

**Andrej Blatnik**

*Kdo mori slovenske žanrske pisce*

Žanr je pojem. Problem definiranja pojmov vidim kot problem "trde" znanosti. Ob tej priložnosti je pojem uporabljen debatno, kot okolju, kjer lahko človek razpravi prisluskuje s pivom v roki, tudi gre<sup>1</sup>. Zato se vsem, ki čutijo tipološke strasti, kakršne bi se tokrat lahko izživele ob žanrih, že vnaprej opravičujem, ker jih moja ohlapna besedovanja najbrž ne bodo mogla zadovoljiti.

Kljub temu je za pridobitev legitimnosti razprave vredno navesti, da Slovenci premoremo že kar nekaj strokovnih razprav o popularnih žanrih in tudi o tem, kako so se, če so se, prijeli v slovenščini. Celo "trda" literarna veda se popularnih žanrov ne sramuje več: trivialno književnost in kmečko povest je analiziral Miran Hladnik, znanstveno fantastiko Drago Bajt, grozljivko Katarina Bogataj Gradišnik, kriminalko Tone D. Vrhovnik, ki edini od omenjenih svoje raziskave še ni objavil v knjižni obliki (in ki se mu ob tej priložnosti zahvaljujem za nekatera dejstva, ki mi jih je posodil).

Te razprave (pa tudi poljudnejši zapisi) se pri bralcu vedno znova iztečejo v ugotovitev, da imamo Slovenci sicer res razvito in berljivo kmečko povest, ki v ničemer ne zaostaja za sorodnicami iz tujine, da pa s tako imenovanimi urbanimi žanri, katerih paradigma je kriminalka, slabo kaže. Seveda. Žanr nemara v enaki meri kot literarna realizacija ustvarja socialni kontekst (in zato se je z njimi še donedavna v večji meri kot literarna veda ukvarjala sociologija literature, kar velja tudi za Slovenijo), ne le v horizontu recepcijske teorije, tudi pri samih pogojih, da ustreznost t. i. realnost vstopi v tekst.

Ni čudno, da razprava o (ne)obstoju žanrov slej ko prej pride do analize socialnega konteksta, saj ta nastanek žanrov navsezadnje tudi pogojuje: kot je znano, nastanejo žanri s formiranjem nove plasti bralcev, ki jo prinese naraščanje pismenosti kot rezultat

<sup>1</sup> Besedilo je nastalo za potrebe cikla predavanj *Vesela znanost* v KUD-u France Prešeren. Tam je bilo improvizirano s podobnih izhodišč, kot jih povzema ta zapis, dne 3. marca 1993, torej, kot je jasno iz konteksta, še v časih kulturnega liberalizma, preden se je KUD-ov šank zaprl, če naj uporabim pasiv.

obveznega šolstva. Standardna poročila o njihovem nastanku nas spominjajo, da je obvezno šolstvo preplavilo Evropo v 18. stoletju in da od tedaj lahko spremljamo strmo naraščanje pismenosti. V drugi polovici 18. stoletja posvetna literatura prevlada nad versko, nacionalni jeziki nad latinščino, leposlovje nad praktičnimi tiski. Skupaj z novimi meščanskimi sloji se oblikuje sfera prostega časa, nujni pogoj za pričetek bralnega trga in diferenciacijo bralskega okusa. Pisec ni več odvisen od individualnega mecena, marveč od deindividualiziranih kupcev, iz pisanja po naročilu preide v pisanje na zalogo. Na bralnem trgu pride do razslojevanja, do artikulacije različnih interesov, in izoblikujejo se različni žanri: pustolovski, sentimentalni, domačijski.

Spočetka še ni bilo razlikovanja med žanrsko in "visoko" (resno?) literaturo: *Robinson Crusoe* Daniela Defoeja (1719) še ni prištevan v pustolovski roman, *Pamela* (1740) in *Clarissa* (1747/8) Samuela Richardsons, *Župnik Wakefieldski* (1766) Oliverja Goldsmitha in *Trpljenje mladega Wertherja* (1774) J. W. Goetheja so hkrati začetniki sentimentalnega žanra in značilni predstavniki predromantičnega romana, torej trden zidak v arhitektoniki literarne zgodovine. Razločevanje med "visoko" literaturo in žanrom se začne z weimarsko klasiko in njenim razlikovanjem med umetnostjo in neumetnostjo. V tem času se že jasno oblikujejo sociološke razlike, ki vplivajo na literaturo: po oceni nemške literarne zgodovine je imel Goethe kot pesnik v svojem času največ kakih dva tisoč bralcev, njegov svak (brez kočljivih sorodstvenih zvez v množičnokulturnih zadevah pač ne gre!) Vulpius s svojo razbojniško povestjo *Rinaldo Rinaldini* pa je dosegel v nekaj letih milijonske naklade in bil preveden v petintrideset jezikov. (Ker gre za dosežek, ki ga danes ponovi malokatera žanrska knjiga, je treba še enkrat premisliti dandanes zelo popularno tezo, da je "visoko" literaturo v geto univerze in v roke peščice ljubiteljev pahnil čas estetske diktature množičnih medijev.)

Družbene okoliščine vplivajo tudi na razvoj vsakega posameznega žanra. Govorjenje o kriminalnem romanu do 18. stoletja je antihronizem, saj so grehi dotlej predvsem grehi proti nadzemskemu redu. Meščanstvo kot *conditio sine qua non* kriminalke se konstituira kot vodilni družbeni razred v prvih desetletjih 19. stoletja, industrializacija in rastoča mesta z neučinkovito policijo pa omogočijo porast kriminala. V tem času se širijo mreže javnih knjižnic, uvedba hitrotiska pa bistveno zniža ceno knjig in spodbudi vrsto poceni popularnih izdaj. Hkrati pozitivizem in razvoj naravoslovnih znanosti in zgodovinopisja spodbudi logično sklepanje, značilno za pisanje in branje kriminalk, zločini in prestopki pa z razvojem množičnih občil postajajo vse bolj javna lastnina, kar omogoča njihovo lažjo recepcijo, njihovo večjo "domačnost".

Do zametkov slovenske kriminalke pride pod nemškimi vplivi in to je vzorec, ki velja pravzaprav za večino literature tiste dobe. (Morda je tudi zato tradicija kriminalke pri nas šibka: kriminalka se je prijela predvsem v Angliji, Franciji in Združenih državah, ne pa tudi v Nemčiji – iz zgodovinskih razlogov, pa tudi zaradi drugačne družbene ureditve – in tako je še do dandanes.) Že ob začetkih kriminalke, torej ob začetkih urbanega popularnega žanra na Slovenskem, pa se pokažejo nekatere

slovenske literarne konstante, ki se obdržijo vse do današnjih dni. Tako Jakob Alešovec v nizu "mikavnih povesti iz življenja hudodelnikov" *Iz sodnijskega življenja* (1874/79) za zločince vselej uporablja Pruse ali Jude, kar se zanimivo ujema s tezo Mirana Hladnika o trivialni literaturi kot "literaturi s socialno-psihološko uporabno vrednostjo". Matjaž Kmecl je v knjigi *Od pridige do kriminalke* mnenja, da Alešovčeve zgodbe s to ksenofobičnostjo dokazujejo, da ne gre zgolj za iz tujine preneseni žanr, pač pa za "značilno stukturno prilagoditev književne vrste posebnim zgodovinskim potrebam slovenskega meščanstva". Navsezadnje tudi v Alešovčevih *Ljubljanskih misterijih*, napisanih v nemščini leta 1866 (v slovenščino prevedenih 1992), kot prevarant in goljuf nastopa tujec, ki z izsiljevanjem celo prisili poštenega slovenskega fanta, da se mu podpiše na prazen papir, in tako postane docela odvisen od njegove milosti!

Takšne prilagoditve so stalnice slovenske literature vse do danes, značilnost, ki spremlja žanre, namreč njihovo parodijo (omeniti velja vsaj *Ljubavne povesti* Marka Švabiča in *Vampirja z Gorjancev* Mateta Dolenca, ne nazadnje se sem umeščajo tudi romani Aarona Kronskega), pa je v slovensko literarno dediščino uvedel že Fran Milčinski (pod psevdonimom Fridolin Žolna) z "detektivsko zgodbo" *Ura št. 55.912* (1906/1907). Da je parodija na slovenskih literarnih tleh prehitela žanr sam, na eni ravni priča o svetovljanstvu slovenske avtorske pisave, na drugi pa o zaostanku oziroma kar neobstoju literarne množične proizvodnje.

Vnovič je slovensko literarno stalnico opaziti v knjigi Iva Šorlija *Pasti in zanke* (1922), podnaslovljeni "kriminalni roman iz polpretekle dobe". Šorli namreč v uvodu zapiše, da slovenski avtorji niso sposobni ustvariti česa "malo bolj bogatega na zunanjih dogodkih" in "ne tako prekleto lokalnega". To nadvse spominja na občasne lamentacije nekaterih ambicioznejših današnjih avtorjev, ki – enako kot Šorli – v konkretni izpeljavi takšne načelne odločitve z bogatostjo zunanjih dogodkov pretiravajo do te mere, da zgodbi ni mogoče slediti.

Elementi kriminalnega romana se pojavljajo še v nekaterih drugih slovenskih literarnih delih, v zadnjem času na primer v knjigah Toneta Peršaka, Toma Rebolja, Marjana Rožanca, Branka Gradišnika in drugih sodobnih slovenskih avtorjev, vendar praviloma ne prevladajo ali pa se povezujejo z drugimi žanrskimi elementi, predvsem s parodijo žanra in z elementi "umetniškega" psihološkega romana. Za čisto kriminalko v devetdesetih naj bi veljale vsaj *Rdečelaska v zrelem žitu* Frančka Rudolfa (1990), *Rolandov steber* Sergeja Verča (1991) in *Lovci na Rembrandta* Željka Kozinca (1992, psevdonim Peter Malik), vendar je Rudolfovemu tekstu, kot vsem Rudolfovim tekstom, težko pripisovati konstrukcijo fabule z eno pripovedno linijo, ki logično napreduje, kar je za kriminalko vsaj tipično, če že ne obvezno, *Rolandov steber* pa je s svojo kriminalno plastjo povsem vpet v zahodni socialni okvir (navsezadnje se godi zadeva v Italiji), zato bi težko rekli, da je to dolgo pričakovana slovenska kriminalka, čeprav velja samoironično dodati, da je po drugi plati s tem, da se zločin zgodi v nacionalno zaprtem okolju in da njegove korenine segajo v preteklost in imajo skorajda plemenski značaj, izrazit reprezentant slovenstva. Še najbolj slovenski so *Lovci*

na Rembrandta, ki so socialno umeščeni izrazito srednjeevropsko, in njihov medijski odmev je pokazal, da je kriminalka v Sloveniji res nekaj zelo zaželenega. Vendar imamo tudi *Lovce* lahko le za izjemo, ki potrjuje pravilo.

Ergo: Slovenci (še?) nimamo prave kriminalke. Tako se odpira še drugo vprašanje: ali je bil v socializmu sploh možen čisti zločin, katerega ubeseditvev ne bi nujno posegla prek meja svojega žanra v vohunski, politični ali družbenokritični roman? Hrvati so na ta izziv odgovorili z romani, kakršne pišeta Pavao Pavličić in Goran Tribuson in ki spretno zločinu pridajajo socialistični nadih: okolje, motiv ali izpeljava zločina sta možna samo v vmesnem prostoru med vzhodno in zahodno ideologijo, ki jo odlično predstavlja Pavličičevo velemestno predmestje kot tipično prizorišče socialno motiviranega zločina.

Pavličić (omenimo: rojen 1946 v Vukovarju) je nedvomno največji mojster krimića na tleh tistega, čemur je svet še do nedavnega rekel Jugoslavija. Njegov opus je nezaustavljiv: praktično vsako leto roman v ugledni zagrebški knjižni zbirki HIT, ob tem knjige kratkih zgodb in filmski scenariji. Ne gre pozabiti tudi tega, da je Pavličić sicer univerzitetni profesor, specializiran za starejšo hrvaško literaturo, torej v položaju nekakšnega hrvaškega Umberta Eca, če se še kdo spominja tega gospoda.

Skrivnost Pavličičevega uspeha v ustvarjanju možne kriminalke je pravzaprav preprosta: ve, kakšni napaki se mora žanrski pisec v socialističnem miljeju najbolj izogibati. Ne sme pretiravati. Vzhod ni Zahod, zavedati se mora, kje so meje možnega. Zgodbo eksponira pravzaprav vedno enako, in to po pravilu žanrskega obrazca: poprečnež se nehote znajde sredi zločina, kar nenadoma se prelevi v raziskovalca, razkrije zločin in se vrne v poprejšnjo sivino vsakdana. Zločin ga pritegne zato, ker prekine ta vsakdan. (S tem nekako podvaja nemara najbolj slavno osebo kriminalnih romanov, Chandlerjevega Philipa Marlowa, človeka, ki je tako osamljen, da neprestano igra šah sam s sabo in mu le razkrivanje zločinov omogoča, da sploh stopi s kom v stik.)

Tudi zločini so pri Pavličiću nekoliko nevsakdanje motivirani; tu vzhodnjaški krimić najde možnost za produktivno razlikovanje od Zahoda. Na realsocialističnih tleh se ljudje ubijajo zaradi nevzdržnih stanovanjskih razmer; najdejo človeka, ki se jim je nasilno vselil v stanovanje, zamegli se jim pred očmi in pač, ubijejo; bolni otrok ne more spati zaradi sosedovega veseljačenja, ki prenika skoz tanke stene, in oče se maščuje; balkanski macho ubije iz ljubosumja; če pride do kraje, praviloma amater ukrade majhne denarje, ki mu pomenijo bogastvo, o katerem sanja iz dneva v dan, ta denar pa prihaja iz sive ekonomije v kaki balkansko banalni varianti, tihotapljenja avtodetov ali preprodaje higiensko oporečnega mesa. (Ta motiv iz Pavličičevega scenarija za film Zorana Tadića *Sen o roži*, pri katerem roža ni mistični ali estetski objekt, nima vloge, kakršna ji je prisojena v naslovu znanega Ecovega romana, niti tiste v Borgesovi znani pesmi, ki nas seznanja, da je najlepša pesem o roži roža sama, temveč najokusnejši del teleta, se zanimivo obnovi s pokvarjenim mesom kot generatorjem zapleta v Cavazzevem *Predsedniku*.) Kriminal se pri Pavličiću zna

prilagoditi okolju družbe posebnih (to je omejenih) pogojev.

Ti zločini, če jim je mogoče sploh tako reči, se dogajajo v predmestjih, kjer domuje socialno dno, ali pa v novodobnih spalnih četrtih in reči je treba, da to okolje ustvarja prav tako depresivno vzdušje kot Vzhodna Nemčija Le Carréjevih romanov ali pandemonij Chandlerjevega korumpiranega 'cityja'. Hkrati velja opozoriti, da v Pavličičevih romanih kar naprej srečujemo stavbe, ki so bodisi pravkar zgrajene bodisi pripravljene za rušenje, kar uteleša spreminjajočo se podobo okolja, ki prehaja iz agrarnega v urbano (nekaj podobnega, opazovano z drugega zornega kota, je mogoče najti v slovenskem kmečkem romanu).

Najbrž ne bomo zgrešili, če znova rečemo, da je osnovna zvijača Pavličičeve spretnosti prav v tem, da zločin umesti v tisto okolje, kjer je najbolj ponižan in zato najbolj realen. Ko Rade Šerbedžija v *Snu o roži* pobere denar, ki leži na ulici poleg dveh trupel, ki ju kajpada ni umoril on, in potem skoz ves film te velike vsote (ne iz strahu, temveč iz iracionalnega poštenja, ki se ga skoraj sramuje) ne načne, uteleša travmo malega človeka, produkta socialističnega sistema, ki bi bil po svojem socialnem statusu upravičen krasti, a mu tega nekakšna anahronistična *vest* ne dovoljuje. In pravi morilec, mesar, ki ga ves čas poskuša podkupiti z bebastimi namigovanji tipa "roka roko umije" in z najboljšimi kosi mesa, ki ga Šerbedžijeva družina sicer vidi le ob praznikih, je arhetipski, verjetni model socialističnega kriminalca.

S takimi deli je Pavličič ustvaril avtonomno različico kriminalke, kakršna je možna v socializmu. V postsocializmu jo preseljuje z nekoliko manjšim uspehom: zadeva se meša s fantastiko, junak v eni od knjig ob raziskovanju zamolčanih ideoloških bojev iz preteklosti najde poč pod Zagrebom, ki loči Vzhod in Zahod. (Hudobno bi pripomnil, da bi slovenski pisec tako poč namestil pod Ljubljano, srbski pa kajpada pod Beograd.)

Novo vemo še enkrat, da Slovenci avtonomne kriminalke še nimamo. Kako je z drugimi žanri? Slovenska literatura jih je enako kot kriminalko sprejela predvsem kot popestritev "visoke" književnosti. Gre morda za to, da se v tem, "visoki" nekako podrejenem segmentu literature vnovič pojavlja historični zaostanek slovenske literature za svetovno, za katerega si občasno domišljamo, da smo ga z "visoko" že preseglji? Se ponavlja zgodba iz starih časov, ko je bilo moč najti elemente žanrov v delih resnih pisateljev, Charlesa Dickensa, Edgarja Allana Poeja in Honoréja de Balzaca? Arthur Conan Doyle, pisatelj zgodovinskih romanov, ki se je za kratkočasenje ukvarjal še s kriminalno pripovedjo, katere glavni junak je Sherlock Holmes (ki je doživel tak uspeh, da ga je moral avtor oživiti od mrtvih, potem ko je padel v prepad, in s tem začel trivializacijo žanra), pa je bil sam presenečen nad uspehom svojega junaka, ki ga ni resno jemal. Nas torej še čaka stopnja, ko bo kateri resnih pisateljev pisal žanre za prostočasovno zabavo in bo čisti žanr nastal kasneje?

Ta neobstoj žanrov je nenavaden za književnost, katere prvi prozni umetni tekst, Ciglerjeva *Sreča v nesreči*, je po mnenju Matjaža Kmecla nastal po vzoru krištofšmidovske povesti, torej eminentnega trivialnega žanra tedanjega časa. Zgodovinski

razlog je zanesljivo vsaj deloma v narodnobuditeljski dolžnosti, ki je stalna spremljevalka slovenske literature: njen razvoj znotraj avstro-ogrske monarhije ni bil naklonjen popularnim žanrom, ki po definiciji nimajo višjih ciljev, ki bi jim bilo treba služiti. To se pozna še dandanes: vsi poskusi formiranja urbanih žanrov so preveč obremenjeni z literarnostjo: "visoka" literatura, ki že tako privzema nekatere funkcije, ki ji niso prirojene (v polpreteklosti na primer zgodovinopisno – Hofman, Torkar), se ukvarja še s simuliranjem žanrov. Rezultati so polovičarski, boljši pri kmečki povesti in današnjem kmečkem romanu, po eni strani zaradi obstoječe tradicije, ki izvira neposredno iz krištofšmidovske linije, pa tudi zato, ker tam že pride do *družbene delitve dela*, čeprav je opaziti slabo razvita proizvodna sredstva. Ne navsezadnje velja pridati tudi, da so urbani žanri še posebej obremenjeni z "družbeno stvarnostjo; v kmečkih je razlika med Vzhodom in Zahodom manj vidna. Ikonografijo žanra je namreč treba ob prehodu iz enega okolja v drugo ustrezno prilagoditi, seveda pa so prve travestije, ki pridejo na misel, videti prav samoironične, nemara nenamenoma: kar spomnimo se na kak partizanski vestern, znan iz pretekle zgodovine jugoslovanskih množičnih medijev, ali na balkanski *macho* erotizem, zaščitni znak (recimo) videospotov zvezd novozložene narodno-zabavne glasbe, tudi slovenske.

Sociologija žanra bi povedala, da so stvari morda res videti neokusne, vendar morajo biti takšne, kakršne so, drugače se ne bi prodajale, in žanr, ki se ne prodaja, je *contradictio in adiecto*. Pomembna je ikonografija, zato so roto romani v času nekdanje Jugoslavije svoje junake umeščali v bleščavo zahoda, čeprav so jih pisali upokojeni polkovniki iz Čačka, kakor je bilo na primer z *Lunom, kraljem polnoči*. In narobe: v Flemingovem romanu *From Russia with Love* pride James Bond na železniško postajo v Beograd, in Fleming piše nekako takole: pred njim so se razprostrle široke avenije in se dvigali visoki nebotačniki. Kdor je bil kdaj na železniški postaji v Beogradu, ve, da je resnica prav nasprotna, vendar v kontekst ideološko razosebljene podobe Vzhoda v Flemingovih romanih nekako ni sodila.

Prav zaradi ikonografije na naslovkah žanrskih knjig ne najdete kake asketske opreme, temveč ženske v tenčicah z bodali v rokah, okrvavljene krizanteme, mišičaste mornarje ipd. Vendar ne gre le za ikonografijo: kolega, ki je delal v eni ljubljanskih primestnih knjižnic, ki jo obiskuje pretežno agrarna populacija, mi je pripovedoval, da je ljudem med priporočenim branjem vedno znova podtikal *Bukovsko mater* Vlada Žabota. Naslov ustreza, ovitek tudi, ljudje malo zalistajo, izbira se zdi pravšnja, zadeva se dogaja na kmetih, izposodijo si knjigo... In se naslednjic iz razumljivih razlogov prikažejo v knjižnici čisto zbesneli.

Ikonografija za identifikacijo ne zadostuje. Če upoštevamo, da so liki v slovenskih žanrskih besedilih praviloma amorfni, dialoško, socialno in psihološko nediferencirani (kar je po potrebi možno zlahka dokazati), pa vendar funkcionirajo kot žanr, se kot žanr kupujejo in berejo, kaže, da se s tovrstnimi izdelki bralci vendar lahko identificirajo. Da se lahko poistovetijo s čim brezobličnim, namesto da bi čakali na izdelano literarno figuro, pa je res nekoliko nerodno, čeprav bi bilo težko trditi, da ni

v skladu z doslejšnjimi poročili o slovenskem nacionalnem značaju.

Kurt Vonnegut v knjigi *Zajtrk prvakov piše* o Kilgoru Troutu, piscu znanstvene fantastike, ki svoja dela pošilja "Knjižnici svetovnih klasikov", kot se imenuje založba trde pornografije, in ta tiska njegova dela kot mašila v knjigah in revijah s pornografskimi slikami. Tako približno je z žanrom v embrionalni fazi, se pravi pri nas. Mašijo se luknje v tekstu "visoke" književnosti. Selekcije znotraj žanra ne more biti že zato, ker del skoraj ni, potem zato, ker ni kritike, ki bi nastopala z znotrajžanrskih pozicij, in predvsem zato, ker ni bralne selekcije, saj pri prodaji knjig v paketih ali prek akviziterjev (kar edino omogoča knjigi, da prebije stalnico okoli petsto prodanih knjižnih izvodov) bralčev glas nič ne velja.

Seveda bi lahko rekli, pustimo žanrsko kritiko in druge visokoleteče projekte, bodimo realni, realno vprašanje pa je, kako zbasati še žanre v tisto ožino 0.9 knjige, kolikor je na leto prebere statistični Slovenec. Sociologija žanra nastopi šele za sociologijo branja. Z vprašanjem, kateri družbeni sloj bere katere žanre, pa se odpira že nova problematika. Morda pri nas manjka tistih slojev, ki berejo urbane žanre, in je ve-z iz pesmi, da rase nov rod poetov v deželi delavcev in kmetov, resničen le, kar se tiče kmetov? Ali so urbani sloji deformirani, če, kot kaže, nočejo svojih žanrov? Ampak kako za vraga je potem vselej mogoče poslušati, da se dezintegriira kmečko prebivalstvo, če pa je to edini sloj v sožitju s svojim žanrom?

O zgodovini slovenske kmečke povesti se je moč poučiti v knjigi Mirana Hladnika *Slovenska kmečka povest*, ki pa seže le do konca (druge svetovne) vojne, zato si velja ogledati sedanje stanje. Po prvem povojnem obdobju razcveta kmečkega romana, ko so si bili teksti slogovno zelo podobni (ker so jih za tisk usposobljali vselej isti lektorji), je sedaj med slovenskimi kmečkimi pisci zaznati večjo profesionalizacijo, tradicionalni žanr pridobiva vse bolj sodobno preobleko. Ivan Sivec, najbolj plodovit pisec in po knjižničnih anketah eden najbolj branih živečih slovenskih avtorjev, v delu *Godec pred peklom* uporablja celo metafizijske metode: predstavitev junaka že na zavilih ustvarijo citati iz realnih in fiktivnih medijev, pa tudi nadalje se v knjigi meša *faction* in *fiction*, srečamo tudi vložek o slovenski narodno-zabavni glasbi, napisan v esejističnem slogu, podobnem zapisu Henryja Millerja o slikarstvu ali (novejši primer) Breta Eastona Ellisa, ki v svoj obsceni *American Psycho* vplete cela poglavja razglabljanj o Genesis, Huey Lewis & The News in podobnih proizvodih globalne pop industrije. Z omembo Musikantenstadla in Karla Molka vpelje Sivec v roman objekt slovenskega narodno-zabavnega hrepenenja, kar je spet podaljšek slovenske literarne tradicije, opirajoče se na hrepenenje kot eno osrednjih tem. O sodobnosti te pisave priča tudi Sivčeva avtoreferenca, seveda v samoironičnem slogu, ko njegov junak, nastajajoči narodno-zabavni zvezdnik, obišče večšaka za pisanje besedil, ta pa se potoži: "*Madonca, vse so nam že pokradli... Posebno tisti preklemani Sivec jih kleplje kot na štanci. V zadnjih desetih letih je načrtno obdelal vse slovenske gore, višje od dva tisoč metrov...*" (str. 108).

*Godec pred peklom* je tipičen slovenski roman tudi v tem, da se glavni lik skozi

zgodbo spopada z lastnimi iluzijami, je pa ta lik "žrtev" v nekoliko manjši meri, kot bi bilo glede na tradicijo pričakovati. Tudi tu ne gre spregledati sprememb v literarnem zakulisju: pozoren spremljevalec kmečkega romana v zadnjih letih ne more prezreti strašnega boja med "starimi" in "mladimi", spopada, kakršnega visoka literatura kljub vsemu skorajda ne pozna. "Stari" zagovarjajo ideološki vzorec, po katerem je kmečki roman priložnost, da človek potoži, kako je bilo včasih na kmetih idilično, danes pa je čisto drugače, t. i. "mladi" prikazujejo konflikt med mestom in deželo brez ideološkega predznaka.

Stalnica slovenske kmečke povesti je tudi v tem, da je vloga žrtve prioriteto dodeljena ženski. Nemara bo za ta slovenski literarni stereotip moral vsaj del krivde nase prevzeti Ivan Cankar. Pri Ivanu Sivcu, kakor pove že naslov romana iz lanskega leta *Ženin proti svoji volji*, končno postane žrtev tudi moški, pri Poloni Škrinjar, prvi dami slovenskega kmečkega romana, pa ženska v vlogi žrtve docela sodobno najde užitek: moški v njeni prozi zapuščajo kmečke gospodarice na težko obvladljivih posestvih in se znova vračajo, vendar postane to postranskega pomena; kakor pravi sama, moški prihajajo in odhajajo, zemlja pa je večna.

V ozadju spora med "starimi" in "mladimi" ni le ideologija, temveč tudi obvladovanje proizvodnih sredstev. "Mladi" berejo knjige, kakršna je *Šola kreativnega pisanja*, "stari" pa so mnenja, da je pisanje, pa čeprav pisanje žanrskih romanov, zgolj vprašanje božanskega navdiha. Določena težava s slovenskimi žanri je zanesljivo, marksistično rečeno, nezadostna razvitost proizvodjalnih sredstev. Ni obvladovanja ustreznih pisateljskih tehnik, ki zahteva najbrž institucijo šole pisanja. In pa: kot smo vsi soglasni, se književnost vsaj prenaša z jezikom, če že ne obstaja izključno v njem. Tu pa se pojavlja problem: če hočemo Slovenci imeti množično književnost, potrebujemo tudi množičen jezik. Sloveščina je nemara med tistimi jeziki, ki se jih je najteže naučiti, navsezadnje pri nas en slovničar popravlja drugega, odklone od jezikovnih pravil pa uzakonjamo in ne odpravljamo. Zato ni čudno, da ima naš žanr težave s slengom, kar je tudi stalen problem filmskih scenarijev.

Ob navedenih "tehnoloških" obstajajo tudi zunanji vzroki za neobstoje slovenskih žanrov, saj Slovenci za kriminalko nemara nimamo dovolj odprtih policijskih arhivov, za znanstveno fantastiko pa ne dovolj tehniciranega vsakdana. Kapitalistični odgovor pa bi se zanesljivo glasil, da za žanr ni trga. V pričakovano in razumljivo krizo slovenskih založb so najprej zabredli "žanrski" programi, torej Prešernova družba in leposlovna dela pri Kmečkem glasu. Kupci teh knjig so prvi postali nezmožni nakupa, kar brez večjih literarnosocioloških analiz priča, iz kakšnih slojev bralci izhajajo.

Tu se znova vračamo k staremu vprašanju, ali naš bralni trg ni premajhen, da bi zmozel izreči dobrodošlico morebitni uspešnici. Je meja, ko knjiga postane tržno uspešna (improvizirajmo: dva tisoč izvodov), postavljena previsoko, da bi jo lahko Slovenci dosegli? Če upoštevamo, da je tedenska kolportажna zbirka, ki je prinašala prirejeno delo Karla Maya s poimenovanjem *Beračeve skrivnosti*, leta 1900 dosegla dvajset tisoč izvodov in da je Mohorjeva družba imela za svojo letno knjižno zbirko,



v kateri je bralec za goldinar dobil šest knjig, leta 1918 devetdeset tisoč naročnikov (tega Prešernova družba ni ponovila niti v najuspešnejšem času), je dokaj nenavadno, da bo moral celo Stephen King, človek, ki z literaturo zasluži največ na svetu, zapreti svojo slovensko izpostavo. Ali so svoje zakrivilili tudi časopisi in revije, ki ne spodbujajo načrtnega pisanja leposlovja za njihovo bralstvo, kot je v navadi pri zahodnih tiskanih medijih, ker je še zmeraj politični rumeni podlistek bolj zapleten od še tako domišljene fikcije? Ali bo moralo ministrstvo za kulturo pričeti subvencionirati tudi komercialno leposlovje? Če se spomnimo paradoksa *Ukane* Toneta Svetine, ene najbolj branih sodobnih knjig, ki v tretjem delu (izšel je leta 1969) eksplicitno ubeseduje poboj na Rogu, je vprašanje, ali ni država že od nekdaj podcenjevala pomena žanra, saj je prepovedala sorazmerno neznatno naklado knjižice s Kocbekovim intervjujem, ki je obravnavala isto temo, ne pa *Ukane*.

Ko prihajamo do konca, se je nemara težko izogniti aktivističnemu vprašanju: kaj torej narediti s slovenskim žanrom? Navidezno kozmopolitski odgovor bi bil, da lastnega žanra ne potrebujemo, saj lahko uvažamo in morda celo prevajamo boljšega tujega. To je problematično, saj je za žanr ključnega pomena identifikacija bralca z literaturo, možnost zanjo pa se tako zmanjša. Cinik bi dejal, da je v deželi, kjer književnost prevzame naloge zgodovine, politike in podobnih ved, književniki pa dolžnosti ljudskih tribunov, kot v veliki meri za Slovenijo še zmeraj velja, substitucija pač izpeljana do te mere, da postane žanrsko življenje samo. Vse to lahko imamo za izmikanja: literarni žanri so *conditio sine qua non* nacionalne suverenosti. Res, vse mogoče se dandanes postavlja, kako konstitutivnega pomena da je za državo in nacijo, ampak žanri to tudi res so. Ne nazadnje tudi zato, ker v umetnosti najbolj eksplicitno utelešajo znano triado *kri, znoj in solze*, na kateri temelji vsaka država. Tudi slovenska.