UDK 821.163.6.09-312.4
Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta v Ljubljani

KRIMINALKINA UGANKA

Slovensko kriminalko devetdesetih let lahko glede na način razreševanja identitetne uganke, ubesedene v razkrinkovalni pripovedi, delimo na klasično in sodobno kriminalko. »Neklasična« sodobna kriminalka se od klasične razlikuje predvsem v suspenzu, saj v prvi detektiv ne išče več samo »ključev«, zato se problem identitete z zgodbene ravnine prenaša na raven pripovednih postopkov – sodobna kriminalka se ne sprašuje le »kdo je zločinec«, pač pa tudi »kaj je kriminalka«. Čeprav je zločin še vedno temeljni vzvod pripovedi, ga formalni medbesedilni postopki navezovanja na literarno in filmsko kriminalno tradicijo obarvajo ironično ali humorno. Identitetna uganka, iskanje storilca, se je tako v sodobni slovenski kriminalki raztegnila na zasledovanje lastnih (pripovedovalčevih in žanrskih) indicev – njene žanrske razpoke so sodobno slovensko kriminalko prenovile in literarno oplemenitile.

The Slovene mystery novel of the 1990's can be, with respect to the method of solving the identity puzzle, expressed in the unmasking narrative, divided into classical and contemporary mystery novel. »Non-classical« contemporary mystery novel differs from the classical particularly in suspense, as in the former the detective no longer searches for clues, therefore the identity issue moves from the story plane to the plane of narrative processes, i.e., the contemporary mystery novel does not only ask the question »Who is the perpetrator?« but also »What is the mystery?«. Even if the crime is still its pivotal point of the narrative, the formal intertextual processes of reference to literary and cinematic tradition color it ironic and humorous. The identity puzzle, i.e., search for the culprit, was thus in the contemporary Slovene mystery novel expanded into pursuit of its own (narrator's and genre's) indices-its genre deviations renovated and refined it from literary point of view.

Ključne besede: identitetna uganka, kriminalka, žanrska razpoka
Key words: identity puzzle, mystery novel, genre deviation

Uganka, bistveno vsebinsko in strukturno določilo kriminalke, je v zadnjih desetletjih postala bolj zapletena. Še vedno razkrinkuje skrivnostno identiteto storilcev, a jo prenavlja z iskanjem lastnih pripovednih »indicev«.[1] Takšna *identitetna uganka* ni več ukalupljena v trdna žanrska pravila, čeprav še vzdržuje bralno napetost skozi celotno pripoved z »žanrsko obljubo«, da bo prava podoba prestopnikov razkrita šele na koncu romana. Poleg zločincev zasleduje tudi ostanke klasične kriminalke ter z avtorefleksivnostjo in s preseganjem žanrskih konvencij obeta manj predvidljivo razreševanje uganke.

Poseben položaj sodobne slovenske kriminalke ob koncu stoletja je odsev sinkretizma romanesknih struktur,[2] ki dopušča mešanje različnih tipov romanov med seboj

[1] Indic je znamenje, dejstvo ali okoliščina, po katerem se sklepa na storilca kaznivega dejanja.

[2] Sinkretizem romanesknih struktur ali žanrska hibridnost je bistvena značilnost sodobnega slovenskega romana ob koncu stoletja. V modificiranem tradicionalnem romanu tega obdobja se namreč prepletajo med seboj različne vrste romanov (npr. pravljični, antiutopični, grozljivi, psihološki). Čeprav je žanrski sinkretizem splošna romaneskna poteza, značilna za roman od njegovega začetka, je raziskava slovenskega romana (nekaj podatkov sem črpala iz svojega gradiva za disertacijo Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja) dokazala, da je to skupno romaneskno določilo najbolj očitno v slovenskem romanu devetdesetih letih 20. stoletja, kjer se v okviru enega romana povezuje več različnih vrst romana.

– takšna žanrska hibridnost je posodobljeno kriminalko literarizirala, njene elemente pa vnesla še v nekatere vrste romanov. Zasledovanje ostankov klasične kriminalke v njej postane podobno preiskavi kriminalnih elementov v ostalih romanesknih žanrih, saj stroga zgodbena struktura kriminalke vpliva na skrbno premišljeno kompozicijo in trdno zgodbo tudi drugih romanov. Zgledovanje pri kriminalki v zadnjih desetletjih namreč ni pogojeno samo z bralnim ugodjem zasledovanja skrivnosti v obliki racionalnih (induktivno-deduktivnih in intuitivnih) operacij, pač pa predvsem z njeno premišljeno zgrajeno zgodbo. Tudi slovenski roman devetdesetih let se želi približati bralcem s strnjeno in z dinamično (čeprav včasih nezaključeno) zgodbo, zato se romani[3] z napeto in dramatično zgodbo včasih vzorujejo po načelih kriminalkine kompozicije. Kot pomembno pripovedno tehniko posnemajo suspenz,[4] predvsem takrat, ko z zadrževanjem razrešitve podaljšujejo negotovost in napetost dogajanja. Tako je kriminalka, pred desetimi leti pri nas še necenjena literarna vrsta, posegla v vrstno identiteto različnih romanov, vzporedno pa je žanrski sinkretizem oblikoval njeno novo podobo. Ker se sodobna kriminalka zelo razlikuje od klasične, si lahko zastavimo genološko vprašanje: kaj v današnji kriminalki še opravičuje njeno žanrsko oznako, če vemo, da se je osnovna detektivska shema truplo-detektiv-storilec prevrednotila že v klasični kriminalki? Najbolj prepričljiv odgovor ponuja spet identitetna uganka kot skupno vsebinsko in strukturno jedro vseh kriminalkinih različic (detektivke, kriminalke, trde detektivke/kriminalke, policijskega, vohunskega, agentskega romana). Za njeno žanrsko identiteto namreč ni tako pomembna ustaljena struktura vseh pripovednih elementov, pač pa pripovedni način njene ubeseditve. Ta osnovno (ali kršeno) detektivsko shemo zapolni z razkrinkovanjem indicev, zato jo naj glede na njeno temeljno vlogo – razkrinkovanje – imenujem *razkrinkovalna pripoved* (kot poslovenjeno poimenovanje že uveljavljenega termina detekcijska naracija). S splošnimi vsebinskimi določili – zločin in pregon – razrešuje identitetno uganko zločinca s pripovedno tehniko suspenza. Njen suspenz temelji na indicih, ki spodbudijo anticipacijo[5] tega, kar se utegne zgoditi: pri bralcu/gledalcu vzbuja občutek

[3] Elementi kriminalkine kompozicije so prisotni v: a) romanih t. i. pokrajinske fantastike: Feri Lainšček: *Namesto koga roža cveti, Ki jo je megla prinesla*; Vlado Žabot: *Volčje noči* b) zgodovinskem romanu: Igor Škamperle: *Kraljeva hči* c) potopisnih romanih: Andrej Blatnik: *Tao ljubezni*; *Marko Uršič*: Romanje za Animo č) ljubezenskih romanih: Vinko Möderndorfer: *Tek za rdečo hudičevko;* Brina Švigelj Merat: *Con brio* d) romanih s tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov: Zoran Hočevar: *Šolen z brega;* Aleš Čar: *Igra angelov in netopirjev.*

[4] Suspenz je pripovedna tehnika, ki nakaže (vsaj dve) nasprotujoči si možnosti poteka določene situacije, v kateri bralec ali gledalec enako verjameta (Kavčič, Vrdlovec 1999: 597). Kot premišljeno odlaganje razrešitve uganke (kdo je storilec) temelji na klimaksu, kjer je bralna negotovost odpravljena šele na koncu literarnega dela. Pri poglabljanju bralne nestrpnosti je suspenz odvisen od namigovanja oziroma nakazovanja – določen rezultat je možen, ni pa jasno, če bo dosežen; če pa je izid znan, pa ni določeno, kako in kdaj bo izpolnjen. Glede na učinke suspenza (napeto vzdrževanje bralne radovednosti) nekatere naratološke teorije (Prince 1989: 94) razumejo suspenz predvsem kot recepcijski pojav, kot čustveno ali razumsko stanje, izvirajoče iz nestrpne negotovosti glede razvoja ali razpleta dogajanja, predvsem tistega, v katerega je vpleten pozitivni literarni lik.

[5] Anticipacija je skupek domnev ali nepreverjenih sodb, s katerimi detektiv in bralec predvidevata bodoče dogodke. Z vnaprejšnjimi odgovori identitetne uganke predstavlja anticipacija posebno obliko prolepse (pogleda ali pomika naprej) kot enote pripovedi (Prince 1989: 6), ki prehiteva situacije in dogodke, katere bo pripoved predstavila kasneje. Anticipacija je torej način pripovedi (Kavčič, Vrdlovec 1999: 31), ki spodbuja bralčeva (pri »filmski« kriminalki pa gledalčeva) pričakovanja in domneve o poteku in razpletu pripovedovane zgodbe.

negotovosti (ali omahovanja med antagonističnima možnostima) in obenem ugodja v pričakovanju razrešitve dramatične situacije (Kavčič, Vrdlovec 1999: 597). Identitetna uganka, vsebinsko določilo razkrinkovalne pripovedi, je hkrati tudi formalno usmerjala celotno pripoved proti razrešitvi že v prvih detektivskih zgodbah, ko je poleg zločinčeve identitete pojasnila tudi njegov/e motiv/e.

Spraševalnemu stališču, ključu do besedilne negotovosti, ustreza v detekcijski naraciji posebna perspektiva, ki sta jo D. Knight in G. McKnight (1997: 123–138) poimenovala *perspektiva interpretacije*. Razkrinkovalna pripoved razvije namreč razmerje med različnimi prepričljivimi in bolj ali manj enakovredno verjetnimi – a protislovnimi razlagami. Njena »pripovedna razlaga« vpelje obnovitev zgodbe, signal za razumevanje in sposobnost pretvoriti zgodbo preiskave v zgodbo zločina (Knight, McKnight 1997: 128). Napetost pripovedi izvira iz odnosa med začetnim predmetom preiskave in osrednjo skrivnostjo, ki ponovno premisli in ovrednoti začetno uganko. Bralno znanje detekcijske literature sestavljamo iz namigov, vedno se sprašujemo, kaj znaki pomenijo in kateri znak lahko razumemo kot indic.

Takšna racionalna motiviranost razkrinkovalne pripovedi je tudi recepcijska stalnica, ki vpliva na vztrajno priljubljenost kriminalk že od začetnih Poejevih[6] kratkih zgodb naprej. Ker mora biti osrednja skrivnost do konca romana nerazrešena, odvrača pripoved bralca od pravih vzgibov in motivov. Besedno »zapeljevanje« v kriminalki deluje na bralca blažilno, saj ne rešuje protislovij sveta, ampak zagotavlja, da se vse skrivnosti lahko razrešijo (Seezlen. V: Žižek, Močnik 1982: 100). Namesto zapletenih vprašanj sodobne eksistence imajo literarne osebe v detektivski zgodbi zelo preproste probleme. Težave objektivno povzroča neka zunanja okoliščina, ki jo je mogoče razrešiti. Takšno varno[7] raziskovanje in spoznavanje skrivnosti se razlikuje od omahovanja (Todorov 1987) bralca fantastične literature, kjer obstajata dva konfliktna koda resničnosti (Chanady 1985), med katerima ravno »skrivnostna raven« pripovedi zmede bralca, velikokrat pa na koncu pušča zgodbo nezaključeno. Nedvoumno komunikacijo bralca z besedilom kriminalke omogočajo trdna žanrska pravila, ki pa kriminalko (Žižek, Močnik 1982: 304) s svojim gnoseologizmom in s preprosto vnaprejšnjo porazdelitvijo literarnih vlog določijo za trivialno literaturo.

Med »nižjimi« besedili je bila ravno kriminalka tista, ki si je pridobila veliko bralske naklonjenosti (zaradi že omenjene intelektualne motiviranosti) in vmesni položaj, saj je ni bilo mogoče zadovoljivo uvrstiti ne v nizko ne v visoko literaturo. Danes postaja njeno aksiološko vprašanje obrobno, predvsem zaradi posodobitve klasične detektivke in kriminalke, ki je marsikatero sodobno kriminalko določila za literarno besedilo. Posodabljanje kriminalke kot kršenje njenih žanrskih konvencij razdeli kriminalne romane tudi v Sloveniji v dve veliki (že omenjeni) skupini: klasične

---

[6] Klasično ali deduktivno detektivsko zgodbo je prvi jasno izoblikoval Edgar Alain Poe v štiridesetih letih 19. stoletja, splošno popularna vrsta pa je postala šele ob koncu stoletja. Čas njene največje priljubljenosti se je začel z velikanskim uspehom Doylovih zgodb o Sherlocku Holmesu (ok. 1887), cvetela pa je v prvih štirih desetletjih 20. stoletja.

[7] Uspeh detektivske sheme, ki traja od (ok.) leta 1900 do danes, izhaja tudi iz pobožanstvenega intelekta detektiva. Ta razreši vse zapletene uganke in zagotavlja bralcu končni odgovor na (navidezno) nerešljiva vprašanja.

in sodobne (žanrsko prepletene) kriminalke. Čeprav se bom posvetila predvsem sodobni slovenski kriminalki (B. Gradišnik, *Nekdo drug*; M. Novak, *Cimre*; G. Gluvić, *Vrata skozi*), bom za nazornejšo predstavitev najprej nakazala razmerje med klasično in sodobno kriminalko, na koncu pregleda pa njuno razliko ponazorila še z besedilno analizo klasične kriminalke (S. Verč, *Rolandov steber*).

Klasična kriminalka

Današnja sinonimnost[8] terminov – kriminalka in detektivka – velja za sodobno kriminalko, zmes detektivke, kriminalke, trde kriminalke in različic (policijski, vohunski in agentski roman) ter drugih romanesknih vrst (psihološki, ljubezenski, »pustolovski« roman…), kjer tesna prepletenost različnih žanrov onemogoča natančno razlikovanje. To je bilo zapleteno že ob »rojstvu« kriminalke, saj se je razvila iz detektivke in torej prevzela nekaj njenih značilnosti. Klasična kriminalka pa se kljub podobnostim (navidezno nerešljiv zločin, detektiv in njegov zaupnik, potrditev osumljenca) razlikuje od klasične detektivke, iz katere se je razvila. Očitna (vsebinska!) razlika med njima nastane zaradi različne osvetlitve zločina: detektivski roman, *zgodba razkritja*, se osredotoča bolj na njegovo razrešitev, kriminalni roman, *zgodba zločinca*, pa na njegove povzročitelje. Tako je v kriminalki, »obrnjeni« detektivki, bolj poudarjena kazen in z njo družbene koncepcije pisca (Lasić 1973: 121). V njej ponavadi spoznamo storilca že na začetku, zato razkrinkovalno pripoved analitičnih postopkov (ti so prevladovali v detektivki) zasenči psihološka oznaka zločinca in moralna ocena njegovega okolja.

Postopne inovacije detektivke, predvsem značajske spremembe detektiva, so vplivale na nastanek detektivske različice: *trde detektivke*,[9] ljubezenska tematika, ki je razrahljala žanrsko konstrukcijo v korist splošne romanesknosti (Munt (1994: 14), pa je razgibala statično realnost detektivskega sveta.

Najuspešnejši preobrat je klasična detektivka/kriminalka doživela v t. i. zlatem obdobju kriminalke (1920-1940). V tem času se je namreč pisateljska pozornost preusmerila na socialno motivacijo dogajalnega okolja, ki so jo še posebno dobro izpisale ženske. Njihove kriminalke so se (implicitno ali eksplicitno) upirale tipizirani podobi detektiva. Agatha Christie je v zlati dobi kriminalke začela proces kanonizacije »ženskih« kriminalk prav s poosebitvijo ženskega načela v osrednjem detektivu Herculu Poirotu. Že njegovo ime kaže na poseben satiričen status (skrajšano Hercules in klovn), ki uvede nove značajske lastnosti: narcisoidnost, emocionalnost, občasno

[8] Nekateri raziskovalci pa oba termina kar enačijo, npr. Heissenbüttel (V: Žižek, Močnik 1982) meni, da je kriminalni roman vedno tudi detektivski roman.

[9] Klasična in trda detektivka (prevod ameriškega termina hard boiled detective story – ta detektivka se je pojavila in uveljavila predvsem v ZDA) se razlikujeta pri izbiri detektiva. Trdi detektiv se ne odlikuje z inteligentnostjo ali intuicijo. Do konca zgodbe je navadno prav tako zmeden kot sam bralec. Seznam potencialnih osumljencev nadomesti vzorec zastraševanj (Žižek, Močnik 1982: 210) in skušnjav, s katerimi mučijo junaka. Na koncu se detektiv (celo nasilno) sooči z zločincem, saj je bil v dogajanje tudi osebno vpleten. Najbolj sodobna značilnost trdega detektiva je spolna privlačnost, ki mu podeli vlogo zapeljivca ali zapeljanca. Mnogi raziskovalci te razvojne stopnje (trda detektivka) ne poimenujejo s posebnim terminom, ampak jo obravnavajo v širšem sklopu kriminalke.

iracionalnost, ekscentričnost, donkihotstvo, nacionalno drugačnost (Belgijec), zanimanje za gospodinjstvo. Zavračanje heroičnosti v korist parodičnosti povzroči premik v bolj romaneskno preiskovanje psiholoških in emocionalnih področij. Rick Eden[10] zato primerja detektivsko fikcijo kar s satiro, kjer se razkrinkuje prava narava sveta skozi posmehljivo kritiko.

Sodobna slovenska kriminalka

Sodobna slovenska kriminalka je zaživela v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja (sto let po njenem rojstvu), s pojavom mladinske oziroma otroške kriminalke (Svetina, Strsoglavec 1999: 148) in televizijskih serij.[11] Za njeno priljubljenost v devetdesetih letih so poskrbele posebne popularne zbirke (KIH, KRIMI). Med številnimi besedili izstopajo prav romani, ki presegajo svoje ozke žanrske določnice: *Nekdo drug* (B. Gradišnik, 1990); *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* (M. Novak, 1993); *Cimre* (M. Novak, 1995); *Vrata skozi* (G. Gluvić, 1997) in *Karfanaum ali as killed* (M. Novak, 1998).

Očitno posodobljenost kriminalke devetdesetih let je pri nas napovedal (kriminalni in psihološki) roman ***Nekdo drug*** (1990) **Branka Gradišnika** (1951), ki je že na začetku opozoril na svoj drugačen žanrski izgled. Kriminalka se sicer začne s klasično preiskavo, vendar se njen dialoški del osamosvoji, ko deluje kot humorno karakteriziranje različnih psiholoških in socialnih položajev: takoj na začetku romana npr. osumljenca in policaja. Ljubljanščina kot splošni pogovorni jezik namreč v celotnem romanu teži k šaljivi interpretaciji resnega kriminalnega položaja: iskanja morilca. Ravno dialog je tisti ubeseditveni postopek, ki je že v klasično kriminalko vnesel humor in ironijo, od vseh sodobnih slovenskih kriminalk pa je prav v romanu *Nekdo drug* z dosledno in obsežno izbiro komičnih dialoških odlomkov ter izvirnim zapisom[12] postal osrednji pripovedni način. Realistična predstavitev govora (in posredno z njim psihološko-socialna določitev) literarnih oseb je le njegova prvotna vloga, saj z novimi informacijami, ki usmerjajo preiskavo in celotno pripoved, vedno prestopa zgolj humorno karakterizacijo. Izvor šaljivih dialogov so komični prizori,[13] v katerih literarne osebe posnemajo, rušijo, razkrinkavajo ali karikirajo različne govorne položaje. Njihova humorna obarvanost je z učinkom spontanosti, naravnosti in posne-

[10] Rick Eden (Munt 1994: 196, 197) takole utemeljuje detektivsko fikcijo: »Detektivska fikcija se začenja s temeljno satirično situacijo: neheroični preiskovalec vstopi v družbo prevarantov in jo začne raziskovati. Ponavadi so ti detektivi-antijunaki v nekem smislu tudi sami odpadniki, nepomembneži, iz drugega območja /dežele/ države ali socialnega razreda. Moralno, intelektualno in celo retorično pa nadvladajo pokvarjeno družbo.«

[11] Kriminalki kot »malomeščanskemu« žanru povojna literatura ni bila naklonjena. Tone D. Vrhovnik (1993: 61–79) umesti ugodne pogoje za razvoj kriminalke šele v sedemdeseta leta, po TV kriminalni seriji V. Zupana *Vest in pločevina*.

[12] Zapis ljubljanščine v dialogu je razložen v zadnjem poglavju romana Beseda avtorja (163–171). Tu je Velimir Gjurin poglobljeno razložil pravila za pisanje ljubljanščine: samoglasnikov, zvočnikov in ostalih soglasnikov, sintagmatiko fonemov, ločila ter pisanje skupaj in narazen.

[13] Komično se v teh prizorih pojavlja kot nepričakovano odkritje, izšlo iz socialnih odnosov med ljudmi – o tej vrsti komičnosti je razpravljal že Freud (1973: 194–201).

manja resničnosti očitno drugačna od ostale pripovedi, ki je (v nasprotju s tradicijo kriminalne pripovedi) stilno izdelana, zgoščena in metaforična.[14] Gradišnikova kriminalka namreč ne razkrinkuje pravega storilca tako kot klasična kriminalka, ki (ponavadi skozi detektivova usta) večkrat ponovi ali obnovi kriminalne okoliščine, na koncu pa povzame in razloži celotno zasnovo zločina, ko razstavi storilčeve motive. Pisatelj je tridelno detektivsko zasnovo (truplo-detektiv-storilec) posodobil z množičnim oziroma anonimnim detektivom. Preiskava poteka že od začetka romana, vendar je ne vodi predstavljeni vsemogočni detektiv. Njene drobce, v obliki okornega policijskega zasliševanja, spoznavamo iz prvoosebne pripovedi domnevnega krivca. Ravno njegova identitetna razklanost[15] je bistveni posodobitveni element Gradišnikove kriminalke. Identitetna uganka, temelj klasične kriminalne strukture, se namreč v tej kriminalki prenese na glavnega literarnega junaka, v njem povzroči eksistenčno krizo, ki se na koncu delno potiša, ne pa razreši. Vrstno netipični konec (morilec je le površno omenjen, ker policija še ni prepričana, da je pravi zločinec) Gradišnikovo kriminalko ločuje tudi od obeh sodobnih slovenskih kriminalk: *Cimre* (M. Novak) in *Vrata skozi* (G. Gluvić), ki prav tako zrcalita identitetno zmedo v razklanosti pripovedovalcev oziroma glavnih oseb (Jane, G. Lima), v pripoved zasekane kot preseganje žanrskih stalnic. Iskanje prave identitete tako v romanu *Nekdo drug* ni več varno, racionalno motivirano vodenje bralca do rešitve, pač pa napeto sestavljanje varljivih psiholoških vzgibov glavnega lika Damjana. Na njegovo dvojno osebnost navajajo že opisi bolezenskih znakov njegovega očeta (disocijacijska amnezija), razkrivati pa jo začne nevarna identifikacija Damjana z zloglasnim morilcem. Ljubljanski Razparač začne zanimati skeptičnega biljeterja Damjana, prvoosebnega pripovedovalca, šele takrat, ko opazi nenavadno obnašanje enega od gledalcev kriminalke, ki predčasno zapusti kinodvorano. Ko ga Damjan zasleduje, se v želji odkriti morilca tako poistoveti z njim, da zasleduje njegovo žrtev še dolgo potem, ko se je ta izmuznila zasledovalcu. Identifikacijska igra postane nevarna, ko začne zasledovano dekle bežati, Damjan pa ji ne pojasni, da jo je hotel samo zaščititi. Namesto da bi nadaljeval igro detektiva, sprejme vlogo zasledovalca in posiljevalca. Predvsem zadnja preobrazba (z erotično napetostjo, glavno vzpodbujevalko te nasilne situacije, 34–41) je spremenila smer razkrinkovalne pripovedi v oris Damjanove identitetne negotovosti. Naslednjega dne, ko prebere v časopisu vest o novem umoru v Zalogu, ni več prepričan, ali je hotel dekle samo posiliti ali pa jo je celo ubil.

---

[14] Številni metaforični opisi presenečajo zaradi semantične napetosti med lirično govorico in brutalnim dogodkom, ki ga le-ta predstavlja. Na ta način se Gradišnik izogne naturalističnosti oziroma skopi dokumentarnosti klasičnih kriminalnih pripovedi: »In zahrumelo je, silovito zapiskalo, in medtem ko sem tiho padal, kot snežinka, kot da je čas zmrznil, so mimo mojih nog pritulila kolesa.« (25) »Steza mi je pritekla pod noge. Po mehkem pesku sem stekel hitro in tiho, kot panter.« (35) »Med letom se je bila razpela in zdaj je ležala na platnicah in kazala sivo-belo notranjost, še preden sem se vrnil k avtu, je bila le še nerazločna pega na pol poti do Tromostovja, utrujen galeb, ki ga oko na valovih sploh ne razloči, če ni posebej opozorjeno.« (74)

[15] Problem zamenjave identitete je Gradišnik (postmodernistično) oblikoval že v zbirki novel *Zemlja zemlja zemlja* (1981), v noveli *Zgodba*. V temi »Razparača« je ta problem zasnul v črtici *Krik in nepredvidljivost* (*Mistifikcije*, 1987), dokončno razvezal pa v scenariju filma *The other man* in v odgovoru na njegovo ponesrečeno snemanje: v romanu *Nekdo drug*.

Tudi ko končno najdejo pravega morilca, se Damjanova identitetna uganka ne razreši: pri sebi še vedno nosi škarje (pojavljajo se tudi kot grafični razmejitveni znak med poglavji), pri poljubljanju ga je strah, da ga bo lastni (nezavedni) sadizem napeljal k umoru, ne pa k ljubljenju. Čeprav na koncu romana Damjan/Marko res zagreši umor, ko iz usmiljenja ubije bolnega očeta, pa ta zadnji (spet moralno dvoumni) drobec psihološkega mozaika ne pojasni prejšnjih Damjanovih zagat. Osebnostna razklanost ostane tudi onomastično nerazrešena: glavnemu liku je skoraj do konca romana (do str. 147) ime Damjan, šele v nenavadni ljubezenskih zvezi[16] ga Mija kliče Marko. Njegova identitetna uganka je torej nerazrešena, kar je nasprotno od ostalih sodobnih slovenskih kriminalk. V njih je namreč identitetna uganka razrešena popolnoma žanrsko: v pripovedovalcih ali literarnih osebah lahko povzroči identitetno krizo, ne pa problem krivde, saj sami točno vedo, da niso krivi.

Identitetna uganka se tako v ***Cimrah*** (1995) **Maje Novak** (1960) razreši vzporedno z detektivsko določitvijo morilca. Sama zapeljavna narava razkrinkovalne pripovedi (suspenz) predstavlja literarne osebe skozi perspektivo alternativnega zločinca, ki je tudi v *Cimrah* umovalno povzeta v relativistično teorijo o prestopništvu: »Ampak strogo vzeto ni njena narava nič bolj zločinska od moje ali Benjaminove. Samo to smolo je imela, da se je znašla na napačnem kraju, v napačnem trenutku in v hudo napačnem duševnem stanju.« (41) in: »[…] vsi nosimo v sebi ta pohlep za funtom mesa.« (194)

Kriminalno zasnovo v *Cimrah* zaplete sprenevedanje oziroma igranje druge, neavtentične vloge, v katero včasih junaka prisilijo hierarhični odnosi.[17] Šele zaključek, vzorovan po trdi detektivki (srečanje detektiva in morilca, moralna obsodba in takojšna kazen), zresni komedijsko zmešnjavo preoblek, ponaredb in ponarejene gestikulacije s filmsko[18] krvavim razpletom. Roman *Cimre* je, tako kot že prejšnji kriminalki Novakove (*Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*, 1993; *Zarka* , 1994), zgrajen po načelih klasične detektivke, saj se zgodba preiskave z vsemi udeleženci – truplo, detektiv in njegov pomočnik, policija, osumljenci – ustaljeno približuje zgodbi zločina. Majhen krog osumljencev (sostanovalke in Janina starša), kavzalna logika predpostavljenih motivov za umor, počasno napredovanje karakterizacije in razkritje (najbolj njegova zadnja faza – razplet) kot zaključna študija značajev so primerljivi s kriminalko »zlatega obdobja« (na začetku 20. stoletja), predvsem z romani Agathe Christie. Kriminalni romani so takrat odražali feministično željo po enakopravnosti, vidno v ostri kritiki obstoječega družbenega reda. Izražala se je v »spodnašanju« tipizirane podobe detektiva, izvirajoče iz višje ali srednjeslojske viktorijanske moškosti: hladna racionalnost, aroganca; po vojni se pridruži še brutalna

[16] Mija, Damjanova/Markova ljubica, je tisto dekle, ki jo je Damjan hotel usodne noči posiliti, pa mu je ušla. Novo ljubezensko razmerje je torej nadaljevanje (Mija se svojega napadalca ne spominja) nedoumljive, najbrž spolne privlačnosti, ki je pri igri zasledovanja vzdramila njegove skrite agresivne nagone. V njej lahko junak nenehno preverja svojo pravo identiteto.

[17] Do neenakovrednih odnosov pride zaradi spolnih (moški – ženske), socialnih (npr. zaposleni zaročenec Mavricij – nezaposlena Rebeka), geografsko-jezikovnih (Ljubljančani – priseljenci), izobrazbenih (pravnica Rebeka – študentka Jana), verskih (Židinja Rebeka – ateistka Jana) ali intelektualnih razlik (»pametna« Jana – »neumna« Fani).

[18] Avtorica utemelji (Malečkar 1996: 59) preveč teatralično vpitje ob nenadzorovanem streljanju (Rebeka pomotoma ustreli morilko Albo, inšpektor Hren pa podivjanega psa) z dvomom o absolutnosti pravice – zato tudi ni nagradila Rebeke z aplavzom.

moškost. Feminizacija detektiva s spremenjenimi spolnimi vlogami[19] je prisotna tudi v Cimrah. Preiskavo umora (uradno) vodi Benjamin Cimerman. Ker njegov feminizirano introvertirani značaj ni dovolj aktiven, prevzame, seveda brez vednosti policije, vodstvo preiskave njegova sestra, pravnica Rebeka. Smešno nerodni brat skrbi za gospodinjstvo, njegova svobodnjaška sestra Rebeka pa je lahko, kot vse ostale ženske junakinje, dominantna v ožjih intimnih skupinah (družina, ljubezenska zveza, prijateljska družba), v javnih položajih pa mora igrati pridno punčko. Klasično hierarhično razmerje med detektivom in njegovim pomočnikom, ki je zablestelo s simbiozo njunih pronicljivih racionalnih in intuitivnih sposobnosti v detektivkah Conana Doyla, je vzpostavila tudi Maja Novak. Rebeka in Benjamin se poimenujeta Holmes in Watson, omenjata pa tudi druga imena detektivske klasike (Maigret in oče Brown, Poirot, Della Street, Perry Mason…). Medbesedilno navezovanje na ostala, nedetektivska besedila je ponavadi izvir humorja in rahljanja žanrskih meja. Tako junaki citirajo Shakespearja (40), Prešerna (59) in Audena (65), latinske izraze kopičijo iz pravniškega slovarja, ironično distanco pa vključujejo s prenovo stalnih besednih zvez.[20] Poleg takšnih digresij[21] presega lastni žanrski vzorec pisateljica tudi z vstavljanjem drugih literarnih zvrsti (balade o grofici Batory, policijsko poročilo o amneziji Jane Kranjc v dramski obliki) in s posodobljenim pripovedovalcem.

Ta je prispeval k literarizaciji detekcijske perspektive, ko je pisateljica zamenjala watsonovskega preračunljivega opazovalca z dvema klepetavima pripovedovalkama. Že v klasični detektivki je lahko zgodbo pripovedovalo več pripovedovalcev, vsak izmed njih pa se je za korak bolj približal razrešitvi zločina. Novakova je uporabila učinkovito Poejevo potezo (Žižek, Močnik 1982: 70), ko je že na začetku s prstom pokazala na domnevno krivko (Jano), s katero se bralec identificira in z njo sočustvuje. Prvoosebni dnevniški zapisi nevrotične osumljenke Jane in inteligentne detektivke Rebeke parodirajo lastno podobo sveta – zabavna, ironična in mestoma groteskna pripoved vstavlja vanje zaviralne mehanizme in s fantazijo stalnega nadzorstva vsevedno pripoved (Seltzer 1984: 54,55) uvede šele na konec romana. Pripovedovalki sta si podobni po jezikovnemu cvetličenju.[22] Medtem ko shemo klasične detektivke zapolnjuje Rebekina pripoved, vnaša vanjo Janina pripoved uveljavljeni paradoks kriminalke: osebna zgodba zavira približevanje zločincu, hkrati pa ga neopazno pospešuje. Tako razkrivajo kozerski vložki, ki odvračajo bralca od premolinijske razkrinkovalne pripovedi, hibridno naravo (kriminalni, psihološki in »kozerski« roman) romana, pri preobrazbi pripovedovalca pa številne avtorefleksivne prebliske, ki se nanašajo predvsem na žanrske konvencije.

---

[19] Spreminjanje spolnih vlog je Novakova ironizirala celo z jezikovno zamenjavo moškega spola za izključno ženske biološke vloge (menstruacija, nosečnost): »Tako kot začutiš prvo kapljo menstrualne krvi, potem ko si se nekaj dni bal kot hudič, da si noseč.« (19)

[20] Ustaljena besedna zveza ali frazalni izsek v opisnih povedih deluje humorno/ironično: »Konrad je filmski rekviziter, torej laže, krade in ima uši.« (53), »Imel je visoko gladko čelo, in še višje, ker so kljub njegovim dvajsetim – in – drobiž letom pametni lasje na fasadi že zapuščali neumno glavo.« (190) - »Samo Bizjak. Meri Senečič hodi z njim, kadar ne leži z drugim.«(143 – podčrtala A. Z. S.)

[21] Igor Bratož (1995: 13) meni, da Novakova z digresijami nenehno preverja tudi robove žanra.

[22] S tem poimenovanjem je avtorica označila svojo gostobesednost v intervjuju (Hudej 1998: 97) v Mentorju.

Roman se že začne z refleksijo (filmske) kriminalke: glavni junakinji Jani se ob gledanju kriminalke v kinu razkrije popolna bivanjska negotovost, ki napove njeno literarno bodočnost preganjane žrtve oziroma osumljenke. Lastnega žanra se pripoved/ovalka vseskozi zaveda, kar dokazujeta kramljanje o strukturi kriminalke (60: o literarnih junakih; 63: o t. i. ženski kriminalki; 139: o seznamu alternativnih morilcev) in fiktivno nasprotovanje lastni pripovedni preobloženosti (10, 13, 154).

Kriminalka že z naslovom *Cimre*[23] opozori na osumljenke, saj so kolektivni morilec sostanovalke, študentke prava. Bralec se mora v tipično kriminalnem okolju (že detektivka je izvirno urbani žanr, mesto kot puščava izgubljenega človeštva pa je v kriminalki ustaljeno dogajalno okolje) samo še odločiti za pravo osumljenko. To mu otežujejo nevrotični medsebojni odnosi, ki pa še niso tako feminizirani kot v sodobni angloameriški kriminalki. V njej je namreč drugi val »kraljic zločina«[24] (1960–1970) uvedel patološke značaje (osrednja junakinja je ponavadi lezbijka) in nova področja nasilja: posilstvo, incest, bigamija in pedofilija (Munt 1994: 196).

Že v prvi kriminalki (*Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah*) so obvezno detektivsko identitetno zadrego komedijsko razreševali ženski. Njuna spolna privlačnost po zgledu trde kriminalke (Munt 1994: 10) koristi preiskavi in je dodaten vir šalam. Glavne junakinje v kriminalkah Novakove so samozavestne, vztrajne in aktivne kot ženske v prvi[25] slovenski kriminalki *Neznani storilec* (1939) Ljube Prennerjeve (1906–1977). Takšna je umorjena Ljubečkina Anica, svobodna in vesela ženska, ki se je do svoje smrti borila za pravico do ljubezni. Zelo vztrajna v približevanju svoji ljubezni je bila tajnica Lojzka, medtem ko se ji je guvernanta Marija zaradi nesrečnih izkušenj odločno in pogumno izmikala. Nasprotno od žensk pa moški že v prvi slovenski kriminalki delajo napake, klevetajo, se šopirijo in goljufajo, v ljubezni pa že na začetku izgubijo nadzor nad sabo – moška nebogljenost je izpostavljena tudi v delih Novakove. V njeni četrti kriminalki (*Karfanaum ali as killed*, 1998) je glavna junakinja, izobražena ženska, med številčno močnejšimi moškimi ranljiva (Golja 1999: 442), a hkrati močna in nevarna.

Komunikativnost klasičnega detektivskega obrazca je v *Cimrah* kršena z zapleteno zgodbo in žanrsko osveščenostjo[26] pisateljice. Za digresije o umetnosti in pravu

---

[23] Pisateljica rada uporablja različne ugankarske prijeme: Cimre so npr. anagram besede crime, karfanaum pa je dobil ime po mestu Mafrak v Jordaniji. Prebrati ga je treba po arabsko (od desne proti levi), z zvočno podobo pa spominja (tudi to zavajanje je za avtorico tipično) na svetopisemsko mesto Kafarnaum v Izraelu.

[24] Pisateljice rušijo konvencije klasične kriminalke eksplicitno, s političnim namenom. Krivde ne prenesejo samo na morilce, ampak tudi na moškost kot socialno bolezen. Lezbična kriminalka pa se zanaša na parodijo kot razveljavitev spola in spolnih vlog (Munt 1994: 196).

[25] Kriminalko *Neznani storilec* je za prvo slovensko kriminalko proglasila Silvija Borovnik v študiji *Maja Novak in kriminalka oživljena* (1995), saj je ta prvi tovrstni roman v Sloveniji. Jakob Alešovec, »uradni« začetnik krajše kriminalne zgodbe (od 1874 do 1879 – Kmecl 1975: 118-123; Vrhovnik 1993: 65) je namreč pisal le krajše kriminalne pripovedi.

[26] Maja Novak je dobra poznavalka kriminalk. Najprej jih je prevajala, nato pa začela pisati. Zdelo se ji je nepotrebno, da bi začela črpati iz zastarelih modelov tovrstne literature. Zato je svoja dela približala istovrstnim romanom v Evropi (največ v Veliki Britaniji in Franciji): vključila vanje humor, persiflažo, parodijo, poglobljene psihološke analize, boj za pravice marginaliziranih osebnosti (Borovnik 1998: 12).

ter avtorefleksije žanra (60, 61) je značilna dosledna ironizacija. Ta se ni zaustavila samo pri karakterizaciji (značilno za A. Christie), ampak je zajela tudi perspektivo obeh pripovedovalk, ki s superiorne razdalje vrednotita pojave okrog sebe. Postavljaško nihilistična Janina drža, ki v romanu zasede kar osem poglavij, je v nevrotičnem stopnjevanju tudi sarkastična in groteskna. Satirična pa veliko manj kot v prvi kriminalki Novakove, kjer so se v morsko (dubrovniško) ozračje neprestano mešale nepredelane aluzije na pomanjkljivosti slovenske politične aktualnosti. Ironizacija kot osrednja izganjalka pravega suspenza[27] zniža tudi moč in prepričljivost indicev.

Literarna kritika je v *Cimrah* opazila postmodernistične značilnosti, prvo kriminalko Novakove pa označila za postmodernistično (npr. Borovnik 1995: 747). Formalni postmodernistični postopki pa vendarle pri obeh niso dovolj za postmodernistično oznako, saj kriminalki pogrešata usmerjanje dogajalnosti v zgolj konstrukcijo fiktivne resničnosti. V kriminalkah Novakove se literarne osebe (prav tako bralec) vseskozi zavedajo meja med lastnim pripovednim svetom (V *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* in v *Cimrah* je to iskanje morilca na jadranski obali in v Ljubljani) in zgolj aluzijami na kriminalno literarno-filmsko tradicijo.

Ne/nadzorovano prehajanje iz zunajbesedilne v znotrajbesedilno fiktivnost, nenehna ontološka negotovost glede »prave« resničnosti, mešanje nastajajočih in že izoblikovanih literarnih likov iz literarne tradicije, je prisotno le v kriminalki ***Vrata skozi*** (1997) **Gorana Gluviča** (1957), kjer se t. i. »prave« akcije junakov v besedilni resničnosti prepletajo z delovanji fiktivnih junakov drugih besedil ali časovnih dimenzij – pregled sodobne kriminalke nas prepriča, da je edino ta kriminalka postmodernistična. Njena metafikcijska medbesedilnost namreč samonanašalno vzporeja elemente literarnih besedil prejšnjih Gluvićevih romanov in literarnih del svetovne tradicije. Konec kriminalke je npr. parafraza Süskindovega *Parfuma*, saj množica kljub hudim obtožbam veselo – patetično! – sprejme Gorana Lima. Ko jim vrže darilo, le-to raztrgajo, v *Parfumu* pa množica raztrga glavnega junaka Grenouilla.

Vsega naveličani pisatelj, Goran Lim,[28] postane namreč žrtev svojih literarnih oseb prav takrat, ko se odloči, da ne bo več pisal kriminalk. Na kraju odločitve (v gostilni) ga zamenjajo za pogrešanega Maksa, zato ga začneta loviti dva mafijca, iz nerešljive situacije se reši s časovnim pomikom v preteklost. Fantastika takšnih časovnih prestopov je vezana na znanstvenofantastične principe in na medbesedilno metafikcijskost, kjer sta od vseh postmodernističnih postopkov najpogostejša: vstop že znanega literarnega lika (Zvoneta Marca, inšpektorja v Gluvičevih kriminalkah) v literarno besedilo in združitev dveh fiktivnih resničnosti (G. Lim prestopi v svojo sliko »Interieur«, nato išče pot skozi aleksandrijsko knjižnico). Preganjanje Gorana Lima poteka vsaj na dveh dogajalnih vzporednicah, česar se bralci vseskozi zavedajo,

[27] Suspenz v kriminalki temelji na retardaciji. Strogost kriminalkine kompozicije pripisuje Lasić (1973: 62) trdni povezanosti štirih oblik ali položajev: preiskava, pregon, grožnja, akcija. V njih se odvija boj med žrtvijo in morilcem ali preganjanim in preganjalcem do smrti enega izmed njih.

[28] Goran Lim, ime glavnega junaka, je hkrati Gluvićev psevdonim, pod njim je izdal nekaj kriminalk, ki so izšle kot trafikarski izvodi: *Tri smrti v Ljubljani, Steza v pekel, Med dvema ognjema, Mali dikta-tor.* Glavni detektiv teh kriminalk je Zvone Marc (nekakšen James Bond), ki se pojavi kot detektiv v romanu *Vrata skozi*, prav nič prijazen do Gorana Lima, svojega literarnega očeta.

saj jih pisatelj razvaja z natančnimi opisi prestopov v drug literarni čas ali prostor (19, 30, 51, 72, 95).

Fiktivni prehodi iz ene literarne resničnosti v drugo so zaradi ponavljajoče se prostorske nazornosti, parafraze naslovne besedne zveze vrata skozi[29], izgubili draž skrivnostnosti in medbesedilne inovacije. Identitetna uganka, ki se je v obravnavanih kriminalkah prenesla na identitetno krizo pripovedovalca ali literarne osebe, se je v Gluvićevi kriminalki popreprostila v krizo pisateljske ustvarjalnosti. G. Lim namreč v svojem pisanju ne uživa več, pred natisom romana se nikakor ne more/zna posloviti od svojih junakov, prav tako ga umetniška osamitev nevarno ločuje od pravega življenja. Metafikcijska medbesedilnost, ki bi lahko prenovila okrnjeno kriminalno kompozicijo (mesto trupla zasede nedokazana kraja denarja, zasledovalec ni storilec, pač pa žrtev, detektiv pa deluje po metafikcijski logiki…), učinkuje kot paberkovanje različnih postmodernističnih inovacij.

Popolnoma drugačna od Gluvićeve postmodernistične kriminalke je klasična kriminalka **Sergeja Verča** (1948) ***Rolandov steber*** (1991). Njena zgodba preiskave se začne s truplom mlade tržaške Slovenke, vanjo pa vplete tržaški pisatelj politični in gospodarski kriminal[30] slovensko-italijanskega prebivalstva v Trstu. Zločini se pred inšpektorjem Benom[31] kar vrstijo, dokler retrospektivna Levčeva zgodba ne pojasni vzrokov umorov, ki segajo v vojne zločine (partizani – belogardisti) in povojno obračunavanje. Realistična pripoved z obširnimi opisi[32] po ustaljeni kriminalni navadi pospeši svoj ritem z ljubezensko zgodbo med detektivom Benom in osumljenko Jasmin Fortuno. Njen priimek je žanrsko usoden: Benjamin kljub mafijskim grožnjam in posegom izsledi krivca, pri tem mu pomaga Jasmin, ki ga celo reši smrti. Številne prefinjene politične aluzije v *Rolandovem stebru*[33] ne kršijo žanrskih pravil in z ostalimi pripovednimi postopki ohranjajo klasičnost Verčeve kriminalke. Ta je značilna tudi za vse kriminalke **Igorja Karlovška** (1958), enega najbolj produktivnih in branih avtorjev slovenske klasične kriminalke prejšnjega desetletja. Tako kot v Verčevem *Rolandovem stebru* je tudi v Karlovškovem ***Klanu*** (1994) dominantna napeta in stro-

[29] Vstop v drugo dogajalno okolje se zgodi skozi vrata (gostilniška, gimnazijska, shrambena) in z vzponom ali s padcem (po lestvi, stopnicah). Dokaj nazorno ga razloži inšpektor Z. Marc: »Ne misli si, da so to tista vrata, skozi katera se želiš vrniti nazaj. Tista ‚vrata skozi' so v tvoji glavi. Sedaj si notri. Pošteno se boš moral potruditi, da boš našel izhod. Prav privoščim ti, da boš videl, kako je tvojim junakom, ki se sprehajajo v tvoji glavi.« (49)

[30] Verč hoče s pestrostjo kriminala pritegniti pozornost različnih bralcev: nedovoljena (neprijavljena) delovna sila, kraje in prevare, podkupovanje, mamila, prostitucija…– pod skupnim imenom mafija.

[31] Zanimiva je onomastična podobnost med *Rolandovim stebrom* in *Cimrami*: v obeh kriminalkah je inšpektorjema ime Beno, pojavi se tudi isti priimek, ki se razlikuje le v zapisu: v Verčevi kriminalki je Zimmerman umorjenec, v *Cimrah* pa se Cimerman pišeta detektivka Rebeka in njen brat, inšpektor Beno.

[32] Obširni opisi hlepijo po natančnosti in nazornosti, zato vsebujejo veliko strokovnih izrazov (npr. psihološka avtopsija, poklicna deontologija…) in njihovih razlag (o C.I.P.C., polcodu, razvojni obnovi obraza…), ki včasih prekinjajo pripovedno tehniko suspenza.

[33] Naslov je pojasnjen z opisom kipa, ki stoji v Levčevi vili (60). Rolandov steber je namreč oznaka za velike kipe jezdeca s ščitom in z mečem, ki stojijo na glavnih trgih številnih mest v severni in srednji Nemčiji.

go komponirana zgodba. Pisatelja posvetita osrednjo pozornost akciji in vnašanju zaprek pri razreševanju nasprotij, žanrska predvidljivost pa temelji na idealizaciji razmerij med literarnimi liki in eksplicitni kritiki družbe.

Od pravkar obravnavanih sodobnih kriminalk (*Nekdo drug, Cimre, Vrata skozi*) potrjuje klasičnost *Rolandovega stebra* in *Klana* prav identitetna uganka, temeljni kriminalkin element in pogoj tipične strukture. Sodobne slovenske kriminalke jo namreč razrešujejo neklasično: razkriva jo prvoosebni pripovedovalec, domnevni krivec, ne pa detektiv kot objektivni opazovalec. Odprava opazovalne razdalje je v sodobni slovenski kriminalki v identitetno uganko vnesla še splošno bivanjsko negotovost modernega subjekta, ki sovpada z žanrsko hibridnostjo: vse tri kriminalke so zmes psihološkega in kriminalnega romana; *Cimre* še ljubezenskega in »kozerskega«. Ker v sodobnih slovenskih kriminalkah storilca ne zasleduje več (ali samo) detektiv, psihološka samopreiskava ne odpravi bralne dvoumnosti ali negotovosti niti na koncu romana (npr. v *Nekdo drug* in *Vrata skozi*), saj se identitetna uganka ne razreši vzporedno z detektivsko določitvijo zločina ali motivov zanj. Poleg drugačne eksistence identitetne uganke in njenega pripovedovalca (namesto zasledovalcev pripoveduje zgodbo zasledovanec) prekrši žanrske dogovore, in s tem literarizira kriminalko, tudi vzdrževanje ironične ali metafikcijske razdalje do zgodbe in lastnega žanra. Bolj kot ta formalni postmodernistični postopek pa je sodobno slovensko kriminalko literarno oplemenitil sinkretizem romanesknih struktur, ki je vnesel njene elemente tudi v ostale vrste romanov.

Literatura

Richard Alewyn, 1963: *Das Rätsel des Detektivromans. Definitionen. Essays zur Literatur.* Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman. 117–136.

Silvija Borovnik, 1998: Optimistična vera, da pravica in red lahko zmagata. Intervju s pisateljico Majo Novak. *Odsevanja* 30. 12–14.

– – 1995: *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih.* Ljubljana: Mihelač.

Igor Bratož, 1995: Maja Novak: Cimre. *Delo* 31. 13.

Noel Caroll, 1997: The philosophy of horror. Bob Ashley: *Reading popular narrative.* London, Washington: Leicester university press. 182–188.

Amaryll Beatrice Chanady, 1985: *Magical realism and the fantastic resolved versus unresolved antinomy*. New York, London: Garland publishing.

Sigmund Freud, 1973: *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom.* Novi Sad: Matica srpska.

Goran Gluvić, 1997: *Vrata skozi.* Murska Sobota: Pomurska založba.

Marko Golja, 1999: K kot kriminalka, kot kompleksno. *Primorska srečanja* 217, 441.

Branko Gradišnik, 1990: *Nekdo drug*. Ljubljana: samozaložba.

Mohor Hudej, 1997: Pri umetnosti mi je všeč občutek moči in obvladanosti. Intervju z Majo Novak. *Mentor* 7-8. 116.

Richard Hull, 1990: »The Purloined Letter«. Poe's detective story vs. panoptic foucauldian theory. *Style* 2. 201–215.

Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Matjaž Kmecl, 1975: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze.* Ljubljana: MK.

Deborah KNIGHT, George MCKNIGHT, 1997: The case of disappering enigma. *Philosophy and Literature* 21. 123–138.
Stanko LASIĆ, 1973: *Poetika kriminalističkog romana.* Zagreb: Liber.
Nela MALEČKAR, 1996: Ko prideš na naslednjo stopnjo, zmrzneš. Intervju z Majo Novak. *Literatura* 59-60. 52–68.
Sally R. MUNT, 1994: *Murder by the book?* New York: Routledge.
Maja NOVAK, 1995: *Cimre.* Maribor: Založba Obzorja.
Ljuba PRENNER, 1939: *Neznani storilec.*Ljubljana: Vodnikova družba.
Gerald PRINCE, 1989: *Dictionary of narratology.* USA: University of Nebraska press.
Mark SELTZER, 1984: *Henry James and the art of power.* Ithaca: Cornel VP.
Jenny STRINGER, 1996: *Twentieth century literature in English.* Oxford, New York: Oxford university press.
Peter SVETINA in Durđa STRSOGLAVEC, 1999: Žanrski umor? Primer Novakova–Tribuson: preiskava sodobne slovenske in hrvaške kriminalke, 35. *SSJLK*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 147–161.
Tzvetan TODOROV, 1987: *Uvod u fantastično književnost*. Beograd: Pečat.
Sergej VERČ, 1991: *Rolandov steber.* Trst: Založništvo tržaškega tiska.
Tone D. VRHOVNIK, 1993: Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura. *Literatura* 26–27, 61–79.
Slavoj ŽIŽEK in Rastko MOČNIK, 1982: *Memento umori. Teorija detektivskega romana.* Ljubljana: DZS.

SUMMARY

The contemporary Slovene mystery novel at the end of the 20th c. ceases to follow a clear schematic structure, which had previously placed the mystery novel into trivial literature. It violated the following genre conventions: it reformed the identity puzzle of the criminal into (an unexplained) mystery of the narrator; in suspense it neglected the explicitness of logical mental processes; it did not connect from the genre point of view the reader's uncertainty with the detective's task of anticipation or search for clues; it arbitrarily moved and/or truncated the triad: corpse, detective, criminal. Although in the contemporary Slovene mystery novel the crime is still the pivotal point, which sets the story narrative in motion and gives it direction, the formal intertextual processes of reference to the literary and cinematic traditions color it ironically and humorously. Besides these genre deviations, the contemporary Slovene mystery novel was most strongly refined from the literary point of view by the syncretism of genre structures, which in the last decade of the 20th c. in Slovenia influenced the reformation of the traditional genre models in novelistic texts. Genre hybridness (the contemporary Slovene mystery novel is a combination of a detective story, mystery novel, "hard" mystery novel, and other novelist genres: psychological, erotic, "chat" novels) thus formed a new image of the mystery novel, and at the same time caused stories in other kinds of novels to imitate composition of the mystery novel.