

---

# NEKATERE ZNAČILNEJŠE MEDBESEDILNE NAVEZAVE SLOVENSKE POSTMODERNE LITERATURE

---

V prispevku so predstavljene nekatere značilnejše medbesedilne navezave slovenske postmoderne literature, še zlasti na detektivko in (znanstveno) fantastiko. Časovno je omejen na obdobje med leti 1980 in 2000, saj je ravno v tem časovnem obdobju prišlo do vidnejših sprememb v slovenskem literarnem prostoru, ko po eni strani slovenska literatura na videz še vedno ostaja znotraj tradicionalne dihotomne delitve literature na kanonizirano in trivialno književnost, obenem pa jo z medbesedilnim navezovanjem na trivialne žanre (kanonizirana literatura) in stremljivostjo t. i. trivialnih žanrov obenem že tudi presega.

Po splošnem konsenzu slovenskih literarnih znanstvenikov je eno bistvenejših določil literature slovenske postmoderne<sup>1</sup> poleg njene raznolikosti in sinkretičnega povezovanja različnih prvin tudi vpliv globalizacije; predvsem zaradi teh vplivov pride 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. To se še zlasti zgodi po letu 1980, ko se je spremenila funkcijska določenost slovenske literature.<sup>2</sup> Ta se je 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 odraz zanimanja ne samo kritike, ampak tudi publike za povečano produkcijo trivialnih žanrov, obenem pa je že odražala recepcijo reprezentativnejših besedil in kritikov svetovnega postmodernizma, ki so pronicali tudi v razprave o postmodernizmu v slovenski književnosti in prva slovenska postmoder-

---

<sup>1</sup> Uporabljam pojem *postmoderna* (na Slovenskem ga je uveljavil Janko Kos (2000: 170–209)); kot zbirni pojem označuje različne literarne tokove (postmodernizem, eksistencializem, neorealizem, modernizem, ultramodernizem, postsimbolizem), ki so se v slovenski literaturi po obdobju moderne bodisi prvič pojavili bodisi v večji ali manjši meri ohranili.

<sup>2</sup> Iz nacionalno-moralne institucije, kot so jo dojemali in vrednotili vse od devetnajstega stoletja, je preko družbeno-ideološke in estetsko-avtonomne institucije tako literatura okoli leta 1980 postala predvsem proizvodno-porabna institucija (Kos 2000).

nistična besedila. Časovno se zato prispevek omejuje 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.

Kljub temu lahko trivialno v postmodernejši slovenski književnosti še vedno 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;
- 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 kvaliteten 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 postmoderne. Zato ima ohranjanje tradicionalne dihotomije v tem prispevku zgolj metodološko-strukturno naravo ne pa 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 na ta način ozavešča dihotomna delitev literature, h katere preseганju teži tudi slovenska postmoderna literatura.

Namen pregleda medbesedilnih navezav na nekatere pogostejše trivialne žanre v slovenski literaturi – zaradi njune reprezentativnosti sem se v prispevku omejila zgolj na detektivko in fantastično daljšo prozo – je zato izpostavljanje 'trivializacije' literature kot ene opaznejših značilnosti (tudi slovenske) postmoderne literature. Če zanemarimo nekatere znane zadrege s slovenskim postmodernizmom, lahko predvidemo, da, podobno kot za reprezentativnejša postmodernistična besedila iz svetovne književnosti, velja tudi v slovenski literaturi: mešanje elementov visoke in trivialne književnosti ni le eden izmed medbesedilnih postopkov, temveč eden doslej radikalnejših.

Delitev na trivialno in kanonizirano literaturo je izrazito moderna kategorija, ki (tudi) na estetskem področju odraža bistvene duhovnozgodovinske spremembe časa in začetek moderne, kot so: vzpon meščanstva in uveljavitev njegovega specifičnega okusa, značilna želja po spremembah, aksiološki relativizem in 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

razsvetljenjstvom in estetsko modernostjo, ko se okoli leta 1750 (Hladnik 1983) spremeni dojemanje 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, 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 ravno takšen krog publike, dokočno razcepil na tiste, ki skušajo ustreči (manj zahtevnemu) okusu večine, in tiste, ki se na račun hermetičnosti elite odpovedujejo množičnosti in razumljivosti večini.

Do dihotomne delitve literature ni moglo priti povsod po Evropi istočasno, pa tudi ne v isti meri, kar je seveda logično, saj je bila tudi bipolarizacija literature odvisna predvsem od razvoja in stanja v posamezni družbi in kulturi. 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 pomeni torej predvsem njeno kritiko s strani avtorjev kanonizirane literature. Po razvoju kritiškega aparata, ki ga je za svojo uveljavitev potrebovala 'visoka' literatura, postane kritika trivialne literature predvsem literarnovedna domena. A področje trivialnega kljub številnim kritikam ostaja neraziskano, trivialni žanri pa marginalizirani. Oznaka nižjega žanra vse od njunega začetka spremlja roman (Kmecl 1981: 42) in komedijo, tudi španske romance 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. Ožanje publike se odrazi tudi v potrebi po kritiku kot posredniku med (le redkim razumljivim) avtorjem in vse številnejši (neuki) publiko in zrcali doslej najgloblje 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

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

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 (Huyssen 1986). Ta si zaradi specifične ameriške naklonjenosti do množične kulture prav v tej poišče sredstva za rušenje uveljavljenega meščanskega družbenega reda. Te težnje po družbenih spremembah se ujamejo z začetkom razpravljanja o postmodernizmu, ki se zato že od vsega začetka povezuje z deelitizacijo literature po eni ter naklonjenostjo trivialnim žanrom po drugi strani. Preseganje vrzeli med doslej strogo ločenima poloma literature zato postane eno opaznejših vodil in značilnosti postmodernizma.

Ob branju reprezentativnejših postmodernističnih besedil tako ugotavljamo, da sta statusa visoke in trivialne književnosti v postmodernističnih besedilih vse bolj izenačena in če torej postmodernistična besedila onemogočajo hierarhizacijo in kanonizacijo (Milivoj Solar), potem moramo ugotoviti, da fiktivskega statusa v literaturi postmodernizma nima le besedilo; status fikcije dobi tudi literarni kanon, s tem pa tudi nacionalna literarna zgodovina. To v znani postmodernistični maniri dvojne zakodiranosti seveda ne pomeni že vnaprejšnjega ukinjanja vseh literarnih institucij, temveč zgolj njihovo detronizacijo: postmodernistična besedila opozarjajo na problematičnost obstoječih kategorij, hkrati pa je tudi očitno, da na kategorije, ki jih problematizirajo, sama še vedno pristajajo, saj alternative (vsaj za enkrat) še ne ponujajo.<sup>4</sup>

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 raznolike zvrstne oznake, s katerimi so ista besedila označili različni literarni kritiki. Ta značilnost postmodernističnih besedil je seveda logična, zato pa metodološko občasno tudi problematična. Kako brez pretiranega posiljevanja sistematizirati dela, ki se temu (tudi) deklarativno upirajo? Kljub vsemu namreč ostaja odnos do literarne tradicije za medbesedilnost in s tem za postmodernizem sam, bistven. Bi v praznem prostoru sploh še lahko nastajala literatura izčrpanosti?

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 svobodno kombinira prav na podlagi tradicije (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 tudi

<sup>4</sup> To seveda ustreza Kosovi definiciji postmodernizma kot »najnovejše, torej zadnje velike smeri evropskega, ameriškega in sploh svetovnega literarnega razvoja.« (Kos 1995b: 5.)

Miran Hladnik.<sup>5</sup> To velja tako za roman – že od svojega vznika izrazito sinkretično obliko – kot za kratko prozo.

Ker sta žanrska določitev in umestitev – to je pač edini način za preverjanje odnosa do tradicije – za postmodernistična dela tako zelo pomembna, jih bo tudi to razmišljanje moralo upoštevati. Zato bom med daljšo slovensko prozo skušala poudariti nekatere medbesedilne navezave na detektivko in fantastično daljšo prozo, ki so še zlasti zanimive med drugim tudi zato, ker je ravno na opoziciji med klasično detektivko in (znanstveno) fantastiko po izvajanjih Briana McHalea (1986, 1992) utemeljeno razlikovanje med modernizmom in postmodernizmom. McHale trdi, da je detektivka tipičen epistemološki žanr, znanstvena fantastika pa paradigmatična ontološka zvrst. Detektivke, tj. besedila s prevladujočo epistemološko dominantno, si zastavljajo modernistična vprašanja o možnosti ali nezmožnosti védenja o svetu in dosegljivosti tega védenja. V postmodernističnih besedilih prevladuje ontološka dominantna (vprašanja o načinih bivanja različnih, a 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, 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, na soobstajanju različnih pripovednih svetov, jezikov in resnic.

## Detektivka<sup>6</sup>

Prave slovenske detektivke so bile do nedavna bolj redkost,<sup>7</sup> k čemur je verjetno pripomogel razvoj slovenske književnosti znotraj avstro-ogrske monarhije, pa tudi pre-

<sup>5</sup> Relativistična teorija, navaja Hladnik, v nasprotju s prototipsko – ta išče začetno prototipsko besedilo, iz katerega naj bi v genetski povezavi nastala še druga besedila žanra – zanika obstoj žanrskega jedra, ki bi ponujalo elemente, obvezne za vse primerke v žanru, in trdi, da so si besedila v žanru le površno podobna ter da se grupirajo v žanre le na podlagi obbesedilnih značilnosti, ne pa na podlagi formalne strukture (Hladnik 1995b: 5, 6). Takšen pretirani relativizem je kljub svoji pomenljivosti – skorajda sinonimnosti z nekaterimi teoretiki postmodernizma – seveda pretiran. 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, v Hladnik 1995b: 6).

<sup>6</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). Pojmovno 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>7</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.« (134.) Tone Vrhovnik v oceni Malikovih *Lovcev na Rembrandta* (1993b: 97) piše, 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.«

pričanje, da v socialistični družbeni ureditvi kriminal ne obstaja in zato tudi detektivka ni možna.<sup>8</sup> Tej je treba dodati tudi drugo specifičnost, ki izvira iz razvoja slovenske (trivialne) književnosti: zaradi zamude pri razvoju slovenske književnosti v 19. stoletju se namreč časovno ujmeta tako razvoj trivialne kot kanonizirane literature (Hladnik 1983). Za slovensko literaturo je zato vseskozi značilna parodija detektivskega žanra in zdi se, da je mogoče pritrrditi tudi Andreju Blatniku, ki ugotavlja, da je parodija »na slovenskih literarnih tleh prehitela žanr sam« (1993: 46). A to vseeno ni slovenska posebnost;<sup>9</sup> pomanjkanje navdušenja za pristno detektivko bi (ob upoštevanju specifičnega družbenega konteksta) verjetno lahko pripisali dejstvu, da se je detektivka zares prijela 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.<sup>10</sup> Vendar ta oznaka že v izhodišču pomeni (tudi za slovensko literaturo) značilno parodično<sup>11</sup> naravnost do lastnega žanra. Značilno je, kot je poudaril Marko 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 dilemo že vsaj od Cervantesa naprej (Pregelj 1999: 147) –, naj bi se torej tudi v slovenskih postmodernističnih pripovednih delih postopno zmanjševala; pri detektivki z ohranjanjem organizacijske sheme in najpomembnejših elementov detektivke, a vendar z opazno korekcijo prav teh.<sup>12</sup>

<sup>8</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>9</sup> O tem 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: 227–230).

<sup>10</sup> Literarna kritika je z detektivko označevala tudi tako različna dela, kot so romani Marjana Rožanca *Markov evangelij 1/8* (1987), Frančka Rudolfa *Rdečelaska v zrelem žitu* (1990), *Parnik Jesenice – Trbovlje* (1994), Mateja Bora *Jernov rokopis ali Martinova senca* (1993), pa tudi Emila Filipčiča *X-100 roman* (1988), Aarona Kronskega *Mesto angelov* (1991), *Človek, ki se je pretepal z angeli* (1997), *Stražar* (2000), Vladimira P. Štefanca *Morje novih obal* (1991), Alojza Ihana *Hiša* (1991), Maje Novak *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* (1993), *Cimre* (1995), Gorana Gluviča *Vrata skozi* (1997), Andreja Pogorelca *Primer Kozmos* (1998). Za pregled žanrsko čistejših detektivk (in kriminalk) pa si velja ogledati tudi Lahov *Mali pregled lahke književnosti*.

<sup>11</sup> Za postmodernistično parodičnost je, kot je opozorila Linda Hutcheon, značilna dvojnost: izzivanje in hkratno nadaljevanje literarne tradicije (Hutcheon 1988: 26).

<sup>12</sup> Analize značilnejših medbesedilnih navezav v slovenski detektivki 80. in 90. let sem se lotila v svojem prispevku na simpoziju o *Slovenskem romanu* (Pregelj 2003: 221–230). V tem prispevku se lotevam le analize enega reprezentativnejših besedil.

Plagiatorstvo, medbesedilnost, ozaveščanje pripovednih postopkov in zrcaljenja literature v literaturi so (tudi eksplicitno)<sup>13</sup> izpostavljeni v romanu *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* avtorice **Maje Novak**, zato citatov, referenc in aluzij v njenem delu ne manjka.<sup>14</sup> Obnovimo fabulo: amaterska detektivka, eruditska bralka, pravnica (za študij prava jo je navdušila prav literatura) Mimi Arzenšek raziskuje smrt med na potapljaajoči 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>15</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>16</sup> in Patricija.<sup>17</sup>

Miki ima – razen tega, da je ženska<sup>18</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>19</sup> kot tudi poudari pisateljica sama) preleviti v pravo detektivko.<sup>20</sup> Avra skrivnostnosti in nezmotljivosti, ki obdaja vse klasične detektive, pri Miki hitro zbledi. Miki »sklepa

<sup>13</sup> »V dvajsetem stoletju [...] so vsi novi romani podobni starim [...] v dvajsetem stoletju je pisatelj mnogo lažje plagiirati kot biti povsem izviren.«

<sup>14</sup> Na nekatere medbesedilne pripovedne postopke (aluzije in citate, komičnost, komentarje) je opozoril tudi Peter Svetina (1999: 149–152).

<sup>15</sup> Oznaka iz besedila na zavihku, ki ga je podpisal Jani Virk.

<sup>16</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, 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>17</sup> »Kako sem lahko o tem tako trdno prepričana, moja oba draga Watsona?« (175.)

<sup>18</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>19</sup> Na odstopanje od klasične žanrske sheme kar zadeva protagonista opozarjata tudi Svetina in Strsoglavec (1999: 149–150).

<sup>20</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 presedaajočimi postavami z lepo zaokroženo kretljivo 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, navedek je s podedeljenim tiskom opremila avtorica prispevka.)

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, vseeno bolj učinkovite od pravih kriminalističnih metod, ki le težko preživijo prestop v literaturo.<sup>21</sup>

Miki si torej nadene vlogo Ecovega detektiva Viljema iz Baskervila.<sup>22</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.

Lik detektiva v slovenski književnosti se, tako kot žanr sam, razvija vzporedno s svojo parodijo. 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 načinja. Kot amaterski detektiv, poudarja Silvija Borovnik (1995: 135), v klasični detektivki lahko nastopi ali spreten moški ali pa ostarela, čeprav še vedno bistrumna in vitalna dama. Miki to seveda ni, saj je mlada brezposelna pravnikinja, ki se je za svojo vlogo usposobila predvsem kot navdušena bralka detektivskih romanov. Miki se tudi v romanu zato skuša obnašati kot detektivi, junaki, 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 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

<sup>21</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>22</sup> Kot jo s poimenovanjem zbode Sybil Sheppard na strani 124.

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 v spoznanju, 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. Zato glavno vprašanje v raziskavi ni več epistemološko (kaj je resnica, kateri od svetov je resničnejši), temveč povsem ontološko (kakšni so ti vzporedni svetovi).

### Fantastična literatura<sup>23</sup>

Definicije fantastičnega in fantastične literature<sup>24</sup> so raznovrstne; njihov skupni imenovalec 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, v Zupan Sosič 2000/2001: 150). Ožja definicija fantastične literature izhaja iz razmejitve Tzvetana Todorova med tremi tipi fantastičnega: tujim, čudežnim in fantastičnim. Fantastično je po Todorovu omejeno na junakov ali bralčev dvom, ali se je nadnaravno resnično pripetilo ali je samo plod domišljije.<sup>25</sup> Omahovanje med naravnim in nenaravnim pojasnilom pogojuje tri različne načine fantastičnega: če je dogodek mogoče razumsko razločiti, je literarno delo nenavadno; iracionalna razlaga prevaja fantastično v čudežno – fantastično je vmesna stopnja med nenavnim 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 meta-fiksijskimi in medbesedilnimi postopki opozarja na fikcijsko konstrukcijo zunajbesedilne in znotrajbesedilne resničnosti (Zupan Sosič 2000/2001: 152). Ozaveščanje

<sup>23</sup> Pojma fantastična literatura in znanstvena fantastika kot pozvrst fantastike se v sodobnih kritičkih obravnavah 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>24</sup> Anglosaksonski termin se uporablja v dveh pomenih: kot oznaka za posebno literarno zvrst in kot skupno ime za katero koli 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 Kordigel, Jakob Jaša Kenda, Sabina Grahek, povzema pa jih tudi Alojzija Zupan Sosič.

ustvarjalnega postopka in/ali pripovednih prvin in ubeseditvenih načinov pripelje do drugačnega dojemanja fantastike. Po McHaleju (1986: 67) je vsako postmodernistično besedilo 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, nevedbe, 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 medbesedilnosti in metafizičnosti išče rešitev skrivnostnosti besedila, sprejme prestopanje meja verjetnega za besedilne norme, a v tistem trenutku fantastično v pravi pomenu izgine« (152). Zupan Sosičeva zato trdi, da je v postmoderni fantastičnosti odpravljena logična antinomija med dvema konfliktnima kodoma, zato iracionalne podobe sveta bralca ne zmedejo; tako kot v besedilih na primer latinsko-ameriškega magičnega realizma, so tudi v postmodernističnih besedilih vsi svetovi enako upravičeni, utemeljeni in samoumevni. Bralec se zato neha spraševati o smiselnosti fantastičnega in o nenavadnih zgodbenih načelih. »Izmuzljiva in nedoločljiva, vedno odprta medbesedilna resničnost po eni strani omogoča fantastične prvine, po drugi strani pa jih z avtoreferencialnostjo medbesedilnosti in metafizicije 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 bistvenjših 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. Pritrditi je mogoče Alojziji Zupan Sosič (2000/2001: 153), ki ugotavlja, da je širše oblike fantastičnosti v slovenskem romanu devetdesetih razmeroma malo.<sup>26</sup> Obenem je treba dodati, da opazno upadanje zanimanja za fantastiko v slovenski postmoderni še ne pomeni vnaprejšnje popolne

<sup>25</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.

<sup>26</sup> Raziskovalka razlikuje med pravljničnim in antiutopičnim romanom ter romanom pokrajinske fantastike, pri čemer oznako pravljničnega romana uporablja za romane Marjana Tomšiča *Óštrigéca* (1991) in *Zrno od frmentona* (1993), Borisa Jukiča *Nekdo je igral klavir* (1997) in Sanje Pregl *Tanaja* (1996). Antiutopični so romani Berte Bojetu *Filio ni doma* (1990) ter *Pričja hiša* (1995), Toneta Perčiča *Harmagedon* (1997) in Marjetke Jeršek *Smaragdno mesto* (1991). Predstavniki slovenske različice grozljivega romana, pokrajinske fantastike, so Feri Laišček *Ki jo je megla prinesla* (1993) in *Namessto koga roža cveti* (1991) ter Vlado Žabot z *Volčjimi nočmi* (1996). Med navedenimi romani je vsaj antiutopični roman mogoče brati tudi v smislu širše fantastičnosti.

odpovedi literaturi postmodernizma, saj je odpiranje ontološkim vprašanjem opazno v drugih žanrih.

Med dela, ki lahko veljajo za fantastična v širšem smislu, bi lahko umestili literarni prvenec **Marka Uršiča**, antiutopični roman *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 skozi razpoke v spominu, v zidovih, v rečnem bregu, v mestu, na nebu, v dušah ljudi, v peklju in rajju, v času in v 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 je mogoče brati kot pričevanje o koncu velike zgodbe 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 vseplošnem konsenzu slovenske literarne kritike sodi v kanon slovenskih postmodernističnih besedil, 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 ovihku 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 kulturne dosežke množične kulture« je opazil tudi Aleš Debeljak. Rabo različnih žanrskih pisav – trivialnih: ljubezenska romanca, 'mehka' detektivka, znanstvena fantastika; zahtevnejših žanrov: *Bildungsroman*, sodna apologija, paraznanstvena 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 strojem Perskega, ki 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 specifikah slovenskega postmodernizma zapisal, da kjer se ameriška metafikcija medbesedilno nanaša na elemente množične kultu-

re, 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 metafizijske 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 presejanja 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 direktno zastavijo nekatera vprašanja, ki jih posredno zrcali tudi metafizika: vprašanja o statusu (tudi uspešniške) literature, vprašanje vrednotenja literature, razmejitvi med fikcijo in faktom itd. Tudi te simulacije literarnokritičnega diskurza (tako kot tudi ostali metafizijski postopki v romanu) usmerjajo – tokrat neposredno – bralčevo pozornost na reflektiranje o besedilu, na ozaveščanje nekaterih pripovednih postopkov ter osveščanje o čisti fikcijski naravnosti besedila, hkrati pa tako metonimijsko predstavljajo držo, ki jo je do presejanja 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>27</sup> Glavni junak romana se zaradi zdravstvenih težav znajde na Golniku, tam pa se mu začnejo 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, nenadnih govorih 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.

<sup>27</sup> Lah je v svojem *Malem pregledu lahke književnosti* (173) denimo uvrstil Novakov roman med pustolovsko (grozljivo, skrivnostno ...) pripovedništvo.

Značilnost fantastike 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). V romanu *Razpoke Marka Uršiča* je tako kategorija časa omejena na dogajanje v enem samem dnevu, hkrati pa se začetni prostor utopičnega obzidanega mesta razširi na Egipt, Kitajsko, Indijo ter 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 (Uršič 2000: 303). Večna brezčasnost kot oblika prostora in časa se pojavi tudi v *Plamenicah in solzah Andreja Blatnika*. Zgodba o Wajnowskem se z negativno družbeno projekcijo začne kot antiutopija. Prostor in čas sta le navidezno mimitična, na kar ves čas 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 sedanjosti 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.

Kategorija prostora in časa tako postane v fantastičnih besedilih, ki so bila v tem prispevku razumljena v širšem fantastičnem, tj. postmodernističnem smislu, protagonist pripovedi (Fuentes), s tem pa odločilno gibalo besedila. To se večinoma razvija od navidez mimitičnega (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 sedanjost večnega vračanja.

## Sklep

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 metafikcijske navezave na žanr detektivke je v zadnjih letih precej. Prispevek se osredotoča na besedilo Maje Novak *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, ki se preko analize detektivke razkrije ne več kot klasično detektivsko epistemološko besedilo, temveč kot k (za postmodernizem značilni) ontološki dominantni naravnano besedilo. 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, še zlasti med pisci krajše proze (predstavniki t. i. 'nove proze', pri Dragu Jančarju, nekaterih predstavnikih 'mlade slovenske proze' in pri Maji Novak). Kljub temu da je med daljšo slovensko postmoderno pripovedno prozo opaziti upad zanimanja za fantastični žanr, je med postmodernistične fantaste, torej med besedila, ki ukinjajo dvom, s tem pa razlikovanje med fantastičnim in žempirično' resničnostjo, mogoče umestiti romane Marka Uršiča *Razpoke*, Andreja Blatnika *Plamenice in solze*, *Puščico* Bogdana Novaka in romane *Sanjališče* in *Sanjalnica* Bojana Meserka. Odpiranje ontološkimi vprašanjem je opazno tudi v drugih literarnih žanrih (npr. zgodovinskem in ljubezenskem romanu), ki so v slovenski postmoderni literaturi pogostejši.

## Literatura

- Bajt, Drago, 1982: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Bajt, Drago, 1986: *Zapisi na robovih*. Maribor: Obzorja.
- Blatnik, Andrej, 1993: Kdo mori slovenske žanrske pisce. *Literatura* 23. 44–52.
- Blatnik, Andrej, 1994: *Labirinti iz papirja: štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Borovnik, Silvija, 1994: Maja Novak in kriminalka oživljena. *Sodobnost* 8–9. 745–752.
- Borovnik, Silvija, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Borovnik, Silvija, 2001: Pripovedna proza. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 145–201.
- Dalziel, Margaret, 1957: *Popular fiction 100 years ago. An unexplored tract of literary history*. London: Cohem & West.
- Díaz-Mas, Paloma, 1994: Prólogo. *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- García de Enterría, María Cruz, 1973: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- García de Enterría, María Cruz, 1983: *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- Grahek, Sabina, 1995: Fantastično, pravljичno in nonsensno. *Otrok in knjiga* 39–40. 24–37.
- Grdina, Igor, 1992: Ljuba Prenner in malomeščanska kriminalna povest *Neznani storilec*. Prender, Ljuba: *Neznani storilec*. Ljubljana: Mihelač. 147–155.
- Hladnik, Miran, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.
- Huyssen, Andreas, 1986: *After a great divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Juvan, Marko, 1994/1995: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo* 1–2. 25–33.

- Kenda, Jakob Jaša, 1998: Novejše teorije fantastične literature. *Literatura* 83–84. 161–189.
- Kmecl, Matjaž, 1975: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kmecl, Matjaž, 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kordigel, Metka, 1992: Poskus literarnoteoretične definicije znanstvene fantastike. *Slavistična revija* 3. 291–308.
- Kordigel, Metka, 1993: Nastanek in razvoj termina znanstvena fantastika na Slovenskem. *Slavistična revija* 4. 571–580.
- Kordigel, Metka, 1994: O pisanju in branju znanstvene fantastike ali o psihološkem procesu regresije v progresivni embalaži. *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (zbornik *Obdobja*, 14). 419–428.
- Kordigel, Metka, 1994: *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko, 1995a: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kos, Janko, 1995b: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko, 2000: Konec stoletja: slovenska literatura v letih 1970–2000. *Literatura* 107–108. 170–209.
- Lah, Andrijan, 1997: *Mali pregled lahke književnosti*. Ljubljana: ROKUS.
- McHale, Brian, 1986: Change of Dominant from Modernist to postmodernist Writing. *Approaching Postmodernism*. 53–79.
- McHale, Brian, 1987: *Postmodernist fiction*. New York – London: Methuen.
- McHale, Brian, 1992: *Constructing Postmodernism*. New York – London: Routledge.
- Memento umori*, 1982: *Teorija detektivskega romana*. Ljubljana: DZS.
- Munt, Sally R., 1994: *Murder by this book?* New York – London: Routledge.
- Neuburg, Victor E., 1977: *Popular literature. A history and guide. From the beginning of printing to the year 1897*. London: Penguin Books.
- Novak, Maja, 1993. *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*. Maribor: Obzorja.
- Ogrin, Matija, 1993. Blodnjak znanstvene fantastike. *Literatura* 20. 112–115.
- Pregelj, Barbara, 1997/1998. Slovensko raziskovanje trivialne literature po letu 1980. *Jezik in slovstvo* 7/8. 331–338.
- Pregelj, Barbara, 1999: El kitsch en el Barroco castellano. *Verba hispanica* 8. 71–100.
- Pregelj, Barbara, 2003: Detektivka v sodobni slovenski in španski književnosti. Hladnik, Miran in Kocijan, Gregor (ur.): *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za Slovenistiko Filozofske fakultete (zbornik *Obdobja*, 21). 221–230.
- Puncer, Franc, 1995: *Opna*. Maribor: Obzorja.
- Sirk, Stanislava, 1988: Fantastično in fantastična literatura. *Slavistična revija* 4. 399–417.

- Solar, Milivoj, 1995: *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Svetina, Peter in Strsoglavac, Đurđa, 1999. Žanrski umor? Primer Novakova – Tribuson: preiskava sodobne slovenske in hrvaške kriminalke. 35. *SSJLK*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 147–159.
- Štoka, Tea, 1988: Šarm narativnih mutacij. *Problemi/Literatura* 6. 211–214.
- Tatarkiewicz, Władysław, 1987: *Historia de la estética*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, Władysław, 1995: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Todorov, Tzvetan, 1987: *Uvod u fantastičku književnost*. Beograd: Rad.
- Uršič, Marko, 2000: Trije časi v filozofiji in književnosti. 36. *SSJLK*. 295–304.
- Virk, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo: poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Vrhovnik, Tone D., 1993a: Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura. *Literatura* 26–27. 61–72.
- Vrhovnik, Tone D., 1993b: Peter Malik, Lovci na Rembrandta. *Literatura* 19. 97–98.
- Vrhovnik, Tone D., 1995: Kriminalno delo, ki ni kriminalka. *Literatura* 45. 130–132.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2000/01: Fantastika in sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. *Jezik in slovstvo* 4. 149–159.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2001: Kriminalnina uganka. *Slavistična revija* 1–2. 41–53.