
TRIVIALNO V LUČI REFLEKSIJE O POSTMODERNIZMU Z NEKATERIMI PRIMERI SLOVENSKE FANTASTIČNE TER ZGODOVINSKE KRATKE PROZE

Prispevek ponuja krajši pregled nekaterih pomembnejših teoretskih razmišljanj o presejanju tradicionalne dihotomne opozicije med visoko in trivialno literaturo v luči refleksije o postmodernizmu. To v postmodernistični književnosti nastaja predvsem kot oblika medbesedilnosti, kar avtorica podkrepi z nekaterimi primeri slovenske kratke fantastične in zgodovinske proze. Medbesedilna hibridnost kratkoproznih žanrov nastaja kot korekcija nekaterih značilnejših pripovednih elementov. Zato so v prispevku predstavljena teoretska izhodišča podkrepjena z analizo elementov prostora in časa ob fantastiki in zgodovinski kratki prozi.

Povezovanje raziskovanja postmodernizma z razmišljanjem o trivialni literaturi (popularni, množični literaturi in kiču)¹ ni naključno; iskanje stičišč med obema pojmom 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« (Huyssen 1986a: 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.² V njih so ustrezno predstavljene 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, duhovno-zgodovinske in formalne opredelitve pojma, navedeni pa so tudi reprezentativnejši

¹ Ker gre večinoma za ameriško raziskovanje, poleg pojma *trivialna literatura* (ki se je po nemškem vzoru uveljavil v slovenskem prostoru) uporabljam tudi pojme, ki jih sicer za označitev istega pojava uporablja literarna kritika v ZDA: popularna in masovna (kultura in) literatura.

² Hans Bertens (1986): *The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: an Introductory Survey. Approaching Postmodernism*, 9–54. — Bertens (1995): *The idea of the postmodern: a history*. — Andreas Huyssen (1986): *Postmoderne – eine amerikanische Internationale? Postmoderne: zeichen eines kulturellen Wandels*, 13–44. — Michael Köhler (1985): »Postmodernismus«: povijesno – pojmovni pregled. *Republika* 10–12, 7–25. — Med slovenskimi literarnimi znanstveniki postmodernizem najbolj sistematično obravnavata: Janko Kos – *Postmodernizem* (1995), *Na poti v postmoderno* (1995), ter Tomo Virk – *Slovenski roman in Evropa: usoda slovenskega romana v dobi postmodernizma* (1996), *Strah pred naivnostjo* (2000), *Poetika postmodernistične proze*.

postmodernistični avtorji. Da bi se izognila nepotrebnemu ponavljanju, bom kratko povzela predvsem tista literarnovedna spoznanja, kjer gredo razmišljanja o postmodernizmu v iskanje jasne navezave postmodernistične poetike na trivialno literaturo.

Izhodišče stičišč med obema pojmomoma je v ZDA, 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 bila popularna literatura v Ameriki pojmovana kot nujna posledica demokratičnosti ameriške družbe, s tem pa hkrati tudi kot ena njenih pomembnejših značilnosti. K za Združene države značilnem pojmovanju trivialne literature je obenem verjetno pripomogla tudi specifika ameriške literature same, ki ni, kot je še leta 1871 trdil **Walt Whitman**, »tako v moralnem kot v umetniškem smislu ustvarila nič novega«. 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 povzročilo tudi razmišljanje o statusu umetnosti in literature (Huyssen 1986b: 161). V štiridesetih in petdesetih letih so ameriški intelektualci zbrani predvsem okoli revije *Partisan Review*³ 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 MacDonal, Clement Greenberg, Irving Howe) in neokonservativci (José Ortega y Gasset,⁴ 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 tudi 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 poosebljal 'ameriški stil', saj si ni le prizadeval za demokratizacijo 'visoke umetnosti', temveč predvsem za prevrednotenje pojmovanja popularne kulture, ki je izhajalo iz izzivanja institucionalizacije 'visoke kulture' (Huyssen 1986b: 164, 165). 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), s čimer si je prizadeval tudi za pravico do literarne raznolikosti in diskurzivne drugačnosti.

³ Norman Podhoretz, Ted Solotaroff, Elliot Cohen, Lionel Trilling, Alfred Kazin, Irving Howe, Meyer Schapiro, Clement Greenberg, Harold Rosenberg.

⁴ 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.

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. Leta 1947 je pojem uporabil **Arnold Toynbee** in z njim označil zadnje, še trajajoče obdobje zahodne civilizacije. Postmodernizem je nato dobil izrazito negativni predznak pri **Harryju Levinu** (*Kaj je bil modernizem?*, 1960) ter **Irvingu Howeu** (*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' (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, postmodernistično⁵ 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 1986c: 14–22): kjer si je avantgarda prizadevala za umetnost v resničnem življenju, je modernizem vztrajal na akademskih okopih avtonomije umetnosti; ko je avantgarda 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 korenito spremenila zemljevid literature. S poskusi presejanja vrzeli 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

⁵ Sama seveda tega pojma še ne uporablja.

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.⁶ Ob koncu sedemdesetih in v začetku osemdesetih je izšlo nekaj pomembnih del o postmoderni,⁷ 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).

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 2000: 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, krize humanistike in tradicionalnih akademskih institucij od sredine 60. do sredine 70. let 20. stoletja.⁸ Na rast in uspeh koncepta intertekstualnosti v literarni vedi pa je poleg teoretskega konteksta spodbudno delovala tudi umetnost postmodernizma, saj je citatnost od konca 60. let v Ameriki in Evropi veljala za enega od razpoznavnih znakov te smeri (Juvan 2000: 93–95).⁹ 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 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 2000: 244). Postmodernisti pišejo iz dekonstrukcije

⁶ William Spanos, Michael Holquist, Ihab Hassan, John Barth, Brian McHale, Ulla Musarra, Theo D'haen, Matei Calinescu, Stefano Rosso, Arild Linneberg, Geir Mork, Anthony Mertens, Stefano Tani, Julio Ortega, Andreas Huyssen, Linda Hutcheon, Miroslav Solar.

⁷ 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.

⁸ Ti so – v kontekstu, ki je bil močno podoben ameriškemu – »zavračali ideološke predpostavke uveljavljene literarne vede in skušali utopično, z radikalno spremenjenim razumevanjem teksta, spreminjati ureditve degaullovske Francije« (Juvan 2000: 93).

⁹ 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.

vrednostnih hierarhij, ravno zato jih k citiranju pritegujejo prav miti in klišeji trivialne literature, pri tem pa jim gre za prav takšno zburjanje užitka in ugodja, ki sta značilna za potrošništvo in zabavno industrijo (Pfister 1991: 214–221). Medbesedilnost pa je 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). »'Resničnost' je do te mere 'fiksijska', da jo lahko razumemo z ustreznim procesom 'branja'«. (Waugh 1984: 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, pasti 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 zabavljatstvo, 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, torej 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. Postmodernizem se torej po eni strani razpira navzven, saj se kanon spogleduje, primerja in bogati s pripovednimi postopki in načinom recepcije, ki je značilna za trivialne žanre, po drugi strani pa se z žanrskim sinkretizmom množi tudi navznoter: za postmodernistično medbesedilnost namreč velja, da se posameznim besedilom le redko prilega ena sama žanrska oznaka.¹⁰ A ravno prepoznavanje osnovnega žanrskega obrazca ostaja za drugostopenjsko, metafikcijsko branje bistveno: prepoznavanje žanrskega obrazca in zaznavanje odmikov od tega namreč takšno branje šele omogočita.

¹⁰ Detektivka, denimo, je izrazit primer sinkretičnega žanra, saj so 'čiste' detektivke v slovenski literaturi še vedno redke. Sinkretičnost detektivskega žanra ni značilna le za obdobje postmodernizma, temveč jo je mogoče pripisati zgodovinskim okoliščinam (sprva razvoju slovenske književnosti znotraj avstro-ogrske monarhije, ki ni bil naklonjen popularnim žanrom, če ti niso bili vzgojne narave, potem pa tudi poveljnemu razmeram, kjer se je popisovanje zločina zdelo nemogoče). Zato ni nenavadno, da je na slovenskih literarnih tleh »parodija prehitela žanr sam« (Blatnik 1993: 46). Kljub tej parodični tradiciji se žanrska sinkretičnost detektivke v postmodernizmu od prejšnjih obdobij korenito razlikuje (Pregelj 2003).

Nekatere pogostejše medbesedilne navezave slovenske krajše proze¹¹

V sodobni slovenski prozi so pogosteje zastopani žanri detektivke, kriminalke, fantastike in njenih podzvrsti, predvsem grozljivke, ter zgodovinskega in ljubezenskega romana. Zanje po eni strani velja, da se jim le stežka prilega oznaka enega samega žanra, po drugi strani pa čista žanrska besedila presenečajo s svojo stremljivostjo, besedila t. i. visoke literature pa s svojim zgledovanjem po žanrski shemi in zgodbenosti (Pregelj 2005: 90). Vse od 1980 je v slovenski književnosti močno zastopana tudi kratka proza,¹² ki se za razliko od romana zaradi svoje formalne omejenosti na trivialne žanre lahko opira le v ožjem segmentu, in sicer kot fabulativna navezava, navezava na značilen lik ali pa le naslonitev na nekatere opaznejše žanrske značilnosti. Ker so žanri določeni predvsem vsebinsko-tematsko in ker se žanrske razpoke, ki omogočajo medbesedilno hibridnost žanrov, določeneje pokažejo le s podrobnejšo analizo nekaterih za določen žanr značilnejših pripovednih elementov, bom ob kratkoprozni navezavi na fantastiko in zgodovinsko prozo spremljala predvsem določitev prostora in časa, saj je zanj prav ta bistvena: fantastika naj bi se večinoma posvečala prihodnosti, zgodovinsko pripovedništvo pa večinoma preteklosti. Razmišljanje bo zato upoštevalo obe kategoriji in ob določanju njune specifičnosti skušalo pokazati na značilnejše žanrske razpoke.

Kratkoprozne medbesedilne navezave na fantastiko in grozljivko

V slovensko književnost je elemente fantastike vnesla t. i. »nova proza« (Zorn 1991: 215), ki je metafizično medbesedilnost v slovensko literaturo v osemdesetih uvažala ravno prek kratke proze.

Med plodovitejše slovenske fantaste – v literarnokritičnih oznakah pa tudi za uvažalca literarnega postmodernizma na Slovenskem¹³ – 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. Tudi druga Gradišnikova prozna zbirka *Zemlja zemlja zemlja* (1981), kot je v spremni besedi zapisal 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 postmoderni-

¹¹ 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. (Virk 1998: 295–299.)

¹² 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.

¹³ 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 metafiziki in njeni okolici*).

stične 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 (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' fantastike je mogoče brati predvsem kratki zgodbi **Brazilijski 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 veseskozi 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, 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.*'«¹⁴ Gradišnikovo zgodbo **Načelo Tao Zia** bi vsebinsko lahko označili za besedilo paranoje:¹⁵ 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. Ponarejeni povsem spremenijo 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 zgodbo junaka, katerega knjigo je prevajal, košuta, ki jo je povozil avtobus oživi; svet potihoma postane zarota. Pripovedovalec na koncu zbira gradivo in piše *Knjigo ponaredekov*;¹⁶ 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.

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) fanta-

¹⁴ »Ladja je plula že kake pol ure, jaz pa sem še vedno rjul v temo, ki je ovijala Brazilijo: '*Muchas gracias, chamaco! Muchas gracias, camarado! Muchacho! Chamula! Puerco! Manito mío! Tierra y libertad!*'« (15.)

¹⁵ O romanu paranoje v zvezi z Bartolovim *Alamutom* ter Perčičevim *Izganjalcem hudiča* govori Tomo Virk (2000: 218–222).

¹⁶ 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*.

stike, še zlasti nekaterih njenih podzvrsti, na primer antiutopije (Zupan Sosič 2000b: 246). Prostor je protagonist¹⁷ tudi v Gradišnikovi pripovedi **Brazilija**. Brazilija je, kot se izkaže, geografsko nedoločljiva in zato povzroča obilo komičnih zapletov – torej je osrednje gibalno zgodbe. V Gradišnikovi zgodbi **Načelo Tao Zia** pripovedovalec spozna koncentracijo prostora v čisto borgesovskem alefovskem smislu. To tako spremeni njegovo dožemanje prostora in časa, da se mu v paranoidni maniri vsi kraji in prostori pomešajo in poljubno kombinirajo v neskončnost. Kategorija prostora in časa je tudi v tej zgodbi osrednji element pripovedi.

Paradigmatske v širšem fantastičnem – postmodernističnem – smislu so še zlasti nekatere zgodbe Draga Jančarja. To prav gotovo velja vsaj za **Kastiljsko sliko in Smrt pri Mariji Snežni**.¹⁸ Zgodbo **Smrt pri Mariji Snežni** je kot izrazito metafikcijsko besedilo obravnaval že Tomo Virk (2000: 51), ki je ugotovil, da se besedilo – kot postmodernistični metafikcijski 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).¹⁹ 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 časovna nedoločenost, drugo pa navajanje zgodovinskih virov, kronistov, točna časovna določenost in dokazljivost empirične resničnosti (kar bi ustrezalo metodam zgodovinopisja). S pomočjo fantastičnega diskurza se Usoda²⁰ tokrat (*borgesovsko*) izprazni svoje individualno-svobodne usodnosti, saj gre le še za njeno ciklično ponavljanje, variacije, simetrije.²¹ 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. 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 nepovnljivega 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,

¹⁷ O prostoru in času kot protagonistih pripovedi v zvezi z latinskoameriški pripovedniki piše Carlos Fuentes (2001).

¹⁸ Obe zgodbi sta izrazito žanrsko sinkretični, saj sta tudi blizu zgodovinskega pripovedništva.

¹⁹ Tudi druge Jančarjeve zgodbe so navedene po zbirki *Ultima creatura* (1995).

²⁰ 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).

²¹ 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.«

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 navajanji zgodovinskih zapisov) določena bolj ali manj realno. V Ulrihovem 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. Kategorija prostora in časa postaneta tudi v teh besedilih protagonist pripovedi (Fuentes), s tem pa odločilno gibalo 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. 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 sedanjost večnega vračanja.

Grozljivka je tematsko izrazito zavezana specifičnemu prostoru. Grozo naj bi vzbujali predvsem stari (angleški) gradovi, pokopališča, grobovi itd. Takšno značilno prostorsko določenost prepoznamo v zgodbi Maje Novak z naslovom **Duhovi so Schrodingerjeve mačke**. Prisotni so tudi drugi elementi grozljivega: duhovi (ki jih spremlja tudi razpredanje o tem, kaj ti sploh so), krokar E. A. ... Dogajanje, ki sprva ni jasno časovno določeno – kot to določajo konvencije žanra, je umeščeno v star škotski grad – 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 ... Tja se zateče, kot se izkaže, tudi duh iz Bosne. 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. Gre za značilni ecovski metafikcijski postopek: tokrat ne, ker naivna neposrednost v obdobju postmodernizma ni več mogoča, temveč ker je »avtoreflektirana distanca preprosto potrebna« (Virk 1998: 315). 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. Tako vdor zunajliterarne resničnosti bosansko-hercegovske vojne prekine nadčasnost, s čimer prej abstraktni čas postane točno določen. Preoblikovanje prostora in časa pomeni prisotnost dveh soobstajajočih besedilnih resničnosti, njuna nekompatibilnost in hkrati soobstajanje pa metafikcijski kratki stik na katerem gradi besedilo. Kategorija prostora in časa grozljive pripovedi 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 zgodbi srečamo dva konf-

liktna, a avtonomna pripovedna svetova, katerih soobstojanje se konkretizira predvsem ob kategoriji prostora in časa.

Kratkoprozne medbesedilne navezave na zgodovinsko prozo

Zgodovinski roman, kot je ob njegovem začetniku Walterju Scottu zapisal Janko Kos, sodi deloma tudi med trivialne žanre, zato ga literarna zgodovina prav zaradi čvrste žanrske določenosti, pa tudi odsotnosti tako dokumentarnosti kot zgodovinske verodostojnosti pogosto uvršča prav mednje (Hladnik 1995: 192). Zgodovinski roman sodi med pomembnejše in vztrajnejše slovenske žanre (Zupan Sosič 2000c: 138); zgodovinska tematika ni tuja niti slovenski kratki zgodbi. Za slovenski postmodernizem naj bi bile še zlasti tipične medbesedilne navezave na nekatere zgodovinske literarne zvrsti (zaporniške proze in proze o NOB,²² vojnega romana ter proze, ki se ukvarja z do ne davna tabuiziranimi temami), pa tudi na nekatere elemente nacionalne kulturne zgodovine in kanonizirana dela (literarne zgodovine) (Blatnik 1994: 81–85). Zdi se, da specifična slovenskega postmodernizma tako ustreza tipu postmodernistične proze, ki ga je Linda Hutcheon poimenovala *historiografska metafikcija* – to gradi na teoretičnem samozavedanju o zgodovini in fikciji kot človeških konstruktih, na podlagi tega pa ponovno preiščuje ter predeluje pretekle vsebine in oblike, ter tako mimo zgodovinskih dejstev realizira možnosti, ki jih zgodovina ni uresničila (Hladnik 1995: 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).

Zgodba Branka Gradišnika **Krojač brez hlač** 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 skriva judovsko družino. Da pa ne gre za še eno od zgodb o NOB, napoveduje že naslov zgodbe: s svojo rimo namreč spominja na otroško 'zafrcavanje'. 'Zafrcancija' 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*:²³ ko mu ne bi prinesel hlač, mu ne bi slekli njegovih ...« (27.) 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

²² Tudi Lah v *Malem pregledu lahke književnosti* (str. 158 isl.) Svetinovo prozo označi za zvrst lahke literature.

²³ Poudarila avtorica prispevka.

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 **Neobjavljiva 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 od dolžim spominu človeka, ki mi je tisto junijsko noč pred petinštiridesetimi leti s svojo dolgovezno in obenem 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 pred kazenskim vodom odvije celotna zanimiva 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 zgodbo²⁴ o življenju v celjskem zaporu Stari pisnik, ki je osrediščeno okoli izdajanja humorističnega »ilegalnega« zaporniškega lista, koder neprestano prihaja do značilnih Gradišnikovih komičnih zapletov – primerki najboljših številk 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 podroben opis življenja in dela njegovega očeta Ferka Pankraca, o katerem sta s sestro napisala vsak svojo 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*, »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 predrugačil, 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 znakov, 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 pa razmišljanja prvega pripovedovalca, ki ves čas 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

²⁴ 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.

»kamuflačami«; ker je torej vsako pisanje kamuflača, 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 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 aparatom 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.²⁵

Kot napoveduje že 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. 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.

Zgodbi *Andreja Blatnika* **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** raz-

²⁵ 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 dojemanju Prešerna kot mita.

krije 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.) Prvem delu stavka z veliko in usodno temo sledi šaljivi obrat k majhnim, tozemskim rečem (nespečnost). Nočno gledanje televizije sproži asociacije na dogodke iz pripovedovalčeve bližnje preteklosti; opisi preteklih dogodkov se dopolnijo s fantaziranjem o vojnem junaštvu, to pa prekine telefon, ko se izkaže, da je protagonistovo sanjarjenje pravzaprav resnično. Ko pripovedovalec na ulici čaka obljubljeni avto s šoferjem, 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 socrealističnem slogu. Gre za popis dogajanja 'usodne' nedelje, ki jo pripovedovalec doživlja klišejsko. Da gre le za simulacijo te drže, 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 presenetljiv²⁶ – izkaže se, da se ni zgodilo nič in da je bil tudi 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 je večinoma preteklost. Razpon časa in predstavljenih dogodkov sega od prazgodovine do novejšega časa, njegova določitev pa lahko pomeni tudi osnovo za vrstno določanje zgodovinskega romana (Hladnik 2000: 113–137). 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. **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. 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**, **ponovi-**

²⁶ »Šele čez kako leto sem izvedel, da je, takoj ko sem odšel od doma, klicala mama v šolo in rekla, da sem bolan in da naj me pustijo pri miru, karkoli že imajo. Zato so si izmislili komemoracijo, me poslali nazaj domov in počeli tisto, kar so pač počeli, brez mene; kaj je to bilo, še danes ne vem.« (89.)

tev 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 podoben 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, a svoje zaplete gradi prav na menjavi mimetičnega prostora in časa s fantazijsko nedoločeno prostorsko-časovno kategorijo, kratke stike pa ustvarja prehajanje med obema besedilnima resničnostma. 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 kratkoproznih besedil z zgodovinsko tematiko torej ni več zgolj preteklost. Pomembno alternativo mimetični kategoriji prostora in časa tako predstavlja razpršitev prostorsko-časovne kategorije in njeno ponovno sestavljanje na nivoju besedila v ciklično ponavljajoči se večni sedanosti.

Medbesedilni postopki v izbranih primerih sodobne slovenske kratke proze 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. Kategorija prostora in časa je tisti elementi pripovedi, okoli katerega se osredičajo žanrska določila fantastične in zgodovinske proze. Zato se prav v spreminjanju teh določil pokažejo žanrske razpoke, ki jih izkorišča postmodernistična besedilnost. Redukcija, razširitev in razpršitev lahko preoblikujejo kategorijo prostora (Branko Gradišnik – **Brazilijska, Načelo Tao Zia**; Maja Novak – **Duhovi so Schroedingerjeve mačke**), časa ali obeh hkrati (Drago Jančar – **Kastiljska slika, Smrt pri Mariji Snežni, Aithiopika, ponovitev; Dve sliki**). 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, pričata o soobstajanju različnih vzporednih prostorov in časov, s tem pa o ontološko (McHale) naravnanih postmodernističnih besedilih.

Literatura

- Approaching Postmodernism*, 1986: Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Blatnik, Andrej, 1983: *Šopki za Adama venijo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Blatnik, Andrej, 1989: *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982–1988*. Ljubljana: Aleph.
- Blatnik, Andrej, 1990: *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica.
- Blatnik, Andrej, 1994: *Labirinti iz papirja: štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Collins, Jim, 1989: *Uncommon cultures: Popular culture and Post-Modernism*. New York – London: Routledge.
- Debeljak, Aleš, 1988: Prologomena za ameriško metafikcijo. *Ameriška metafikcija. Barth. Barthelme. Coover. Pynchon*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 219–239.
- Exploring Postmodernism*, 1987. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Fiedler, Leslie A., 1986: Prekoračimo mejo – zapolnimo vrzel. *Problemi/Literatura* 7–8. 104–115.
- Gradišnik, Brane, 1987: *Mistifikcije: izbor prezrte proze Jožefa Paganela, Janka Glavarja, Branka Gradišnika in Konrada Gribaškina*. Ljubljana: Borec.
- Hladnik, Miran, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon. Študije, 21).
- Hladnik, Miran, 1995: Temeljni problemi zgodovinskega romana. *Slavistična revija* 1, 2. 1–12, 183–198.
- Hutcheon, Linda, 1988: *A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. London – New York: Rutledge.
- Hutcheon, Linda, 1989: *The politics of Postmodernism*. London – New York: Rutledge.
- Huyssen, Andreas (ur.), 1986a: *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg: Rowohlt.
- Huyssen, Andreas, 1986b: *After a great divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Huyssen, Andreas, 1986c: Postmoderne – eine amerikanische Internationale? *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg: Rowohlt. 13–44.
- Jančar, Drago, 1995: *Ultima creatura*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Köhler, Michael, 1985: 'Postmodernismus': povijesno – pojmovni pregled. *Republika* 10–12. 7–25.
- Kordigel, Metka, 1992: Poskus literarnoteoretične definicije znanstvene fantastike. *Slavistična revija* 3. 291–308.
- Kos, Janko, 1995a: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Kos, Janko, 1995b: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.

- MacRobbie, Angela, 1994: *Postmodernism and popular culture*. London – New York: Routledge.
- McHale, Brian, 1986: Change of Dominant from Modernist to postmodernist Writing. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 53–79.
- Novak, Maja, 1996: *Zverjad*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pfister, Manfred, 1991: How postmodern is intertextuality? Heinrich F. Plett: *Intertextuality*. 207–224.
- Plett, Heinrich F. (ur.), 1991: *Intertextuality*. Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, 1988: Amsterdam: Rodopi; Antwerpen: Restant.
- Pregelj, Barbara, 2003: Detektivka v sodobni slovenski in španski književnosti. Hladnik, Miran in Kocijan, Gregor (ur.): *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – Metode in zvrsti*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (zbornik *Obdobja*, 21). 221–230.
- Pregelj, Barbara, 2005: Nekatere značilnejše medbesedilne navezave slovenske postmoderne literature. *Jezik in slovstvo* 50/2. 89–104.
- Rosenberg, Bernard; White, David M. (ur.), 1964: *Mass culture: The popular arts in America*. New York: The Free Press; London: Collier-Macmillan.
- Strinati, Dominic, 1995: *An introduction to the theories of popular culture*. London – New York: Routledge.
- Virk, Tomo, 1998: Čas kratke proze. Spremna beseda. Virk, Tom (ur.): *Čas kratke proze. Antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: ŠOU. 291–341.
- Virk, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo: poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Waugh, Patricia, 1984: *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London – New York: Routledge.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2000a: Pravljичni roman. *Slavistična revija* 3. 309–329.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2000b: Ptiči, hrošči in androidi v smaragdnom mestu (sodobni slovenski antiutopični roman ob koncu stoletja). *36. SSJLK*. 243–261.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2000c: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.