

POTI K ROMANU

ŽANRSKI SINKRETIZEM

NAJNOVEJŠEGA SLOVENSKEGA ROMANA

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Žanrski sinkretizem je v najnovejšem slovenskem romanu uravnovesil različne pripovedne postopke, z usmerjanjem k dominantni žanrski osnovi pa razvijal pregledno zgodbo. V modificiranem tradicionalnem romanu devetdesetih let je žanrski sinkretizem, prepletenost več romanesknih žanrov v okviru enega romana, predstavljal poleg prenovljene vloge pripovedovalca in večjega števila govornih odlomkov najpomembnejšo preoblikovalno težnjo romaneskne tradicionalnosti.

Paths to a novel. In the modern Slovene novel, genre syncretism has balanced various narrative procedures, and by tending to have a dominant genre foundation it has been developing a clear storyline. In addition to the renewed role of the narrator and an increased number of spoke passages, genre syncretism, where various novelistic genres are combined within one novel, in the modified traditional novel of the 1990s was one of the most important transformational tendencies of the novelistic tradition.

Nedoločljiva vrstna identiteta romana in njegova pestra tipologija nakažujeta le eno trdno, ustaljeno in razvojno neproblematično romaneskno lastnost: *sinkretizem*. Roman kot najobsežnejša pripovedna vrsta namreč ni izoblikoval svoje enotne »zgodovine«; to so storili le njegovi žanri, zato ima roman malo specifičnih notranjih dogovorov ali strukturnih zahtev (R. Freedman 1968:58). Že od svojega začetka naprej je bil vedno pripravljen sprejeti vase nove literarne vrste in oblike, prav tako tudi bistvene poteze ostalih literarnih zvrsti (lirizacija, dramatizacija in eseizacija romana). Kot najbolj prilagodljivi in najmanj predvidljivi literarni vrsti so mu nedoločljivost, odprtost in prehodnost pri razvoju koristile, v tradiciji vrstne definiranosti¹ pa so bile problematične.

Romaneski sinkretizem (zvrstni, vrstni, žanrski) je tako najstarejša in hkrati edina ustaljena značilnost, po kateri lahko roman prepoznamo še danes. Zaradi večplastnosti lahko romaneski sinkretizem opazujemo kot spoj treh različnih pojavov, ki pa se največkrat v romanu prepletajo.

Romaneski sinkretizem namreč obsega tri ravni sinkretizma: zvrstni, vrstni in žanrski sinkretizem. Prvi rahlja, prekinja ali preoblikuje pripoved v smeri lirizacije, dramatizacije in esejizacije romana, ostala dva pa spajata različne literarne vrste ali žanre tako, da ohranjata romaneskno pripovednost.² Vrstni sinkretizem vključuje v zgodbo različne literarne vrste (pesmi, izseke ali celotne primere kratke proze, dramatisirane odlomke in neliterarne prozne vrste, npr. poročilo, komentar, esej, zgodovinsko kroniko ...), žanrski sinkretizem pa v okviru enega romaneskega besedila povezuje in prepleta različne romaneskne žanre (npr. roman kot spoj antiutopičnega, ljubezenskega, satiričnega in razvojnega romana).

Romaneski sinkretizem v literarni vedi še ni dovolj ozaveščen kot edina skupna stalnica romanov, čeprav so formalne opredelitve romana (ki so bolj znane in šolsko uzakonjene) relativne, saj je vsa tri temeljna določila romana zgodovinski razvoj večkrat zanikal (Kos 1983: 23,24). Trdnost formalnih kriterijev – proznega zapisa, zunanjega obsega (roman je najobsežnejša oblika pripovedne proze) in epskosti – ovržejo lirizacija, dramatizacija in reflektivnost ter kratkost nekaterih sodobnih, predvsem modernističnih romanov, prav tako so problematični vsebinski (roman je področje zasebnega) in filozofsko-bitni kriteriji (v romanu se razkriva ontološka diferenca). Čeprav so naštetih kriteriji še vedno ustaljene dominante vrstnega uvrščanja, je vendarle sinkretizem romanova najstarejša in njegova edina neizpodbitna stalnica ter skupna poteza vsem, še tako različnim, romanesknim žanrom.

Ta njegova vrstna posebnost ponuja možnost za več načinov znanstvene refleksije (kot pri drugih literarnih vrstah), saj sinkretizem usmerja metaliterarne poti k romanu tudi skozi mnogoplastno žanrsko analizo.³ Kot posebna oblika genološkega vpogleda v besedilo se zdi najprimernejša za slovenski roman devetdesetih let tudi zaradi tega, ker literarnosmerno uvrščanje⁴ v tem obdobju ni bilo uspešno. Pri najnovjšem slovenskem romanu si namreč lahko s (postmodernistično) poetiko dobe razložimo le nekatere formalne postopke, medtem ko tipičnih predstavnikov ne moremo poiskati (pogojno postmodernističen je samo en roman: Gluvičeva kriminalka *Vrata skozi*), ker je roman zadnjega desetletja *modificirani tradicionalni roman*. Zgleduje se po tradicionalnem romanu, njegov osnovni model pa modificirajo različne preobrazbe.

Med njimi je najpomembnejši ravno žanrski sinkretizem,⁵ oziroma združevanje žanrov v okviru enega romana, očitno izpeljan in tudi reflektiran (na nivoju zgodbe ali perspektive oziroma pripovedovalca) v romanu devetdesetih. Raziskava žanrske identitete lahko tako razkrije romanovo formalno-pripovedno strukturo, njena tematska izhodišča, ideologeme in vrednostne sestave, pa tudi družbeno-zgodovinske učinke besedila.

O žanru

Termin žanr,⁶ poimenovanje za enega od najstarejših literarnoteoretskih in literarnozgodovinskih konceptov, je izpeljan iz latinske besede *genus*

in pomeni vrsto oziroma razred (Makaryk 1993: 79). Glede na svojo dolgo zgodovinsko poreklo obsega danes teorija žanrov marsikaj, na kar opominja tudi številčnost imen, ki jih žanr prevede: vrsta, tip, način, oblika, razred, zvrst. V slovenski literarni vedi se pojem žanr uporablja kot sinonim za literarno vrsto (Kmecl 1996: 337) ali zvrst (Kos 1983: 166), čeprav se največkrat pojavlja v vlogi ožje genološke določitve,⁷ predvsem za poimenovanje različnih pojmov v okviru iste vrste.

Če že delna terminološka zmeda ni tako problematična, saj se v kontekstu ponavadi eksplicitno pojasni, pa je vprašljiva natančna določitev žanra oziroma njegovega obsega. Literarni žanr namreč sestavljajo dela, ki imajo določene skupne ali samo njim lastne značilnosti. Predstavniki posamezne skupine (žanra) vsebujejo takšno posebnost, ki je vsem skupna, a jih razlikuje od ostalih predstavnikov vrste, v katero se žanr kot v večjo skupino vključi (Pavličić 1983: 21). Pri izbiri uvrstitvenega načela za vključevanje besedil v žanr kot skupino podobnih predstavnikov se je angloameriška literarna veda delno zgledovala po Wittgensteinovem konceptu družinske podobnosti (ki izhaja iz analognih naravoslovnih, predvsem bioloških izsledkov). Wittgenstein je namreč ugotovil, da »člani« ohlapno oblikovane »družine« del, ki oblikujejo žanr, nimajo bistvenih določujočih potez, ampak samo niz družinskih podobnosti. Pri tem pa je pozabil na pomemben člen – skupnega »prednika« – na podlagi katerega so njegovi nasledniki (npr. Fishelov 1991) vzpostavljali povezave med različnimi žanri in izpopolnili definicijo žanra.

Tega upošteva tudi relativistična ali prospektivna teorija žanra, ki razume prvotni model žanra kot izhodišče, ki lahko pripelje do posodobljenih žanrskih oblik (Hladnik 1995: 8,9). Iz ideje omrežja podobnosti (v okviru Wittgensteinovega koncepta podobnosti oziroma relativistične teorije) izhaja tudi žanrska analiza najnovejšega slovenskega romana, katere rezultati bodo nanizani v nadaljevanju tega članka. V njej nudijo žanri kot določene konstante literarne ustvarjalnosti ogrodje za preučevanje literarnih besedil – seveda z mnogoplastno žanrsko analizo, ki je metodološko pluralistična. Današnje ukvarjanje z žanri se namreč zaveda, da ni homogene žanrske zavesti (npr. postmoderne), ampak je ta prepredena z razrednimi, rasnimi, spolnimi, civilizacijskimi, kulturnimi in institucijskimi razlikami (Biti 1997: 430). V tem sklopu se tudi žanri razodevajo kot sestavljeni zgodovinski, ideološki in politični konstrukti, »sedimenti boja z nasprotnimi oblikami« (A. Armstrong, 1987. V: Biti 1997: 430).

V bogati zgodovini preučevanja žanrov (od Aristotelove *Poetike* naprej) lahko odgovore na vprašanje, kako uvrščati literarna dela v žanre, (ohlapno) razdelimo na tri stališča (pri razvrščanju se zgledujem po Gerhart 1989: 355):

- a) tradicionalno stališče (npr. A. Fowler),
- b) ideološko stališče (npr. E. Benveniste),
- c) dekonstrukcijsko stališče (npr. J. Derrida).

V prvem je teorija žanra zgrajena na napetosti med splošnim in posameznim, med vrsto in predstavnikom. Njeno najpomembnejše stališče je varovanje izvirnosti posameznega besedila. Ker pa je besedilo vključeno

v mrežo besedil, se ta cilj (izvirnost) lahko samo delno uresničuje. Dilema besedil je po tradicionalnem prepričanju, ki je skeptično do teorije žanrov, naslednja: kljub izvirnosti mora besedilo pripadati nekemu žanru.

Ideološko stališče o pripadnosti žanru izhaja iz trenja med teksti in socialnimi konteksti. Ideološki interpreti namreč izbirajo žanre na osnovi njihove moči za razlago socialnih privilegijev ali pritiskov. Tako je ideološko obarvana že sama selektivnost besedil: ideološki interpreti si poiščejo besedila glede na usmerjenost njihove kritike družbe, prav tako pa v samih žanrih poudarjajo tiste pripovedne elemente, ki ustrezajo njihovemu interpretacijskemu sistemu. Žanre torej izrabijo kot orodje negativne kritike. Tudi koncept žanra ti zagovorniki (npr. feministične, marksistične teorije) razumejo kot prvenstvo teksta nad bralci, kjer nasprotja med žanri spreminjajo njihov pomen.

Dekonstruktivska perspektiva je do žanrov negativno naperjena. Zdi se ji, da pomeni žanrska klasifikacija smrt za oba: žanr in besedilo. Besedila namreč dovoljujejo, da bi se nanašala na druge, ne pa da bi »pripadala« eni ali drugi skupini (zvrsti ali vrsti). V nasprotju s tradicionalnim prepričanjem, v katerem sta avtor in bralec vodena oziroma nadzorovana, in ideološkim prepričanjem, v katerem bralci sodelujejo z avtorji, dekonstruktivsko prepričanje uči, da pisani teksti nadzirajo pisatelje in bralce.

Tri različne ravni žanrskega razvrščanja družijo skupno prepričanje, da zgodovinski opis ni več zadosten kriterij žanrske analize. Žanrska teorija mora namreč upoštevati vlogo avtorja, bralca, besedila in metabesedila (Gerhart 1989: 366). Ker žanri, prav tako kot besedila, prekoračujejo svoje danosti na določujoč in označujoč način, postaja pomembno spoznanje, da besedilo ustvarja družbeno sredino, hkrati pa je od nje ustvarjeno. Zato se današnja teorija žanrov osredinja okrog pragmatičnega vprašanja: kdo postavlja in rešuje (s pomočjo klasifikacijskih konceptov) v neki situaciji določen niz problemov (Schmidt, 1994, v: Biti 1997: 430). V tem smislu niso več poučni samo rezultati mnogoplastne žanrske analize, ki so zaobsegli vse člene, pač pa tudi informacije o avtorju metabesedila oziroma literarnem teoretiku ali zgodovinarju, ki izvaja mnogo-plastno žanrsko analizo.

Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana

Sodobni slovenski roman⁸ ob koncu 20. stoletja je modificirani tradicionalni roman. Njegove (izhodiščne) tradicionalne žanrske obrazce preoblikujejo spremembe ubeseditvenih načinov in pripovednih elementov, predvsem prenovljena vloga pripovedovalca in večje število govornih odlomkov, najbolj pa *žanrski sinkretizem*. Ta je bil značilen za slovenski roman že v prejšnjih desetletjih, v zadnjem pa je poskušal z žanrskimi šivi oziroma žanrskim prepletanjem literarno preoblikovati tradicionalne romaneskne vzorce v pestrejšo in bolj »berljivo« podobo romana. Pri tem je žanrski sinkretizem kot osnovni povezovalni princip romanesknih struktur »gradil« razvidno zgodbo, saj se različne romaneskne strukture niso razkrivale na fragmentizirajoč način, torej kot zgolj nizanje različnih

žanrskih drobcev (kar je bilo delno značilno za prejšnja desetletja), ampak so bile podrejene dominantni žanrski osnovi.

Tako je žanrski sinkretizem, kot združevanje več romanesknih žanrov v okviru enega romana, postal ob koncu stoletja bistveni preoblikovalec tradicionalne romanesknosti, v okviru katere zvrstni in vrstni sinkretizem⁹ predstavljata večinoma le stilistično potezo. Tezo o vidnejši (in večkrat tudi sprotno reflektirani) žanrski hibridnosti podkrepijo tudi prenovljeni položaji uveljavljenih žanrov, nov romaneskni žanr (pravljичni roman) in pokrajinska fantastika, ki ob koncu stoletja nadomešča širšo žanrsko določitev fantastičnih žanrov. S tem poimenovanjem sem zaobsegla vse romane, katerih zgledovanje pri grozljivem romanu (in njegovih različicah) ni bilo tako dosledno in žanrsko prepoznavno, zato sem njihovo fantastiko, vezano na pokrajinsko specifikko – močvirja in hribovitost – poimenovala pokrajinska fantastika. Kljub pestri žanrski podobi nekaterih romanov so s stališča pripovednosti najnovejši slovenski romani še vedno tradicionalni. Njihova tradicionalnost temelji na pregledni zgodbi, smiselni razmerjih med literarnimi osebami in umestitvami v zaokrožen prostor in čas. Strnjena zgodba, s katero je pripovedovanje zaprto med začetek in konec ter tako oblikovano kot posebna celota, potrjuje, da so romani kljub opisnim in govornim vrivkom, lirizaciji in esejizaciji, občasni fragmentarizaciji (predvsem v romanih z modernističnimi značilnostmi) pripovedni v ožjem smislu.

Romanesknim žanrom devetdesetih let pa ni skupno le »utrjevanje«¹⁰ zgodbe, pač pa tudi razvijanje neke osebne, intimne zgodbe, ki v minimaliziranem svetu šele ob poglobljenem branju odkriva splošno veljavne resnice. To ne velja le za ljubezenske romane (v katerih je od vseh omenjenih žanrov tradicionalno prisotna »majhna«¹¹ zgodba), ki ravno z osredičenostjo na ozek značajski prostor dveh ljubimcev skrčijo in zgostijo romaneskno dogajanje, ampak za vse žanre. Zanimiva skupna poteza romanov ob koncu stoletja je večji delež fantastike. Ta je bila v sedemdesetih letih, ko je začela očitneje vdirati v slovenski literarni prostor, predvsem značilnost kratke proze. V devetdesetih letih pa se je fantastika naselila tudi v roman, v množico modificiranih fantastičnih žanrov: pravljичni, anti/utopični, grozljivi oziroma shrhljivi roman ter prenovljeni zgodovinski roman.

Romanesknost zadnjega desetletja dvajsetega stoletja so *pravljичni romani* (M. Tomšič: *Óštrigéca*, 1991, *Zrno od frmentona*, 1993; B. Jukić: *Nekdo je igral klavir*, 1997; S. Pregl: *Tanaja*, 1996), katerih novo vrstno oznako (pravljичni roman) sem izbrala po ključu dominantne žanrske osnove. Pravljice se namreč v pravljичnih romanih pojavljajo na dva načina: kot zgodbeni okvir ali/in zgodbeno jedro ter kot strukturna popestritev oziroma pomenska zgostitev. Njihova pravljичnost je sodobna, saj so shematizmi ljudske pravljice (junakova izbranost za čudežno nalogo, povezana z njegovim potovanjem, pravljичni darovi, enodimenzionalnost, posebitev narave ...) razrahljani zaradi bivanjske negotovosti literarnih oseb in žanrske hibridnosti – v slovenskem pravljичnem romanu se prepletajo pravljичni, psihološki, erotični in družbenokritični roman.

V pravljicnih romanih je bralno mikavna predvsem *fantastičnost*,¹⁰ ki se je v romanu devetdesetih let močno okrepila. Njene izvore lahko navežemo na žanrske (črpanje iz pravljice, antiutopije in grozljivega romana) in tematske (remitizacije Istre in Prekmurja – v romanih pokrajinske fantastike) vzpodbude. Tako *antiutopični roman* (B. Bojtu: *Filio ni doma*, 1990; *Ptičja hiša*, 1995; M. Jeršek: *Smaragdno mesto*, 1991; M. Mazzini: *Satanova krona*, 1993; T. Perčič: *Harmagedon*, 1997) napoveduje prihodnost z negativno kritiko sedanje družbe, kjer je antagonizem posameznik – družba zaostren do skrajnosti. Čeprav je slovenski antiutopični roman žanrsko hibriden (preplet antiutopičnega, ljubezenskega, psihološkega, dnevniškega, paraboličnega, satiričnega, družbenokritičnega romana), še ohranja angažiranost, bistveno značilnost klasične antiutopije. Njegova simboličnost želi namreč opomniti na družbene napake in pomembnost individualnosti, vzporedno pa kritično obsoditi krivice za slovensko in bosansko vojno. Posredniška pripoved za oblikovanje odsotne in nedosegljive realnosti (Moylan 1997²: 177) se v slovenskem antiutopičnem romanu ni toliko posvečala prikazovanju tehničnih iznajdb (te so prisotne le v romanih *Satanova krona* in *Smaragdno mesto*), saj poleg njih vnesejo v romane fantastičnost predvsem represivni antiutopični ukrepi: prisilno ločevanje družine ter s tem pospešeno odtujevanje, spolna dominacija, državno urejanje erotičnih srečanj in nadzorovano izživiljanje negativne energije množic. Od klasične antiutopije se sodobni slovenski antiutopični romani razlikujejo tudi zaradi drugačne eksistence literarnih oseb, ki ne trpijo toliko zaradi totalitarizma, ampak nosijo največje zlo v sebi, v svojem psihičnem ustroju (Zupan Sosič 1997/98: 318).

Med fantastičnimi žanri je *grozljivi roman* izrabil najmanj žanrskih konvencij. Grozljiva fantastika, pripovedno učinkovita v izražanju občutka za drugačnost (Attebery 1991: 28–41), se je bolj kot na žanrske izvore navezala na posebno razmerje do resničnosti, ki je (bilo) značilno za slovensko obrobje (Istro, Prekmurje in Prlekijo), zato sem zgledovanje pri grozljivem, srhljivem oziroma gotskem romanu in njegovi novejši različici (vampirskem romanu) rajši poimenovala *pokrajinska fantastika*. Romani namreč aktualizirajo arhaičen odnos do naravnih in nadnaravnih pojavov, bivanjsko negotovost posameznika v vaški skupnosti pa osvetlijo s stališča arhetipskih medsebojnih razmerij. Miselno ozadje arhaične pripovednosti, ciklični čas in skrivnostni pojavi so literarno kritiko zavedli v napačno oznako: *magični realizem*. Z natančno raziskavo statusa fantastičnosti sem to oznako zanimala in posebno fantastiko v romanih Tomšiča, Žabota in Lainščeka z navezavo na posebne pokrajinske izvore (izoliranost hribovitega kraškega in močvirnega prekmurskega podeželja) določila kot pokrajinsko fantastiko. Romani pokrajinske fantastike (M. Tomšič: *Óstrigéca*, 1991, *Zrno od frmentona*, 1993; V. Žabot: *Volčje noči*, 1996; Feri Lainšček: *Namesto koga roža cveti*, 1991; *Ki jo je megla prinesla*, 1993) so z remitizacijo in obnavljanjem regionalne eksotičnosti približali slovensko obrobje osrednji Sloveniji in na začetku devetdesetih let utrjevali narodno identiteto.

Razširjenost fantastike v romanu devetdesetih dokazujejo tudi romani s fantastičnimi motivi (T. Perčič: *Izganjalec hudiča*, 1994; M. Kleč: *Po-*

kopališka ulica, 1995; E. Filipčič: *Jesen je*, 1995; R. Šeligo: *Demoni slavja*, 1997; A. Ihan: *Romanje za dva ... in psa*, 1998; T. Doneva: *Dnevnik gospe Angele*, 1994) in **zgodovinski roman**. V ta (še vedno) najpogostejši slovenski romanopisni žanr se je fantastika vpletla tako, kot je to značilno za historiografsko metafikcijo, s perspektive družbenih manjšin in na ozadju apokaliptičnega videnja sveta. Takšna posodobljena zgodovinska romana (D. Merc: *Galilejev lesteneč*, 1996; I. Škamperle: *Kraljeva hči*, 1997) kot opozicijo zgodovinopisju določajo številni formalni postmodernistični postopki. Le-ti so značilni tudi za druge žanre, ki pa prav tako vanje niso uvedli postmodernističnega razmerja pripovedi do resničnosti, zato niso postmodernistični v pravem pomenu. V postmodernističnih romanih se namreč resničnost izmika celo iz zanesljive prisotnosti v sami zavesti, radikalizirani metafizični nihilizem pa dvomi v resničnost samega subjekta in tudi jezika. Tako je ob prevladujoči tradicionalnosti postmodernističen samo en roman (G. Gluvič: *Vrata skozi*, 1997), le nekaj romanov pa je modernističnih (N. Kokelj: *Milovanje*, 1998; B. Jukić: *Nekdo je igral klavir*, 1997; T. Perčič: *Izganjalec hudiča*, 1994; R. Šeligo: *Demoni slavja*, 1997).

Prenavljanje fantastičnih, trivialnih in nefikcionalnih žanrov (močno prisotno že v osemdesetih) je v devetdesetih letih slovensko **kriminalko** označilo za vmesno besedilo (med nizko in visoko literaturo). V njej (B. Gradišnik: *Nekdo drug*, 1990; M. Novak: *Cimre*, 1995; G. Gluvič: *Vrata skozi*, 1997) se prepletajo elementi klasične detektivke/kriminalke, trde detektivke/kriminalke in njenih različic ter ostalih vrst romanov (psihološki, erotični, dnevniški roman), ki jih uravnava satirično-ironična perspektiva. Žanrski sinkretizem je slovensko kriminalko literarno oplemetil, ko je prekršil njene trdne žanrske dogovore. Tako je identitetna uganka zločinca samo delno razrešena, pri suspenzu je zanemarjena ekslicitnost logično-miselnih operacij, poljubno je kršena kriminalna triada (truplo, detektiv, zločinec). Žanrske razpoke so kriminalko posodobile, premeščanje meja med trivialnimi in umetniškimi besedili pa je vzporedno povzročilo tudi zgledovanje zgodbe nekaterih romanov po kriminalkini kompoziciji.

Žanrska prepletenost je bila izvor sodobnosti in prenovljenosti tudi v slovenskem **potopisnem romanu**. Tako je *Tao ljubezni* (1996) A. Blatnika potopisni roman, hkrati pa tudi ljubezenski, v katerega je proti koncu romana vključena še kriminalka. V tem romanu potuje potopisec večinoma po lastnem (notranjem) svetu, novi kraji mu pomenijo le zasilno prostorsko kuliso, kar pa je značilno tudi za ostale sodobne literarne potopise. V *Vladarki* (1997) A. Moroviča se je potopisni model prekril z razvojnim romanom, kjer osrednjost erotičnih motivov nakazuje tudi možnost oznake erotični roman. Najbolj klasični je potopis *Črni angel, varuh moj* (1997) S. Porle, ki v svoji »enožanrskosti« dokazuje, da so tudi stilno-snovne inovacije povezane z žanrsko hibridnostjo.

Poleg le-te je glavni preoblikovalec tradicionalnih žanrskih obrazcev (že omenjena) **satirično-ironična perspektiva**, povezana z (žanrsko) **netičnim položajem pripovedovalca**. Tako npr. nezanesljivi pripovedovalec iz *Satanove krone* (1993) M. Mazzinija izžene ustaljeno žanrsko tesnob-

nost, Virkov kronist v romanu *1895, potres: kronika nenadejane ljubezni* (1995) je tretjeosebni (ne pa prvoosebni) pripovedovalec, ki ne izrazi svojega osebnega odnosa do zapisanega. V *Cimrah* (1995) M. Novak dve klepetavi pripovedovalki prenašata pozornost od umorov na samo razkrinkovalno pripoved, kar se dogaja tudi pripovedovalcu v Gluvičevi postmodernistični kriminalki *Vrata skozi* (1997). Zanimiv je tudi ironični vsevedni pripovedovalec, zapisan kot prvoosebni, v Deklevovem *Pimlico* (1998) in Möderndorferjevem *Teku za rdečo hudičevko* (1996), ki tragično ljubezensko zgodbo zavaruje pred melodramatičnostjo.

Skeptična pripoved, rezultat pripovedovalčevih preobrazb in postmodernistične ideje užitka v tekstu, sta s komičnimi in z ironičnimi prizori oslabila melodramatičnost in patetičnost *ljubezenskega romana*. Sprijaznjena, neresignirana dikcija ljubezenskega/erotičnega romana (M. Dekleva: *Pimlico*, 1998; V. Möderndorfer: *Tek za rdečo hudičevko*, 1996; B. Švigelj Merat: *Con brio*, 1998; T. Kramolc: *Potica za navadni dan*, 1997; M. Jarc: *Vila (O, jezuški, kaj sem danes sanjal)*, 1996; L. Kostrevc: *Vamos*, 1994 ...) navaja k drugačnemu (novemu!) branju ljubezenske tragičnosti. Ker je komika v ljubezenskem romanu oslabila patetično, zmanjšala heroično in prikrla tragično, ljubezensko slovo zato ni več tako »krvavo resno«, saj se tudi glavna junaka (ne samo bralec) drugače zavedata kratkosti prave ljubezni. Glavni postopek humorne, včasih cične pripovedne perspektive je parodizacija pripovedovalca, ki z večjo gostoto dialogov prenavlja klasičnost ljubezenskega romana in vanj vnaša večje število erotičnih motivov.

Erotični motivi so značilni celo za *družbenokritični roman*, ki ga lahko zaradi številnih signalov, razkrivajočih preverljivo resničnost in prepoznavno aktualnost, imenujemo tudi roman ključ. Družbenokritično »poročilo« o novem političnem sistemu mlade slovenske države J. Virk v romanu *Zadnja Sergijeva skušnjava* (1996) sistematično izpisuje iz zanikovalstva »opevanih« narodotvornih prvin. Kritiko slovenskega narodnostnega značaja je M. Vogrič v vojnem romanu *Vojna iz ljubezni* (1993) stopnjevala v jasno obtožbo nove državnosti. Že z ironičnim naslovom romana je napovedala drugačen odziv na slovensko vojno in z osebno prizadetostjo obsodila tudi bosansko vojno.

V pestrem žanrskem spektru izstopajo *romani tematike obrobnežev /posebnežev in slehernikov*, kjer žanrska prepletenost ni bila odločilna za vrstno poimenovanje. Glavna literarna oseba usmerja celotno kompozicijo romanov likov (M. Pevca: *Carmen*, 1991; F. Franciča: *Sovraštvo*, 1993; A. Čara: *Igra angelov in netopirjev*, 1997; N. Kokelj: *Milovanje*, 1998; M. Sosiča: *Balerina, Balerina*, 1997; Z. Hočevarja: *Porkasvet*, 1995 in *Šolen z brega*, 1997; K. Marinčič: *Rožni vrt*, 1992) proti trem področjem pretresljive bivanjske tematike: normalnost/drugačnost, zanikovalstvo in iz njega izvirajoča destrukcija ter minevanje (z implicitno željo po ljubezni).

Slovenska proza je s temi romani obogatila pestro tematiko socialnega dna ter z vzporednostjo dveh svetov – »normalnega« in »nenormalnega« – problematizirala stiske sodobnega človeka. Povečano število govornih odlomkov, značilno za roman devetdesetih, se je v romanih obrobne-

žev/posebnežev in slehernikov izbrusilo v najbolj dramsko premišljene in učinkovite dialoge nižjih slojev oziroma marginalcev. Strnjeni govorni odlomki, prepleteni z natančnimi, večdimenzionalno plastičnimi opisi, se s posebno mimetičnostjo (zanjo značilen ironični odmik od opisane predmetnosti) tudi v ostalih sodobnih romanih približujejo filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – *scenariju*.

Dinamični dialogi, zapisani brez napovednih stavkov in ločil premege govora, dokazujejo, da je od vseh treh ubeseditvenih postopkov v naj-novejšem slovenskem romanu naj sodobnejši ravno govor. Po modifikacijski zmožnosti je primerljiv s pripovedovalcem, ki pa je od vseh pripovednih elementov z ironično perspektivo najbolj kršil žanrske dogovore. Razrahljal in povezal pa jih je najpogostejši in najpomembnejši »preoblikovalec« tradicionalnosti – žanrski sinkretizem. Kot osnovni povezovalni princip romanesknih struktur je preoblikoval njihove tradicionalne vzorce in razvijal pregledno zgodbo. Ta najstarejša in najbolj ustaljena romaneskna značilnost je tudi kazalo za genološki vpogled v romaneskna besedila. Z mnogoplastno in metodološko pluralistično analizo se namreč lahko slovenskim romanom ob koncu stoletja najuspešneje približamo, saj nam raziskava žanrske identitete ne razkrije samo formalno-pripovedne strukture in njenih tematskih izhodišč, pač pa tudi ideologeme, vrednostne sestave in družbeno-zgodovinske učinke romanov.

OPOMBE

¹ Nedokončani in nedoločeni vrstni pečat je roman že od vsega začetka obsodil na izgnanost iz harmonije vrst. S tem pa mu je skrajšal tudi tradicijo vrstne definiranosti – retorika in poetika od Aristotela do Boileaua ne poznata romana ali pa ga ne priznata. Prvi teoretik Pierre Daniel Huet si je v sedemnajstem stoletju, ko je napisal prvo teoretično razlago romana, tudi že prizadeval, da bi ga povzdignil nad najnižji nivo trivialne literature (Solar 1989: 84), kar tudi njegovim naslednikom ni uspelo. Zato so že v 18. in 19. stoletju, obdobju romana (ne pa tudi njegove teorije), najboljše misli o romanu zapisane v samih romanih. Literarnovedno zanimanje za roman se je povečalo v 20. stoletju, tako da je bil vse od začetka šestdesetih v t. i. teoriji proze tihi zastopnik celotne pripovedi.

² Tu je potrebno razumeti pripovednost v smislu ožje razumljene pripovedi: kot tradicionalni ubeseditveni postopek, ki je v prozi vedno prevladoval nad opisom in razpravljalnimi oz. govornimi predstavitvami. Za ožje razumljeno pripoved je namreč značilno nizanje določenih dogodkov, ki jih vežejo časovni (časovna hierarhija) in vzročno posledični odnosi. Iz časovnih in vzročno urejenih dogodkov nastaja zgodba (epsko jedro), struktura, s katero je pripovedovanje zaprto med začetek in konec ter tako oblikovano kot posebna celota.

³ Mnogoplastna žanrska analiza obravnava besedila v smislu večžanrskih določil (Barthes 1987, Genette 1982) oziroma različnih besedilnih kodov. Mnogoplastna postane žanrska analiza takrat, ko posega v naratološka teoretična izhodišča o treh ubeseditvenih načinih (opis, pripoved, govor) in temeljnih pripovednih elementih (zgodba, perspektiva, pripovedovalec, literarna oseba, prostor in čas) na način metodološkega pluralizma. Mnogoplastna žanrska analiza naj bi torej vključevala ugotovitve post/strukturalizma, naratologije, postmodernistične

literarne vede, feminizma, novega historicizma, kulturnega materializma, Bahtinove teorije dialoščnosti, genologije, teorije medbesedilnosti in sodobnega besediloslovja, recepcijske estetike, semiotike ... tako, da vzpodbuja prizadevanje (iskanje) različnih teoretskih sistemov, čeprav si medsebojno nasprotujejo.

⁴ Pomanjkljivost literarnosmernega uvrščanja oziroma določanja literarnih besedil s poetiko obdobja je ravno v preobsežnem posvečanju utrjevanja meja literarne dobe (predvsem začetka in konca). Literarna dela so preiskovana le skozi objektiv pripadnosti ali nepripadnosti določenemu obdobju, kjer se zbirajo podatki o tem, kdaj in zakaj so nastopile odločilne spremembe. Začetni zanos literarne kritike pri postmodernističnih oznakah romana so pri nas nadaljnje literarnozgodovinske in literarnoteoretske študije zrelativizirale s spoznanjem, da je sodobni slovenski roman samo izjemoma postmodernističen (takšni redki predstavniki so: D. Rupel: *Puške in čaj ob štirih*, 1972; A. Blatnik: *Plamenice in solze*, 1987; G. Gluvič: *Vrata skozi*, 1997).

⁵ Žanrski sinkretizem je natančnejši termin (od z/vrstnega sinkretizma) za označitev prepleta različnih podvrst romana oziroma žanrov v okviru enega romana.

⁶ Termin žanr je postal pomemben v analizi diskurza in besedilni lingvistiki (Wales 1990: 206). Na angloameriškem področju ima zelo široko in različno veljavo (vidno v pestri terminologiji: species, type, mode, form). Označuje lahko zvrst, vrsto ali podvrsto ter tipe in oblike. Nemška literarnoteoretična razvrstitev (po kateri se je zgledovala tudi slovenska) pa pozna delitev na Gatungen (zvrsti: lirika, epika, dramatika) in Genres (vrste: himna, oda, elegija, roman) ali pa na Grund-Gattungen (temeljna delitev na liriko, epiko, dramatiko) in Unter-Gattungen (podrodovi, vrste). Ko se je v osemdesetih letih obnovilo zanimanje za žanre (Biti 1997: 430), je žanr že pomenil dinamičen in prožen vidik, ne samo model za avtorja in bralca.

⁷ Ožja genološka določitev – žanr kot podvrsta ali enota vrste – je pri nas podobna kot v hrvaški literarni teoriji, le da je v slednji njeno bolj razvejano uvrstitveno mesto tudi teoretično uzakonjeno. Tako npr. P. Pavličič (1983) kot največje skupine, na katere lahko razdelimo literaturo, samo »metaforično« določi družine (hrv. rodovi), ki jim pri nas kot največjim skupinam ustreza poimenovanje zvrst. Za produkte drugega nivoja klasifikacije (na kateri se kot rezultat delitve pojavljajo romani, komedije, tragedije...) je danes najpogostejši termin vrsta. Vanjo spadajo skupine besedil, ki se po nekem bistvenem aspektu razlikujejo od drugih skupin kot npr. roman od pastorale. V slovenski literarni teoriji ima žanr dvojni pomen: je sinonim za vrsto in oznaka za podvrsto (klasifikacija na 2. in 3. nivoju). Npr. roman je najboljšežnejša pripovedna vrsta, v okviru katere obstajajo različni žanri: antiutopični, satirični, pustolovski, grozljivi; tragedija je najstarejša dramska vrsta, njeni najbolj znani žanri so: antična tragedija, meščanska tragedija, historična tragedija, tragikomedija.

⁸ Razprava od tu naprej povzema splošne ugotovitve moje disertacije *Sodobni slovenski roman ob koncu 20. stoletja*, ki je obsežni romaneskni opus (od 1990. do 1998. je nastalo 307 romanov) omejila na mlajšo generacijo avtorjev (rojenih od leta 1958 dalje): A. Blatnik, A. Čar, T. Doneva, F. Frančič, G. Gluvič, M. Jeršek, N. Kokelj, F. Lainšček, K. Marinčič, M. Mazzini, A. Morovič, V. Möderndorfer, M. Novak, M. Pevec, S. Porle, S. Pregl, M. Sosič, I. Škamperle, B. Švigelj Mèrat, J. Virk, V. Žabot. Tem avtorjem sem pridružila še romanopisce, katerih prvenci so v devetdesetih letih odločilno vplivali na romaneskno ustvarjanje ali vzbudili očitno metaliterano zanimanje: B. Bojetu, M. Dekleva, Z. Hočevar, T. Perčič, D. Merc, M. Tomšič. V ožji primerjalni kontekst pa sem vključila tudi besedila slovenskih pripovednih klasikov (npr. M. Dolenca, A. Hienga, D. Jančarja, M. Mikelna, L. Kovačiča ...).

⁹ Prepletanje različnih literarnih zvrsti v enem romanu (zvrstni sinkretizem ali lirizacija, dramtizacija in esejizacija romana) in vrstni sinkretizem (vključevanje drugih literarnih vrst npr. pesmi, dramskega odlomka, pravljice) sta samo stilistični potezi oziroma vzporednici žanrskega sinkretizma.

¹⁰ Fantastičnost je v slovensko prozo očitneje vnesla t. i. »nova proza« v sedemdesetih, še bolj pa v osemdesetih letih, predvsem v kratko prozo. Šele devetdeseta leta so z vzponom romana zagotovila vidnejše mesto fantastičnosti tudi v najobsežnejši pripovedni vrsti.

LITERATURA

- Brian ATTEBERY, 1991: *Fantasy and the narrative*. *Style* 1, 28–41.
- Roland BARTHES, 1987: *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Robert-Alain de BEAUGRANDE, Wolfgang Ulrich Dressler, 1992: *Besedilovje*. Prev. A. Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.
- Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Helmut BONHEIM, 1990: *Literary systematics*. Cambridge: D.S. Brewer.
- David FISHELOV, 1991: Genre theory and family resemblance – revisited. *Poetics* 2, 123–139.
- David FISHELOV, 1993: *Metaphors of genre. The role of analogies in genre theory*. University park: Pennsylvania university press.
- Ralph FREEDMAN, 1968: *The possibility of a theory of the novel. The disciplines of criticism*. New Haven, London: Yale university press.
- Gérard GENETTE, 1982: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris.
- Mary GERHART, 1989: How to »belong« to a genre. *Poetics* 4/5, 355–372.
- Miran HLADNIK, 1995: Temeljni problemi zgodovinskega romana. *Slavistična revija* 1 in 2, 1–12 in 183–200.
- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45).
- Matjaž KMECL, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M & N.
- Janko KOS, 1983: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Janko KOS, 1983: *Roman*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 20).
- Irena R. MAKARYK, 1993: *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto.
- Tom MOYLAN, 1997²: Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination. V: Bob Ashley: *Reading popular narrative*. London, Washington: Leicester university press, 176–180.
- Pavao PAVLIČIĆ, 1983: *Književna genologija*. Zagreb: Liber.
- Milivoj SOLAR, 1989: *Teorija proze*. Zagreb: Liber.
- Marcel ŠTEFANČIČ, jr., 1986: Žanr obstaja. *Problemi* 2, 37–40.
- Tomo VIRK, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi).
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 1997/98: Na literarnem otoku Berte Bojetu. *Jezik in slovstvo* 7/8, 315–331.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2000: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- Katie WALES, 1990: *Dictionary of stylistics*. London, New York: Longman.

■ PATHS TO A NOVEL

Syncretism is the oldest invariable of the novel. In the last decade of the 20th century the only regular novelistic feature is most visible in the contemporary Slovene novel in the genre syncretism of novelistic structures, which combines different genres.

Genre hybridism, or the interrelatedness of various novelistic genres within one novel, has balanced different narrative procedures, and by tending to have a dominant genre foundation, 'built' a clear storyline. Since the novel of the 1990s is a modified traditional novel, genre syncretism represents the most important transformed tendency for it, while, at the same time, it directs meta-literary paths to the novel through a multi-layered genre analysis. In the novels of young authors (born after 1958) this has pointed towards renewed positions of traditional genres (anti-utopian, horror, historical, crime, travelogue, love and socio-critical novel) and interesting novelties of this period (novels and novels of landscape fiction).

In addition to genre syncretism, there are two other important 'transformers' of traditional genre formulas, the non-typical position of the narrator and an increased number of spoken passages. The transformational role of the narrator with an ironical-satirical perspective introduces a new (most often post-modernist) relation between the story and the reader, while the dynamic dialogues make the modern Slovene novel more like a screenplay.

The balanced union of the traditional and contemporary novelistic features has not only promoted the flowering of the Slovene novel, but at the end of the century, and with its increased reading appeal, it has also paved the way for a new reading.

Maj 2001