse je samo jazz*. Ljubljana: Društvo za revitalizacijo literature.
- Jani VIRK (1995). *1895, potres: kronika nenadejane ljubezni*. Ljubljana: Mihelač.

- Tomo VIRK (1989). *Kako so velike zgodbe postale majhne*. V: *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982-1988*. Ljubljana: Aleph, 125-132.
- Tomo VIRK (1991a). *Postmoderna in "Mlada slovenska proza"*. Maribor: Obzorja.
- Tomo VIRK (1991b). *Šest približkov k prozi Lele B. Njatin*. V: Lela B. Njatin. *Nestrpnost*, 70-78.
- Tomo VIRK (1993). Postmodernističnost J. L. Borgesa. *Literatura*, 19, 68-75.
- Tomo VIRK (1994). *Bela dama v labirintu: Idejni svet J. L. Borgesa*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Tomo VIRK (1995a). Temni angel usode (prozni opus Draga Jančarja). V: Drago Jančar. *Ultima creatura*, 203-242.
- Tomo VIRK (1995a). Ujetniki bolečine. Ljubljana: Mihelač.
- Tomo VIRK (1996a). Literatura izčrpane eksistence. V: Andrej Blatnik. *Tao ljubezni*. Ljubljana: LUD Literatura, str. 145-156.
- Tomo VIRK (1996a). *Slovenski roman in Evropa: usoda slovenskega romana v dobi postmodernizma*. Ljubljana: [samozal.].
- Tomo VIRK (1997). *Tekst in kontekst: eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Tomo VIRK (1998). *Čas kratke proze. Spremna beseda*. V: *Čas kratke proze. Antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: ŠOU, 291-341.
- Tomo VIRK (2000). *Strah pred naivnostjo: poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Janez VREČKO (1991). Preobrazba preobrazbe kot strašljivka. *Naši razgledi*, 1. 11. 1991, 11.
- Tone D. VRHOVNIK (1989). Fabulativna struktura erotičnih romančkov. *Dialogi*, 10-11, 111-112.
- Tone D. VRHOVNIK (1989). Mart Lenardič, Moje ženske. *Dialogi*, 7-8-9, 107.
- Tone D. VRHOVNIK (1991). Samo Kuščer, Žalostni virtuoz in druge domišljajske zgodbe. *Literatura*, 11, 123-124.
- Tone D. VRHOVNIK (1993a). Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura. *Literatura*, 26-27, 61-72.
- Tone D. VRHOVNIK (1993b). Peter Malik, Lovci na Rembrandta. *Literatura*, 19, 97-98.

- Tone D. VRHOVNIK (1993c) Aaron Kronski, Divjanje ali junak našega časa. Opera triler. *Literatura*, 21, 95-96.
- Tone D. VRHOVNIK (1994a). Igor Karlovšek, Rodoljub. *Literatura*, 38-39, 101-103.
- Tone D. VRHOVNIK (1994). Sem fabulist in rad imam zgodbo. Intervju z Igorjem Karlovškom. *Literatura*, 42, 35-41.
- Tone D. VRHOVNIK (1995). Kriminalno delo, ki ni kriminalka. *Literatura*, 45, 130-132.
- Marija VOGRIČ (1993-1996). *Vojna iz ljubezni*. Ljubljana: Unigraf.
- Zlata VOLARIČ (1994). *Rdeče v precepu*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (1995). *Ranjeni orel: ljubezenski roman*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (1996). *Bil je prvi pomladni dan: ljubezenski roman*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (1998). *Pomladni dež: ljubezenski družinski roman*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (1998). *Luč nad močvirjem: ljubezenski roman*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (1999). *Zvezdni utrinki: kriminalki in ljubezenski zgodbi*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (2000). *Dih vročega poletja: roman*. Kranj: [samozal.].
- Zlata VOLARIČ (2001). *Pisani svet korakov: zgodbe iz življenja*. Kranj: [samozal.].
- Richard WASSON (1974). From Priest to Prometheus: culture and criticism in the Post-Modern period. *A Journal of Modern Literature* 3, 5, 1188-1202.
- Patricia WAUHG (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge.
- Igor ZABEL (1998). Pranoja nasilnost in perverzija. V: Thomas Pynchon. *Mavrica težnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 505-521.
- ZAČASNO BIVALIŠČE: portreti mlade književne generacije 80-ih let (1990). Ljubljana: Aleph.
- Franc ZADRAVEC (1997-2002). *Slovenski roman dvajsetega stoletja: prvi analitični del*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Murska Sobota: Pomurska založba.
- Tugo ZALETEL (1995). *Glavna vloga*. Grosuplje: Mondena.

Iris M. ZAVALA (1988). On the (mis-)uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism revisited. V: *Postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi; Antwerpen; Restant, 83-113.

ZGUBLJENO v prodaji: slovenska knjiga med državo in trgov v tretjem tisočletju (2005). Ljubljana. Umco.

Aleksander ZORN (1991). Opojni čas brezmejne literature. V: *Vidčevo sporočilo. Slovenska nova proza*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 215-232.

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2000a). Pravljичni roman. *Slavistična revija* 3, 309-329.

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2000b). Ptichi, hrošči in androidi v smaragdnem mestu (sodobni slovenski antiutopični roman ob koncu stoletja. 36. SSJLK, 243-261.

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2000c). Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. Disertacija. Ljubljana: [samozal.].

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2000/01) Fantastika in sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. *Jezik in slovstvo* 4, 149-159.

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2001). Kriminalkina uganka. *Slavistična revija*, 1-2, 41-53.

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2003). *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: LUD Literatura.

Alojzija ZUPAN SOSIČ (2006). *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Alenka ŽBOGAR (2007). *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi*. Ljubljana: ZRSŠ.

Slavoj ŽIŽEK; Rastko MOČNIK (ur.) (1982). *Memento umori*. Ljubljana: DZS.

Slavoj ŽIŽEK; Rastko MOČNIK (1982). *Spremna beseda*. V: *Memento umori*, 295-349.

## ***Povzetek***

Namen monografije z naslovom *Zgledno omladno: trivialno v postmoderini slovenski književnosti* je ob besedilih proučiti navezavo trivialne literature in trivialnih žanrov na sodobno slovensko književnost in tako preveriti trditve o trivializaciji književnosti po eni, ter razmahu žanrske literature po drugi strani; proučiti, skratka, preseganje ločevanja med kanonizirano in trivialno literaturo (tudi) v sodobni slovenski književnosti.

Preseganje vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo se večinoma povezuje z reprezentativnimi avtorji in literarnimi kritiki postmodernizma. Sama v raziskavi uporabljam širši pojem postmoderne (Janko Kos) – zbirni pojem, ki označuje različne literarne tokove (postmodernizem, eksistencializem, neorealizem, modernizem, ultramodernizem, postsimbolizem), ki so se v slovenski literaturi po obdobju modeme bodisi prvič pojavili, bodisi v večji ali manjši meri ohranili. Bistvena določila literature slovenske postmoderne so poleg njene raznolikosti in sinkretičnega povezovanja različnih prvin še vpliv globalizacije; predvsem prek vplivov te tudi v slovensko književnosti pride do dokončnega preseganja nekaterih za slovensko književnost značilnih literarnih stilov in tokov, ki jih je uveljavila predvsem slovenska moderna, pa tudi do razvoja avtopoetik in (tudi) estetskega pluralizma ter razmaha trivialne in žanrske literature.

Žanrska literatura je pravi razcvet doživela po letu 1980, ko se je spremenila funkcijska določenost slovenske literature. Iz nacionalno-moralne institucije, kot so jo dojemali in vrednotili vse od devetnajstega stoletja, je prek družbeno-ideološke in estetsko-autonomne institucije tako literatura okoli leta 1980 postala predvsem proizvodno-porabna institucija. To se je po eni strani ujelo z refleksijo o trivialni književnosti, ki se je razživela prav okoli leta 1980 – dosegla pregled in sistematizacijo s Hladnikovo *Trivialno literaturo* (1983) ter se postopno usmerila k raziskavi žanrov – in tako tudi sama vzbudila zanimanje tako kritike kot publike za povečano produkcijo triva žanrov, obenem pa je tudi že ustrezalo začetku razpravljanja o postmodernizmu v slovenski književnosti in prvimi slovenskimi postmodernističnimi besedili. Časovno sem se zato v raziskavi omejila predvsem na obdobje med leti 1980 in 2000, saj ravno v tem času tudi

v slovenski književnosti pride do povsem novih konstelacij in razmejitev.

Trivialno v postmodernej slovenski književnosti še vedno lahko orišemo v okviru tradicionalne dihotomne delitve literature, ki jo poudarja tudi sočasna literarna kritika, in sicer:

- kot medbesedilno navezavo na značilnejše pripovedne postopke trivialne književnosti – večinoma gre za postmodernistična besedila, ki prek metafizičnosti zrcalijo svoj status zgolj besedilne resničnosti – torej kot t.i. 'visoko', kanonizirano književnost
- kot trivialno žanrsko literaturo, ki tradicionalne zabavno-poučne in zgolj zabavne žanre obogati z modernejšimi žanri detektivke, kriminalke, (znanstvene) fantastike, grozljivke, trilerja ter ljubezenskega in zgodovinskega pripovedništva – večinoma gre za literarno manj ambiciozna besedila, a nekatera med njimi (tudi z rabo pripovednih postopkov, ki so sicer značilni za kanonizirano literaturo) dosegajo tudi kvaliteto raven, ki za besedila trivialne književnosti ni najbolj značilna.

Vendar se takšna delitev za besedila najsodobnejše književnosti (in še zlasti za nekatere žanre, na primer zgodovinski roman, fantastično literaturo) ne zdi več ustrezna. Še zlasti se zdi v protislovju s teoretskimi izhodišči opravljene raziskave, katere namen je pokazati predvsem na zblíževanje in ne na ločevanje s tradicionalno bipolarno delitvijo literature. Zato je formalno ohranjanje bipolarizacija slovenske literature v tej raziskavi zgolj metodološko-strukturne narave in nikakor ne vrednostne; oznaka postmodernizma in določilo žanrske sheme, ki v grobem ustrezata delitvi na kanonizirano in nekanonizirano literaturo, sta pač eden izmed načinov, s katerimi literarna veda preverja odnos do tradicije. Za besedila, ki pogosto nastajajo kot literatura o literaturi, je ta seveda bistven. Še zlasti, ker se prav s tem ozavešča dihotomna delitev literature, k preseganju katere, kot je pokazala raziskava, teži tudi slovenska postmoderna literatura.

Kaj preseganje vrzeli med 'visoko' in 'nizko' literaturo pomeni ter kako postavljajo ta proces v zvezo s postmodernizmom svetovni in slovenski teoretiki, sem skušala raziskati v prvem poglavju monografije; kako se to kaže v nekaterih (za postmodernizem) reprezentativnejših besedilih iz svetovne in domače literature pa v drugem in tretjem poglavju.

Tako trivialna kot postmodernistična literatura gojita zlasti prozo, zato sem se v raziskavi omejila predvsem nanjo. Pri izboru tujih besedil je bilo selekcijsko merilo reprezentativnost, pri slovenskih avtorjih je prevladal selekcijski kriterij preglednosti; uvrščanje kakega avtorja v medbesedilno metafizično navezavo je

hkrati večinoma pomenilo tudi že njegovo umestitev med slovenske postmoderniste. In ker ni malo teoretikov, ki zanikajo obstoj slovenskega postmodernizma, sem obenem skušala tudi utemeljiti oznako postmodernizma za obravnavana besedila.

Raziskava je pokazala, da slovenski avtorji, ki se medbesedilno navezujejo na trivialne žanre niso vsi tudi že postmodernisti, na kar sem opozorila ob nekaterih besedilih Marjana Rožanca, Frančka Rudolfa, Mateja Bora, Vinka Moderndorferja, Lele B. Njatin in Janija Virka. Avtorji, ki se trivialnih žanrov lotevajo na način postmodernistične medbesedilnosti so predvsem nekateri predstavniki "nove slovenske proze", "mlade slovenske proze" in avtorji, ki jih literarna zgodovina generacijsko ne umešča v nobeno od navedenih generacij: Drago Jančar, Maja Novak, Vladimir P. Štefanec, Alojz Ihan, Aaron Kronski, Goran Gluvič, Andrej Pogorelec, Marko Uršič, Bogdan Novak, Bojan Meserko, Miha Mazzini, Tone Peršak, Tamara Doneva. Med najpogostejše žanrske navezave prav gotovo sodita detektivka in kriminalka, sledijo ji fantastika, grozljivka, ljubezenska in zgodovinska proza tako v daljši, kot v krajši prozi.

Avtorji trivialne žanrske literature, ki jim v zadnjih dvajsetih letih tudi medbesedilne naveze niso tuje, so predstavljeni v četrtem poglavju disertacije. Ti so generacijsko veliko bolj raznovrstni kot v tretjem in četrtem poglavju predstavljeni postmodernisti: mednje sodijo tako avtorji, rojeni okoli leta 1930 (Franc Puncer, Ladislav Črnologar, Žarko Petan, Zlata Volarič, Tone Svetina, Miha Remec), kakor tudi avtorji, rojeni okoli leta 1960 (Goran Gluvič, Franjo Frančič, Igor Karlovšek, Maja Novak, Miha Mazzini). Med žanri sta najbolj zastopani detektivka in kriminalka, sledijo jima znanstvena fantastika, ljubezenski roman, zgodovinski roman, grozljivka in vohunski roman.

Raziskava o *trivialnem v postmoderini slovenski književnosti* je skušala pregledati ukvarjanje z žanri z obeh tradicionalno ločenih polov književnosti. 'Visoka' literatura se – večinoma pod oznako postmodernizma – žanrov loteva na medbesedilno-metafizijski način; žanrsko naslanjanje na detektivko, kriminalko, fantastiko, grozljivko, ljubezenski in zgodovinski roman večinoma služi opozarjanju na lastne postopke in status fiktivnosti, kar se pokaže tudi prek analize značilnejših elementov pripovedi (literarnega junaka, prostora in časa ter pripovedovalca). 'Trivialna' literatura se poslužuje nekaterih medbesedilnih postopkov, hkrati pa je značilno, da obenem postaja literarno vse ambicioznejša, kar se zrcali tudi v njeni kanonizaciji (Andrijan Lah). Nove konstelacije na literarnem prizorišču odraža tudi literarna kritika, ki z istim kritičkim aparatom reflektira tako kanonizirano kot 'trivialno' literaturo. Tako postmodernizem v slovenski postmoderini književnosti ni edina in prevladujoča literarna smer, je pa prav gotovo tista, ki je pospešila in dovršila funkcijske



spremembe v slovenski književnosti, obenem pa široko razprla vrata avtorefleksiji, spraševanju o pomenu in statusu literature ter metodologiji njenega raziskovanja.

## ***Resumen***

El propósito principal de esta monografía intitulada *Cursi ejemplar: elementos populares en la literatura eslovena postmoderna* es investigar la vinculación que existe entre la literatura popular (y los géneros literarios predominantemente populares) y la literatura eslovena contemporánea. El fin de esta investigación es también cuestionar las frecuentes afirmaciones sobre la trivialización de la literatura actual eslovena y examinar la proliferación de los géneros populares en la literatura eslovena contemporánea; investigar, en fin, la superación de la división bipolar tradicional de la literatura en la literatura canonizada por una y la literatura popular por otra parte (también) en la literatura eslovena contemporánea.

La superación de la división bipolar de la literatura generalmente se relaciona con los autores y críticos literarios representativos de la literatura postmodernista. En esta investigación el postmodernismo intenta situarse dentro del marco más amplio de la postmodernidad (en Eslovenia utilizado sobre todo por Janko Kos) de carácter más extenso e incluso acumulativo, ya que está utilizado para designar diferentes corrientes literarias (postmodernismo, existencialismo, neorealismo, modernismo, ultramodernismo, posimbolismo), aparecidas al terminarse la época de la modernidad en la literatura eslovena. Las características principales de la postmodernidad eslovena son la diversidad, el sincretismo y la influencia de la globalización que finalmente logran superar algunos estilos y corrientes literarias típicos de la literatura eslovena moderna, contribuyendo, a su vez, a la aparición de diferentes autopoéticas, del pluralismo estético y de la literatura trivial.

Los géneros específicamente triviales (no tradicionales como lo son la novela histórica y la novela del campo) surgen en la literatura eslovena a partir del año 1980. Entonces es cuando cambia el carácter funcional de la literatura eslovena. Ésta de una institución de carácter nacional-moral prevaleciente en el siglo XIX, en los años 50 del siglo XX pasa a una fase de índole sociológico-ideológica que más tarde está sustituida por la de carácter estético-autónomo. Alrededor del 1980 la institución de la literatura también en Eslovenia llega a convertirse ante todo en una institución de producción y consumo.

Esto a su vez coincide con la reflexión crítica sobre la literatura popular (trivial) – Hladnik, *Literatura trivial*, 1983 – que acompañan los primeros ecos de la producción literaria y críticas de la literatura del postmodernismo mundial. Por ello los límites temporales de esta investigación se limitan a las últimas décadas del siglo XX, es decir, el lapso del tiempo entre los años 1980 y 2000.

La investigación de la literatura contemporánea eslovena de los últimos veinte años del siglo pasado está metodológicamente dividida en dos partes principales que reproducen la tradicional división bipolar de la literatura, a saber:

- la literatura (los autores) que de modo intertextual utilizan los procedimientos narrativos de la literatura popular – generalmente se trata de textos postmodernistas eslovenos que con su relato metaficticio reflejan su mero carácter textual; se trata, entonces, de la literatura canonizada;

- la literatura que cultiva géneros literarios específicamente populares: novela negra, novela de detective, ciencia-ficción, horror, triler, novela rosa y novela histórica; se trata, entonces, de un tipo de literatura con menores ambiciones literarias aunque algunos de entre estos textos logran también la cualidad que no suele ser típica para la literatura popular.

Cabe señalar que este esquema en la investigación cumple mera función metodológica ya que con el mantenimiento formal de la división bipolar se pone de relieve la relación hacia la tradición literaria de ambos tipos de literatura, de suma importancia para la investigación.

Qué significa el proceso de la superación de la división bipolar de la literatura y cómo lo vinculan a la literatura postmodernista los más importantes críticos literarios mundiales y eslovenos he intentado resumir en el primer capítulo del libro; las huellas de este proceso en algunos de los textos más típicos del postmodernismo mundial y esloveno han sido el objetivo de los capítulos dos y tres de esta investigación.

Tanto la literatura trivial como la literatura del postmodernismo cultivan sobre todo la prosa, por ello la investigación se centra ante todo en ella. El criterio selectivo de los textos del postmodernismo mundial ha sido su representatividad y el eco de su obra en las obras claves de la crítica postmodernista. Entre los autores eslovenos he seguido el criterio panorámico-generacional. La inclusión de un autor entre los autores de predominante carácter metaficticio y del uso intertextual de los procedimientos narrativos es, la mayoría de la veces, ya de antemano una señal también de su inclusión entre los postmodernistas eslovenos. Como algunos críticos literarios eslovenos

niegan del todo la existencia del postmodernismo esloveno, en muchos casos me he visto obligada a justificar mi inclusión dentro de esta corriente literaria.

La investigación ha demostrado que no todos los autores que se sirven de los procedimientos intertextuales son ya de antemano postmodernistas, lo que he demostrado analizando los textos de Marjan Rožanc, Franček Rudolf, Matej Bor, Vinko Moderndorfer, Lela B. Njatin y parcialmente también Jani Virk. Los autores que utilizan la intertextualidad a modo del postmodernismo son sobre todo los representantes de la »nueva prosa eslovena« (»nova slovenska proza«), de la »joven prosa eslovena« (»mlada slovenska proza«), a saber: Andrej Blatnik, Igor Bratož, Mart Lenardič, Aleksa Susulič, Marijan Pušavec y unos cuantos autores que la crítica literaria no sitúa dentro de ninguna de las mencionadas corrientes literarias: Drago Jančar, Maja Novak, Vladimir P. Štefanec, Alojz Ihan, Aaron Kronski, Goran Gluvič, Andrej Pogorelec, Marko Ursič, Bogdan Novak, Bojan Meserko, Miha Mazzini, Tone Peršak, Tamara Doneva, Dušan Merc, Igor Škamperle, Marjeta Novak Kajzer, Katarina Marinčič, Brina Švigelj Mérat. Entre los géneros más utilizados cabe destacar la novela de detectives y la novela negra, la literatura fantástica, la novela de horror, la novela de amor y novela histórica.

Los autores que se dedican a los géneros populares más cultivados de los últimos veinte años de la producción literaria eslovena también se sirven de numerosos procedimientos intertextuales. Pertenecen a generaciones diferentes ya que abarcan tanto los autores nacidos alrededor del 1930 (Franc Puncer, Ladislav Črnologar, Žarko Petan, Zlata Volarič, Tone Svetina, Miha Remec) como también los autores de la última generación literaria, nacida alrededor del 1960 (Goran Gluvič, Franjo Frančič, Igor Karlovšek, Maja Novak, Miha Mazzini). Los géneros más frecuentes son la novela de detectives y la novela negra, la ciencia-ficción, la novela rosa, la novela histórica, la de horror y la novela de espionaje.

El repaso de los elementos populares en la literatura eslovena contemporánea desde los dos bandos literarios tradicionalmente opuestos ha demostrado que la tradición bipolar de la literatura está superada también en la literatura eslovena. Por la influencia de la práctica y la crítica postmodernista también la literatura eslovena se sirve de los patrones que tradicionalmente utilizaba la literatura popular, asercándose a la misma. Del mismo modo la literatura tradicionalmente designada popular con sus ambiciones se asemeja a la canonizada, utilizando los procedimientos intertextuales. Esta situación literaria queda reflejada en la crítica que se dedica también a los textos triviales y apremia textos que se sirven de los procedimientos intertextuales, basados en los géneros tradicionalmente populares. Así quedan de relieve los cambios

radicales experimentados en el panorama literario esloveno que entiendo ante todo como una característica y una influencia de la literatura postmodernista.

## *O avtorici*

Dr. Barbara Pregelj je docentka na Oddelku za slovenistiko Univerze v Novi Gorici. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je študirala španski jezik s književnostjo in primerjalno književnost, opravila magisterij iz španske književnosti ter doktorat iz slovenske književnosti. Kot asistentka za špansko književnost je bila zaposlena na Filozofski fakulteti, kot prevajalka samozaposlena, od 2005 pa na Fakulteti za humanistiko predava starejšo slovensko književnost, mladinsko književnost ter literarno interpretacijo. Glavni področji njenega raziskovanja sta starejša in sodobna slovenska ter španska književnost, raziskuje pa tudi špansko-slovenske literarni stike in vplive.

Izpopolnjevala se je v nekaterih tujih, predvsem španskih univerzitetnih središčih (Univerza v Salamanci, Univerza v Extremaduri). Rezultate svojega raziskovalnega dela redno predstavlja na mednarodnih in domačih kongresih ter objavlja v domačih in tujih znanstvenih revijah, še vedno tudi prevaja iz španščine (Las Casas, Icaza, Fuentes, Unamuno, García Lorca) in v španščino (Debeljak, Lainšček, Pahor).

## *Iz recenzije*

Avtoričin glavni namen je preveriti trditve, ali tudi za slovensko književnost veljajo (precej pogoste) trditve o preseganju tradicionalne delitve na visoko ter lahko (trivialno) literaturo, kar naj bi bila ena od pomembnejših posledic postmodernizma, še prej pa povečanega zanimanja (tako ustvarjalcev kot teoretikov) za trivialne žanre ter spremenjene narave literature kot institucije, v kateri se vse bolj uveljavljajo tržni zakoni. V poplavi literature, raziskav, esejev in monografij o postmodernizmu si je avtorica izbrala področje, ki so ga drugi avtorji večinoma nakazovali, o njen pisali (tudi bolj ali manj pavšalne sodbe), ni pa bilo doslej dovolj sistematsko raziskano. Druga prednost pričujoče monografije je, da opozarja na pomemben literarni obrat preseganja dihotomne delitve literature na metodološko izviren način, saj se ga loteva ne le iz gledišča visoke (postmodernistične) literature, temveč tudi z vidika t.i. trivialnih avtorjev, ki s svojo stremljivostjo vedno manj pristajajo na tradicionalne oznake manjvredne in/ali lahke literature. Z obeh tradicionalno ločenih polov se šele pokaže, da je tradicionalno dihotomno ločevanje sicer res preseženo, a še ne povsem, saj ravno prepoznavanje in oddaljevanje od tradicionalne dihotomije omogoča rabo postmodernistične medbesedilnosti. Tradicionalno pojmovanje literature se torej spreminja, a obenem še vedno obstaja, ker novega še ni.

Monografija Barbare Pregelj je torej subtilna detekcija stanja v sodobni slovenski literaturi. Da gre za pomemben oz. splošen pojav, priča tudi dejstvo, da so v raziskavi zajeti vsi pomembnejši avtorji zadnjih dveh desetletij, še posebej predstavniki t. i. mlajše generacije, ki jim literarna veda vseskozi pritika oznako postmodernizma (Andrej Blatnik, Igor Bratož, Branko Gradišnik, Maja Novak, Miha Mazzini, Igor Škamperle, Katarina Marinčič idr.) pa tudi avtorji predhodnih generacij, kot so Drago Jančar, Berta Bojetu, Marjeta Novak Kajser.

Monografija Barbare Pregelj sodi med slovenske raziskave o postmodernizmu, ki jih je bilo predvsem v devetdesetih letih kar precej. Videti je, da je zanimanje za postmodernizem med literarnimi znanstveniki v zadnjih letih nekoliko usahnilo. V tem je tudi prednost pričujoče monografije, saj o postmodernizmu razmišlja iz določene časovne distance, mu določa bistvo v preseganju tradicionalne delitve

literature; avtorica premišljuje in pretehtano uporablja oznako postmodernizma (ki se mu nekateri slovenski raziskovalci v zadnjem času izogibajo), obenem pa v svoji raziskavi upošteva najnovejša literarnovedna dognanja, s čimer je njen pogled na slovenski postmodernizem (in na literaturo zadnjih dveh desetletij) nov, svež in znanstveno utemeljen.

*dr. Zoltan JAN*



## *V Slavistični knjižnici je doslej izšlo*

*Slovenska slovnica za tretji in četrti razred srednjih in sorodnih šol.*  
Sestavili: dr. Anton Breznik, dr. Anton Bajec, dr. Rudolf Kolarič, dr.  
Mirko Rupel, Anton Sovre, Jakob Šolar. Ljubljana: Slavistično  
društvo v Ljubljani, 1940. [Izven zbirke.]

Silva Trdina. *Besedna umetnost, 2: Literarna teorija.* Ljubljana: MK,  
1958, 1961, 1965 (Slavistična knjižnica: učbeniki, 1).

Janko Jurančič. *Južnoslovanski jeziki.* Ljubljana: DZS, 1957  
(Slavistična knjižnica). 118 str.

Vera Brnčič. *N. A. Dobroljubov.* Ljubljana: DZS, 1956 (Slavistična  
knjižnica). 96 str.

France Dobrovoljc, Zvone Verstovšek. *Dve imenski kazali* [Imensko  
kazalo k Cankarjevim Zbranim spisom od I. do XXI. zvezka. Imensko  
kazalo k Prijateljevi monografiji Janko Kersnik, njegovo delo in  
doba]. Ljubljana: DZS, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska  
dela, 1). 79 str.

Marja Boršnik. *Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva.*  
Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1955 (Slavistična knjižnica.  
Bibliografska dela, 2). 101 str.

Alenka Gložančev. *Imena podjetij kot jezikovnokulturno vprašanje.*  
Ljubljana: Rokus, 2000 (Slavistična knjižnica, 3). 167 str.

Zoltan Jan. *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945.*  
Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična  
knjižnica, 4). 269 str. ISBN 961-209-235-4

Zoltan Jan. *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih /  
Bibliografski dodatek: [slovenska književnost pri Italijanih po drugi  
svetovni vojni].* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2001  
(Slavistična knjižnica, 5). 153 str. ISBN 961-209-232-X

Marija Mercina. *Proza Cirila Kosmača: uvod v lingvostilistično  
analizo.* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2003  
(Slavistična knjižnica, 6). 175 str. ISBN 961-209-348-2

Drago Unuk. *Zlog v slovenskem jeziku*. Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 7). 324 str. ISBN 961-209-357-1

Peter Jurgec. *Samoglasniški nizi v slovenščini: fonološko-fonetična analiza*. Ljubljana: Rokus, 2005 (Slavistična knjižnica, 8). 224 str. ISBN 961-209-543-4

Kozma Ahačič. *Izvirne slovenske pesmi Jovana Vesela Koseskega: vsebinski opis, okoliščine nastanka, pregled ocen, jezik, tekstnokritični aparat ter diplomatični in kritični prepis pesmi 1818–1852*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006 (Slavistična knjižnica, 9). 195 str. ISBN 961-91015-6-1

Martina Ožbot. *Prevajalske strategije in vprašanje koherence ob slovenskih prevodih Machiavellijevega Vladarja*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006 (Slavistična knjižnica, 10). 163 str. ISBN 961-91015-7-X

Katarina Podbevšek. *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006 (Slavistična knjižnica 11). 305 str. ISBN 987-961-91015-6-6 COBISS.SI-ID 230825728