

DETEKTIVKA V SODOBNI SLOVENSKI IN ŠPANSKI KNJIŽEVNOSTI

Primerjave med tako različnima literaturama z le malo izpričanih vplivov, kot sta slovenska in španska, so v ne tako oddaljeni preteklosti vzbujale kopico metodoloških dvomov (Ocvirk). Pregled zastopanosti detektivskega žanra v sodobni slovenski in španski literaturi pa vseeno kaže nekaj zanimivih podobnosti, ki zadevajo tako vznik žanra (v nobeni žanr ni bil 'avtohton'), prenašanje na domačo literarno sceno (prevodi; v obeh primerih tudi satirična distanca do žanra), predvsem pa zaton in ponovni vznik v 70. (Španija) in 80. letih (Slovenija). Zanimali nas bodo vzroki za specifično asimilacijo žanra v obeh literaturah in njegov ponovni razcvet v kontekstu (postmodernistične) svetovne literature.

slovenska književnost, španska književnost, detektivka, trivialna literatura, recepcija, žanr, parodija, medbesedilnost, postmodernizem

A comparison of two literatures as different and with as few mutual influences as Slovene and Spanish literatures, was in the not so distant past looked upon with a great deal of methodological skepticism (e.g., A. Ocvirk). A survey of the presence of the detective genre in the contemporary Slovene and Spanish literatures nevertheless shows some interesting similarities concerning the appearance of the genre (in neither of them the genre was autochthonous), transplanting it on the local literary scene (translations, critical distance towards the genre in both cases), and particularly the decline and reappearance of the genre in the 1970s (Spain) and 1980s (Slovenia). The author is interested in the motives for the specific assimilation of the genre in both literatures and its renewed flourishing in the context of (postmodernist) world literature.

Slovene literature, Spanish literature, detective story, trivial literature, reader-response, genre, parody, intertextuality, postmodernism

Vzrok detektivke je v primerjavi z ostalimi žanri trivialne literature relativno pozen: raziskovalci se strinjajo, da se razvije iz gotskega romana leta 1841 s Poejevim *Umorom v ulici Morgue*. Detektivka ob svojem vzniku ne velja za žanr trivialne literature; takšno oznako dobi šele štirideset let kasneje ob množičnem uspehu Doylevega Sherlocka Holmesa v *Škrlatni študiji*, čeprav nikoli povsem ne izgubi svojega intelektualnega značaja, kar žanru omogoči umestitev tudi med kanonizirano literaturo.

Morda na pojavljanje žanra v slovenski literaturi – ki ima od vsega začetka močan parodični značaj – vpliva prav ta njegova značilnost. Parodično distanciranje odraža specifični razvoj slovenske literature znotraj avstro-ogrske monarhije, ki ni bil naklonjen razvoju trivialnih žanrov brez izrazitega didaktičnega značaja (Vrhovnik 1993: 62). Zaradi zaostajanja v razvoju sta se v 19. stoletju ujela vznik trivialnih žanrov in kanoniziranega romana (Hladnik 1983: 84). Toda parodije Alešovca, Milčinskega, Feigla in Šorlija¹ pravzaprav predhajajo vznik žanra in tako dokazujejo, da so bile detektivke, »ki so postajale kot uvoženo blago čedalje bolj popularne, [...] po svojem predstavljenem okolju in problematiki v travestijskem neskladju s slovenskim izročilom in razmerami« (Juvan 1993: 94). Parodija detektivke zato dobi značaj branilke nacionalne literature in potrjuje hipotezo, da je trivialna literatura pravzaprav »literatura s socialno-psihološko uporabno vrednostjo« (Hladnik 1983: 16, 17).

Razmere v Španiji niso najbolj naklonjene razvoju žanra: zaradi odsotnosti industrije, močnega malomeščanskega sloja in velikih urbanih središč ter pomanjkanja moderne policijske infrastrukture se detektivka le stežka pojavi (Fernández-Colmeiro 1994: 89). Bolj izjema je proza Pedra Antonia de Alarcóna (*Žebelj*, 1853) – brez elementov detekcije je podobna slovenski mohorjanki in krištofšmidovski povesti – prevodi, apokrifni romani in dramske izvedbe Sherlocka Holmesa ter proza Emilije Pardo Bazán (*Kaplja krvi*, 1911). Spremljajo jih žanrske parodije Manuela A. Bedoga,² predvsem pa Joaquína Belde,³ ki s svojim antiherojskim likom detektiva in nekaterimi medbesedilnimi postopki utre pot poznejšim medbesedilnim odpiranjem žanra.

Postmodernistično medbesedilnost določa sofisticirano poigravanje s preteklostjo in izdelki množične produkcije; postmodernisti dekonstruirajo vrednostne hierarhije, zato jih zanimajo predvsem miti in klišeji popularne kulture, obenem pa ohranjajo prav tiste elemente, ki povzročajo enak užitek kot potrošniška kultura in trivialna literatura (Pfister 1991: 208–209, 214–221). Medbesedilnost na formalni ravni odraža tudi radikalizacijo metafizičnega nihilizma, ki je tipična za postmodernizem (Kos 1995b: 5) in ki resničnost dojema le še kot množico jezikovnih iger (Wittgenstein, Lyotard). Če je naše védenje o svetu posredovano le še z jezikom, lahko literatura (to je svet, ki je v celoti zgrajen iz jezika) predstavlja model za razumevanje celotnega sveta (Waugh 1984: 16); resničnost je tako fiktivna, da jo je mogoče razumeti s pravilnim načinom branja, tj. teoretskim branjem, ki bralca vabi k razmisleku o pripovednih taktikah in strategijah. Tako literarni žanr postane potencial dekonstruktivističnih pomenov: lahko ga razumemo

¹ Jakob Alešovec, *Ljubljanski misteriji* (1866), *Iz sodniškega življenja* (1874/1879), Fran Milčinski, *Ura št. 55.916* (1906/1907), Ivo Šorli, *Pasti in zanke* (1922).

² Manuel A. Bedoga, *Aventuras de un millonario detective* (Prigode detektiva milijonarja, 1915), *Mack-Bull contra Nick Carter. Aventuras de un millonario detective* (Mack-Bull proti Nicku Carterju. Prigode detektiva milijonarja, 1916).

³ Joaquín Belda, *¿Quién disparó? Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez* (*Kdo je streljal? Vohljanja in poizvedovanja Gapyja Bermudeza*, 1909), *Una mancha de sangre* (*Krvavi madež*, 1915).

kot polje problematiziranja obstoječih literarnih kategorij, obenem pa še vedno ostaja element trivialne literature. Postane dvojno zakodiran: če po eni strani opozarja na relativnost obstoječih kategorij, po drugi strani te kategorije sprejema.

Zato se zdi, da mora raziskovanje sodobne literature še vedno upoštevati delitev na dva tipa literature:

- postmodernistična besedila, ki se z rabo medbesedilnih postopkov navezujejo na nekatere narativne elemente trivialnih žanrov, s tem pa v metafikcijski maniri in z žanrskim razpiranjem pričajo o dekonstrukciji literarnih kanonov.

- trivialna besedila, ki z rabo medbesedilnih postopkov kažejo svojo literarno stremljivost, ne da bi jim uspelo vstopiti v literarni kanon postmodernističnih besedil.

Četudi se zdi, da takšna delitev ohranja tradicionalno bipolarizacijo literature, saj sta ohranjena oba nekdanja ločena pola, je tudi jasno, da so razlike med obema vedno bolj zabrisane. Njeno ohranjanje je zato zgolj metodološko, saj je tako poudarjen predvsem odnos do literarne tradicije, ki je za postmodernistično literaturo še posebej bistven.

Brian McHale (1986, 1992) trdi, da je znanstvena fantastika za postmodernizem isto kot detektivka za modernizem: znanstvena fantastika je tipičen ontološki žanr, detektivka pa paradigmatično epistemološki žanr. Besedila s prevladujočo epistemološko dominantno s svojimi formalnimi postopki zastavljajo vprašanja o možnosti ali nezmožnosti védenja o svetu in dosegljivosti tega védenja. V postmodernističnih besedilih prevladuje ontološka dominantna (vprašanja o načinih bivanja različnih, 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.

Za medbesedilne navezave na detektivko v postmodernizmu je značilno, da v grobem ohranjajo organizacijsko shemo in elemente detektivke, vendar jo v skladu s svojo poetiko zelo korigirajo prav v bistvenih elementih. Pripovedna napetost se v detektivki osredotoča na protagonista, detektiva, zato je pri njem najlažje opazovati odstopanje od klasične sheme detektivke in s tem opozoriti na specifično postmodernističnih besedil.

Detektivka je po svojem izvoru izrazit urbani žanr in se zato ukvarja predvsem s problemi okolja, iz katerega izhaja. Mesto je za razliko od podeželja omogočalo svojim prebivalcem novo razporeditev (prostega) časa, kar je privedlo tudi do vznika trivialne literature (Maravall 1990: 176–187). Industrijska revolucija je radikalno spremenila življenje v mestih: nove družbene razmere so vzpodbudile

porast kriminala, družbeno zavest o njem in s tem določeno družbeno negotovost. Da bi se ohranile vrednote meščanske družbe, so nastale moderne policijske organizacije (Scotland Yard), ki so raziskovanje kriminala prepustile detektivu in/ali policijskemu inšpektorju (Fernández-Colmeiro 1994: 89). Tedaj se tudi v literaturi pojavi detektivka, ki si za glavnega junaka jemlje uradnega detektiva (Francois Vidocq), vse pogosteje – tudi kot alternativo praviloma neuspešni policiji – pa tudi amaterskega detektiva (Auguste Dupin) ali privatnega detektiva (Sherlock Holmes). Detektiv preseže strah in negotovost modernega mestnega življenja ter z logičnim sklepanjem, celo užitkom v igri analize in dedukcije, v nerazumnem dejanju (zločina, umora) poišče logične elemente in s svojo rešitvijo problema ponovno vzpostavi družbeni red.

Detektiv pride na kraj zločina ali umora praviloma od zunaj. Včasih zgodba s stransko epizodo najprej predstavi detektiva in prikaže, kako spreten je v dedukciji. Detektiv, ki je večinoma samski in brez družabnih obveznosti, ostaja ves čas odmaknjen od dogajanja – njegovo mišljenje ostaja ves čas skrivnost, ker je zgodba pripovedovana s stališča njegovega manj briljantnega zvestega spremljevalca/prijatelja. Za klasično zgodbo je izredno pomembno, da detektiv že od vsega začetka razreši zločin ali pride vsaj na pravo sled. Samo tako s svojo transcendentno intuicijo (Cawelti 1982: 176) jasno in razumno stopa proti rešitvi, medtem ko se bralec še vedno izgublja v temi. Ko detektiv najprej napove, potem pa poda svojo rešitev, »obnovi umirjenost ustaljene podobe družbenega reda srednjega sloja, ko dokaže, da razdiralna sila ne izvira iz samega družbenega reda, temveč iz posebnih individualnih motivov razmeroma obrobne 'najmanj verjetne' osebe« (197). Detektiv deluje pomirjajoče predvsem zato, ker ne rešuje skrivnosti ali protislovij sveta, pač pa dokazuje, da so vse skrivnosti vsaj načelno rešljive večinoma že kar iz meščanske dnevne sobe. Opisana podoba detektiva velja predvsem za klasično detektivko, ko je jasno ločeno dobro od zla in zakonito od nezakonitega (Seeblen 1982: 102, 113, 114).

Lik detektiva se v slovenski književnosti, tako kot sam žanr, razvija vzporedno s parodijo. Takšno distanciranje in vpenjanje detektiva v eksistencialistične in ludistične literarne okvire pa bistveno ne vpliva na epistemološko detektivovo poslanstvo: še vedno ga namreč vodi močna želja po iskanju in spoznanju resnice. Tudi detektiv v postmodernističnih besedilih še vedno skuša iskati 'resnico', a je zato že vnaprej obsojen na neuspeh. Pri Kronskem ostaja posebnost, vendar je razmerje med njegovo genialnostjo in narkomanstvom obrnjeno. Protagonist le še popiva in ničesar ne odkriva, hkrati je tudi sam izrazit fabulator, zato se odpove naivnemu prijatelju in pripoved z veseljem vzame v svoje roke. Pripovedovanje je edini poligon, na katerem se uri detektiv, saj so, npr. v *Mestu angelov*, edino dogajanje njegove klateške in pivske pustolovščine, začinjene s filozofiranjem. K dogajanju se premakne v romanu *Človek, ki se je pretopal z angeli*, ko si vlogo detektiva nadene boem in klatež, ki proti koncu romana umre. Bolj v dogajanje je usmerjen tudi *Stražar*, ki je z orisom glavnega junaka bliže trdi detektivki.

Protagonisti v romanih Kronskega simulirajo vlogo detektiva, na kar sami ves čas opozarjajo. Tudi detektiv je namreč ena velikih zgodb, ki se ji glavni liki v romanih Kronskega skušajo približati, vendar ne s posnemanjem delovanja 'pravih' detektivov, temveč s pripovedovanjem o njih. Pripovedovanje je edina alternativa detektivovemu iskanju resnice, saj je v jeziku vse mogoče, pa tudi najrazličnejše pustolovščine si je mogoče izmisliti.

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

V romanu Novakove *Cimre* sta protagonistki prijateljici: ena je študentka prava in se prelevi v detektivko, druga pa je osumljena umora in hlini izgubo spomina. Tako dobimo pravzaprav razcepljen lik detektivke, ki ima svoj aktivni in pasivni pol in hkrati priča o razdvojenosti detektiva, ki mora izbirati med dobrim in zlom. Lik detektiva se tudi tokrat zgleduje pri svojih slavnejših prednikih, vendar pripovedo- valka z obilo avtoironije, citatov, duhovičenji, kratkimi stiki, žanrsko hibridnostjo itd. opozarja, da je vse skupaj samo kliše, kot je kliše tudi samo življenje roma- nesknih junakov.

Kronskega in Gluviča družiti zavest, da je lik pisatelja pravzaprav podoben liku detektiva. Kronski se detektivu povsem odpove na račun fabuliranja, Gluvič pa se pripovedovanju skuša odpovedati s kar največjo avtonomnostjo svojega junaka detektiva. Ko se namreč pisatelj odloči, da bo nehal pisati o njem, se lik, ki ga je sam

ustvaril, upre in zavzame avtorjevo resničnost. Tako se v romanu *Vrata skozi* pomešajo pripovedne resničnosti različnih Gluvičevih besedil, G. Lim – Gluvičev psevdonim, s katerim je podpisoval detektivke – si je poleg vloge pisatelja prisiljen nadeti tudi vlogo detektiva. A vloga detektiva je le ena izmed njegovih vlog, ker je tudi detektivka le ena izmed besedil, ki jih je napisal. Gre torej za enega izmed številnih literarnih likov in ne za lik, ki ga bistveno določa epistemološko iskanje resnice.

V Štefančevem romanu *Morje novih obal* se pojavi policijski inšpektor, ki postane morilčeva žrtev. Vlogo detektiva v drugem delu romana prevzame prvoosebni pripovedovalec, ki ga kot enega izmed osumljencev spoznamo v prvem delu romana; a vloga detektiva je le ena izmed vlog, ki si jih nadene protagonist. Iskanje resnice se zdi skoraj nemogoče tudi protagonistu Ihanovega romana *Hiša*, ki mu manjka nekaj bistvenejših elementov raziskave (dokazi, truplo, indici). Ihanov detektiv je voajer, ki skuša aktivno posegati v dogajanje, vendar ga pasivnost, zrcaljenje drugih pri tem vedno znova onemogoča.

V romanu Andreja Pogorelca *Primer Kozmos* je lik detektiva razpršen na terapevtko Julijo, ki se išče v sanjah, mitu in spoznanjih literarne zgodovine, in na policijskega inšpektorja, ki v svojem poglavju rešuje teorijo zarote. Vsak detektiv gradi svojo zgodbo in vse zgodbe so si med seboj enakovredne. Zato glavno vprašanje ni več epistemološko (kaj je resnica, kateri od svetov je resničnejši), temveč ontološko (kakšni so ti vzporedni svetovi).

Slovenske detektivke večinoma ostajajo zveste predvidljivi žanrski shemi, se pa vsaj formalno nagibajo k rabi medbesedilnih postopkov. V tem smislu detektivke tržaškega pisatelja Sergeja Verča (*Rolandov steber*, 1991, *Skrivnost turkizne meduze*, 1998) podajajo zunajliterarno družbenopolitično tržaško resničnost, obenem pa je glavni protagonistov motiv predvsem razkrivanje zagrešenih zločinov. Peter Malik (*Lovci na Rembrandta*, 1993, *Mišnica inšpektorja Kosa*, 1994) se od trde detektivke oddaljuje s protagonistovo avtoironijo, medbesedilnostjo in neposrednim naslavljanjem bralca, a ti pripovedni postopki ostajajo le na formalni ravni in zares ne preprečujejo detektivovega iskanja resnice. Goran Lim (*Tri smrti v Ljubljani*, 1994, *Majhni diktator*, 1994, *Pot v pekel*, 1994, *Med dvema ognjema*, 1994, *Sprejmi valček z odprtimi usti*, 1996) v slovensko literaturo uvede ciničnega in načitanega policijskega inšpektorja, ki si bolj kot reševanja umorov želi upokojitve in lastne knjigarne, a v romanih kljub svojim željam uspešno zasleduje in razkriva krivce za zagrešene zločine. Protagonist romana Franja Frančiča (*Bele smrti*, 1994) je policist, ki je za rešitev svojega primera pripravljen žrtvovati tudi svojo družino; glavni junak romana Toneta Freliha (*Samomor upokojenega sodnika*, 1993) je preiskovalni sodnik, ki se mora za spoznanje resnice soočiti z zunajliterarno resničnostjo povojnega časa, ta pa ne določa le preteklosti, temveč tudi protagonistovo sedanost, saj ga zaradi razkritij preteklosti tudi v njegovi sedanosti prestavijo na drugo delovno mesto. Iskanje resnice je odločilno tudi za romane Aarona Kronskega (*Vaya con Diós, amigo*, 1993), Maje Novak (*Zarka*,

1994), Janje Vidmar (*Ameriški pisatelj*, 1995, *Kdo je ubil Emilijo K.?*, 1995, *Blues za Saro: kriminalna komedija o ljubezni*, 1996) in za romane Sonje Koranter (*Tiramisu*, 1995), Barbare Komar (*Kazimir*, 1995), Janeza Cirka (*Kruh, igre in modre oči*, 1995) in Tuga Zaletela (*Maščevanje*, 1995, *Glavna vloga*, 1995).

Družbeni okvir, v katerem se v 70. in 80. letih v španski in slovenski literaturi ponovno pojavi detektivka, je precej podoben. V socialistični družbi je kriminal nezaželen; povojni socialistični režim se je celo ustil, da ga je povsem izkoreninil (Grdina 1992: 152), po drugi strani pa se je zdelo, da je v socialistični družbi nemogoče govoriti o čistem kriminalu, ne da bi pri tem prešli v vohunski, politični ali družbeni roman (Blatnik 1993: 47). V 80. letih se tudi v slovenski literaturi začutijo družbene spremembe, ki jih je mogoče primerjati z vzdušjem tranzicije v španski 'pred-pofrankistični' (Eduardo Mendoza) literaturi.

Prve postmoderne odmeve na izčrpanost moderne umetnosti v španski detektivki najdemo pri detektivu Pepetu Carvalhu, glavnem junaku policijskih romanov Manuela Vázquez Montalbána. V romanu *Jaz sem ubil Kennedyja* (1972) je Carvalho razpršeni antijunak, ki se neprestano spreminja in ki skuša zanikati tako svojo identiteto trojnega agenta, kakor tudi svojo vlogo pripovedovalca. Po *Tetoviranju* (1974) je že bolj določen in človeški, saj ga bistveno opredeljujejo njegova dvoumja in nasprotja; kot stranski opazovalec lahko vstopa v vse družbene skupine in tako svojemu avtorju omogoča ustvariti roman družbene resničnosti. Ali z besedami Vázquez Montalbána:

Jaz sem ubil Kennedyja je napisan z veliko mero skepticizma o možnostih napisati roman. Zato je nastal neke vrste eksperimentalni, ludistični, polisemični roman, ki je bil hkrati poskus norčevanja iz romana, stalno kršenje pripovedne sheme in pripovedne enovitosti. Vključil sem pesmi, celo teoretska razmišljanja. A v samem romanu se je pojavilo odkritje: ta, o katerem sem vse to pripovedoval, ki je glavni junak in ki je bil protagonist trde detektivke, čeprav tak še ni bil videti v *Jaz sem ubil Kennedyja*, se je pričel obnašati in reagirati hoteno filmsko. V nekem trenutku je v romanu lahko govoril kot Gene Kelly, hkrati pa se je lahko obnašal kot Humprey Bogart ali kak strašen zločinec. Tedaj se je pojavila zamisel, da iz njega naredim privatnega detektiva, da bom lahko napisal roman v obliki kronike, ki sem ga hotel razviti. (Fernández-Colmeiro 1988: 20.)

Poleg primerjanja svojega privatnega detektiva na družbenem obrobju s sociologom – vloge, ki jo je detektiv večkrat imel predvsem na začetku razvoja žanra – Vázquez Montalbán v svojih romanih o Pepetu Caervalhu primerja početje svojega detektiva tudi z vlogo pisatelja: metode, ki jih uporablja Pepe Carvalho, so teorija družbene komunikacije, psiholingvistika in literarna kritika. Protagonist Carvalho tudi ni imun za kulturne in literarne vplive, predvsem tiste iz detektivke in filma, nastalega po literarni predlogi trde detektivke, četudi drži, da je njegovo policijsko raziskovanje podrejeno psihološki avtorefleksiji in da mu je večkrat izgovor za iskanje osebne identitete. Detektivovo raziskovanje ni več glavno gonilo zgodbe: zločin se ne razreši znotraj enega romana, njegova rešitev se zakasni ali pa

je raziskava tako zmedena, da se odvije po povsem drugi poti od na začetku napovedane; namesto procesa dedukcije pripeljejo do razkritja primera naključje, literarna intuicija, asociacije na pesniške odlomke. Carvalho je zato antidetektiv: podobi detektiva je zavezan, ker se zaveda vpliva literarnega modela detektiva, hkrati pa z ironiziranjem in metafizijskimi znaki pomeni tudi njegovo zanikanje in uničenje (*Tetoviranje, Vrtnica iz Aleksandrije*).

Na postmodernističen način lahko beremo tudi roman *Resnica o primeru Savolta* (1975) Eduarda Mendoze. Roman, ki si za prizorišče jemlje Barcelono med letoma 1917 in 1919 (socialni nemiri, anarhistični upori, kapitalistično zatiranje), poleg mešanja faktov in fikcije ponuja tudi rešitev umora bogatega industrialca, napovedanega v naslovu. Vendar v romanu spoznamo vrsto detektivov, ki primer skušajo rešiti vsak na svoj način: Javier Miranda v prvoosebni avtobiografski pripovedi, Pajarito de Soto s sociološkim raziskovanjem in razkrivanjem političnega ozadja, komisar Vázquez, za njim pa narednik Totorno, umora sindikalnega vodje Pajarita in družbenikov, ki so lastniki podjetja Savolta, ter Nemesio Cabra smrt sindikalnega vodje Pajarita. Ta različna iskanja se razpirajo v diskurzivno pluralnost, ki daje romanu obliko labirinta; a pri tem ne obstaja ena resnica, kot tudi ne obstaja en sam primer. Zdi se celo, da junaki, izgubljeni v tem labirintu, konec romana dočakajo na istem (družbenem) položaju, ki so ga imeli na njegovem začetku. »Boj za pravico [kot] najplemenitejše poslanstvo, h kateremu stremi človek na zemlji,« (170) doseže svojo najnižjo točko v liku berača, smešnega in norega policijskega vohuna Nemesia Cabre, »prvega in za dolgo časa edinega, ki je slutil resnico« (441). Pozabljen v umobolnici (»Bolnišnica je labirint. Tako je bila zamišljena, da bi dosegli največjo osamitev med njenimi posameznimi deli«, 142–143), Nemesio priča o nedosegljivem idealu pravičnosti, ponovni vzpostavitvi meščanskega družbenega reda in edinega mogočega načina sobivanja različnih resničnosti in drugačnih zgodb zgolj v norosti. Mendoza to svojo držo še radikalizira v kasnejših romanih, *Skrivnost začarane grobnice* (1979) in *Blodnjak oliv* (1982), v katerih se nori in dementni protagonist iz njegovega prvega romana razvije v protagonista brez imena (in brez resnične identitete), v zmedenega in blaznega detektiva, ki se je po kamaleonsko sposoben prilagajati najraznovrstnejšim situacijam, si nadevati najrazličnejše identitete, pri čemer uporablja različna imena, maske in jezikovne kode. Protagonistovo iskanje resnice je mogoče le še na nivoju jezika in zato družbeno nesprejemljivo; v Mendozovih romanih vzpostavitev družbenega, moralnega in intelektualnega meščanskega reda z logično in deduktivno raziskavo ni več mogoče. Za razliko od klasičnega detektiva se Mendozov detektiv ne more več vključiti v kaotično propadajočo družbo, v kateri red sploh več ne obstaja, kar pripelje še do njegove večje marginalizacije in bivanja v psihiatričnih ustanovah: »In razmišljal sem, da mi kljub vsemu le ni šlo tako slabo, saj sem rešil zapleten primer, v katerem so sicer res še ostali nekateri nepojasnjeni sumljivi deli« (*Skrivnost začarane grobnice*, 177); »in prisegel sem si, da če bom nekoč spet

svoboden, bom najprej skušal pojasniti vse nejasnosti in nelogičnosti, ki vedno ostanejo v skrivnostih, ki jih raziskujem» (*Blodnjak oliv*, 270).

Ob koncu 70. let in v 80. letih se v Španiji pojavi trda kriminalka – zdi se, da je bil močan socialni značaj trde detektivke še zlasti primeren za tranzicijsko špansko družbo – vendar je avtorjev, ki bi se ukvarjali samo s tem žanrom, manj, več je tistih, ki so se ob drugih žanrih poskušali tudi v detektivki, in avtorjev, ki so v svojih delih uporabljali le nekatere elemente trde detektivke (Fernández-Colmeiro 1994: 223). Večina ne odstopa od žanrske sheme trde detektivke, če že, potem grejo v smeri družbene urbane kritike (Martín, Madrid), v smeri ukvarjanja z nižjimi mestnimi družbenimi sloji (Marsé, Montero) in marginaliziranimi etničnimi skupinami (Mayoral), navezovanja na grozljivi roman (Sastre) in uvajanja junakinj detektivk (Ortiz, Álvarez); zanimiva odstopanja od žanrske sheme in določeno literarno stremljivost kažeta Juan Benet z antipolicijskim *Ozračjem zločina*⁴ in Millás z *Mokrim papirjem*, ki ima precej metafizijskih in avtoparodičnih značilnosti.

V Španiji v 90. upade zanimanje za detektivko, kar se potegne tudi v novo stoletje. Avtorji večinoma ostajajo zvesti literarnemu žanru detektivke in trde detektivke; korak v smeri postmodernizma naredita Pérez-Reverte z *Flamsko sliko* in Manuel de Lope s *Čudnimi biseri*. Medtem ko slednji v detektivko vpelje več protagonistov detektivov, ki vsak zase iščejo resnico, ki jo predvsem določajo lastni strahovi, finančne zmožnosti in interesi, in je zato tudi jasno, da je zares nihče izmed njih ne more spoznati, roman Pérez-Reverteja z različnimi pripovednimi postopki, ki so formalno blizu postmodernizmu (metafizijskimi znaki, zgradba romana znotraj romana), vseeno bistveno določa protagonistkino iskanje resnice, do katere je mogoče priti s klasično metodo logičnega sklepanja in dedukcije, ne pa (kot v postmodernističnih besedilih) z naključjem ali ludističnim preigravanjem žanrskih vzorcev.

V slovenski in v španski literaturi se v 70. in 80. letih 20. stoletja pojavita detektivka in trda detektivka. To je mogoče pripisati primerljivi družbeni resničnosti po padcu frankističnega režima in obdobju po Titovi smrti, kakor tudi vplivom in prvim odmevom na globalizacijo in literaturo postmodernizma, kar omogoči razmah trivialnih žanrov – tudi detektivke – in pojav postmodernističnih besedil, ki z medbesedilnim navezovanjem na žanrske postopke trivialne literature pričajo o prehodu od modernistične epistemologije k postmodernistični ontologiji. Z rabo pripovedne sheme najbolj modernistično epistemološkega žanra detektivke postmodernistična besedila z metafizijskimi signali opozarjajo na dvojno zakodiranost svoje literature. Tako literarna praksa najprej zapira in presega vrzel, ki je nekoč zijala med kanonizirano in trivialno literaturo, nove literarne konstelacije pa spremlja tudi kritiški aparat, ki s svojo prakso in z mehanizmom literarnih nagrad

⁴Zanj je značilno parodično zmanjševanje dramatičnosti nasilne smrti, brez-predstavitvena pripoved, izguba argumentacijskega središča, izrazna kompleksnost, ki se oddaljujejo od klasičnega modela trde detektivke (COLMEIRO 1994: 225).

ocenjuje in nagraduje ne le kanonizirano literaturo, temveč tudi literarno stremiljivejša besedila trivialne produkcije.

Pomembnejši viri in literatura

- Andrej BLATNIK, 1983: Kdo mori slovenske žanrske pisce. *Literatura* 23. 44–52.
- John G. CAWELTI, 1982: Klasična in trda detektivska zgodba. V: Gilbert Keith Chesterton: *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ljubljana: DZS. 165–240.
- José FERNÁNDEZ-COLMEIRO, 1988: Desde el balneario. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán. *Quimera* 73. 12–23.
- – 1994: *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Ignacija FRIDL, 1994: Maja Novak, Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah. *Literatura*, 32. 110–111.
- Goran GLUVIĆ, 1996: *Vrata skozi: roman*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Igor GRDINA, 1992: Ljuba Prenner in malomeščanska kriminalna povest Neznani storilec. V: Ljuba Prenner: *Neznani storilec*. Ljubljana: Mihelač. 147–155.
- Miran HLADNIK, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.
- Alojz IHAN, 1991: *Hiša*. Ljubljana: Emonica.
- Marko JUVAN, 1993: *Parodija in slovenski literarni kanon (modeli, analize, interpretacije)*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Janko KOS, 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.
- – 1995: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.
- Aaron KRONSKI, 1991: *Mesto angelov*. Ljubljana: MK.
- – 1997: *Človek, ki se je pretepal z angeli*. Ljubljana: Dolenc.
- – 2000: *Stražar*. Ljubljana: Dolenc.
- José ANTONIO MARAVALL, 1990: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Brian McHALE, 1986: Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing. *Approaching Postmodernism*. 53–79.
- – 1992: *Constructing Postmodernism*. New York – London: Routledge.
- Maja NOVAK, 1993: *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*. Maribor: Obzorja.
- – 1995: *Cimre*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Anton OCVIRK, 1978: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- Manfred PFISTER, 1991: How postmodern is intertextuality? V: Heinrich F. Plett: *Intertextuality*. Berlin – New York: Walter de Gruyter. 207–224.
- Andrej POGORELEC, 1998: *Primer Kozmos: sedmica*. Ljubljana: samozal.
- Georg SEEBLEN, 1982: Konstante detektivske literature. V: Gilbert Keith Chesterton: *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ljubljana: DZS. 99–115.
- Vladimir P. ŠTEFANEC, 1991: *Morje novih obal: resnična zgodba*. Ljubljana: MK.
- Tone D. VRHOVNIK, 1993: Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura. *Literatura* 26–27. 61–72.
- Patricia WAUGH, 1984: *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London – New York: Routledge.