

UDK 821.163.6.09–3
Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta v Ljubljani

ŽANRSKI SINKRETIZEM SODOBNEGA SLOVENSKEGA ROMANA

Žanr in sinkretizem

Žanr, najstarejši literarnoteoretski in literarnozgodovinski koncept, se danes razodeva kot zgodovinski, ideološki in politični konstrukt. Različne ravni žanrskega razvrščanja družijo skupno prepričanje, da zgodovinski opis ni več zadosten kriterij žanrske analize. Današnje ukvarjanje z žanri se namreč zaveda, da ni homogene žanrske zavesti (npr. postmoderne), ampak je ta preprejena z razrednimi, rasnimi, spolnimi, kulturnimi in institucijskimi razlikami (Biti 1997: 430). Če so imeli žanri v esencialističnem razumevanju literature (Schafer 1989, v: Juvan 2002: 10, 11) položaj bistva, notranje forme ali globinske strukture, zagovarja antiesencializem zamisel, da zagotavlja žanru identiteto le njegova uporabna vrednost.

Tako skrajni perspektivi razumevanja žanrov imata lastni zgodovini, družijo ju določeni ahistorični univerzalizem, saj poteka oblikovanje žanrske zavesti običajno retrospektivno, torej po sledih razvoja določenega žanra. V razpravi bom upoštevala stičnost esencialistične in antiesencialistične perspektive tako, da bom premostila razlike med njima z definicijo Todorova, ki jo bom navezala na wittgensteinsko načelo družinskih podobnosti med besedili istega genološkega razreda, izpopolnjeno s teorijo prvotnega besedila oz. prototipa. Žanri so po Todorovu (Juvan 2002: 17) kodifikacije ponovljivih besedilnih značilnosti, zato obstajajo kot institucije, ki delujejo kot “modeli pisanja” za avtorje in “obzorja pričakovanj” za bralce. Ponovljivost oz. poetika istovetnosti pomeni za žanr – skupino, kamor spadajo literarna dela z določenimi skupnimi značilnostmi – odločilno uvrstitveno načelo. Pri izbiri uvrstitvenega načela za vključevanje besedil v žanr kot skupino podobnih predstavnikov se je angloameriška literarna veda zgledovala po Wittgensteinovem konceptu družinske podobnosti (Zupan Sosič 2001: 73). 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.

Medbesedilno razumevanje žanra kot tematsko, oblikovno-stilno in literarno-smerno določene kategorije znotraj literarne vrste poudarja povezovanje različnih besedilnih tipičnosti in posebnosti, pri romanu pa najbolj romaneskni sinkretizem. Ta je njegova najstarejša in edina ustaljena stalnica, povezana že s samim nastankom romana kot najbolj nedokončane, odprte, gibljive in nedoločene literarne vrste. V spoju treh različnih pojavov (zvrstni/nadvrstni,¹ vrstni in žanrski sinkretizem) me bo zanimal žanrski

¹ V novejšem času se rahlja terminološka dvojnost slovenske literarne vede pri poimenovanju istih pojavov: za zbirni pojem največjih skupin, na katere lahko razdelimo literaturo (epika, lirika in dramatika) in se je prej zapisoval kot zvrst (Kmecl) in vrsta (Kos), je Kos predlagal (2001: 153, 154) izbirnost med dvema enakopravnima možnostima: nadvrsta, nadzvrst. Glede na ta predlog je hierarhičnost zdaj naslednja: nadzvrst, zvrst, žanr ali nadvrsta, vrsta, žanr.

sinkretizem, ki je odločilno zaznamoval sodobni slovenski roman ob koncu 20. stoletja. Kot prepletanje različnih romanesknihih žanrov v okviru enega romana je namreč predstavljal (poleg prenovljene vloge pripovedovalca in večjega števila govornih odlomkov) najuspešnejšo preoblikovalno težnjo romaneskne tradicionalnosti – slovenski roman ob koncu stoletja je namreč modificirani tradicionalni roman.

Preučevanje žanrskega sinkretizma najnovejšega slovenskega romana je pokazalo, da romani niso enožanrski; nekaterim žanrske osnove ne moremo določiti, najtežje pa je roman žanrsko poimenovati. Zasilno (enožanrsko) poimenovanje sem si izbrala tako, da sem v žanrski hibridnosti prepoznala dominantni žanrski obrazec, ki je pogojeval tudi vključitev v začasni žanrski kontekst, sproti pa sem razgrinjala še značilnosti ostalih žanrov.

Kljub modnim antiesencialističnim težnjam, ki odklanjajo žanrsko analizo, sem se odločila za žanrski pristop k sodobnemu slovenskemu romanu. K njemu me ni napotila le vrstna identiteta romana, ki jo usodno določa žanrski sinkretizem, pač pa tudi dinamičnost mnogoplastne žanrske analize. Ta lahko z interpretativnoanalitično metodo in literarnosmernimi uvidi skozi pripovedne prvine (zgodba, pripovedovalec, perspektiva, literarna oseba, prostor in čas) primerja večjo množico podobnih besedil, ko z navezavo na prototip ozavešča medbesedilna razmerja, spregovori o bistvenih referenčnih jedrih, išče večplastne (simbolne, metaforične, metonimične ...) značilnosti in inovativnost avtorjeve poetike, hkrati pa raziskuje ideološke, sociološke in pragmatične vidike besedila.

Mnogoplastna žanrska analiza² najnovejšega slovenskega romana je pokazala, da je najpogostejši slovenski romaneskni žanr še vedno zgodovinski roman, romaneska novost pa pravljичni roman. Ostali najpogostejši žanri pa so: kriminalni, ljubezenski, antiutopični, družbenokritični, potopisni romani in romani pokrajinske fantastike. V nadaljevanju tega članka bom poskušala potrditi tezo o žanrskem sinkretizmu na besedilnih analizah dveh romanov: *Filio ni doma* Berte Bojetu in *Tao ljubezni* Andreja Blatnika.

Žanrski sinkretizem

Berta Bojetu (1946–1997) si je za patološkost odtujenosti, opazovano na vzorcu moški-ženska, izbrala žanr, ki s projekcijo represivne družbe alarmantno opozarja na negativne učinke vsakršnega nasilja nad posameznikom: antiutopijo. Njen **antiutopični roman** *Filio ni doma* je na prehodu v devetdeseta leta apokaliptično prerokoval nasilje in hkrati svaril pred njim, saj je z navezavo na anti/utopične prototipe pisateljica vzpostavila medbesedni dialog z angažiranim žanrom – utopijo in antiutopijo –, da bi v bralcu z estetiko grdega, hiperboličnimi učinki in naturalističnimi opisi razosebljanja vzbudila odpor do vsakršne manipulacije. Tako določajo v romanu naravo primerjave med fiktivno resničnostjo in slovensko realnostjo t. i. točke razlikovanja. Utopija in antiutopija sta namreč alternativni naše resničnosti, kjer omenjene točke razlikovanja (Stockwell 2000: 206–216) pokažejo stičnost, hkrati pa tudi razlikovalnost med znotraj-

² Več o njenih rezultatih sem pisala v članku Poti k romanu. Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana (Zupan Sosič 2001: 71–85).

in zunajbesedilno resničnostjo. V nadaljnji analizi bodo te točke nakazale obrise romanekne pripovednosti, ki jo bom sproti povezovala z značilnostmi ostalih žanrov: psihološki, razvojni in ljubezenski roman; parabola; dnevniški in kronikalni roman. Ravno žanrski sinkretizem pa bo tisto varovalo, ki bo zaščitilo zasilno poimenovanje tega romana (antiutopični), saj bo v pestri žanrski povezanosti le poudarilo dominantno žanrsko osnovo tega romana, ne bo pa ga zamejilo z enožanrskostjo. Glavno idejno sporočilo vseh klasičnih antiutopij (George Orwell, *1984*; Aldous Huxley, *Krasni novi svet, Island*; Butler B. F. Skinner, *Walden Two*; Zamjatin, *Mi*) je škodljivost tehničnega napredka, ki hoče tudi ljudi poenotiti, spremeniti v stroje. To počenja z različnimi pretvezami državnega urejanja osebne sreče, ki naj se bohota na račun propada individualnosti. V pravkar omenjenih romanah pisatelji nadrobno razložijo celotni utopični državni aparat, v katerem zlahka prepoznamo napake takratnega političnega sistema; posebej se posvetijo preganjanju in uničenju glavnih protagonistov, ki se represiji uprejo. Tudi privatno življenje zrcali nenehen antagonizem, označen kot boj med spoloma. Ker so vsi pisci moški, iščejo rešitve za žensko enakopravnost skozi moške oči. Pri tem se njihove hipoteze ujamejo tudi z najbolj klasičnimi utopičnimi avtorji. Že Platon (Tower Sergeant 1973: 304) je razmišljal o možnosti ženske enakovrednosti. Njegova znana razveljavitev družine in predlog kontroliranih seksualnih razmerij (z varuhi) pa skriva še drugotno željo: odstranitev osebnih interesov naj bi ljudi pripeljala v okrilje totalne družbe.

Osvetlitev človeških odnosov z ženskega zornega kota je vidna tudi v delu *Filio ni doma*, ki se klasični antiutopiji izmika zaradi odsotnosti natančnih opisov znanstvenofantastičnih eksperimentov ali tehnoloških podrobnosti urejanja okolja in odnosov. Antiutopični roman je v sodobnem slovenskem romanopisju prava redkost; antiutopične prvine je namreč "nova proza" v sedemdesetih in osemdesetih letih uvajala predvsem v kratko pripoved. Bajt (1982) ugotavlja, da slovenska literatura v 20. stoletju ne pozna "čiste" utopije ali antiutopije. Medtem ko se je v evropski literaturi antiutopija pojavila kot naslednica utopije šele po stoletni utečenosti, se pri nas oba žanra pojavita istočasno, z nastankom slovenske proze v 19. stoletju. Ker je antiutopičnost značilnost slovenske kratke proze (izjema npr. roman Vida Pečjaka *Adam in Eva na planetu starcev*, 1972, in fantastični roman *Kerubini* Emila Filipčiča in Branka Gradišnika, 1979), preseneča pojav kar petih antiutopičnih romanov v devetdesetih letih: *Filio ni doma* (Berta Bojetu, 1990), *Smaragdnó mesto* (Marjetka Jeršek, 1991), *Satanova krona* (Miha Mazzini, 1993), *Ptičja hiša* (Berta Bojetu, 1995) in *Harmagedon* (Tone Perčič, 1997).

Njihov nastanek je politično pogojen, saj romani (razen *Smaragdnó mesto*) v devetdesetih letih prejšnjega stoletja angažirano obsojajo razraščanje nasilja, najbolj pa bosansko vojno. V *Filio ni doma* so anti/utopične iznajdbe naslednje: hiperboliziranost nevzdržnih življenjskih razmer, vladajoča elita, ki neizprosno upravlja z ljudmi, izbira otoka³ kot dogajalnega prostora, uvedba utopičnega pripovedovalca-

³ Že Thomas Morus je postavil dogajanje na izmišljen otok Utopijo – po njem je poimenoval svoje delo (*Utopija*, 1516), začetnico literarne utopije. Izbira prostora je v utopiji (kasneje tudi v antiutopiji) osrednja prvina besedila. Kar je v tradicionalnem romanu le okvir dogajanja, je v utopiji simbolično samo po sebi – izbira utopičnega okolja dela literarno besedilo arhitekstualno (Moylan 1986: 36).

pisca dnevnika ter nadzor spočetja in rojstva otrok (evgenika).⁴ Antiutopični odmik od sočasne realnosti je bolj krajevni kot časovni – romaneskno dogajanje je izrabilo uveljavljene pomene otoka za simbol družbene ureditve: odrezanosti od sveta, nedostopnosti in zaprtosti. Tako je otok že kot geografski pojav najprimernejši dogajalni prostor za vzpostavitev totalitaristične države, v kateri so odtujeni vsi odnosi: ženske-moški, starši-otroci, starejši-mlajši. Otoški red vzdržujejo nadzorniki, ki upravljajo otok s kopnega, ki v romanu ni uporabljeno kot vzorec pravičnejšega družbenega sistema – pisateljico so bolj kot sistematična predstavitev državnega aparata zanimali nerešljivi problemi: prepad med moškimi in ženskami, teža povprečnosti ter kužno ozračje družinskih nesoglasij in različnih psihičnih bolezni.

Ravno odsotnost opisa natačnega državnega upravljanja in znanstvenofantastičnih eksperimentov, prav tako pa odsotnost literarizacije različnih znanstvenih idej, potrjujejo tezo o nemožnosti zgolj enožanrskega poimenovanja obravnavanega romana. *Filio ni doma* ni klasična antiutopija, čeprav je verbalna konstrukcija (Suvín 1979: 49, v: Stockwell 2000) izmišljene človeške skupnosti, kjer so sociopolitične institucije, norme in individualna razmerja organizirani manj popolno kot v avtorjevi družbi.

Pripovedni vpogled v “notranjost” literarnih oseb uvaja v antiutopični žanrski okvir še značilnosti **psihološkega romana**, ko se oris okolja in družbe podreja analizi duševnosti in zavesti. Če je antiutopični junak že na začetku romana obsojen na propad, in se njegova akcija, ne glede na motive, nujno konča neuspešno in v negotovih okoliščinah, pa je Helena, glavna literarna oseba, bolj uspešna. Označuje jo drugačna eksistenca literarnih junakov, ki ne trpijo toliko zaradi totalitarizma (Zupan Sosič 1997/98: 318), pač pa nosijo največje zlo v sebi, v svojem duševnem ustroju. Na otoku, kamor se zateče Helena s hčerko in posinovljencem, absurda pravila življenja vplivajo tudi na groteskno podobo literarnih likov, še najbolj žensk. Otočanke namreč morajo nositi nošo, ki deluje najbolj groteskno na starejših, saj poniževalno razkrije slabosti staranja (krive in suhe noge, starikave roke in vrat), namesto da bi jih prikrila. Zaradi uniform so ženske podobne velikim ptičem, v tem romanu simbolom prisilne zaprtosti, konvencionalnosti in čustvenega hladu. Kritična zunanja karakterizacija ženskih množic in večja simpatija pripovedovalke do moških literarnih oseb bralce poleg drugih vsebinskih pokazateljev prepriča, da pisateljica ne obsoja moškega spola, ampak destruktivno vladajoče načelo. To je usodno za spolni antagonizem in duševno pohabljenost ljudi, ki je tudi odločilna psihološka motivacija večine otočanov. Najbolj očiten prenos značajskih lastnosti literarnih oseb v simbole spoznamo že na začetku romana, ko nam Filio na psihoanalitičen način⁵ razloži vzroke pretvorbe matere v ptico.

⁴ Evgenika ali rasna higiena je v *Filio ni doma* (kot v klasičnih antiutopijah *Mi J. Zamjatina, 1984* G. Orwella in *Krasni novi svet* A. Huxleya) podaljšek državnega aparata za urejanje individualne sreče. Moški in ženske, ki živijo ločeno, se lahko srečujejo le po urniku spolnih srečanj – nanj sami ne morejo vplivati. Sinove morajo matere po osmem letu starosti oddati v Spodnje mesto, mesto moških.

⁵ Najbolj “freudističen” je v romanu način spominjanja. Indiferentni spomini iz zgodnjega otroštva so se ohranili zaradi asociativnih povezav z drugimi, potisnjenimi vsebinami, ne pa zaradi svoje lastne vsebine. Skritih spominov se poskuša slikarka Filio znebiti z upodabljanjem; njena slikarska občutljivost pa je zelo primerna za prikaz posebnega (in izrazito skeptičnega) razmerja do sveta. Pretirano vdajanje samoopazovanju jo pripelje do intelektualne nevrastenije – med tiste umetniško nadarjene nevrastenike, ki razumejo svoje živčne dražljaje za edine pristne izvore navdiha.

Ta preobrazba je vzrok vseh njenih kasnejših ptičjih fantazm, vpliva pa tudi na “ptičjo simboliko” romana.

Pripovedna zavzetost z duševnim in čustvenim življenjem psihološkega romana se prekriva z značilnostmi **razvojnega romana**. Življenjska pot Filio je namreč prikazana od rojstva do njenega prestopa v svet odraslih – vključuje njena leta otroštva, šolanja, osamosvajanja in lastnega preživljanja s slikarstvom. Da je Filio zelo podobna svoji babici Heleni, dokazujejo njena moralna trdnost, individualnost, trmasta neustrašnost in dojemljivost za umetnost. Kot slikarko jo namreč označuje posebna subtilnost, vezana na hladno razmerje z lastno materjo, poglobljena z odraščanjem v represivni družbi in okrepljena z nesrečno ljubeznijo do Urija. Kljub ljubečnosti svoje stare mame in blagodejnosti njene vzgoje se je skozi vse stopnje osebnostnega razvoja izoblikovala v nevrotično in nevrastično žensko.

V romanu se njena ljubezenska zgodba⁶ z Urijem prepleta še z ljubezensko zgodbo Helene in Poveljnika. Ravno zaradi ljubezni Helena ne zapusti otoka, čeprav ji že na začetku ni preveč všeč; ljubezen povzroči tudi v Uriju odločilno spremembo, saj zaradi nje zbere pogum in zbeži z otoka. Prav obrisi **ljubezenskega romana** ponujajo tiste razlikovalne točke romana, ki antiutopično kronotopsko premestitev dogajanja pripenjajo na prepoznavno realnost, hkrati pa sporočajo, da je ostro ločevanje med moškim in ženskim principom pogubno. Simboli (ptič, posilstvo, noša ter knjiga in morje) uvajajo svet groteske, kjer se poteze stvarnosti skrivajo za njeno navidezno fantastičnostjo. Napetost groteskne estetike se razreši z ironijo ali s parodijo, ki sta tudi v *Filio ni doma* v veliki meri estetiki grdega, izrabljeni za parabolične učinke. Tako lahko beremo roman tudi kot sodobno parabolo.⁷ Podoba negativne človeške eksistence je v romanu Bojetujeve dokaj tradicionalna in razvidna, absurdni družbeni red pa kopiči fantastičnost v (že omenjenih) osrednjih simbolih romana.

Formalni kriteriji določajo roman še za **dnevnik in družinsko kroniko**. Priseljenka Helena piše dnevnik, njena prvoosebna dnevniška izpoved razkriva usodo Helenine družine tudi skozi natančen opis družinskih odnosov – družinska kronika se začne z vzpostavitvijo njene družine, ko posinovi Urija in začne skrbeti za vnukinjo, konča pa s Helenino smrtjo in izgubo stika med Filio in Urijem.

Podobna žanrska pestrost označuje tudi roman *Tao ljubezni* (1996) Andreja Blatnika (1963), kjer je enožanrsko poimenovanje še bolj problematično kot označevanje romana *Filio ni doma* za zgolj antiutopični roman. Blatnikov roman poimenujem **potopisni roman** le zato, ker v njem prevladuje žanrska osnova potopisnega romana, prepletena

⁶ Ljubezen ima v romanu terapevtsko moč (še večjo od umetnosti), ki jo zaznajo vsi, moški in ženske. O blagodejnosti erotične združitve razmišlja Uri takole:” Trdno me je privezala nase in me celila. Kar tako. Mimogrede, z rokami in mlado mislijo, z ljubljenjem mladega telesa. Po mnogih letih sem spet dihal s celimi pljuči. Ljubila se je kot angel in šumela kot morje, ljubila z mojo mislijo in mojim telesom, šepetala kot veter na hribu; bil sem rešen.”(Bojetu 1990: 192.)

⁷ Hegel in Heselhaus (Horvat 1987: 346) razlagata parabolo kot obliko, ki črpa dogodke iz vsakdanjega življenja, dodaja pa jim univerzalni pomen s ciljem, da ta pomen naredi razumljiv s pomočjo omenjenega dogajanja vsakdana. Medtem ko so klasične parabole “pragmatične”, saj vsebujejo moralni pogled na medčloveške odnose, sodobna parabola (npr. v delih F. Kafka) ne nudi pozitivnega smisla stvarnosti, ampak ga vseskozi samo zasleduje.

z elementi pustolovskega, filozofskega in ljubezenskega romana. Problematičnost žanrskega označevanja potopisni roman pa ni samo odsev sodobnega žanrskega sinkretizma, pač pa tudi same identitete potopisnega romana.

Tega kot literarni potopis določajo naslednje značilnosti: gostota dogajalnosti, podrejena fiktivnosti in literarnemu zapisu; prirejenost, postopnost in dramatičnost dogodkov, nanizanih po časovni in vzročno-posledični logiki ter osrednja vloga pripovedovalca-potopisca, ki obrača pozornost bolj nase kot na potovanje. Potopisni roman je sestavni del obsežnega dela potopisne književnosti; od romanesknih žanrskih oznak pa je eno najširših, v okviru nadaljnje delitve na podžanre najbolj dinamičnih in večsmernih opredelitev. V njem se fiktivno potovanje pojavlja kot proces ali dogajanje, vodilni motiv ali katalizator romaneskne pripovedi.

Ker se pri potopisnem romanu pojavi problem že pri določitvi prvotnega modela (celo prvi potopisni romani so v literarnovednih priročnikih razvrščeni pod oznako pustolovski roman), bogatost romanesknih žanrov povezujemo z zelo različnimi podžanri: pustolovski (avanturistični), potepuški (pikareskni), fantastični (znanstveno-fantastični, utopični, antiutopični), satirični, sentimentalni in razvojni roman. Vse našteje podžanre je zaradi žanrskega sinkretizma nemogoče obravnavati kot zaprte in toge modele; sodobna žanrska zavest je namreč nehomogena, vzpostavljena z razrednimi, rasnimi, spolnimi, civilizacijskimi in situacijskimi razlikami (Biti 1997: 430).

Tematsko in strukturalno ogrodje romana *Tao ljubezni* je fiktivno potovanje popotnega para na Tajsko. To sta prvoosebni pripovedovalca in njegova žena N, katerih različni perspektivi se navezujeta na tradicionalno popotno dvojico (gospodar-služabnik), uveljavljeno od Cervantesovega *Don Kihota* (1605, 1616) dalje, v slovenskem romanu prvič upodobljeno v Cankarjevem esejističnem romanu *S poti* (1919). Že tu osrednjega junaka pretresajo številna bivanjska vprašanja, ki si jih Blatnikov popotnik ne zna več osmisлити. V "literaturi izčrpane eksistence"⁸ tudi pot ljubezni ne zbujajo več upanja – zdolgočaseno izčrpano eksistenco lahko občasno vzdrami (ne pa osmisli!) le potovanje. Ta radikalni izstop iz filozofije duševnega romanja tovrstnih besedil oddalji *Tao ljubezni* od podobnih romanov Evalda Flisarja. Blatnikova junaka se samo prepuščata potovanju⁹ – pri tem pa ne občutita nobenega potovalnega zanosa oziroma evfemistične strpnosti do lokalnih posebnosti (tudi pomanjkljivosti), ki bi z distance zahodnjaka delovale simpatično ali vsaj eksotično. Raziskovalni čut ima samo N

⁸ Besedno zvezo zapiše Tomo Virk (1997: 147–159)), ko z njo razloži Blatnikov roman *Tao ljubezni*. Čeprav ima ta že v naslovu medbesedilno navezavo (asociacije na priročnike vzhodnjaških filozofij, vadbenih in meditacijskih tehnik, npr. Ivan Hoffman: *Tao of love*, 1993), ni samonanašalno metafizično delo, ampak kratki roman minimalistično intimistične usmeritve. Alenka Koron (1997: 155) je ugotovila, da je potopis samo "strukturirajoči stržen", ki deluje že od helenističnega romana naprej kot urejajoči princip epizodnih dejanj. Na to nas navaja že avtor sam, ko v uvodnem posvetilu (bralcu?) zapiše: "Tajska te zgodbe ni tista, ki jo lahko obišeš ali najdeš na zemljevidu, čeprav ji je podobna."

⁹ V pričakovanju zgolj adrenalinskega naboja in začasnih sprememb ("Ah, ta potovanja, sem premišljal. Vse se spremeni, večne resnice se omajejo. Vse se poruši in postavi na novo. Ni slabo, če le zmoreš to prenesti." – Blatnik 1996: 30) se junaka razlikujeta od običajnega (meščanskega) popotnika, ki zapusti dom zaradi lova na drugačnost. Ta ima vlogo antropologa (Fuchs 1993: 26), ki išče svoje sebstvo skozi izkušnje drugačnosti – to deloma počne glavna junakinja N.

(antropologinja), pripovedna skepsa in ironija do potovanja izgineta šele ob nastopu kriminalke, saj izpraznjeni postmodernistični subjekt rabi samo še adrenalinsko poživilo.

Potopisni okvir v tem romanu je po nelinearnosti potovanja podoben Flisarjevemu romanu *Čarovnikov vajenec*, vendar ima popolnoma drugačen opis¹⁰ krajev – omejil se je le na Fang, tako da je gibanje v prostoru skrčeno na bivanje v njem. Prostorsko predstavo poleg redkih ciničnih opisov “znamenitosti” (zvodnikova hiša, amerikabar, leseni samostan) oblikujejo karikaturni literarni liki. V *Tao ljubezni* se torej opis vrstno netipično skrči pretežno na karakterizacijo. Pripovedovalčeva ironija je očitna v določevanju literarnih oseb glede na njihove napise na majicah, zunanji izgled in vzdevke (Amor, Nera, Rožnati popek) oziroma imena, s katerimi asociativno poimenuje neznance (ob prvem srečanju ga “upravnik” samostana spominja na pevca skupine Five Young Cannibals, zato ga kliče Kanibal). Višek karikaturnega posmeha je Rožni popek, diktatorski debeli guru, ki cel dan prelenuhari v svoji sobi, kjer posluša glasbo in jo celo poskuša komponirati.

Humorne situacije¹¹ poleg karikaturnih opisov ustvarjajo tudi duhoviti dialogi, kjer pripovedovalec “skrjuje” antropološko-etnološki zapis v komparativno besedno igrčkanje. Prvoosebni pripovedovalec vnese v govor dihotomijo med pravim in prenesenim (metaforičnim) pomenom, njegova pronicljivost pa tudi za neceneno prijaznostjo prepoznavna narejenost in instant metode za doseganje sreče. Dogodki se sublimirajo na verbalno raven (veliko govornih odlomkov), saj več kot o potovanju izvemo o pripovedovalcu, ki še dodatno pojasnjuje svoj značaj.¹² Velikokrat je N uvedena v dialoge zgolj zaradi prikritih pojasnjevalnih ambicij (na tak način je “razložena” Tretja armada, trgovanje z mayam, množično ustanavljanje tajskih samostanov – namesto opisa je govor vir informacij), drugače pa je dialoškost samo navidezna. Pripovedovalec se namreč večkrat pogovarja s sabo (tudi v dialogih dobimo občutek, kot da je N včasih samo pretveza). Obilico govornih pasaż intelektualno razgiba paradoksalnost, moti pa namerno zaustavljanje pripovedi s pretiranim sprenevedanjem.¹³

¹⁰ V primerjavi z omenjenim romanom (*Čarovnikov vajenec*) se *Tao ljubezni* izogiba opisu krajev in poti (omeni samo Bangkok in Fang). Medtem ko Flisar približa deželo (npr. Ladak in njegovo glavno mesto Leh) z zelo naturalističnim opisom (vpliv redkega zraka na indijske vojake: pljučna odomatoza, snežna slepota, sivi lasje, impotenca) in natančnimi zemljepisnimi predstavami: “Deset kilometrov od Leha je Tikse Gompa. Dvajset kilometrov od Leha...”, Blatnik to poskuša s humorno karakterizacijo.

¹¹ Zasnovane so na prehajanju od splošne vednosti k popolni nasprotnosti posameznega pojava. Kako pisatelj neko uveljavljeno predstavo razbije na ciničen ali duhovit način, naj ponazorimo na primer: “Človek nekako pričakuje, da so samostani široki po svetu zgrajeni iz kamna, če ne že kar vklesani vanj, a tale je bil druge vrste. Bil je zgrajen iz lesa, pravzaprav niti ne zares zgrajen, deske so bile nekako povezane in zbite skupaj, kolikor sem lahko sodil po tistem, kar sem videl. Tisti, ki me poznajo, lahko potrdijo, da nisem kaj prida ročen, ampak tole bi znal bolje. V tem sem razbiral slabo znamenje.” (Blatnik 1996: 37.)

¹² Prvoosebna pripoved je v literarnih potopisih vezana na žanrska določila, ki so hkrati povezana z eno – osrednjo – literarno osebo, kar je pogoj za nastop prvoosebne pripovedovalca.

¹³ “... Sem sva prišla na ugledno priporočilo, se spomniš? Za daljši čas, se spomniš? Jaz sem N, se spomniš?” (Blatnik 1996: 138.)

Paradoksalnost se je iz skeptičnega duhovičenja¹⁴ preselila tudi na ostale besedilne ravnine. Označuje jo že sam naslov, ki nakazuje daoistično filozofijo, hkrati pa tudi žanrsko določitev **filozofskega romana**. Romaneska struktura (na začetku in na koncu romana je vprašanje, konec romana se spet vrne na svoj začetek) in karakterizacija glavnih oseb (nenehno vračanje k izhodišču) je določena parafraza daoistične misli,¹⁵ čeprav samo delo ni niti malo prežeto z njeno transcendentalno duhovnostjo. V pogostih pripovedovalčevih komentarjih se reflektivni odlomki približujejo značilnostim filozofskega romana, vendar se vsi gibljejo v smeri metafizičnega nihilizma, filozofsko-miselne izpeljave pa so le fragmentarne, tako da v romanu ne izgradijo nobenega trdnega filozofskega ozadja. Poleg že naštetih značilnosti pa žanrsko oznako filozofski roman zanika dosledni skepticizem, ki vse filozofske nastavke spreobrača v duhovito besedičenje, skeptično do vzhodne in zahodne filozofije.

Edino, kar zares pretrese pripovedovalca in za nekaj časa potiša retorično preigravanje, je prvina prestopništva. Napoveduje jo že sam prihod v samostan, v kriminalno zasnovu pa jo razvije pripovedovalčevo upornišvo. Ta se namreč upre upravi, ki ga nagovarja k tihotapljenju mamil. **Kriminalko**, vloženo v ostale romaneske žanre, zaplete še N-jina nezavest pri uporabi mamila, ki se na koncu razplete kot žanrska parodija: umorjeni oživi, N se prebudi iz omrtnosti.

Od vseh žanrskih okvirjev je še najtežje zbrati enožanrske dokaze za oznako **ljubezenski roman**. Čeprav je pripovedovalec posvetil (v začetnem posvetilu) sopotnici celotno knjigo, v samem razvoju zgodbe ne opazimo nobene močne čustvene ali erotične navezanosti med junakoma. Njun odnos bi bolj upravičeno imenovali prijateljstvo, ne pa ljubezen. Literarni osebi tudi nikoli ne zalotimo v tipični situaciji ljubezenskega romana – občudovanju drugega – po partnerju hrepenita samo takrat, ko morata v samostanu živeti ločeno. Bralcem se tako kljub vednosti, da sta poročena, vsiljuje vprašanje, ki pa se eksplicira na zadnjem mestu romana (Me ljubiš) in ostaja neodgovorjeno.

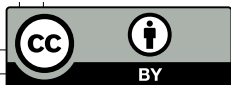
Skeptičnost do poti, pustolovščin, zločina in ljubezni je vnesla v prisotne romaneske vzorce humorno-cinično distanco in v zmesi prenovljenih žanrov ustvarila zanimiv pripovedni konglomerat, ki ga vzdržuje le tema poti, edina nepotvorjena dediščina evropske potopisne tradicije. Glede na to razvidno določnico obravnavanega romana sem ga lahko poimenovala z (zasilno) enožanrsko oznako, čeprav sem z razkrivanjem ostalih romaneskkih žanrov (pustolovski, filozofski, kriminalni, ljubezenski) vseskozi dokazovala njegov žanrski sinkretizem. Ta je tudi v romanu Berte Bojetu spojil med seboj veliko žanrov: antiutopični, psihološki, razvojni, ljubezenski, parabolični roman ter roman dnevnik in roman kroniko.

¹⁴ Alenko Koron (1997: 155) skeptično duhovičenje bolj spominja na chandlerjevski "wise cracking", ki se pridruži Blatnikovi priljubljeni temi (igranju z resničnostjo oziroma odsevanji resničnosti v domišljiji in obratno).

¹⁵ "Vračanje je gibanje Daa. Vse bivajoče iz Daa izvira in se neizbežno vrača vanj. Nediferencirana enovitost postane mnogoterost v gibanju Daa." (*Leksikon Filozofija* 1995: 60.)

LITERATURA

- Drago BAJT, 1982: *Ljudje zvezde svetovi vesolja. Eseji o znanstveni fantastiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Berta BOJETU, 1990: *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.
- Andrej BLATNIK, 1996: *Tao ljubezni*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Katarina BOGATAJ - GRADIŠNIK, 1986: Spremna beseda. V: Laurence Sterne: *Sentimentalno popotovanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Knjižnica Kondor 236). 157–187.
- Izidor CANKAR, 1972: *S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Naša beseda).
- Emil M. CIORAN, 1987: *Istorija i utopija*. Gradac: Biblioteka časopisa Gradac.
- Dean DUDA, 1998: *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*. Zagreb: Matica hrvatska.
- David FISHELOV, 1991: Genre theory and family resemblance - revisited. *Poetics* 2. 123–139.
- Evald FLISAR, 1998: *Potovanje predaleč*. Ljubljana: Vodnikova založba.
- Anne FUCHS, 1993: Sterne's sentimental journey and Goethe's Italian journey: Two models of the non-perception of Otherness. *New comparison: A journal of comparative and general literary studies* 16. 25–43.
- Alec G. HARGREAWES, 1993: Immigration and travel: literary antitheses? *New comparison: A journal of comparative and general literary studies* 16. 120–129.
- Dragutin HORVAT, 1987: Kafkina parabola. *Umjetnost riječi* 4. 326–351.
- Marko JUVAN, 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 1. 9–27.
- Alenka KORON, 1997: Ah, ta potovanja. Andrej Blatnik: *Tao ljubezni*. *Literatura* 70. 155–159.
- Janko KOS, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Leksikon *Filozofija*, 1995. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Janez MENCINGER, 1971: *Moja hoja na Triglav*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Naša beseda).
- Metzler literatur lexikon*, 1984: Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart: Metzler.
- Tom MOYLAN, 1997²: Demand the impossible: science fiction and utopian imagination. V: Bob Ashley: *Reading popular narrative*. London in Washington: Leicester university press. 176–180.
- Sally M. SILK, 1990: The dialogical traveler: A reading of Semprun's *Le grand voyage*. *Studies in 20. th century literature* 2. 223–241.
- Peter STOCKWELL, 2000: *The poetics of science fiction*. London: Longman.
- Darko SUVIN, 1979: *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University press.
- Lyman TOWER SERGENT, 1973: Women in utopia. *Comparative literature studies* 4. 302–310.
- Tomo VIRK, 1997: *Tekst in kontekst: eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi).
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 1997/98: Na literarnem otoku Berte Bojetu. *Jezik in slovstvo* 7–8. 315–330.
- 2000: Ptiči, hrošči in androidi v smaragdnem mestu (sodobni slovenski antiutopični roman ob koncu stoletja). 36. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. 243–261.
- 2001: Poti k romanu. *Primerjalna književnost* 1. 71–83.
- 1998: Žensko in ptičje. *Literatura žensk in antiutopičnost ptičjega sveta v književnosti Berte Bojetu*. *Literatura* 85/86. 132–158.



SUMMARY

Genre syncretism, i.e., the intertwining of several novelistic genres within the same novel, decisively marked the contemporary Slovene novel—a modified traditional novel—at the end of the 20th c. While establishing intertextual relationships with the proto-models, genre syncretism renewed the traditional genre models.

The thesis about the genre syncretism of the contemporary Slovene novel is confirmed by the inclusion of various genres in the prevalent genre basis of Berta Bojetu's novel *Filio ni doma* (1990). This is an anti-utopic novel, which, by projecting a fictitious human community, vehemently brings to our attention the consequences of any kind of violence and particularly of mass manipulation. The characteristics of the psychological novel distance this novel from classical anti-utopia, as literary characters carry the greatest evil in themselves, which is expressed with psychological motivation as spiritual handicap of the islanders. The narrative preoccupation with spiritual and emotional life overlaps with the evolutionary novel, while Filio's life story is closely connected with the outlines of a love story. Helena's and her love stories are written as a journal and family chronicle in which the balance between reality and symbolism is explicitly parabolic.

Andrej Blatnik's novel *Tao ljubezni* (1996) is also syncretic from the point of view of genre. It differs from *Filio ni doma* primarily in its humorous-cynical distance towards the novelistic action. The thematic and structural framework of the novel—the fictitious trip of a married couple to Thailand—prompts the (provisional) single-genre term travelogue novel with features of adventurous, philosophical, criminal, and erotic novels. One could show similar genre hybridness in other contemporary Slovene novels, which are also characterized by the restored role of the narrator and more numerous dialogic and monologic passages.