

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST
IN LITERARNO TEORIJO
ODDELEK ZA GERMANISTIKO
Z NEDERLANDISTIKO IN SKANDINAVISTIKO

MARKO BUNDERLA

Žanrski elementi v romanu Georga Kleina Libidissi

Genreelemente in Georg Kleins Roman Libidissi

Diplomsko delo

Mentorja:

red. prof. dr. Tone Smolej

izr. prof. dr. Špela Virant

Dvopredmetni univerzitetni študijski

program: Primerjalna književnost in
literarna teorija;

Dvopredmetni univerzitetni študijski

program: Nemški jezik in književnost

Ljubljana, 2016

ZAHVALA

Najprej bi se rad zahvalil mentorju red. prof. dr. Toneju Smoleju in mentorici izr. prof. dr. Špeli Virant za možnost pisanja te naloge in potrpežljivost pri njenem kapljanju.

Zahvalil bi se rad mušketirjem, še posebej Juriju in Igorju, ki sta se borila ob meni na vseh barikadah do diplome (PEPV in SFSN).

Zahvalil bi se rad tudi vsem ostalim prijateljem, bratoma, sorodnikom – še posebej staršema, teti Mariji, teti Veri in bratrancu Tomažu – za vso pomoč in podporo.

Še posebej bi se rad zahvalil moji dragi Miriam za njeno neomajno ljubezen.

ŽANRSKI ELEMENTI V ROMANU GEORGA KLEINA LIBIDISSI

Georg Klein je svoj roman *Libidisi* podnaslovil *Nemški tajni agent v primežu orientalskega mesta*. S tem je označil žanr svojega dela, ki je potemtakem vohunski roman. A *Libidisi* je kompleksno literarno delo, ki ne vsebuje le žanrskih značilnosti vohunskega romana, ampak tudi značilnosti trilerja, trdega detektivskega romana, antiutopije in klasičnega detektivskega romana, nazadnje pa ga je mogoče razumeti celo kot družbenokritični roman.

Pričujoče delo se osredotoča na analizo elementov različnih žanrov, s katerimi je mogoče asociirati *Libidisi*. Jedro diplomske naloge sestavljata predstavitev temeljnih značilnosti analiziranih žanrov in analiza načinov njihovega izraza v Kleinovem romanu.

Ključne besede: Libidissi, literarni žanri, žanrski elementi, klasični detektivski roman, triler, vohunski roman, trdi detektivski roman, distopični roman, socialno-kritični roman

ELEMENTS OF GENRE IN THE NOVEL LIBIDISSI BY GEORG KLEIN

Georg Klein subtitled his novel *A German spy in the clutches of an oriental city* indicating that the genre of his work is spy fiction. However, *Libidissi* is a complex literary work which incorporates not only the characteristics of a spy novel but also the characteristics of a thriller, hard-boiled detective novel, dystopian novel, and classic detective novel. Finally, it may be even interpreted as a social novel.

This thesis is focused on the analysis of the elements of different genres which the novel *Libidissi* may be associated with. The main part of this thesis consists of a presentation of the basic characteristics of the analyzed genres and the analysis of their manifestation in Klein's novel.

Keywords: *Libidissi*, literary genres, elements of genre, classic detective novel, thriller, spy novel, hard-boiled detective novel, dystopian novel, social novel

Kazalo

1. Uvod	5
2. O Georgu Kleinu	7
3. Vsebinska analiza romana Libidisi	9
4. Kriminalni in detektivski roman	14
4.1 Zgodovinski pregled	15
4.2 Strukturne in motivne značilnosti žanra	20
4.2.1 Klasični in trdi detektivski roman	22
4.2.2 Triler	27
4.2.3 Vohunski roman	34
5. Libidisi kot žanrski roman	38
5.1 Libidisi in detektivski roman	38
5.2 Libidisi kot triler	42
5.3 Libidisi kot vohunski roman	46
5.4 Žanrski sinkretizem v Libidisi – distopija	49
6. Libidisi kot družbeno kritični roman	53
7. Zaključek	55
8. Genreelemente in Georg Kleins Roman Libidissi	56
9. Literatura	64

1. Uvod

Georg Klein je svoj roman *Libidisi* podnaslovil *Nemški tajni agent v primežu orientalskega mesta*. S tem je označil žanr svojega dela, ki je potemtakem vohunski roman. A *Libidisi* je kompleksno literarno delo, ki ne vsebuje le žanrskih značilnosti vohunskega romana, ampak tudi značilnosti trilerja, trdega detektivskega romana, distopije in klasičnega detektivskega romana, nazadnje pa ga je mogoče razumeti celo kot družbenokritični roman.

Glede na žanrski sinkretizem, ki je značilen za *Libidisi*, ni presenetljivo, da tudi njegove interpretacije ne najdejo enega samega »sporočila« ali pomena zgodbe, temveč vztrajajo pri njeni interpretativni odprtosti. Po eni strani gre za vohunski roman, kjer pa ni jasne razlike med »dobrimi« in »slabimi«, kakor jo najdemo v najbolj znanih vohunskih romanih Iana Fleminga. Je triler, a nasilje, s katerim je zgodba preprejena, je posredovano z obilico ironije in humorja, zato tudi opisi trupel in mučenja ne delujejo grozljivo.

Pričujoče delo se osredotoča na analizo elementov različnih žanrov, s katerimi je mogoče asociirati *Libidisi*. Jedro diplomske naloge sestavljata predstavitev temeljnih značilnosti analiziranih žanrov in analiza načinov njihovega izraza v Kleinovem romanu. Zaradi vloge, ki jo ima pri razlikovanju med seboj povezanih žanrov (triler, trdi detektivski roman, vohunski roman) vsebina romana, jo takoj po kratki predstavitvi avtorja in njegovega literarnega ustvarjanja podrobneje povzemamo, čemur sledi osrednji del naloge.

Izkaže se, da si je mogoče z analizo žanrskih elementov v romanu *Libidisi* pomagati tudi pri njegovi interpretaciji. Roman vsebuje značilnosti mnogih žanrov, a nobenemu ne ustreza popolnoma. Struktura romana je kljub preprosti zgodbi zapletena. Pogoste so analepse, ki bralcu postopoma razkrivajo ozadje romanesknega dogajanja. Bralci zato kot klasični detektivi namige, ki nam jih Klein razkriva, postopoma povezujemo v koherentno celoto. Od našega razumevanje teh namigov je odvisno, kako bomo celoto romana končno razumeli – možnih pa je več povsem smiselnih interpretacij.

Nazadnje se zdi, da Klein s tem, da ne omogoči zaprtja zgodbe in ene same interpretacije, bralcem pušča svobodo, ki je svoboda jezika, kakršne njegovi protagonisti v s tajnimi službami prepredenem svetu nimajo.

2. O Georgu Kleinu¹

Georg Klein je nemški pisatelj, rojen 29. Marca 1953 v Augsburgu. Odraščal je v tamkajšnjem delu mesta Bärenkeller, kateremu je postavil spomenik z odličnim romanom *Roman unserer Kindheit*, ki je izšel leta 2010 in še istega leta prejel nagrado knjižnega sejma v Leipzigu. Po opravljeni maturi in odsluženem vojaškem roku je študiral germanistiko, zgodovino in sociologijo na univerzah v Augsburgu in Münchnu. Nato je delal kot jezikovni učitelj in ghostwriter. Njegove prve zgodbe so izšle 1984 v nemških literarnih revijah (*Am Erker*, *manuskripte*, *Merkur*, *ndl*, *Neue Rundschau* ali *Sprache im technischen Zeitalter*). Njegova prva knjižna izdaja, vohunski roman *Libidissi*, je bila leta 1998 proslavljena kot ena najboljših knjig leta v nemškem jeziku in 1999 je zanj prejel nemško nagrado za literaturo bratov Grimm (Brüder-Grimm-Preis) mesta Hanau. Žirija je svojo odločitev utemeljila z naslednjimi besedami »Avtor je ustvaril [...] fantastično-orientalski svet, ki bralca omreži z menjavanjem perspektiv in ga postavlja pred vedno nove uganke«². K izidu tega romana je pripomoglo slučajno srečanje z mladim berlinskim založnikom Alexandrom Festom. Leta 1999 je izšla tudi zbirka zgodb *Anrufung des blinden Fisches*. Leta 2000 je bila Kleinu podeljena literarna nagrada Ingeborg Bachman. Spomladi 2001 je izšla detektivska zgodba *Barbar Rosa*. Sledila sta romana *Die Sonne scheint uns* (2004) in *Sünde Güte Blitz*. Kot »Poet in Residence« je leta 2004 poučeval na Univerzi v Essnu. 2005 je vodil delavnico kreativnega pisanja na Kitajskem. Leta 2008 je na povabilo Goethe inštituta v Moskvi preživel nekaj časa v mestu Akademgorodok, univerzitetnem mestu v bližini Novosibirsk. Rezultat tam preživetega časa je bila zbirka esejev *Nackt in Nowosibirsk*, ki je izšla v časopisu *Süddeutsche Zeitung*. Od izida njegovega prvega romana piše Georg Klein za različne nadregionalne časopise (*Berliner Zeitung*, *Freitag*, *Faz*, *FR*, *Welt*).

¹ Pri predstavitvi avtorjevega življenja in dela sem upošteval naslednje vire:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Klein_\(Schriftsteller\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Klein_(Schriftsteller)),

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/georg-klein-roman-unserer-kindheit-wenn-die-stollen-trauer-tragen-1957792.html>, buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/KleinGeorg,

augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/KleinGeorg, single-generation.de/themen/thema_single-generation.htm#abgrenzung (Dostop: 14.5.2016)

² [https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Klein_\(Schriftsteller\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Klein_(Schriftsteller)) (Dostop:14.5.2016)

Njegove zgodbe so večkrat predvajane tudi po radiu (npr. DeutschlandRadio). Georg Klein velja za avtorja generacije, ki je bila rojena po 1947 in pred 1965. V času mladosti te generacije je najbolj naraslo število gospodinjev samskih oseb v starih zveznih deželah ZRN. Mediji so to generacijo označili za demografsko grozo. Za glasnike te generacije veljajo Nick Hornby, Michael Houellebecq in seveda Georg Klein.

Leta 2012 je prejel priznanje na področju kulture nemške zvezne dežele Niedersachsen (Spodnja Saška).

Danes Georg Klein s svojo družino živi v Ostfriesland (Vzhodna Frizija; okrožje Bunde). Poročen je s pisateljico Katrin de Vries in imata dva sinova.

3. Vsebinska analiza romana Libidisi³

Roman je razdeljen na 27 poglavij in se prične in medias res na letališču mesta Libidisi, kjer nemški agent Spajk opreza za svojim naslednikom, na prihod katerega je bil opozorjen na skrivnosten način. Kje naj bi se nahajalo mesto Libidisi, glavno mesto orientalske dežele, z ladjo dosegljivo iz zahodne Afrike in v antiki znano po trgovini s sužnji, še danes pa po velikanski luni, ne vemo.

Kraja in časa dogajanja torej ni mogoče natančneje določiti. Mesto se zdi bralcu znano in hkrati neznano. Čas, se zdi, je bližnja prihodnost, v kateri ljudje redko doživijo starost petdesetih let. Opise mesta in navad ter dogajanje podaja v glavnem prvoosebni pripovedovalec, že omenjeni nemški agent Spajk, pa tudi njegova zasledovalca, nemška tajna agenta.

V mestu je aktivna radikalna sekta, ki časti preroka Gahisa, ki je po svojem zadnjem televizijskem nagovoru naredil samomor. Njegovo ime in njegovo delovanje najbrž namenoma spominjata na Gandija⁴ in Hitlerja. Njegovi privrženci, gahisti, širijo njegovo religijo s prodajo prepovedanih videov in zvočnih posnetkov njegovih pridig (prerokb). Izleti v stari del mesta Goto, kjer stoji Modra katedrala in je pod oblastjo gahistov, so za tujce smrtno nevarni. Prav tako na tujce v mestu preži neozdravljiva virusna bolezen mau, ki si izbira svoje žrtve v glavnem med prišleki.

V dostopnem delu mesta se Spajk zvečer zabava v umetniški kavarni Naked Truth Club na Bulvarju svobode mišljenja, pije zulejko, pijačo iz prevretega kobiljega mleka, ali preživi noč v parni kopeli, katere lastnik je njegov prijatelj Freddy, ki ga tudi oskrbuje z mladimi moškimi. Drug njegov prijatelj je zdravnik Zinally, ki mu predava o manjvrednih rasah in predpisuje zdravila za njegove tegobe, ki pa se nikoli ne pozdravijo. Hitro ugotovimo, da Spajk postopoma celostno propada. Že dolgo ga Zvezni centralni urad v njegovi domovini obravnava kot

³ Nekoliko podrobnejša vsebinska analiza je potrebna, ker v nadaljevanju na podlagi tega iščemo žanrske elemente romana.

⁴ Prim. Maar 94. Možne so tudi druge interpretacije tega imena. Prvi del imena bi lahko asociiral tudi na Gadafija.

sumljivega, sporočila, ki jih pošilja v Nemčijo, pa so vedno bolj zmedena. Spajk ni več takšen, kot je bil nekdanj, saj ga je tuja dežela okužila.

Njegova spremljevalka je deklica, domačinka, ki mu je bila na nek način vsiljena v oskrbo. Deklica je hči zbiralca odpadnih materialov, ki se je bil s svojim težkim motorjem večkrat peljal skozi Spajkovo ulico v Četrtri cunj in grelnikov. Na prikolici je imel nameščeno žičnato kletko v katero so prebivalci metali odpadke, medtem pa je njegova hčerka plezala po kletki in jih sortirala. Ko je Spajk nekega jutra hotel odvreči prazne steklenice zulejke, se je njen oče zgrudil mrtev z motornega kolesa in Spajkov sosed, slaščičar Sukum, mu je vrgel majhno siroto v naročje. Deklica se ga je trdno oklenila in da si ne bi nakopal sovraštva sosesčine, jo je vzela k sebi domov. Skupaj očistita s ptičjimi iztrebki na debelo nastlano podstrešje, kjer jo želi Spajk nastaniti. Med čiščenjem Spajk opazuje, kako spretna je z izvijačem, da iztrebki kar letijo naokoli. To ga, se zdi, spomni na učinkovitost nemškega supertopa v drugi svetovni vojni poimenovanega »fleißiges Lieschen« oz. »pridkana Lizika« (Klein 57) in tako jo krsti za Liziko. Medsebojno si pomagata. Spajk plačuje čevljarja Aksoma – delno z denarjem, delno s pornografskimi filmi in eksotičnimi konzervami –, da ji vsako leto izdelava ortopedske čevlje, saj ima Lizika zaradi plezanja v kletki popolnoma deformirane prste na nogah. Lizika pa mu pomaga tako, da ga vzpodbudi, naj si pri Aksomu kupi pištolo.

Spajk je v nevarnosti, kar izve na nenavaden način. Po starem sistemu za cevno pošto, ki poteka skozi njegovo hišo, neredno prejema sporočila neznanega pošiljatelja. Po tej poti prejme tudi svarilo, da ga bodo zamenjali. Prejeta sporočila so pravopisno vedno bolj pohabljenaa. Zadnje sporočilo najbolj: »Moj dolgoletni obveščevalec je (kakšno) besedo iznakazil do meje razpoznavnosti. V njegovem zapisu besede 'likvidacija' je pravih le še polovica črk« (Klein 36). Tako je Spajk obveščen: morilski komando iz Nemčije je priletel v Libidisi, da ga odstrani.

Bralec ve za to že dlje časa, saj avtor preklaplja med perspektivama zasledovalca in zasledovanega. Morilca, ki tako kot Spajk pripovedujeta v prvi osebi, sta neprestano se smehljajoča mlada moška, ki se podata na iskanje Spajka. Pri tem se njihove poti vedno znova križajo, vendar tega ne opazita. Spajk je že v tako slabem stanju, da ni podoben več nobeni od znanih fotografij. Zasledovalca ga imata za starega zanemarjenega Italijana in tudi bralec mora

biti pozoren, da ne spregleda skorajšnjih srečanj. Kar bralec takoj opazi, je krutost, s katero si smehljajoča morilca utirata pot do Spajka. Njuna prva žrtev je transvestit Leila Calvin iz kluba Naked Truth Club, katerega »storitve« je Spajk v preteklosti občasno užival v stranišču kluba. Morilca ga ujameta in mučita, vendar Calvinu uspe, da zasledovanega v zadnjem trenutku posvari. Spajk pobegne čez zadnje dvorišče in vstopi v razgledno ladjo, ki vozi dogodivščin željne turiste v prepovedan del mesta. Na ladji je moški, ki se izdaja za Japonca, vendar Spajk ugotovi da je ameriški agent. V siju polne lune se ladja približa Modri katedrali, kjer jo začnejo obstreljevati gahisti. Ladjo potopijo in pri tem je nekaj ljudi ranjenih. Spajk uspe z mobilnim telefonom poklicati Liziko in nato zapusti ladjo v spremstvu lažnega Japonca.

Smehljajoča morilca sta mu medtem spet za petami. Uspe jima ugrabiti Freddyja, lastnika parne kopeli, in ga prisiliti, da ju pretihotapi v prepovedan del mesta. Spajk je v prednosti, saj mesto pozna. V spremstvu agenta, ki mu nemočno sledi, gre do skladišč na pristaniškem trgu. Tam se nahaja nekdanji Goethejev inštitut, in sicer v enem od nadstropij nad uničenim baptističnim misijonom, zaradi česar ga je mogoče doseči le skozi zamaskiran prehod. V tleh je skrit računalnik, prek katerega Spajk pošilja svoja sporočila v Nemčijo, pri čemer je zamaskiran kot nenevaren norec, ki se udeležuje »Okrogle Mize za Apokalipso in Prerokbo« na »American World Netu«.

Poimenovanje okrogle mize pravzaprav ni povsem napačno, saj so Spajkova sporočila, ki jih pošilja v Nemčijo, zdijo kot prerokbe. Bralcu se počasi razkriva, da Spajk po sistemu cevne pošte ne prejema samo osebnih opozoril, temveč vedno znova tudi pravilne informacije o prihodnosti. Ne glede na to, kako nejasna so sporočila, ki jih pošilja domačemu uradu, vedno vsebujejo natančno prerokbo. Tako na primer napove atentat gahistov v Turčiji, ki se zgodi tri dni kasneje in katerega žrtev je ameriški general med skrivnim obiskom vojaškega letalskega oporišča ter navede tudi njegovo ime, ki v javnosti ni znano. Tokratno sporočilo uradu zadeva prihajajoči deveti dan smrti Gahisa. Na ta dan njegovi privrženci načrtujejo samomorilski napad na letališče mesta. Morilca za to obletnico, ki pomeni veliko nevarnost za tujce, izvesta šele, ko prispeta v Libidisi, saj ju Spajkov glavni nadzornik o temu ni obvestil. Ali je mogoče, da ju o tem ni obvestil, ker je še vedno zvest Spajku in rajši vidi, da umreta morilca kot njegov zanemarjeni agent? Zakaj bi mu drugače Spajk še vedno pošiljal sporočila, čeprav ve, da se ga želijo znebiti?

Mogoče je ta stari šef, s priimkom Kuhl, pravzaprav ključna figura celotnega romana, vendar roman vsebuje premalo informacij, da bi o tem lahko zanesljivo sklepali.

Spajk pošlje še zadnje sporočilo pod lažnim imenom Apostol ljubezni in pri tem mu čez ramo gleda zadihan Američan. Skupaj se odpravita na pot navzdol. Ko prispeta do vznožja stopnic, ga Spajk spusti naprej.

Mesec je bil zdaj ugodno nizko, njegova svetloba je v širokih pasovih padala na razbitine nekdanje opreme. Moj kolega se je radovedno oziral in se naposled sklonil h kupu starih računalniških disket. Nisem ga oviral in s konico čevlja sem grebel po ostankih, kot bi bilo med njimi tudi zame kaj zanimivega. On je počepnil in iz notranjega žepa svojega sakoja povlekel očala, da bi razbral nek napis. Stopil sem za njega in vprašal, kaj piše. Njegov odgovor, najbrž prve besede daljšega stavka, so se za vekomaj izgubile v peklenskem poku mojega damskega orožja. In kot da ga ne bi ustrelil samo v glavo, pač pa dodatno še v hrbet, se je kolega z veliko silo zgrudil na baptistične diskete. (Klein 164)

Tik pred koncem se pokaže junak knjige enako krut kot morilca, ki ga zasledujeta. To pa ni edino presenečenje, ki čaka bralca. Zdaj pričakuje Spajka Lizika, da ga pretihotapi iz prepovedane četrti. Prinese mu romarsko oblačilo gahistov predvsem pa naboj, ki mu bo prišel še kako prav. Tako opremljen se vrne v Četrto cunj in grelnikov ter se počasi bliža svoji hiši. Bralec je pred njim seznanjen s tem, kdo se je medtem v njegovi hiši skrival. Smehljajoča morilca sta prisilila Freddyja, da ju je odpeljal do Spajkovega stanovanja in ga potem ubila. Zdaj čakata v notranjosti hiše, da opravita svojo nalogo in Spajka odstranita, vendar še vedno ne vesta kako Spajk izgleda. Oblečen kot gahist se šepajoče bliža hiši ne da bi ga morilca prepoznala. Perspektiva pripovedovalca se spreminja: enkrat pripovedujeta morilca v zasedi, drugič njuna šepajoča žrtev Spajk. Tako je bralcu predstavljena ista situacija iz dveh različnih pogledov in hkrati se mu razkrije še ena nejasnost.

Po ulici prihaja star gahist. Osamljen mož je prvi mimoidoči, odkar stojiva ob oknu. Šepa; toda navkljub težavam, ki jih ima s svojo desno nogo, je v njegovem koraku nekaj odločnega. Starec se približuje in zdaj skozi špranjo okna slišiva, kako trdno postavlja svoje okovane čevlje na tlak, tudi stopalo prizadete noge. Od Freddyja veva, da je kuta s kapuco, ki jo ima na sebi, romarsko oblačilo. Njegov obraz zakriva posebna maska, ki naj bi romarja ščitila pred vsemi slabimi plini, celo pred plinom slabih misli. Zagotovo je namenjen k jutranji pobožnosti ali pa ga vleče na tajno zbirališče, kjer se bo ob svitu začelo zborovanje gahistov. Pred sosednjo hišo v siju vhoda se ustavi in se, zato da razbremeni šibkejšo nogo, nasloni na vratni podboj.

Ob vratih najinega soseda, slaščičarja Sukuma, moram še enkrat počiti. Roko umaknem z Lizikine rame, se naslonim na vratni podboj in poskušam razbremeniti bolečo nogo. Lizika me je morala zadnji del poti, od trga do najine ulice, podpirati. Ne samo moja dlan, moja cela roka je pritiskala na dekletova ramena in tilnik. Nepojmljivo je, kako je, ne da bi opazil, v zadnjih letih postala tako velika, da mi je lahko v oporo. Potrpežljivo čaka, dokler nisem pripravljen na nadaljevanje poti. (Klein 170)

Deset strani pred koncem bralec izve, da edina simpatična oseba romana samo junakova utvara. Spajka, ki misli, da se opira na Liziko, opišeta zasledovalca kot »osamljenega moža«.

Spajk zavije proti svoji hiši in vstopi v vežo, kjer, kot mu je v navadi, sede na stopnice, da nekoliko počije in pri tem zapade v polsen. Ko morilca spoznata, da stavec, ki sta ga opazovala, ni nadaljeval poti naprej po ulici in slišita, da je nekdo v pritličju, se začneta spuščati po stopnicah. Spajk, ki ga predrami nek hrup, se spomni, da ima za petami zasledovalca in se skrije. Ko ju zagleda, ustrela. Enega morilca ubije, drugi pa ranjen zbeži. Spajk nato pokliče doktorja Zinallya, ki mu kljub nemirom uspe priti do njega, da bi mu oskrbel od orožja razcefran prst. Med telefonskim pogovorom Spajk tudi izve, da so gahisti napadli letališče.

4. Kriminalni in detektivski roman

Libidisi vsebuje elemente številnih žanrov, od trilerja, vohunskega romana, trdega detektivskega romana in distopičnega romana. Zanj je torej, kakor za številne moderne romane, značilen žanrski sinkretizem. Kljub temu se zdi, da ga je najprej potrebno obravnavati v luči trilerja in trdega detektivskega romana, zato bomo v nadaljevanju na kratko predstavili zgodovinski razvoj tega žanra in njegovih podžanrov.

Že kratka analiza vsebine pokaže, da *Libidisi* ni zgolj triler ali zgolj vohunski roman, ampak črpa iz tradicije trilerja nasploh. Preden je torej mogoče natančno opisati značilnosti različnih žanrov, ki jih najdemo v tem romanu, je potrebno analizirati žanre same in njihove zgodovinske prepletenosti ter sorodnosti.

4.1 Zgodovinski pregled

Literarnozgodovinsko nas sicer najbolj zanima nastanek trilerja in vohunskega romana, vendar sta ta žanra, o katerih bomo razpravljali v zvezi s Kleinom in njegovim delom, zgodovinsko vpeta v razvoj kriminalnega in detektivskega romana, iz katerih izhajata. Zato Peter Nusser, Miran Hladnik, Helmut Heissenbüttel, Ernst Bloch in drugi v zvezi z zgodovinskim razvojem teh žanrov med njimi pravzaprav ne delajo razlik, saj so predhodniki in viri zanje v resnici enaki. Strukturno razlikovanje med žanri, ki se pojavi v dvajsetem stoletju, bomo zato obravnavali v posebnem poglavju, saj je za žanrsko opredelitev Kleinove proze ključen natančen opis različnih, z detektivskim in kriminalnim romanom povezanih žanrov.

Literarna zgodovina kot prvo kriminalno zgodbo ali detektivski roman⁵ obravnava *Umor v ulici Morgue* Allana Edgarja Poeja, v kateri že nastopa znameniti detektivski lik⁶ August Dupin, ki je v literarni teoriji širše znan zaradi druge zgodbe, v kateri nastopa, in sicer *Ukradeno pismo*⁷. Vira, iz katerih je Poe črpal nastavke teh zgodb, sta po Hladniku angleški grozljivi roman in Vidocqovi Spomini (Hladnik 49). A raziskovalci, recimo Peter Nusser in Miran Hladnik, poudarjajo, da ima kriminalni roman, pa tudi detektivski in vohunski, določeno predzgodovino ali predhodnike, ki sega vsaj v »19. stoletje [...] kriminalne zgodbe pa naj bi poznali že Kitajci in Japonci v 17. in 18. stoletju« (Hladnik 48). Kot predstopnjo ali tudi zgodovinski vir kriminalnega romana oba

⁵ *Umor v ulici Morgue* in tudi druge začetnike in predhodnike detektivskega romana različni avtorji opredeljujejo bodisi kot detektivsko zgodbo bodisi kot »križanko« in kriminalno zgodbo (Hladnik 49) bodisi kot detektivsko zgodbo (Nusser 80). Podobno so nesoglasna tudi žanrska poimenovanja drugih zgodnjih kriminalnih in detektivskih zgodb in romanov, kar je seveda odvisno od različnih opredelitev žanra različnih raziskovalcev, še pogosteje pa preprosto različnega izbora terminov za opis istih literarnozgodovinskih pojavov. V pričujočem zgodovinskem pregledu najpogostejša termina kriminalni in detektivski roman (zgodba, pripoved) rabimo sinonimno, saj na ravni predhodnikov vsi kasnejši žanri črpajo iz istih virov, oz. je nadaljnja diferenciacija v zvezi s predhodniki kasnejšega trilerja in vohunskega romana nemogoča.

⁶ Prvi roman, v katerem eno od osrednjih vlog igra lik policista oz. detektiva je sicer *Bleak House* Charlesa Dickensa (Nusser 80).

⁷ Zgodba je postala domala razvpita, ko jo je Jacques Lacan v svojem *Seminarju o »Ukradenem pismu«* uporabil za prikaz svojih lastnih teoretskih misli, zlasti razlage avtomatizma ponavljanja, načela ugodja, nagona smrti, predvsem pa praznega označevalca, ki ga ukradeno pismo reprezentira (Virk 163–173).

raziskovalca navajata poročila z »verzificiranimi biografijami morilcev in zločincev« (Hladnik 48), in še posebej zbirko dvajsetih zvezkov sodnih primerov Gayota Pitavala *Causes célebres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*, pa tudi *Spomine Eugena Francois Vidocqa* (Hladnik 48, Nusser 75–76). A med Poejevima zgodbama in temi zbirkami spominov ter zgodovinskih kriminalnih primerov obstaja pomembna razlika. Ti zapisi in spomini kot predhodniki kriminalnega romana namreč, četudi vsebujejo, kot pravi Nusser, določeno »napetost« (76) ne razkrivajo nekega skritega zločinskega ravnanja, osebe ali dogodka, temveč predstavljajo že razrešene primere, okoliščine dogodkov in tudi njihovo sodno razrešitev. Druga bistvena razlika med predhodniki kriminalnega romana in prvimi kriminalnimi in detektivskimi romani je, da predhodniki za kriminalni in detektivski roman značilne motive in teme (zločin, skrivanje, iskanje zločinca, obstoj detektiva itn.) zmeraj postavljajo v širši družbeni kontekst, in sicer tudi z namenom (ali učinkom) družbene kritike in prikaza družbe določenega časa ali določenega družbenega razreda (Nusser 80–81).

Viri, iz katerih črpajo klasiki kriminalnega in detektivskega romana, in sicer od Poeja do Conana Doylea, Agathe Christie do končno tudi Kleina, pa ne obsegajo le teh prvih neliterarnih zapisov o zločinih in zločincih. Mednje spada vsaj še tradicija viktorijanske detektivske povesti Charlesa Dickensa in Williama Wilkieja Collinsa (Hladnik 49), grozljivega romana (gotski roman) Horaca Walpolea, feljtonskega romana druge polovice 19. stoletja s Honorejem de Balzacom, Eugenom Sueom, Alexandrom Dumasom in seveda Charlesom Dickensom (Nusser 75–80). Ti viri so na nastanek kriminalnega, detektivskega in vohunskega romana, ki jih na tej stopnji, kot pravi Nusser, še ni mogoče razlikovati (78), vplivali na različne načine. Najprej so pomembni imagološki in tematološki vplivi, to je način prikaza določenih oseb, kriminalcev, policistov, sodnikov, žrtev itn. prikaz samih zločinskih dejanj, dejanj, ki so povezana z zločinskim ravnanjem, recimo beg, boj, skrivanje, iskanje sledi itn., prikaz specifične psihologije oseb, recimo strahu, pričakovanja rešitve, logičnega mišljenja in sposobnosti vživljanja, in še posebej nastavki za (za zlasti detektivski roman) ključno razlikovanje med amaterjem in »specialistom«, detektivom ali policistom. Z imagološkimi in tematološkimi vplivi je neposredno povezan način karakterizacije oz. psihologija literarnih oseb, še posebej v povezavi z razlikovanjem med amaterjem in profesionalnim detektivom ter poudarjanjem moči intelekta, ki sumi, išče namige in

poskuša najti skrite vzroke dogodkov, a je obenem samotarski, depresiven in nagnjen k odvisnosti od drog, pri čemer so slednje značilnosti literarnih oseb, kot pravi Nusser (77), prisotne že v romantičnem romanu.

Te vplive je mogoče najti že v Poejevih zgodbah o Dupinu, še posebej pa v klasičnih detektivskih romanih, recimo Doylovih (*The Hound of Baskervilles*, *The Signe of Four*, *a Study in Scarlet in The Valley of Fear*), A. Christienih (*The Mysterious Affair at Styles*, *The Murders of Roger Ackroyd*, *Murder on the Orient Express* itn.) in celo v Dürrenmattovem *Der Richter und sein Henker*.

Onstran samih literarnih virov kriminalnega in detektivskega romana je za razumevanje njegovega nastanka in njegove popularnosti⁸ pomemben način mišljenja, ki ga uvedeta viktorijanska fikcija v Veliki Britaniji in francoski realizem, še posebej Honore de Balzac. Lawrence Frank v svoji knjigi *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence: The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle* analizira literarna besedila izbranih avtorjev iz devetnajstega stoletja in tudi znanstvena besedila iz tistega obdobja. Navezuje se zlasti na zgodovino znanosti in trdi, da so Poe, Dickens in Doyle popularizirali in promovirali naturalističen in sekularen svetovni nazor ter zavračali naravno teologijo in preostanke razsvetljskega deizma. Namesto zanašanja na božji red in upoštevanja možnosti božanskega intervencionizma so svoja besedila gradili na logiki geologije, arheologije, paleontologije in seveda na logiki teorije evolucije.

Darwinu je geološki »zapis« pomenil zgodovino življenja na Zemlji, ki je ohranjena nepopolno in sporadično, zaradi česar jo je potrebno skrbno sestaviti v z dejstvi utemeljeno zgodbo razvoja živih bitij. Fragmentarnost ostankov geoloških, arheoloških in paleontoloških procesov je seveda idejno zelo podobna zamisli o odkrivanju skritih zločinov na podlagi sledi, ki jih zločinec pusti za seboj, zato ni presenetljivo, da Frank izvor detektivske zgodbe pojasni kot posledico intelektualno nemirnega obdobja zatona naravne teologije in vznika pozitivistične znanosti, pri čemer je detektiv podoben arheologu, ki na podlagi namigov in z uporabo svojega razuma in

⁸ Nusser ugotavlja, da so kriminalni romani po vsem svetu daleč najpopularnejša vrsta fikcije.

sposobnosti dedukcije rekonstruira ravnanja in tudi misli nekoga drugega (bodisi nekega drugega ljudstva, kot to počne arheolog, bodisi druge osebe, kar počne detektiv).

Bistvo tega novega, materialističnega in pozitivističnega svetovnega nazora je ustvarjanje kronološkega in asociativnega redosleda, ki sledi verigi vzrokov in posledic, temelječih na fizikalnih zakonih in zakonih delovanja človeške duševnosti. Zdi se, da je za nastanek kriminalnega in detektivskega romana ključno prav slednje – zamisel, da tudi človeški um deluje v skladu z naravnimi zakonitostmi, zaradi česar je mogoče človekovo mišljenje rekonstruirati na enak način kot arheologi rekonstruirajo arhitekturo neke porušene staroveške stavbe.

Vendar niti geologija niti arheologija in tudi teorija evolucije dejansko ne vsebujejo znanosti o človekovi duševnosti, zato ni presenetljivo, da je tak *Zeitgeist* porodil tudi začetke sodobne psihologije z Williamom Jamesom in psihoanalizo Sigmunda Freuda in da je najobsežnejši teoretski in zgodovinski pregled detektivskega romana na slovenskem nastal v krogu slovenske psihoanalitične šole (zbornik *Memento umori* s spremno študijo Slavojja Žižka in Rastka Močnika).

Analogije med psihoanalizo in detektivsko zgodbo navajajo k splošnemu obravnavanju zastrtih skrivnosti in krivde, v katerem bi lahko videli odsev kulturnega vzorca nekega obdobja. Medtem ko se v detektivski zgodbi to obravnavanje konča tako, da nas prepriča, kako naj bi zastrto skrivnost našli v neki tuji duševnosti, je šla psihoanaliza stvari do dna, razkrila je posameznikovo lastno notranjo napetost in tesnobo ter se z njima soočila. (Cawelti 189)

Prvi avtorji in avtorice kriminalnih zgodb in detektivskih romanov se seveda še niso mogli opirati niti na Freudovo psihoanalizo niti na sodobno psihologijo, so pa prevzeli ključno naturalistično predpostavko devetnajstega stoletja, da je »svet«, »problem«, »uganko« mogoče razumeti in posledično razrešiti. Rešitev težave torej nikakor ne more biti metafizična, ne more priti od zunaj in ne more biti stvar navdiha, temveč metode, analize in uvida. Razvoj duha časa in zlasti razvoj sodobne psihologije je rezultiral tudi v razvoju detektivskega ali kriminalnega romana in na njegovo nadaljnjo žanrsko diferenciacijo. Tako John Cawelti razlikuje med klasičnimi in trdimi detektivskimi zgodbami⁹. Med avtorje klasične detektivske zgodbe šteje Poeja, Doylea, A.

⁹ Razlikovanje, ki ga pri analizi razvoja in strukture trilerja in vohunskega romana upošteva tudi Nusser (48).

Christie, Margery Allingham, Nicholasa Blakea, Nicolasa Freelinga in druge. Trdi detektivski roman pa pišejo Dashiell Hammett, Raymond Chandler, William Irish (Cornell Hopley-Woolrich) in drugi¹⁰. Trdi detektivski roman se od klasične razlikuje po tem, da »se vizija mesta skoraj povsem sprevrne. Namesto tisoč in ene noči naletimo na prazno modernost, pokvarjenost in smrt« (Cawelti 208). Fantazija je »prestreljena s podtoni napadalnosti, izdaje in nevarnosti« (Cawelti 209), na ravni strukture pripovedi pa se je »osnovni arhetip detektivske zgodbe od pojasnjevanja skrivnosti premaknil k herojski pustolovščini« (Cawelti 210).

Triler in vohunski roman črpata iz te tradicije in tudi iz tradicije detektivskega ali kriminalnega romana prve polovice dvajsetega stoletja. Nusser razume kriminalni roman kot najširšo pripovedno strukturo, podzvrst katere je triler, vohunski roman (ob serijskem trafikarskem romanu¹¹ in trdi detektivki) pa razume kot podzvrst trilerja (110–111), in njihov zgodovinski razvoj kot preplet vseh doslej obravnavanih virov. Za razvoj trilerja je po njegovem ključen razvoj medijev, za razvoj za triler značilnih naratoloških in motivnih lastnosti pa so po Nusserju ključna še dela Mauricea Leblanca, Marcela Allaina, Pierra Souvestra. Ob tem Nusser pravi, da se trdi detektivski roman, vohunski roman in serijski trafikarski roman strukturno ne razlikujejo, marveč so različno motivno-tematsko orientirani. Zato je potrebno ob strukturi vohunskega romana in trilerja nasploh v nadaljevanju obravnavati še strukturi klasičnega in trdega detektivskega romana.

¹⁰ Izčrpen seznam avtoric in avtorjem različnih podžanrov najdemo v zborniku *Memento umori* (263–291).

¹¹ Izraz »Heftromankrimi« Hladnik sloveni kot serijski trafikarski roman (56).

4.2 Strukturne in motivne značilnosti žanra

Žanr je literarnovedni termin, ki lahko označuje najširšo literarno-zvrstno razlikovanje med epiko, liriko in dramatiko, lahko pa označuje različne in z različnimi kriteriji opredeljene vrste besedil¹². V tem drugem smislu govorimo o romanu, tragediji, komediji, eseju itn. Metzlerjev leksikon *Literatur- und Kulturtheorie* izpostavlja klasifikatorno funkcijo žanrov – z njimi naj bi sistematizirali nepregledni nabor literarnih in drugih del v obvladljive kategorije, ki koristijo zlasti založnikom in bralcem, saj se tako lažje orientirajo med besedili, ki jih zanimajo.

Že Aristotel pozna razlike med različnimi vrstami literarnih besedil (epom, komedijo, tragedijo in lirsko poezijo), ki jih razlikuje od neliterarnih (recimo zgodovinopisnih del). V tem smislu sta posebej pomembni že omenjena antična Aristotelova teorija zvrsti in klasicistična teorija literarnih zvrsti, ki uvaja izrazito hierarhično vrednostno strukturo žanrov, na vrhu katere je seveda tragedija. Toda šele s pojavom biološke sistematizacije živih bitij je nastal model hierarhičnega urejanja literarnih besedil, ki upošteva njihov razvoj in medsebojno povezanost (Nünning 231). Težava literarnih žanrov pa je v tem, da jih ni mogoče razvrstiti v enosmerno genealoško vrsto. Včasih je težavna že zgodovinska datacija nastanka nekega žanra, recimo starogrške tragedije, še bolj problematično pa je, da so različna literarna besedila sposobna nadčasovnega vplivanja in mešanja.

Razlikovanje in urejanje različnih žanrov se dalje zaplete še zaradi vse večje kompleksnosti in hibridnosti literarnih besedil, recimo romanov, ki so lahko pustolovski, razvojni, psihološki, detektivski, pa tudi meščanski, družinski, romani mesta itn., pri čemer je nek roman, recimo *Libidisi*, mogoče uvrstiti v več kategorij med seboj deloma prekrivajočih se ali tudi povsem ločenih žanrov.

Literarna veda zato pri razlikovanju različnih žanrov deluje eklektično: poslužuje se strukturnih, vsebinskih in tudi kulturno-zgodovinskih kriterijev. Zato je tudi pri opredelitvi detektivskega,

¹² Pojem besedilo v tem primeru uporabljamo v post-strukturalističnem smislu, kar pomeni, da je žanr ne le literarnovedni, ampak kulturno-zgodovinski pojem, ki preči različne medije in se pojavlja v različnih kontekstih (recimo film, televizija, gledališče, oglaševanje, novinarstvo itn.).

kriminalnega, vohunskega romana in trilerja potrebno upoštevati različne vrste značilnosti teh žanrov, od povsem strukturnih in naratoloških do vsebinskih, recimo motivnih, in kulturno-zgodovinskih, recimo tega, kako se trdi detektivski roman razvije na podlagi klasičnega detektivskega romana, kateri elementi se pri tem ohranjajo (saj je oboje še zmeraj detektivski roman) in kateri ne.

4.2.1 Klasični in trdi detektivski roman

Cawelti (206–210) izpostavlja, da se tako pri klasičnih kot tudi trdih detektivskih zgodbah dogajanje odvija v sodobnem mestu, pri čemer klasična angleška detektivska zgodba poteka na ozadju modernega mesta, kraja, ki ponuja eksotične in romantične pustolovščine, snov za nove različice zgodb iz tisoč in ene noči. Primer takšne podobe mesta naj bi se našel v delih, ki vpeljejo v sodobno mesto temo azijske zarote; *Moonstone* Wilkieja Collinsa in *Znamenje štirih* A. C. Doylea. Trde detektivske zgodbe nasprotno prikažejo mesto kot prostor, kjer blišč prikriva svet prežet z izkoriščanjem in kriminalom. Dober primer te preobrazbe podobe mesta v ameriški trdi detektivski zgodbi najdemo v odlomku iz romana *Zbogom, draga moja*, kjer junak Raymonda Chandlerja, Philip Marlowe, opisuje vožnjo skozi mesto (Cawelti 208-209).

Za temeljitejše razumevanje in razlikovanje »klasične« in »trde formule« (Cawelti 210) pa je potrebna še analiza dogajanja, značajev in podob. Omenjeno je že bilo, da se v trdi detektivski zgodbi arhetip premakne od »pojasnjevanja skrivnosti« k »herojski pustolovščini«, kot junak pa še vedno nastopa detektiv, ki razrešuje zločine. Za razumevanje tega premika je treba primerjati tudi ključne elemente klasične detektivske zgodbe, kot so detektiv, zločin, zločinec in potek dogajanja (Cawelti 210). Ob tem je pomembno opozoriti še na to, kar Richard Alewyn imenuje »časovni potek pripovedovanega dogajanja«, ki je v kriminalnem romanu »progresiven«, v detektivskem romanu (klasičnem in tudi trdem) pa »invertiran« (135). Skrivnost ali zločin, ki ga detektiv preiskuje, je namreč mogoče raziskovati šele, ko je zločin že storjen, ko je skrivnost že »skrita«. Alewyn problem pojasni s primerom svetopisemske zgodbe o Abelu in Kajnu, ki, kakor je posredovana v Bibliji, strukturno podobna kriminalnemu romanu, če pa bi se najprej zgodil uboj Abela, nakar bi sledilo iskanje storilca, pri čemer bi bil Kajn najprej osumljenec in šele na koncu spoznan za krivca, bi šlo za strukturo detektivke. Pomembno ni torej samo kaj se zgodi, temveč tudi kako se zgodi oz. kako je posredovano – povedano drugače, žanrov ne opredeljuje le zgodba ali fabula, temveč tudi diskurz ali siže.

Potek dogajanja trde in klasične formule je podoben. Zvrstijo se vpeljava detektiva, predstavitev zločina, preiskava, razrešitev in aretacija zločinca. Pomembne razlike pa so vidne v uresničevanju

poteka dogajanja. Ker je v trdi detektivski zgodbi storilec znan, ni v ospredju eliminacija osumljencev, kot je to značilno za klasično zgodbo, temveč razodetje in uveljavljanje pravice. Pri tem pa je junak izpostavljen zastraševanju in skušnjavam. V tipični klasični detektivski zgodbi je bolj pomembna pojasnitev zločina, medtem ko je v trdi zgodbi v ospredju končna aretacija oz. se zgodba konča s soočenjem detektiva in zločinca, pogosto v nasilnem dvoboju, značilnem za vesterne, v katerih detektiv odigra vlogo sodnika in izvršitelja kazni (Cawelti 210-211).

Konca se razlikujeta, ker je detektiv v trdi zgodbi bolj osebno vpleten, in tudi zaradi čustvene oz. moralne navezanosti na katero od vpletenih oseb ali krize njegove podobe o sebi, ki jo povzroči zločin. V obeh primerih je primoran določiti lastno umevanje moralnosti in pravičnosti, ki pogosto nasprotuje družbeni avtoriteti policije. Cawelti ugotavlja, da klasični detektiv s pomočjo svojega superiornega intelekta pomaga policiji odkriti zločinca in mu dokazati krivdo, medtem ko trdi detektiv izvrši pravično kazen, česar zakon, ker je preveč mehaničen, okoren ali podkupljen, ne more storiti (Cawelti 210-211).

Razlika med klasičnim in trdim detektivskim romanom je torej tudi v naravi detektivovega soočenja z zločinom (zločincem) in v naravi detektivovega delovanja. Klasični detektiv išče ključne in namige, s katerimi bi razrešil skrivnost, medtem ko je postopanje trdega detektiva bolj fizično, akcijsko in z moralnega vidika včasih sporno, saj mu pretijo resne grožnje fizičnega napada, umora, eksistenčne grožnje (recimo grožnje njegovemu finančnemu stanju, družini itn.) in tudi politični ter psihološki pritiski (izsiljevanja, podkupovanja). Pomembno je, da po Caweltiju trdega detektiva takšni pritiski »nujno pripeljejo do točke« prepoznanja ogroženosti, ki je posledica njegovega detektivskega dela (Cawelti 212), a enako pomembno je tudi, da se detektiv tem pritiskom ne ukloni.

Rezultat teh formalnih in tudi vsebinskih razlik med klasičnim in trdim detektivskim romanom je, da trdi detektivski roman bolj poudarja samosvojo, uporniško nprav trdega detektiva, ki je sicer več življenja v svetu blišča, bogastva in končno zločina in nasilja, kakor velja za klasičnega detektiva ekscentrika, a je hkrati povsem »navaden človek« (Cawelti 214), ki se zavestno zoperstavi pokvarjenemu svetu, v katerega se je bil zapletel.

Bistvo trdega detektivskega romana je po Caweltiju zmeraj povezano z »moralno odločitvijo« detektiva, da ne bo sodeloval v zločinu, v katerega se je bil postopoma zapletel ali ki ga postopoma razkriva, vendar nikdar ni že spočetka postavljen v moralno superioren položaj. Zdi se, da je prav moralna, emocionalna in celo eksistencialna vpetost trdega detektiva tista njegova karakterna lastnost, ki ga najbolj ločuje od ekscentričnega, moralno čistega in intelektualno superiornega klasičnega detektiva. A skozi trdi detektiv postane nekakšen Don Kihot, osamljeni borec proti zločinskim silam, ki prepredajo svet.

S tem trdi detektivski roman bralce pritegne nekoliko drugače kot klasični: vprašanje ni več, ali in kako bo detektiv razrešil neko skrivnost oz. zločin, temveč predvsem, ali in kako se bo soočil s svojo lastno čustveno, fizično in materialno vpetostjo v svet zločina. Trdi detektiv ni izvzet iz zločinskega sveta, ampak je potopljen vanj – ali povedano drugače, v nasprotju s klasičnim detektivskim romanom je svet v trdem detektivskem romanu zločinski v celoti, zato detektiv ne more biti »čist«, medtem ko je svet v klasičnem detektivskem romanu v splošnem »dober«, detektiv pa mora v njem najti nek posamezni zločinski element. Bralčeva vpetost v trdi detektivski roman je, vsaj tako se zdi, bolj čustvena. Medtem ko je bistvo bralčevega zanimanja v klasičnem detektivskem romanu logične narave – kako iz namigov sklepati na zločinca –, trdi detektivski roman bralca pritegne v tesnoben, mračnjaški, nasilen, grob in neposreden svet zločina, ga s tem pretrese in vzdrami tako, da, kot pravi Cawelti, »pri bralcu spodbudi sovražna čustva in željo, da bi detektiv šel korak naprej od razrešitve in ugotavljanja krivde« (218). Osebnost trdega detektiva je zato bolj protislovna in razdvojena od osebnosti klasičnega detektiva: hkrati je nasilen, robat in časten ter sentimentalni, kar, ugotavlja Cawelti, pravzaprav rezultira v tem, da je še najnatančnejši opis njegovega značaja ciničnost (Cawelti 220), pri čemer se ta protislovja kažejo že v njegovem videzu.

Trdi detektiv je ambivalenten, vendar privlačen, in sicer tudi spolno privlačen, kar pomeni, da mnogo pogosteje kot klasični detektiv vstopa v romantična in seksualna razmerja z ženskami. Zato je vloga žensk v trdem detektivskem romanu pomembnejša: prinašajo določeno ugodje, a tudi določeno skušnjavo, past in nevarnost izdajstva. Cawelti v trdem detektivskem romanu prepozna dve stereotipni vlogi žensk, ki v klasičnem detektivskem romanu nista prisotni: vlogo device in vlogo matere, običajno združeni v eni sami, privlačni in fatalni ženski, ki po eni strani

detektivu prinaša zadovoljstvo, po drugi strani pa »privzame obliko grozo zbujujoče ženske morilke« (228). Zato je skozi spolnost vseskozi na preizkušnji detektivova seksualna, moralna in tudi dejanska, fizična varnost.

Vse to še poudarja pomen odločitve trdega detektiva, da zločin prepozna kot zločin in se odloči ukrepati proti njemu. Hkrati je to tudi način, na katerega se trdi detektiv za razliko od klasičnega detektiva zaščiti pred zločinom samim, pri čemer je z vsebinskega vidika pomembna zlasti potreba po tovrstni zaščiti, ki je klasični detektiv, ker je moralno neoporečen in intelektualno superioren ter tako izvzet iz zla, ki ga preiskuje, ne potrebuje.

Če je trdi detektiv postavljen v svet, ki je prežet z zločinom in zato mračnjaški, tesnoben in nasploh zlovešč, potem se zdi skorajda nujno, da v tem svetu prepoznamo nek zločinski sistem – sistem, ki prepreda vse pore sveta in iz katerega trdi detektiv lahko izstopi le z izrecno odločitvijo in precejšnjim tveganjem. Cawelti slednje opiše s pojmom »zločinska organizacija« in pravi, da je v ozadju zmeraj »skrita zločinska organizacija; končno ga (trdega detektiva op. M. B.) sled pripelje nazaj k bogatim in uglednim plastem družbe, detektiv razgali pokvarjeno razmerje med stebri skupnosti in zločinskim podzemljem« (219). To razliko med klasičnim in trdim detektivskim romanom izredno natančno opisuje stavek Raymonda Chandlerja iz njegovega tudi v slovenščino prevedenega romana *Nikoli več na svidenje*: »Zločin ni bolezen, je simptom«.

Ko se trdi detektiv »odloči« nasprotovati zločinskemu svetu, je njegovo delovanje neumorno, njegov odpor pa trdovraten. Cawelti to opiše kot »križarsko vojno, ki naj izkorenini in uniči zlo« (224). V tem lahko prepoznamo nekakšno nesodobnost trdega detektiva, kakor da ne spada v svet, v katerem se je znašel. S svojim ravnanjem pa trdi detektiv silí tudi stranske like, ki v zgodbi nastopajo, v odločitev – bodisi mu bodo pomagali bodisi nasprotovali. Cawelti zato trdi, da so stranske osebe razdeljene v dve skupini, pomočnike in nasprotnike trdega detektiva.

Poseben pomen je v trdem detektivskem romanu potrebno pripisati institucijam pravne države. V nasprotju s klasičnim detektivskim romanom, kjer policisti, čeprav so nesposobni, dejansko lovijo zločinca, so v trdem detektivskem romanu institucije pravne države, zlasti njihov represivni del, pravzaprav eden izmed ključnih elementov, ki s svojo pasivnostjo, če ne celo z odkritim sodelovanjem in koruptivnostjo, ustvarjajo vzdušje sistematične zločinskosti sveta.

Umazanost, in sicer dejanska, fizična umazanost mesta in tudi metaforična, moralna umazanost, sveta trdega detektivskega romana je zaradi nedelovanja institucij pravne države zasidrana v samem okostju družbe, ki jo ti romani opisujejo. Cawelti mesto, ki je prizorišče dogajanja trdega detektivskega romana, zato plastično opiše kot »pustinjo ali votlino zgubljenega človeštva« (230). Zlo ni absolutno in transcendentno, ni diaboličnost hudiča, je pa vseprisotno in imanentno, torej prisotno v vseh literarnih osebah in še posebej tudi v detektivu samem. Po drugi strani pa je v njem prav tako prisotno uporništvo in, kot pravi Cawelti, »samospoštovanje, priljubljenost in ugled« (240), zato današnja popularnost trde detektivske zgodbe tudi v primerjavi s klasičnim detektivskim romanom ni presenetljiva.

4.2.2 Triler

Vsebinski sestavni elementi dogajanja v trilerju so do določene mere podobni, ne glede na to ali gre za serijski trafikarski, vohunski ali trdi detektivski roman. Pri tem so razporejeni med tri korake dogajanja, ki so obvezni za detektivski roman: zločin, preiskovanje, dokaz krivde oz. zmaga nad storilcem (Nusser 48).

V trilerju so v ospredju akcijski elementi¹³, v primerjavi z detektivskim romanom, kjer prevladujejo elementi analize. Junak prevzete naloge ne opravi z intelektualnim temveč z aktivnim udejstvovanjem. Elementi skrivnosti so zastopani predvsem v ameriških trdih trilerjih, kjer se uporabljajo za načrtno zavajanje bralca. Pri tem pa se v serijskih trafikarskih romanih zločin oz. njegovo načrtovanje razkrije v celoti od samega začetka in ne toliko za skrivnost temveč nepričakovan potek dogajanja (Nusser 48-49).

Izhodiščna točka detektivskega romana je vedno umor. Pri trilerju se pojavljajo različne oblike zločina od ropa do množičnega pokola. Hkrati predstavlja umor zaključeno dejanje, uganko, ki jo je treba razrešiti, pri zločinu v trilerju pa bralec spremlja njegovo načrtovanje ali izvedbo torej gre za dogodek, ki ga je možno oz. treba preprečiti, in odvrnitev nevarnosti bralca pritegne. Odvrčanje nevarnosti zahteva točno določeno konstitucijo junaka in potek dogajanja z vsemi značilnostmi spopada (Nusser 49).

V spopadih med protagonistami »ingroup« in »outgroup«¹⁴ si sledijo vedno nova nasilna dejanja tako da moramo drugače kot v detektivskem romanu govoriti o akumuliranju le teh in tudi o realističnem prikazu zločina. Pri tem je treba izpostaviti tudi, da junakovega dejanskega nasprotnika »master criminal« obdajajo pomagači, ki izvajajo nasilje, in je uspešno integriran v družbi. Zločin tako ni nekaj izjemnega, kot v klasičnem detektivskem romanu, temveč sestavni del meščanske družbe. Zato veliko dobrih avtorjev uporablja ta žanr za izražanje kritik družbe.

¹³ Nusser razdeli elemente dogajanja v tri skupine: Action, Analysis in Mystery (29).

¹⁴ Za razlago pojmov glej Nusser 55.

Podobno kot pri detektivskemu romanu lahko pri trilerju potek preiskave razstavimo na različne delne aspekte vsebine. V glavnem jih določajo spopad in njegove spremljevalne okoliščine: npr. zasledovanje, pobeg, ujetništvo, osvoboditev. Pogosto se preiskovalno delo prične z nalogo, ki jo junak prejme od posameznika, ogroženega ali oškodovanega zaradi zločina, ali državnega organa, ki želi odvrniti nevarnost in ohraniti zagotovljeni red s strani državne oblasti (junak je ustrezno s tem privatni detektiv ali agent). Junak v trilerju je vedno v gibanju, na sledi. Zasledovanje osumljencev, pogosto že znanih zločincev, se vrši na različne načine od nadzora (najmanj intenzivne oblike) do lova na človeka (najbolj intenzivne oblike). Predvsem za trdo zgodbo je značilno iskanje storilca in njegovih pomagačev na podlagi izpraševanja očividcev.

Tekom zasledovanja lahko pride do spremembe razmerja moči in junaku preostane samo pobeg, in v tej situaciji je neglede na potek (skrivanje, iskanje skrivališča) ogrožen junakov celoten obstoj (Nusser 50). Junaku ne uspe vedno pobegniti. Situacij v katerih mora junak pobegniti pa je lahko poljubno število. Velikokrat je ujet in tudi nemalokrat mučen. Tudi v ujetništvu je junakovo življenje ogroženo in če se želi osvoboditi je odvisen od svojih sposobnosti, pomoči ingroup oz. usode.

Osvoboditev povrne junaku avtonomnost in vodi do novega zasledovanja nasprotnika ali odločilnega spopada.

Intenzivnost spopada med ingroup in outgroup se pogosto stopnjuje prek predhodnih manjših spopadov do končnega odločilnega spopada. V trilerju so opisane najrazličnejše oblike bojevanja. Ti vmesni dogodki, ki še ne določijo zmagovalca konflikta, se ne končajo vedno ugodno za junaka in niso samo telesne preizkušnje lahko gre tudi za besedne spopade, ki povzročijo spremembe ali razjasnitev pogledov/pozicij. Lahko pa gre tako kot npr. v »vohunskih« romanih pri Flemingu za srečanja junaka z »master criminal« kjer se te preizkušnje stopnjujejo in nakazujejo na odločilni spopad.

Scene s spopadi potekajo ob uporabi telesne sile ali orožja in ne glede ali gre za vmesna soočenja ali odločilno soočenje se stereotipno ponavljajo določene značilnosti. Junak se odziva na provokacije nasprotnika oz. outgroup in njegova nasilna dejanja so vedno prikazana kot samoobramba. Nasprotniki so taktično in po moči skoraj enakovredni junaku, zaradi česar so

junakovi začasni porazi razumljivi in njegova končna zmaga še več vredna. Četudi je junak poražen, ni nikoli ubit. Zaradi sadističnih nagnjenj želi junaku njegov nasprotnik pripraviti dolgo in boleče umiranje. Junak tako pridobi čas, da zbere moči in se reši sam ali pa lahko pride pomoč od zunaj (Nusser 51).

V zaključnih scenah vodi preiskovalno delo do odločilnega spopada, ki se konča z zmago nad nasprotnikom. Ker je bralcu trilerja storilec na tej točki že znan, ni potrebna rekonstrukcija zločina oz. razrešitev uganke kot v detektivskem romanu. Tako stoji na koncu zmaga junaka, ki je dokončna, saj storilec večinoma ne konča v zaporu, temveč je »upravičeno« ubit. Prav tako je v končnih scenah prikazana nagraditev junaka, ki je lahko odvisno od žanra samopotrditvev in motivacija za reševanje novih nalog, sproščanje v seksualnih avanturah ali povrnjeno spoštovanje kolegov.

Vsebinski elementi dogajanja so razporejeni glede na glavne tri korake: zločin, preiskovanje in dokaz krivde storilca (zmaga nad storilcem). Posamezni momenti preiskovanja so poljubno variirani.

Pripovedovanje poteka časovno zaporedno. Dogodki, ko so zaporedno nanizani in med seboj kavzalno povezani. Pogledi nazaj in prekinitve kavzalnega zaporedja dogodkov oz. oblikovanje, montiranje umetnega poteka dogodkov, ki ne ustreza objektivnemu poteku časa, so proti pravilom pisanja trilerjev (Nusser 52).

Triler je pripovedovan ali iz perspektive ene figure ali, pogosteje, z menjavanjem perspektiv, se pravi se izmenjavajo perspektive ingroup in outgroup. V prvem primeru je junak vedno prisoten kot akter ali gledalec in kar povzroči pri bralcu intenziviranje postopka identifikacije z junakom. Bralec močno podoživlja dogajanje z glavno osebo in ima le toliko informacij kot glavna oseba, kar povzroča pri njem nemir in napetost.

V drugem primeru, kjer se perspektive menjavajo, potekata vzporedno pripovedi ingroup in outgroup in se križata pri srečanjih oz. spopadih. Pri ingroup je pripoved vezana na zasledovanje in dokazovanje krivde zločincev, pri outgroup pa na pripravo in izvedbo zločina. Scene spopadov so prikazane iz perspektive ingroup. Funkcija tega načina pripovedovanja je ustvarjanje napetosti.

Običajno pride do spremembe perspektive tik pred vrhuncem dogajanja, tako pride vedno znova do manka informacij o junaku oz. njegovih nasprotnikih, ki bralca vznemirja in pritegne, saj ga zanima, kaj se bo dogajalo v nadaljevanju z njegovem objektom identifikacije.

Deli pripovedi, kjer je junak najbolj ogrožen, so hkrati tudi vrhunci napetosti in vsakič, ko junak nevarnost odvrne, pride do sprostitve napetosti. Rezultat tega dviganja in padanja napetosti je »napetostna krivulja« (Nusser 53), dogajanje pa je razdeljeno na epizode, zaradi česar ni čudno, da so trilerji enkratna podlaga za filme. Situacijam, v katerih prevladuje akcija, so nasproti postavljeni zavirajoči momenti, ki sprožajo pri bralcu različna občutenja, tako da lahko govorimo o »kopičenju učinkov« (Nusser 53). Mojster uporabe momentov, ki zavirajo dogajanje, je npr. Fleming, ki jih prefinjeno uporablja za razvedrilne učinke (prim. Nusser 110–118).

Napetost, ki jo ustvarja triler, je vedno usmerjena v prihodnost, v pričakovanje razpleta dogodkov. Nenehno približevanje in oddaljevanje oseb, njihova soočenja, hitre akcije (zasledovanje z vozili, pobegi) podelijo pripovedovani resničnosti dinamiko, ki sili bralca k hitremu branju brez premišljevanja (medtem pa je potek dogajanja v detektivskih romanih enakomeren, razvlečen in vzpodbuja k razmišljanju).

Nusser ugotavlja, da se v trilerju soočeni dve skupini oseb in sicer ingroup in outgroup. Osebe iz ingroup se držijo zakonsko določenih družbenih norm, medtem ko jih osebe outgroup kršijo. Ker se v trilerju zločin ne obravnava kot uganka, temveč kot nemoralno dejanje, ki ogroža družbeni red, in se preiskava vrši v glavnem prek aktivnega preganjanja storilcev, število oseb in krajev dogajanja ni omejeno (razen kar se tiče preglednosti za bralca). To, da se zločin v trilerju obravnava kot dejanje, ki ogroža družbeni red, pripiše karakterizaciji nastopajočih oseb večji pomen, vendar gre v glavnem, razen pri družbenokritično angažiranih avtorjih, še vedno za stereotipne psihološke orise oseb, ki so podrejeni ustvarjanju napetosti (Nusser 54–55).

Pomen žrtve v trilerju ni tako jasen kot v detektivskemu romanu in lahko pripada tudi outgroup, s čimer nekateri avtorji problematizirajo vprašanje krivde (Nusser 55).

Čeprav v trilerju običajno nastopa večje število zločincev, stoji za njimi in njihovimi dejanji vedno »master criminal«, ki je glavni junakov nasprotnik. Spopadi med njima so vedno javni. Da

spopadi pritegnejo bralčevo pozornost, mora biti izpostavljena njuna enakovrednost. Tako junakom z izrednimi sposobnostmi vedno stojijo nasproti izredno pošastni nasprotniki. Prikazi njihove zunanost segajo od grdote in neobičajnosti do živalskih podobnosti. Njihovo obnašanje pa sega od zvitosti in brutalnosti vse do odkritega sadizma. Predstavljajo sežetek predsodkov, celo nočnih mor meščanskega bralca. Tako glavni nasprotnik oz. antagonist in outgroup predstavljata pravi izziv za junaka in ingroup; njihov sovražni prikaz v bralcu vzbudi agresivnost in napetost ob pričakovanju junakovega (bralec se z njim identificira) nasilnega obračuna in zmage (Nusser 55–56).

Osebe v trilerju so del globoko razcepljene družbe, v kateri nenehno poteka boj med »dobrim« in »zlim«, torej med delom družbe, ki je bolj ali manj povezan s kriminalom ter pripadniki na videz moralno neoporečnega dela družbe in predstavniki zakonsko vzpostavljenega reda oz. junakom. Junak je profesionallec, privatni detektiv, policist, tajni agent itn., ki vedno prevzame funkcijo heroja, ki se bori proti personificiranemu zlu ter bralcu predstavlja idealni objekt identifikacije, saj njegovi vzponi in padci zadevajo njegovo celotno eksistenco.

Junakov uspeh je razrešitev zločina in hkrati odvrnitev smrtne nevarnosti, v kateri se znajde med preiskovanjem (Nusser 56–57). S predstavitvijo vzgibov junakovega delovanja, ga avtor še bolj približa bralcu. Junaki trilerja so zavezani normam družbene ureditve, ki jo sprejema bralec. Najbolj nasilni junaki so hkrati tudi najbolj lojalni zaposleni v zasebnih oz. uradniki v državnih organizacijah; patrioti, ki disciplinirano, častihlepno, lojalno in brez pomislekov sprejemajo ukaze in jih izvršujejo. Junak ima tako globoko ponotranjene družbene norme, da lahko avtonomno sprejema odločitve, ki zadevajo podrobnosti med preiskavo. Še posebej to velja za serijski trafikarski roman in vohunski roman. Junak sam presoja, kdo je dober oz. slab, koga lahko upravičeno ubije, pri čemer mu odločitve vedno znova olajšajo situacije, v katerih mora uporabiti samoobrambo (Nusser str. 58).

Bralca še posebej pritegneta junakova avtonomija in avtoriteta, ki sta podprti z najrazličnejšimi predpostavkami. Kot prvo navaja Nusser telesne prednosti, ki ustrezajo idealu močnega, utrjenega, prodornega, izkušenega in vzdržljivega moškega, ki je sposoben izrednih dejanj. Poleg

tega obvlada vrsto posebnih veščin, ki mu pridejo prav pri opravljanju poklica, polnega pustolovščin. Ob telesnih prednostih ima tudi vrline: ponos, odločnost, hladnokrvnost, pogum.

Omenjene izredne sposobnosti in lastnosti pa so premalo za junakov uspeh. Mora imeti tudi srečo, ki ga v odločilnih trenutkih ne zapusti. Tako triler nakazuje, da nad »dobrim« bdiyo višje sile in da je svet smiselno determiniran. Junaki se pogosto sklicujejo na svoj instinkt, notranji glas, ki jih vodi. To je dodatna potrditev, da je junak upravičen do avtonomnega odločanja (Nusser 58–59). Posledica junakove avtonomnosti in avtoritete je osamljenost, saj se je primoran v nevarnih situacijah zanesti sam nase. Pri obvladovanju drugih junakov s svojo avtoriteto nikoli ne napade hierarhične ureditve sveta, ampak vedno znova potrjuje njeno pravilnost (Nusser 58–59).

Način delovanja junaka je povezan z možnostmi zabavanja bralca. Junak je vedno v gibanju in se mora neprestano soočati s številnimi izzivi ter se nanje odzivati. Zdi se, da je dogajanje v trilerju bližje resničnosti, vendar to negira že samo poudarjanje dihotomije »dobrega« in »zla«. Pri junakovih odzivih pridejo v igro pri bralcih priljubljeni zabavni učinki verbalnega in fizičnega nasilja. Pri verbalnem nasilju gre za načine zastraševanja in obrambe, kjer si junak v besednem spopadu zagotovi spoštovanje in nadvlada nasprotnike. Za uporabo fizičnega nasilja sta trilerjem skupni dve ključni značilnosti. Prvič, junak se ga posluži kot zadnje rešitve, ko je ogroženo njegovo življenje. Ne omenjajo se nobene alternativne razrešitve konfliktna situacije in spregleda se junakova krivda za njen nastanek. Tako se še bolj izpostavi, da ima v trilerju prioriteto funkcija zabavanja s fizičnim nasiljem. Drugič, junakova nasilna dejanja so na koncu romana vedno uspešna. Od tod vprašanje, ali se na podlagi uspešnosti nasilja pojavi pri bralcih posnemanje nasilnih vzorcev reševanja konfliktov (Nusser 60–62).

Pri osebah, ki nastopajo v trilerju ne smemo pozabiti na junakove pomočnike. Sem spadajo njegov sopotnik, nadrejeni, številni pripadniki in group, ki delijo junakovo prepričanje (kolegi pri policiji ali meščani, ki podpirajo preiskavo). Izpostaviti je treba vlogo sopotnika, ki opravlja podobno pripovedno funkcijo kot v detektivskem romanu. Ta pripravi junaka do pogovora in v trilerju so pogovori povezani z junakovim počutjem ter njegovimi načrti za nadaljnje delovanje. Sopotnik zavzema junaku podrejeno vlogo, kar dodatno priča o junakovi superiornosti in bolj kot v detektivskem romanu je poudarjena njegova funkcija rešitelja iz brezizhodne situacije v

zadnjem trenutku. Pri sopotnikovem reševanju junaka je v ospredju njegova zanesljivost in upoštevanje delovnih pravil policije, čeprav ni nujno, da je policist (lahko gre npr. za junakovo ljubico). Nasprotno kot v detektivskem romanu so pripadniki policije na podlagi enakih ideoloških prepričanj običajno junakovi zavezniki. Za triler je še posebej značilno, da se med potekom zgodbe zvrsti več pomočnikov, kar ustreza njegovi odprti konstrukciji, dinamičnemu preiskovalnemu delu glavne osebe, izpostavljene vedno novim situacijam in srečanjem (Nusser str. 62–63).

Za triler so pomembni tudi prostor dogajanja in predmeti, ki ustvarijo določeno atmosfero. Prostor dogajanja je velemesto s svojo raznolikostjo krajev dogajanja, prometnimi ulicami, množicami ljudi in nepreglednimi naselji, nebotačniki, podzemnimi garažami in ruševinami tovarn, ki služijo za skrivališča, bari za sestankovanje, revnimi predeli mest in luksuznimi stanovanji, kjer se dogajajo zločini, ter podzemnimi hodniki za pobege. Te kulise dogajanja trilerja so v svoji srhljivi preobleki (podobno kot v gotskem romanu romantike) zgrajene tako, da zavijejo zločin do določene mere v skrivnost (Nusser str. 64).

V trilerju omenjeni predmeti so sredstva, s katerimi je mogoče pustolovsko dogajanje, ki poteka po stereotipnih vzorcih, vedno znova aktualizirati. Uporabljeni so predmeti sedanjosti (npr. naprave, potrošniško blago), ki zakrijejo relativno brezčasnost dogajanja. Tako triler z znanimi predmeti (uporabljajo se npr. splošno znane blagovne znamke) geografskimi, znanstvenimi in zgodovinskimi dejstvi (npr. upoštevanje načrtov mest, političnega dnevnega dogajanja) zasnuje verjetnost pripovedovane resničnosti, ki bralca hitro pritegne (Nusser str. 64–65).

4.2.3 Vohunski roman

Vohunski roman je mogoče opredeliti zelo preprosto: to je roman, v katerem nastopajo vohuni, tajne službe, »politično podzemlje: ilegalne in zločinske operacije, za katerimi tako ali drugače stoji država« (Žižek in Močnik 282). Toda ta vsebinska opredelitev žanra je tako ohlapna, da je vanj mogoče strpati besedila, ki so med seboj tako različna, kot Flamingovi romani o Jamesu Bondu, Kleinov *Libidisi*, in celo *Mož z imenom Owe* Fredrica Backmana.

Po drugi strani pa Žižek in Močnik ugotavljata, da je vohunski roman kot žanr povezan in se večkrat »prepleta z drugimi zvrstmi, predvsem s sodobno različico pustolovskega thrillerja« (Žižek in Močnik 282). Zdi se torej, da je za opredelitev nekega romana kot vohunskega ob omenjenem vsebinskem kriteriju potrebno upoštevati vsaj še njegovo genealoško in strukturno sorodnost s trilerjem in trdim detektivskim romanom – to je njegovo zvezo s kriminalnim romanom. Zato, recimo, Backmanov roman končno ni vohunski roman.

Tudi Nusser ugotavlja, da je vohunski roman strukturno enak trilerju, in ker je triler strukturno soroden trdemu detektivskemu romanu, je vohunski roman strukturno povezan tudi s tem žanrom, na kar bomo posebej opozorili tudi pri obravnavi Kleinovega *Libidisi*.

Po Nusserju je vohunski roman podžanr trilerja, kakor sta to še trafikarski roman in trdi detektivski roman. Skupne značilnosti vseh trilerjev so: obstoj »junaka«, obstoj antagonista, nekakšna ugrabitev, beg in zmagoslavje protagonista; ne gre za razkrivanje nekega zločina, temveč za njegovo opredelitev ali, kot pravi Nusser, lokalizacijo, in nazadnje za nevtralizacijo tega zločina ali zločinca, antagonista (Nusser 110–111). Tudi vohunski roman podobno kot detektivski romani vseh vrst vsebuje »skrivnost« ali skrivnostnost, vendar po Nusserju ta ni del vsakdanjega sveta, s katerim bi se bralec lahko poistovetil ali v katerem bi se zlahka prepoznal, zaradi česar vohunski romani, paradoksnost, na nek način upoštevajo t. i. stanovsko klavzulo, ki je značilna za klasicistično tragedijo. Protagonisti, vohuni, namreč izstopajo iz vsakdanjega sveta in so del »politične strukture moči« (Nusser 111), ki bralcu ostaja skrita. A bralec lahko dogajanje vendarle preslika tudi v svoj vsakdanji svet, pri čemer lahko določene pomembne družbene dogodke in odločitve razume v luči skrivnostnosti in skrivnega delovanja vohunskih mrež.

Takšno sklepanje pa človeku kot bitju, ki išče globlje vzroke vidnega dogajanja v realnem svetu, blizu.

Zgodovina vohunskega romana, ki jo Nusser podrobno analizira (111–114), kaže na to, da je za njegov nastanek ključen zgodovinski razvoj sodobnih političnih sistemov, zlasti evropskih nacionalnih držav (posebno Italije in Nemčije v drugi polovici devetnajstega stoletja) in neizogibnih političnih napetosti med njimi. Zato Nusser kot prvi vohunski roman ne obravnava *Kim* Rudyarda Kiplinga, kjer že nastopa lik vohuna, temveč roman *The Riddle of the Sands* Erskina Childersa, s katerim avtor skozi prikaz vohunskega delovanja mornarjev, ki odkrijejo načrte nemške invazije na Britanijo, pravzaprav svari pred naraščajočo pomorsko vojaško močjo Nemčije.

Zanimivo je, da niti Childersovi mornarji niti Richard Hannay, junak klasičnega vohunskega romana *The Thirty-Nine Steps* Johna Buchansa, niso profesionalci, ampak amaterji – toda amaterji le v vohunskem smislu, sicer pa gre za izrazito izurjene in patriotske like (pri Childersu, ki je bil mornariški častnik, za mornarje), ki jim nasproti stojijo demonizirani zločinski mastermindi.

Protagonisti vohunskih romanov so že od samega začetka žanra, še najbolj od Hermana Cyrila McNeila in njegovega Drummonda dalje, povezani s t. i. »visoko družbo« (Nusser 112) in za dosego svojih ciljev nadvse pripravljeni tudi ubijati. Njihovi cilji namreč nikdar niso povsem privatni, ampak so zmeraj povezani z mednarodnimi političnimi spletkami. Zato ni presenetljivo, da so vohunski klasiki, tudi romani o Jamesu Bondu Iana Fleminga, patriotsko naravnani, in da demonizacija nasprotnikov, ki se poslužujejo najokrutnejših zvijač, ni le demonizacija nekega fiktivnega lika, recimo Goldfingerja, temveč tudi demonizacija nekega avtorju neljubega političnega sistema. Zato je večina vohunskih romanov dvajsetega stoletja, vključno z romani o Jamesu Bondu, tematizacija političnega konflikta med Vzhodom in Zahodom oz. t. i. hladne vojne.

Nusserjeva analiza razvoja vohunskega romana, ki nam služi kot primarni vir opisa strukture vohunskega romana, je historicistična in upošteva specifične zgodovinske okoliščine posameznih klasičnih del, še posebej najznamenitejših vohunskih romanov izpod peresa Iana Fleminga, zato

ni presenetljivo, da posebej izpostavlja določene zgodovinsko in kulturno-specifične imagološke elemente Flamingovih romanov. Mednje spada zlasti tematizacija antagonistov, ki so »Azijci, Judje, nemški intelektualci, psihično oboleli dvojni agentje: torej osebe, h katerim so se lahko usmerila politična in rasistična čustva ljudi« tistega časa (Nusser 114). Če pa na to Nusserjevo ugotovitev gledamo s strukturne in nadčasovne perspektive, je mogoče sklepati, da je za vohunski roman nasploh značilno, da je kulturno-zgodovinsko umeščen, kar pomeni, da perpetuira vzorce predstavljanja drugega, ki je bodisi drug narod, verski ali politični sistem ali kak drug ideološki »nasprotnik« protagonista, na strani katerega je bralec, in pomenijo odsev realnega družbenopolitičnega dogajanja v določenem zgodovinskem času/prostoru.

Toda demoniziranje antagonista, zlasti protagonistu nasprotne ideologije, ni edini način, na katerega se vohunski roman loteva tematizacije političnega dogajanja in delovanja tajnih omrežij, ki je zmeraj v njegovem jedru. Z njihovo tematizacijo lahko tudi ironizira in s tem relativizira ter celo absurdizira delovanje tajnih vohunskih služb, kot to počne Somerset Maugham (Nusser 115). Prav tako je mogoča tematizacija s tajnimi službami povezanega industrijskega vohunjenja, kar se zdi za današnji čas še posebej prikladna tema.

Sredi dvajsetega stoletja je nastal t. i. realistični vohunski roman, katerega utemeljitelja sta po Nusserju Pierre Nord in Len Deighton. To je tip vohunskega romana, ki se osredotoča na tehniko in tehnike vohunjenja, ki je predstavljeno kot poklic in kot spretnost. Ti vohunski romani ustvarijo protagonista, ki je vseskozi profesionallec, po svojih spretnostih presegajoč tudi lastne nadrejene oz. politično strukturo, v službi katere je sam, zaradi česar je sposoben refleksije kompleksnega zakulisnega političnega/ekonomskega dogajanja in se mu lahko tudi upre. Tako vohunski roman kot žanr omogoča kritiko zakulisnega političnega in gospodarskega dogajanja, ki ga bralec sluti, vendar ga ne more niti videti niti povsem razumeti, kakor to lahko storijo profesionalni protagonisti tovrstnih vohunskih romanov. Pokažejo lahko, kako deluje nasilje tajnih služb, kako deluje represivni državni aparat, kako zatira posameznika in onemogoča njegovo svobodo in kako so tajne službe lahko same žrtve hlepenja po moči in oblasti posameznikov in posameznih interesnih skupin. Kot avtorja tovrstnih vohunskih romanov Nusser izpostavlja Petra Schmidta.

Nazadnje je potrebno omeniti še zvezo med vohunskim romanom in znanstveno fantastiko, ki je posledica uporabe in tematizacije tehnike in tehnološkega napredka v vohunskih romanih. Že James Bond uporablja tehnološke dosežke, recimo avtomobile, ure in orožje (nalivniki, ki streljajo naboje), ki so v svetu, v katerega je posamezni roman postavljen, nevsakdanji. Od čiste znanstvene fantastike pa uporabo tehnike v vohunskem romanu najbrž loči »verjetnost«, to je razmeroma nedoločeno polje prepričanja, ki ga imajo bralci o tem, kaj je v nekem zgodovinskem trenutku dejansko mogoče.

5. Libidisi kot žanrski roman

5.1 Libidisi in detektivski roman

Kleinov *Libidisi* je podnaslovljen z *Nemški tajni agent v primežu orientalskega mesta*, kar roman žanrsko opredeljuje kot vohunski roman. Kljub temu pa roman vsebuje tudi elemente starejših žanrov, iz katerih je vohunski roman izšel, in sicer zlasti trdega detektivskega romana, ki ga Nusser enako kot vohunski roman pravzaprav obravnava kot podzvrst trilerja. Prisotnost elementov trdega detektivskega romana v *Libidisi* zato ni presenetljiva.

Vendar je prva žanrska značilnost romana, na katero želimo opozoriti, pravzaprav značilnost klasičnega detektivskega romana, in to je eksotičnost, ki ponuja možnosti nadaljevanja zgodb tisoč in ene noči. *Tisoč in ena noč* je v *Libidisi* celo poimensko naveden, pri čemer je mesto kot kraj možnosti dogajanja romantičnih pustolovščin opisano šele z vidika nemških vohunov, ki sta poslana, da likvidirata njunega tovariša in očitno nezanesljivega predhodnika, protagonista romana *Libidisi*, Spajka. Orientalsko mesto je takšno torej videti s stališča tujca, ki meni, da ga njegov zahodnjaški potni list in pripadnost tajnim službam varujeta pred vsemi nevarnostmi.

Z vidika bralcev, ki poznajo zgodovino detektivskega romana, tudi sama Spajkova podoba, ki je na nek način komplementarna podobi njegove zaščitnice Lizike, močno spominja na šepajočega starca in njegovega gibkega majhnega tovariša (izkaže se, da gre za pritlikavega domorodca) iz Doylevega *Znamenja štirih*. Lizika je namreč na več mestih opisana kot izjemno gibka, še posebej gibčni pa so prsti na njenih nogah: »Lizika je sedela v naslanjaču pred televizorjem, ga opazovala pri delu in se igrala s svojimi neslišano gibljivimi prsti na nogah« (Klein 181).

Ena izmed ključnih značilnosti klasičnega detektivskega romana je tudi prisotnost namigov, ki detektiva naposled privedejo do razrešitve zločina. Klein je v *Libidisi* vstavil kopico tovrstnih namigov, za katere pa se zdi, da ostajajo brez razrešitve.¹⁵ Eden najočitnejših je prstan, ki si ga je lastil umrli predhodni najemnik in ki ga iz njegovega trupla (najdeta ga v Spajkovem stanovanju) ukradeta nemška vohuna. Drug podoben primer je nakit, ki ga Spajk kupi, potem izgubi v taksiju,

¹⁵ Prim. Achatz 37-38.

nakar ga najdeta in vzameta ta ista vohuna. Toda teh namigov ne išče in ne prepozna kot namigov nobeden od literarnih likov – opazimo in sledimo jim le bralci. Zdi se torej, da smo bralci na nek način postavljeni v vlogo detektivov, ki iščejo ključ za razrešitev skrivnosti Kleinovega romana samega.

Obstoj neke skrivnosti ali uganke je eden izmed ključnih elementov klasične detektivske zgodbe, ki v trdi detektivski zgodbi postane razodetje in uveljavljanje pravice. Zgodba romana *Libidisi* je sicer preprejena z najrazličnejšimi skrivnostmi: od pomena različnih namigov do natančnega časa in kraja dogajanja in tudi medsebojnega iskanja protagonista in antagonistov ter iskanje pravih izvornih govorov Velikega Gahisa, vendar literarni liki vsega tega dejansko ne dojemajo kot skrivnosti, temveč prej kot nekaj, kar se bo samo po sebi sčasoma razrešilo in razkrilo. Takšno perspektivo najjasneje izrazita nemška vohuna, Spajkova zasledovalca, ko se jima Spajk za las izmuzne:

Spajk je pravkar odšel iz kluba, in to skozi sprednja vrata. Zunaj nama je na svoj motor naslonjeni mladenič ustrežljivo pokazal, v katero smer je zaudarjajoči starec odšel. Spajka sva poskušala ujeti, nekaj časa sva vztrajno tekla po Bulvarju, toda tok pešcev je bil zelo gost. Poleg tega je najina naglica zbudila pozornost in jezo. Ko nama je prodajalec sladkarij z očitno zlobnimi nameni na pot porinil svoj prodajni voziček in ti je padec na pločnik prihranila le tvoja sposobnost hitrega odziva, sva se teku odpovedala ... Še enkrat nama je ušel. Ampak ker nama je za vnovično iskanje ostalo dovolj časa, sva si privoščila vročo mocco in jo čisto počasi srebala ... (Klein 122)

Skrivnostnost romana tako ne leži v iskanju in zasledovanju zločinca neznane identitete, temveč v iskanju pomenov zasledovanja samega, pomena Spajkovega naslavljanja samega sebe kot Jaz=Spajk, pomena problematičnosti Spajkovega imena itn.

Zgodba romana *Libidisi* je sicer progresivna, saj dogajanje sproti ustvarja situacije in zaplete, a hkrati se zdi, da je sedanost na nek skrivnosten način določena in celo predestinirana s preteklostjo. Toda ponovno to ni niti Spajkova perspektiva niti perspektiva njegovih zasledovalcev, ki so v večjem delu romana tudi fokalizatorji in alternirajoči prvoosebni pripovedovalci zgodbe. Takšna je lahko le perspektiva nas, bralcev, ki skozi drobce preteklosti, ponazorjene z drobcami govorov Velikega Gahisa, počasi sestavljamo podobo tega, kaj se v pripovedi dejansko dogaja.

Značilnosti klasične detektivske zgodbe, ki jo Klein očitno parodira, je torej mogoče najti še na ravni meta analize teksta in z upoštevanjem njegove intertekstualnosti ter mesta, ki ga v komunikacijski strukturi avtor–besedilo–bralac zaseda slednji. Z vidika teorije pripovedi je zato mogoče sklepati, da zgodba *Libidisi* v nobenem pogledu ne vsebuje značilnosti klasičnega detektivskega romana, so pa nekatere značilnosti klasičnega detektivskega romana prisotne v diskurzu, ki ga avtor uporablja, kakor da bi bil diskurz ali način ubeseditve zgodbe sam na sebi zgodba, katere del smo tudi bralci romana. Zdi se torej, da Klein ustvarja verigo neskončno drsečih označevalcev, ki svojega označenca nikdar ne dosežejo.

Bolj kot klasičnemu detektivskemu romanu je *Libidisi* vsekakor podoben trdemu detektivskemu romanu, ki pa ga po Nusserju razumemo kot podzvrst ali podžanr trilerja, zato se z značilnostmi, ki *Libidisi* povezujejo s tema žanroma, ukvarjamo v naslednjem poglavju. Potrebno pa je omeniti še Spajkov »dvojni« karakter, ki je najbrž ključen za razumevanje celotne zgodbe, in je v določeni meri vendarle podoben klasičnemu detektivu. Spajk namreč ni »navaden« človek – to mu preprečuje že njegovo tujstvo, njegova vohunska služba, pa tudi njegova ekscentrična nrav, prav tako se nikdar ne »odloči« zoperstaviti »zlu«, saj tekom zgodbe ubije vsaj enega človeka, njegov cilj pa, se zdi, ni pomagati komurkoli drugemu, ampak prej poskrbeti zase. A Spajk ima še drugo, pristranejšo in iskrenejšo plat, ki ga močneje povezuje z junaki trilerjev in trdih detektivskih zgodb.

Roman *Libidisi* sicer ne vsebuje nekaterih ključnih lastnosti klasičnega detektivskega romana, recimo detektiva, zločinskega antagonist, protagonistovega regresivnega razkrivanja zločina na podlagi namigov, ne vsebuje osumljencev in njihove »eliminacije« itn., kljub temu pa smo videli, da je Klein roman zasnoval tako, da celovito gledano deluje kot uganka, ki jo moramo bralci razrešiti, medtem ko nam način njegovega pripovedovanja končno služi kot vir namigov, kako to storiti.

Poseben element klasičnega detektivskega romana je logika kavzalnega mišljenja, temelječa na paleontološki in arheološki logiki konstruiranja podob in načinov bivanja izumrlih bitij in kultur na podlagi redkih ohranjenih preostankov. To je logika, ki jo v drugi polovici devetnajstega stoletja privzame Darwinova teorija evolucije in dominira način mišljenja romanesknih likov,

kakršna sta Sherlock Holmes in Hercule Poirot, najznamenitejša klasična detektiva. V tem smislu je številne omembe Darwina in nasploh opis gahizma, nekakšnega religiozno-fanatičnega gibanja, temelječega na rasni teoriji in socialnem darvinizmu, mogoče razumeti kot do absurdnega konca izpeljano logiko detektivskega romana, ki se sprevrže v bolezensko blaznost, katere simptom je skrivnostna bolezen, ki razsaja v mestu in s katero se je najbrž bil okužil tudi protagonist Spajk.

5.2 Libidisi kot triler

Nusser triler razume kot žanr, katerega različici sta tudi trdi detektivski roman in vohunski roman, pri čemer pravi, da je struktura vseh teh žanrov enaka, razlikujejo pa se po svoji tematiki in motivih. Skozi analizo značilnosti trilerja, ki jih vsebuje *Libidisi*, zato obravnavamo še značilnosti trdega detektivskega romana, medtem ko značilnosti vohunskega romana obravnavamo v posebnem poglavju, saj je to žanr, na katerega izrecno kaže že podnaslov romana.

Že bežen opis dogajanja v *Libidisi* pokaže, da ne gre za analizo in preiskovanje zločina, temveč so v ospredju »akcijski elementi« različnih vrst, od uličnega lova, preteпов, zasliševanj, zasledovanj, zadnji del romana pa vsebuje celo opis »revolucionarnega nasilja«. Zgodita se tudi najmanj dva uboja ali umora, to je Spajkov uboj Japonca/Američana, ki je najbrž, vsaj tako očitno meni Spajk, ameriški vohun, in umor enega od njegovih zasledovalcev.

Klein uganke ali skrivnosti, ki jih vgradi v zgodbo, ne poveže niti s Spajkovim iskanjem Gahisovih govorov niti z iskanjem nemških vohunov, ki sta Spajku na sledi. Te uganke in skrivnosti (namigi v smislu izgubljenega in najdenega nakita, prstana in podobno) prej služijo kot načini zavajanja bralca, podobni postopkom ameriških trdih trilerjev.

Tipična lastnost trilerja, ki jo najdemo v *Libidisi*, je prisotnost rop, umora in celo množičnega umora (nasilje med vijolično revolucijo Gahisa in njegovih privržencev, pa tudi revolucionarne zasedbe letališča ob deveti obletnici Gahisove smrti). Nasilje in zločini prav tako niso predmet razreševanja, temveč so nekaj, k čemur zgodba romana vodi in kar bi bilo mogoče preprečiti, če ne preprečiti pa vsaj razumeti. »Moj kolega se je radovedno oziral in se naposled sklonil h kupu starih računalniških disket [...] Stopil sem za njega in vprašal, kaj piše. Njegov odgovor, prve besede najbrž daljšega stavka, so se za vekomaj izgubile v peklenskem poku mojega damskega orožja« (Klein 164).

Umor ali uboj ni izhodiščna točka tega romana, je pa grožnja umora ali uboja sprožilni moment in gonilna sila njegovega dogajanja, ki se začne s Spajkovim čakanjem njegovega namestnika, za katerega se izkaže, da ima nalogo ubiti Spajka. Tudi takšna narativna zasnova je tipična za triler,

kjer bralci spremljamo načrtovanje umora. Vendar napetost v *Libidisi* ne izhaja izključno iz približevanj, srečevanj in naključnih stikov med preganjanim Spajkom in njegovima preganjalcema, pri čemer se med seboj ne prepoznajo. Pomemben del napetosti romana izhaja iz na eni strani eksotičnega podobja in kraja dogajanja samega, na drugi strani pa iz ambivalentnosti in fragmentarnosti zgodovine mesta in tudi osebne zgodovine protagonista.

Fragmentarnost podatkov, ki jih bralci dobimo o zgodovini mesta in protagonistovem bivanju v njem, dodatno podpira mračno podobo dogajalnega kraja, ki je prežet z nevarnostmi in grožnjami. Spajku namreč ne grozi le uboj, ki ga je bila očitno naročila tajna služba, za katero je bil deloval, ampak tudi skrivnostna bolezen, nasilje gahistov, vseprisotnost ropov, pretefov, spolnega nasilja itn. Že prvi stavki romana ustvarijo prav takšno atmosfero:

Tu, na obrobju mesta, na robu njegove odskočne deske v moj daljni domači svet, Jaz=Spajk čakam svojega naslednika. Novica o njegovem prihodu me je prignala vse do letališča. Jaz=Spajk sem se s taksijem iz stare Četrte cunji in grelnikov pripeljal do zunanjega stopnišča letališke terase. Doslej nisem srečal še nobenega tujca, ki bi bil dovolj drzen, da bi se z avtomobilom sam odpeljal na obrobje [...] Možnost, da bi se z lagodno samoumevnostjo gibal po osrednjih četrtih, ni dana niti domačinom. (Klein 5)

Vendar se v tako mračnjaškem in nevarnem svetu, kot je značilno za triler, tekom dogajanja vzpostavita dve skupini, in sicer protagonistovih pomočnikov ter njegovih nasprotnikov – delitev, ki je značilna tudi za trdi detektivski roman. V *Libidisi* je kategorizacija likov v ti skupini sicer nekoliko zahtevnejša, saj je njihovo sodelovanje z eno ali drugo stranjo odvisno tudi od njihovega oportunitizma in od tega, kako grobe so zasliševalne metode preganjalca, kljub vsemu pa imamo na eni strani Spajka in njegove pomagače (Liziko, Freddyja, doktorja Zinallyja, skrivnostnega pomagača, ki mu pošilja pomembna sporočila, idr.), na drugi strani pa nemška vohuna, ki sta bila poslana, da ubijeta Spajka.

Med tema skupinama vseskozi prihaja do napetosti in nasilja, ki je povsem v skladu z zasnovano trilerja prikazano realistično, a tudi z nemalo ironije: »Ob vsem potrpljenju je bilo naposled nujno izpahnuti tudi mezinca na Freddyjevi levi roki, zato da sva izvedela Spajkov naslov« (Klein 146). Mučenje, ki ga izvajata zasliševalca, tajna agenta, kot vidimo že iz navedenega kratkega odlomka, ni v svetu *Libidisi* nič nenavadnega, ampak povsem vsakdanja metoda pridobivanja informacij. Je sestavni del družbe, čeprav bi zanjo le stežka rekli, da je meščanska v običajnem

pomenu besede, četudi se seveda v celoti dogaja v mestu in so meščani tega mesta v tem nasilju udeleženi.

Zdi se, da Nusserjev opis peripetij v trilerju natančno opisuje tudi dogajanje v *Libidisi*: V glavnem jih določajo spopad in njegove spremljevalne okoliščine npr. zasledovanje/pregon, pobeg, prijetje/ujetništvo, osvoboditev. Pogosto se preiskovalno delo prične z nalogom/nalogo, ki ga junak prejme od posameznika, ogroženega ali oškodovanega zaradi zločina, ali državnega organa, ki želi odvrniti nevarnost in ohraniti zagotovljeni red s strani državne oblasti (junak je ustrezno s tem privatni detektiv ali agent). Junak v trilerju je vedno v gibanju/na sledi. Zasledovanje osumljencev, pogosto že znanih zločincev, se vrši na različne načine od nadzora (najmanj intenzivne oblike) do lova na človeka (najbolj intenzivne oblike). (Nusser 50).

Posebnost Kleinovega romana *Libidisi* je tudi to, da je pripovedovan skozi alternirajoč govor vsaj treh različnih pripovedovalcev, in sicer prvoosebnega pripovedovalca, ki govori s Spajkove perspektive, prvoosebnega pripovedovalca, ki govori s perspektive nemških vohunov, in tretjeosebnega pripovedovalca, ki nastopi v zadnjem, sedemindvajsetem poglavju romana. S stališča nemških vohunov, ki jima je bila dodeljena naloga najti in »likvidirati« Spajka, se zgodba začne tipično trilerjevsko, z nalogo, ki jo prejmeta od posameznika, njunega nadrejenega oz. njunega delodajalca, Zveznega centralnega urada nemške vohunske organizacije, ki očitno ni zadovoljna s Spajkovim delom oz. njegovo delo ogroža interese te organizacije. Z njunega vidika je celotna zgodba eno samo zasledovanje Spajka, pri čemer uporabljata trilerjevske metode: zasliševanje prič in zasledovanje. Njun modus operandi je neprestano gibanje, a zdi se, da se jima nikamor ne mudi. Izvemo, da imata za to, da opravita svojo nalogo, tri dni časa, kar se jim zdi več kot dovolj – in dejansko tudi je –, zato imata čas celo za parno kopel in uživanje v klubu The Naked Truth, katerega lastnik je njun glavni »informant« in Spajkov prijatelj Freddy.

Povsem trilerjevski je zasuk razmerja moči, ki se zgodi tik pred Spajkovim dokončnim obračunom z njegovima zasledovalcema. Klein spočetka Spajka predstavi kot bolnega človeka, ki ga je eksotično mesto povsem omrežilo in v njegovem objemu počasi, a nezadržno propada. To je močno vidno v njegovi fizični podobi, ki je tako nerazpoznavna, da ga zasledovalca nikakor ne prepoznata, čeprav se večkrat srečajo in celo pogovarjajo. Preprosto si ne moreta predstavljati, da

je ta starec, ta razpadajoča in zanemarjena podoba človeka, s katero vzpostavita stik, prav tisti tajni agent, ki ga iščeta, pri čemer je potrebno omeniti, da ima Spajk v času dogajanja romana štirideset let. Nasprotno sta njegova zasledovalca, tajna agenta iste nemške obveščevalne službe, mlada moška na vrhuncu fizičnih in psihičnih moči – kar ju navdaja s samozavestjo in aroganco, značilno, kot pravi Spajk, za vse mlade zahodnjake, ki se srečajo s tem mestom. V odločilnem trenutku, ko drugič vstopita v Spajkovo stanovanje, da bi zajela »starca«, ki se v njem nahaja in bi prav lahko bil – in tudi je – Spajk, se v hišo napotita nič kaj oprezno, veselo se pogovarjata in smejata in s tem podcenjevanjem napravita usodno napako, saj ju Spajk sliši, počaka skrit pod stopnicami, nakar ju z mojstrsko natančnostjo (svoji ranjenosti in neprimernosti orožja navkljub) ustrelji.

Povsem v skladu z značilnostmi trilerja je, da je Spajkov končni obračun z zasledovalcema upravičen kot samoobramba – za razliko od njegovega obračuna z Japoncem/Američanom, ki ga, vsaj v odločilnem trenutku uboja, ne ogroža. Prav tako imajo vsi agentje, posebno še Spajkova mlada zasledovalca, sadistična nagnjenja, ki pa niso posredovana kot nekaj grozljivega, ampak kot ključen element metode delovanja tajnih služb. Nasilje je zanju običajen in sprejemljiv način pridobivanja informacij, kar vidimo zlasti med njunim trpinčenjem Freddyja, in ne zgolj kaprica njunih sadističnih osebnosti.

Tudi zaključek romana je trilerjevski, saj se zgodba konča s spopadom med Spajkom in njegovim zasledovalcema, pri čemer je Spajk ranjen. Zadnje poglavje, ki je ključno za interpretacijo celotne zgodbe, pa kaže ranjenega Spajka med čakanjem na prihod zdravnika doktorja Zinallyja, kar najbrž pomeni, da bo Spajk preživel in še naprej »opravljal« svoje naloge.

Po drugi strani roman vsebuje premnogo analeps, to je časovnih preskokov, ki niso značilni za triler. Prav tako ni izrazitega razlikovanja med dobrimi in zlimi liki, k čemur pripomorejo enake metode obojih, predvsem pa izmenjujoči se prvoosebni perspektivi, skozi kateri je zgodba pripovedovana. Zgodba se tudi ne konča s spopadom med junakom in njegovim nasprotnikom »master criminalom«, temveč s srečanjem med Spajkom in doktorjem Zinallyjem, ki je opisano s stališča tretjeosebnega pripovedovalca.

Nenazadnje sama fizična (in duševna) podoba Spajka ne ustreza junaškosti protagonistov trilerjev, ampak je Spajk v razmerju z njimi pravzaprav anti-junak.

5.3 Libidisi kot vohunski roman

Struktura in vsebina dogajanja v romanu *Libidisi* vsebujeta številne lastnosti trilerja in trdega detektivskega romana. Vendar že podnaslov romana, *Nemški tajni agent v primežu orientalskega mesta*, kaže, da gre za vohunski roman. Ta ima enako strukturo kot triler in trdi detektivski roman, od njiju pa se razlikuje tematsko in motivno.

Libidisi v tematskem in motivnem smislu povsem ustreza vohunskemu romanu. V njem nastopajo tajni agentje Zveznega centralnega urada, celotno dogajanje pa je prepredeno s političnimi referencami in interesi, povezanimi z obveščevalno in proti-obveščevalno dejavnostjo agentov. Vendar v *Libidisi* hkrati nič ni tako, kot bi pričakovali: tajni agentje ne poskušajo skriti svojih identitet in očitno vsi vedo, da so tajni agentje, Spajk je že pri štiridesetih letih starec, v mestu obstaja skrivna združba revolucionarnih gahistov, ki ob deveti obletnici smrti (samomora) Velikega Gahisa načrtujejo revolucijo, osrednji del mesta, Goto, je za tujce zaprt in si ga lahko ogledajo le na skrivaj izza zastrtih oken taksijev, v njem živi več etničnih skupin, ki govorijo različne jezike.

Prav skozi opis delovanja jezika, ki ga Klein poda v drugem poglavju romana, se lahko približamo enemu izmed ključev za razumevanje *Libidisi* kot vohunskega romana. Ljudje običajno govorijo »pidi-pidi, mestno pogovorno angleščino, jezik, ki je revščino končnic izhodiščnega jezika pripeljal do skrajnosti. Pri samostalnikih tako ni več razlikovanja med ednino in množino. Osebni zaimsek prve osebe ednine je popolnoma izginil, govorec sebe vedno imenuje z imenom, s katerim ga nagovarja dotični sogovornik« (Klein 15–16). To pojasni Spajkovo nenehno samo-naslavljanje v tretji osebi – Jaz=Spajk –, kar deluje močno potujitveno, a najpomembneje je, da nakazuje pravi vzrok, zaradi katerega se ga želi tajna služba znebiti. Spajk

je namreč postal del mesta, morda celo gahist¹⁶, ki več ne razlikuje med »dobrimi in slabimi«, kakor jezik mesta ne razlikuje med ednino in množino. Zdi se torej, da je v očeh tajne službe postal dvojni agent.

Hkrati jezik, ki ga uporabljajo pripovedovalci, razkriva njihov dejanski poklic – mesto je tako prepredeno v agenti in dvojnimi agenti, da so njihove igre povsem samozadostne, da so skrčene in zaprte vase prav tako, kot je skrčen in vase zaprt pidi-pidi. *Libidisi* se zato uvršča v tisto kategorijo vohunskih romanov, ki na samo vohunsko dejavnost gleda z ironijo in distanco. Zanimivo je, da je Spajk svojim nadrejenim sumljiv prav zato, ker so njegova poročila nenavadno natančna, pravzaprav preroška – ker se tisto, kar Spajk napove, potem tudi zgodi. Mogoče seveda je, da Spajk kot dvojni agent, torej kot skriti gahist, ve za določene načrte gahistov in jih »izdaja« svojemu delodajalcu, vendar je zaradi vloge, ki jo igra v romanu jezik, prav mogoče tudi, da je njegov jezik – torej njegova sporočila sama – tisto, kar performativno sproži ali udejanji lastne napovedi, podobno kot antične prerokbe, ki same sebe uresničujejo¹⁷.

Libidisi vsebuje vse bistvene značilnosti trilerja in vohunskega romana, vendar jih, tako kot se dogaja tudi z značilnostmi klasičnega detektivskega romana, ki so v *Libidisi* prisotne, parodira in spreobrača v njihovo nasprotje. Nihče od likov, ki nastopajo v zgodbi, ni tisto, za kar se izdaja. Vsi so neke vrste tajni agentje, ki nekemu služijo, čeprav je ta nekdo končno *Libidisi* sam. Če pa so vsi tajni agentje, potem to dejansko ni nihče in so njihove »tajne« igre edina dejanskost, ki obstaja. Za razkrajajočim se obličjem nevarnosti *Libidisi* ni ničesar, kar bi bilo potrebno razkriti – mesto *Libidisi* ustvarja skrivnosti, ki jih potem razrešuje, s čimer je mesto ujeta v povratno zanko, iz katere ni izhoda.

S tem *Libidisi* pod vprašaj postavlja sam smisel obstoja tajnih obveščevalnih služb in tajnih združb nasploh. V tem smislu je *Libidisi* mogoče označiti celo kot anti-vohunski roman, katerega smisel je bralca vpeljati v svet tajnih združb le zato, da bi končno videl *Libidisi* kot nekakšen

¹⁶ Prim. Marr 101.

¹⁷ Najbolj znana takšna prerokba je tista, ki jo Delfi sporočijo Ojdipu, da bo ubil svojega očeta in se poročil s svojo materjo, kar potem »de facto« povzroči, da ubije svojega očeta in se poroči z materjo.

novi Babilon, kjer jeziki ne obstajajo več, ampak so pomešani v pidi-pidi, katerega smisel je zgolj samopotrjevanje.

V tem smislu je napaka Spajkovih zasledovalcev to, da se (še) dojemata kot tajna agenta, kot da sta izvzeta iz sveta, ki ga poskušata upravljati, in ne dojameta, da sta del mesta, ki ju bo vsak čas povzelo vase.

Hkrati je v *Libidisi* močno prisotna tematizacija bolezni – obstaja bolezen, ki napada zgolj tujce in za posledicami katere trpi tudi Spajk, obstaja duševna bolezen, ki jo spremlja uživanje alkohola in drog, pa neka mnogo strašnejša bolezen, ki jo nakazuje predzadnje poglavje romana. Spajkova zasledovalca opisujeta Spajkovo ravnanje ob vrnitvi v stanovanje, pri čemer opazujeta starca, ki brklja po sobi in posluša Gahisov govor. Ko pa isto dogajanje opiše Spajk, pravi, kako mu Lizika pomaga do doma, kako brez nje niti do praga ne bi zmožel, kako išče škarje, kako je Lizika tista, ki gleda televizijo on pa tisti, ki poskuša oskrbeti svojo ranjeno dlan. Gre za dva, povsem različna opisa iste situacije, kjer je ključna odsotnost Lizike v opisu nemških vohunov. Zdi se torej neizogibno sklepati, da Lizika v »resnici« sploh ne obstaja¹⁸, ampak je preprosto Spajkov alter-ego, njegov gahistični del, simbol njegove enotnosti z mestom, prežetosti z njegovo »boleznijo«, ki ga hkrati ubija in ohranja pri življenju.

V tej luči, v luči morebitne Spajkove duševne bolezni, je mogoče vohunski roman *Libidisi* brati kot blodnjo shizofrenega in paranoičnega posameznika¹⁹, izraz njegovih blodenj pa je prav tako shizofren in s paranoidnostjo prepreden jezik romana. Toda bolezen, ki je v ozadju Spajkovega nenavadnega obnašanja, njegovega fizičnega in duhovnega propadanja, ni le njegova zasebna reč, temveč lastnost sveta nasploh. Prepričanje, da za skrivnostnim virusom, ki se širi v mestu, lahko zbolijo le tujci, se med Spajkovim iskanjem pištole, s katero bi se lahko ubranil svojih zasledovalcev, izkaže za napačno. Ne le da lahko za to boleznijo zbolijo tudi domačini, videti je, da je bolno mesto nasploh, da je torej Spajkova »norost« le zrcalna slika dogajanja v mestu, da je

¹⁸ Prim. Marr 99-100.

¹⁹ Prim. Marr 101.

Spajk postal Libidisi. Končno se znajdemo v kafkovskem svetu, v katerem Spajk ni več žrtev nedoumljivega sistema nasilja, temveč njegova poosebitev.

5.4 Žanrski sinkretizem v Libidisi – distopija

Žanrski sinkretizem pomeni mešanje različnih žanrov v enem samem literarnem besedilu. Z žanrskim sinkretizmom se je ukvarjala Alojzija Zupan Sosič, ki meni, da je »edina neoporečna stalnica romana« (Zupan Sosič 17–30). Že dosedanja analiza *Libidisi* je pokazala, da roman na različnih ravneh vsebuje značilnosti trilerja, vohunskega romana, trdega detektivskega romana in celo klasičnega detektivskega romana. Ker so ti žanri genealoško in strukturno povezani, smo njihove značilnosti v *Libidisi* obravnavali na enak način. Vendar to niso edini žanri, katerih značilnosti je mogoče najti v obravnavanem besedilu.

Posebej izstopajoči so distopični elementi, najdemo pa še drobce znanstvene fantastike, ki pa jih je mogoče najti tudi v trilerjih in detektivkah, zato smo te motivne drobce obravnavali zgoraj. Distopičnost romana je, nasprotno, del celovite zasnove romana, in sicer od njegove časovne umestitve do njegovih intertekstualnih in kontekstualnih navezav. Zato je distopične elemente romana *Libidisi* potrebno podrobneje izluščiti in interpretirati njihovo tekstualno funkcijo.

Značilnosti distopije je v slovenski literarni vedi sijajno opisal Andrej Koritnik v svoji diplomski nalogi. Koritnik se sicer ukvarja s klasičnimi distopičnimi romani, zato desetih značilnosti distopije kot žanra, ki jih opiše, ni mogoče neposredno in v celoti aplicirati na žanrsko sinkretične romane, kakršen je *Libidisi*. Kljub temu pa jih je večino, kot bomo videli v nadaljevanju, mogoče vsaj posredno najti tudi v tem romanu.

Po Koritniku so značilnosti distopije kot žanra naslednje: 1) povezava med utopično in distopično perspektivo, 2) načrtno spreminjanje resnice in zloraba pravice, na podlagi česar lahko sistem začne proces proti neprilagojenemu članu družbe, 3) družba deluje kot »barbarska« religija, kjer

je žrtvovanje običajni del družbenega življenja, 4) meja med javnim in zasebnim svetom je zabrisana, 5) protagonist razkriva zgodovino, 6) ločevanje med sedanjostjo in preteklostjo, pri čemer se sedanjost utemeljuje skozi sklicevanje na preteklost, 7) katastrofalna vloga tehnologije, 8) satirična perspektiva, 9) pomembnost jezika pri oblikovanju družbe in 10) proces Velikega Inkvizitorja (Koritnik 79–85).

Časovna umeščenost dogajanja v romanu *Libidisi* je sicer nedoločena, toda različne informacije o zgodovini mesta kažejo, da gre za nedoločeno prihodnost, ne pa sedanjost ali preteklost. Prvi znak tega je jezik pidi-pidi, ki ga uporabljajo meščani. To je jezik, nastal kot okrajšava običajne angleščine, besedilo pa vsebuje več namigov o tem, da nekateri govorci uporabljajo izraze iz »starih« jezikov, zlasti stare ali arhaične nemščine. Takšna tematizacija jezika nedvomno časovno dogajanje umešča v prihodnost, saj podobnega pojava sodobnost ne pozna.

Prihodnost, v katero je dogajanje umeščeno, je na različnih ravneh prikazana kot negativna – na ravni krčenja in slabenja jezika, na ravni varnosti, na ravni prikaza verske fanatičnosti gahistov, na ravni opisa tehnologije, kjer starodavna tehnika, ki je z vidika bralcev pravzaprav zastarela (ostanki nemške cevne pošte, ki jih uporablja Spajk, v primerjavi s sodobnimi elektronskimi načini komuniciranja), v kontekstu življenja v *Libidisi* deluje kot nekaj nepredstavljivo modernega, pa tudi na ravni gahistične ideologije same, ki deluje kot mešanica islama, krščanstva, judovstva in socialnega darvinizma. V tem prepoznamo prvo Koritnikovo značilnost distopije, saj bralcem posreduje opis sveta, v katerem je glede na današnjo družbo moralo priti do neke bistvene katastrofe ali preloma, in sicer v smislu pregovornega Einsteinovega odgovora na vprašanje, s kakšnim orožjem se bo bojevala tretja svetovna vojna, na kar je znameniti fizik odgovoril, da ne ve, da pa se bo četrta gotovo dogajala s kamenjem in palicami. V tem prepoznamo peto značilnost distopije, to je ločevanje dveh časovnih ravni, preteklosti in sedanjosti, pri čemer pa je situacija v *Libidisi* bolj zapletena, saj preteklost ni percipirana kot apriori dobra, sedanjost pa kot slaba, ampak gre prej za boj zla proti zlu.

Družba, ki jo opisuje roman *Libidisi*, je nedvomno totalitarna – opisuje, kako gahisti obračunajo z ljudmi, ki uživajo prepovedano alkoholno pijačo, kako doktor Zinally ljudi razvršča glede na tipe oblike njihove lobanje, mesto je prepredeno s tajnimi agenti in o vseh je vse znano, torej tudi

razlike med javnim in zasebnim življenjem ni več. V tem prepoznamo tretjo in tudi četrto značilnost distopije. Za opis gahizma, ki je očitno globoko zasidran v jedru družbenega življenja *Libidisi* in še posebej Spajkovega alter-ega, je ključno zadnje poglavje romana in celo prav zadnja poved romana, ki opisuje srečanje med Spajkom in doktorjem Zinallyjem:

Zinally postavi torbo na tla. Zavzame pozo in pozdravi svojega pacienta, brez besed, zgolj z dvignjeno roko. Preprosta gesta Američana v izgnanstvu Spajka gane in v navdihu humorja tudi sam vzdigne desno roko, kolikor visoko lahko. Krvavo rdeča brisača mu štrbunkne v naročje, vendar Spajk roke ne spusti. Tako Spajk vrlemu zdravniku, bržkone zadnjemu obstoječemu radikalnemu rasistu, Gahisovemu častilcu, vrne enak pozdrav in ob tem dahne tisto starinsko enozložno nemško besedo, ki nas – če bi ji bila vnovič odvzeta zlobna zgodovina – kot nobena druga uskladi z življenjem. (Klein 182)

Očitno gre za nacistični pozdrav, kar gahistično ideologijo neposredno povezuje z nacizmom. Gahizem, ki mu vse bolj podlega Spajk, je torej nedvomno totalitaren, psevdo-religiozni totalitarni sistem, ki žrtvuje svoje člane za dosego cilja tako, kot gahisti žrtvujejo svoje mlade člane za topovsko hrano med napadom na letališče ob deveti obletnici Gahisove smrti. To je napad, v katerem gola številčnost slabo oboroženih mladih gahistov prevaga nad dobro oboroženimi oblastnimi strukturami, medtem ko prav tako dobro oboroženi in izurjeni stari gahisti taktično čakajo v ozadju in se v boj vključijo šele, ko je bitka že odločena.

Tehnologija, zlasti vojaška in vohunska tehnika, ima v dogajanju dvojno vlogo: 1) kaže na to, da je v preteklosti obstajala družba, ki je bila tehnološko sposobnejša, in 2) da oblastnim strukturam na obeh straneh (zahodnim tajnim službam in starim gahistom) preprostost tehnologije, ki jo uporabljajo ljudje v vsakdanjem življenju, pravzaprav ustreza. V *Libidisi* zato najdemo tudi sedmo lastnost distopije po Koritniku.

Značilnost distopije, ki je v *Libidisi* najbolj izrazita, je obravnava jezika kot informacijskega medija. Pri tem ne gre le za obvladovanje sredstev javnega obveščanja, recimo televizije, ki služi prenašanju obvestil tajnih služb, ampak za obvladovanje jezika kot takega – za načrtno siromašenje jezika in z njim duhovne globine posameznika. Posebej pomembne so reference na omejevanje širjenja govorov Velikega Gahisa. Mestne oblasti si prizadevajo (seveda s pomočjo tujih tajnih služb) omejiti dostop ljudi do Gahisovh televizijskih nastopov (ki jim pravijo prerokbe). Toda tega ne počnejo le s fizičnim uničevanjem posnetkov in njihovih lastnikov,

ampak tudi tako, da spreminjajo jezik, zaradi česar postajajo stara besedila domala nerazumljiva. Po drugi strani pa leži pomen Gahisovih govorov prav v tem, da uvajajo svoj jezik, kar pomeni svojo ideologijo in način mišljenja. V jezikovnem smislu torej gre za boj dveh totalitarnih pristopov.

Protirevolucionarno oz. protigahistično delovanje tajnih služb, ki jim služijo agentje, uporablja metode nadzorovanja medijev (časopisi, ki jih omenja in bere Spajk, so pravzaprav propagandna glasila), prav tako je prepovedana uporaba gahističnih in tudi starejših, kolonialnih poimenovanj ulic, družbeno življenje pa je v celoti nadzorovano in urejeno tako, da ločuje na podlagi izvora in rase ljudi – to je torej poskus obvladovanja resnice, ki je druga Koritnikova značilnost distopij.

Nazadnje Kleinov humorni način pripovedovanja, ki tudi nasilje, čeprav je opisano plastično, ironizira, tematizira številne zgodovinske ideologije in religije ter kaže, kam v resnici vodijo – to je satirična perspektiva kot lastnost distopije.

Končno ostane le še vprašanje t. i. procesa Velikega Inkvizitorja – to je po znameniti figuri iz *Bratov Karamazovih* prevzeta refleksija cilja totalitarne ideologije. Na prvi pogled se zdi, pa *Libidisi* nima podobne figure, čeprav vse do njegovega zajetja tako deluje Freddy. A izkaže se, da tudi on ni posebitev sistema, ampak je to lahko le Spajk sam. Interpretativna težava takšnega razumevanja Spajkove vloge v pripovedi je, da on dejansko nima funkcije Velikega Inkvizitorja, saj ne obvladuje ničesar in njegov namen nikakor ni zavestno vzdrževanje totalitarnega sistema, z namenom obvladovanja neukih množic. V tem smislu ne moremo razumeti niti delovanja tajnih služb kot takih, saj Spajkova zasledovalca, še neomadeževana pripadnika Zveznega centralnega urada, nimata širšega vpogleda v situacijo in sta tako kot Spajk le orodje v rokah neosebnega sistema.

Proces Velikega Inkvizitorja je zato lahko le roman sam, ki kaže, kako se delovanje tajnih služb v njihovi čisti obliki dejansko ne razlikuje od delovanja najhujših totalitarizmov dvajsetega stoletja in tudi ne od vsakršnega verskega fanatizma.

6. Libidisi kot družbeno kritični roman

Kleinova satirična perspektiva omogoča bralcem, da kot detektivi klasičnega detektivskega romana v strukturi njegovega pripovedovanja prepoznamo mehanizme totalitarizma v najčistejši obliki. Kleinu končno najbrž ne gre za opis nekega posameznega totalitarne sistema ali ideologije niti za ironizacijo delovanja tajnih služb kot takih. Zdi se, da vohunski žanr, sloneč na strukturi trilerja, distopičnega romana in trdega detektivskega romana z občasnimi referencami na klasični detektivski roman, uporablja kot sredstvo prikaza načinov, na katere vsi totalitarizmi delujejo. Spajk kot posameznik in Libidisi kot skupnost se s stališča sodobnega bralca, ki pozna evropsko zgodovino kolonializma in zgodovino totalitarizmov dvajsetega stoletja, zdita neizogibni posledici posameznika in družbe, ki podleže ideologiji varnosti na račun svobode, vnaprejšnjemu smislu na račun ustvarjalnosti in dokončno fiksiranemu jeziku na račun njegove večne izmuzljivosti in igrivosti.

Končno je njegovo delo torej mogoče imenovati tudi družbeno kritični roman, pri čemer je potrebno vztrajati pri odprtosti romana, ki nima enega samega sporočila. Njegovi bralci smo kot detektivi prepuščeni preštevilnim namigom, sledem in pričam, ki podajajo vsak svojo zgodbo in vsak svoj vidik dogajanja, sami pa sestavljamo mozaik pomenov. Svobodo jezika, ki so je oropani literarni liki v *Libidisi*, Klein vendarle prepusti nam, bralcem.

K takšni interpretaciji besedila nas privede prav analiza žanrskih elementov romana, ki jih po eni strani ni težko najti, po drugi strani pa jih Klein vseskozi uporablja na satiričen in ironičen način. Tako bralcem omogoča prepoznavo norosti in bolnosti družbenega sistema, ki v paranoičnem strahu pred tujim in drugačnim postaja prav tisto, pred čim beži. Zato je pravzaprav tudi vseeno, ali v romanu na strani dobrih stoji Spajk ali njegova zasledovalca (alternirajoči pripovedovalski funkciji romana) – obe perspektivi se nazadnje stečeta v eno, izraženo z dvigom roke doktorja Zinallyja in tistim starim pozdravom, ki bi, če parafraziramo Kleina, lahko bil »dober«, če ne bi bil »slab«.

Klein je svoj roman napisal v devetdesetih letih, torej po padcu berlinskega zidu, a je močno podoben znameniti distopiji ruskega pisatelja Vladimira Vojnoviča *Moskva 2042*, napisani v

osemdesetih letih prejšnjega stoletja. V njem Vojnovič z uporabo znanstvenofantastičnih elementov – časovni stroj – kaže, kako stalinizem in fanatični religiozni carizem pravzaprav vodita do enakih zaključkov, in sicer v represijo nad posameznikom in k odvzemu njegove svobode. Klein Spajkovo usodo prav tako postavi med Scilo in Karibdo, med Zvezno centralno organizacijo in gahiste, in tudi njegov protagonist iz njunega primeža ne more uiti. Tako kot se Vojnovičev protagonist resignirano prepusti usodi, ki steče po zarisanih tirnicah, Spajk v zadnjem poglavju *Libidisi* prepozna, da je narava obeh nasprotujočih si sistemov enaka. Morda je prav zato zadnje poglavje edino, ki ga pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec – morda je to Kleinov način izstopa iz absurdnega ideološkega boja, ki se dogaja Spajku kot duševna in fizična bolezen in kot boj med tajnimi organizacijami. Izstopi pa tako, da Spajka dokončno popredmeti in ga kot orodje prepusti bralcem. Ti se morajo odločiti, ali je Spajk duševni bolnik, ki v paranoičnih blodnjah dejansko zasleduje samega sebe, ali pa je dvojni agent v službi totalitarizmov. Nazadnje se oboje zdi enako noro.

7. Zaključek

Žanrski elementi v *Libidisi* kažejo na izraziti žanrski sinkretizem tega romana. Četudi ima osnovne elemente strukture trilerja in je motivno-tematsko vohunski roman, v njem najdemo še značilnosti distopij. Na ravni meta-analize, ki upošteva bralca kot enega izmed dejavnikov komunikacijskega trikotnika avtor, roman, bralec, pa se zdi celo, da se moramo bralci z romanom soočiti tako, kot se z ugankami soočajo detektivi klasičnih detektivskih romanov.

Razkrivanje žanrskih elementov v *Libidisi* nas privede do svojevrstne interpretacije romana, ki temelji na razumevanju svobodne interpretacije kot ključnega elementa bralčevega pristopa k tekstu – svobode, ki protagonistom zgodbe ni dana, saj morajo govoriti in misliti v lingvistično in duhovno skrčenem pidi-pidiju.

Od tod misel, da gre v romanu za tematizacijo totalitarističnih mehanizmov. Družbo, temelječo na takšnih mehanizmih, pa lahko asociiramo z boleznijo, katere posebitev pomeni Spajkovo postopno duševno in telesno propadanje. Kot bralci se odločamo, ali bomo zgodbo romana razumeli kot dejansko vohunsko zasledovanje ali kot paranoično bolestne blodnje shizofrenega posameznika. V obeh primerih gre za opis z nasiljem in skrivnostmi prepredenega sveta, v katerem, če gre za distopični opis usode človeške družbe ali za opis duševne bolezni, ne bi želeli živeti. Morda je zato na mestu sklep, da je totalitarni svet, ki nadzoruje vse plasti posameznikovega življenja, v resnici bolan.

8. Genrelemente in Georg Kleins Roman *Libidissi*

Zusammenfassung

Georg Kleins Roman *Libidissi* trägt den Untertitel Agentenroman. Damit scheint die Genrezugehörigkeit des Werks bestimmt zu sein. *Libidissi* ist jedoch ein komplexes literarisches Werk, das nicht nur Charakteristiken des Genres Agentenroman, sondern auch des Thrillers, Detektivromans der „hard-boiled school“, einer Dystopie, des klassischen Detektivromans in sich trägt, könnte aber auch zu guter Letzt als ein sozialkritischer Roman verstanden werden.

In Hinsicht auf den im *Libidissi* bestehenden Genresynkretismus ist es nicht verwunderlich, dass auch Interpretationsversuche darauf verweisen, dass sich der Roman einer eindeutigen Interpretation entzieht. Einerseits geht es hier zwar um einen Agentenroman, doch fehlt eine klare Unterscheidung zwischen den „Guten“ und den „Bösen“, wie sie in den bekanntesten Agentenromanen von Ian Fleming zu finden ist. Andererseits scheint es sich um einen Thriller zu handeln, wobei aber die Gewalttaten, die in die Narration verflochten sind, mit viel Ironie und Humor übermittelt werden. Aus diesem Grund wirken die Beschreibungen von Leichen und Folter nicht gruselig.

Die vorliegende Diplomarbeit fokussiert sich auf die Analyse der Elemente verschiedener Genres, die mit *Libidissi* assoziiert werden können. Im Kern der Arbeit werden die Grundeigenschaften der analysierten Genres vorgestellt und die Ausprägtheit dieser Eigenschaften in Kleins Roman analysiert. Da der Romaninhalt bei der Unterscheidung der miteinander verbundenen Genres (Thriller, Detektivroman der „hard-boiled school“, Agentenroman) eine bedeutende Rolle spielt, wird, nach kurzer Vorstellung des Autors und seines Schaffens, eine ausführliche Nacherzählung dargegeben, welcher der Hauptteil der Arbeit folgt.

Die Literaturgeschichte behandelt als die erste Kriminalgeschichte oder als den ersten Detektivroman das Werk von Edgar Allan Poe *The Murders in the Rue Morgue*, in dem schon die berühmte Detektivfigur August Dupin auftritt, die in der Literaturtheorie durch ihre Erscheinung in einer anderen Erzählung (*The Purloined Letter*) breiter bekannt ist. Die Quellen, aus denen Poe die Ansätze für die erwähnten Erzählungen schöpfte, sind nach Hladnik der englische Schauerroman und Vidoqs *Memoire* (Hladnik 49). Doch betonen Forscher, wie z. B. Peter Nusser und Miran Hladnik, dass der Kriminalroman wie auch der Detektiv- und Agentenroman, durch bestimmte Vorläufer bzw. die Vorgeschichte geprägt wurden. Diese greift mindestens bis ins 19. Jahrhundert zurück (Hladnik 48). Als Vorstufe oder als Geschichtsquelle des Kriminalromans führen beide Forscher die Berichte mit Biographien von Mördern und Verbrechern in Versen und Kriminalfälle in 20 Bänden von Gayot de Pitaval *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*, wie auch die *Memoire* von Eugen Francois Vidocq, an (Hladnik 48, Nusser 75–76). Zwischen Poes Erzählungen und diesen Sammlungen von Erinnerungen und geschichtlichen Kriminalfällen besteht ein bedeutender Unterschied. Erstens geht es bei diesen Erinnerungen und Niederschreibungen, obwohl sie, wie Nusser analysiert, eine bestimmte „Spannung“ (76) beinhalten, nicht um analytisch erzählte Verbrechensaufklärungsgeschichten, sondern um Berichte schon aufgeklärter Fälle. Zweitens stellen die Vorläufer des Kriminalromans, anders als die ersten Kriminal- und Detektivromane, die für den Kriminal- und Detektivroman charakteristischen Motive und Themen (Verbrechen, Flucht, Fahndung nach dem Täter, Einführung eines Detektivs usw.) immer in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext und zwar mit der Absicht Gesellschaftskritik auszuüben und die Gesellschaft bzw. die Stände in einer bestimmten Zeit darzustellen (Nusser 80–81).

Der Thriller und der Agentenroman schöpfen aus dieser Tradition wie auch aus der Tradition des Detektiv- oder Kriminalromans der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Nusser versteht den Kriminalroman als die breiteste Erzählstruktur, den Thriller als seine Untergattung, den Agentenroman, Hefromankrimi, sowie Kriminalroman *der* „hard-boiled school“ als Hauptzweige des Thrillers (110–111). Seiner Meinung nach war für die Entwicklung des Thrillers im Allgemeinen die parallele Entwicklung der Medien ausschlaggebend. Die Erzählweise und die Motive, die für den Thriller kennzeichnend sind, wurden jedoch durch die

Werke der Autoren Maurice Leblanc, Marcel Allain, Pierre Souvestre beeinflusst. Nusser schreibt auch, dass sich der Agentenroman, Heftromankrimi und Kriminalroman *der „hard-boiled school“* nicht strukturell sondern anhand der behandelnden Themen und Motive unterscheiden.

Schon bei Aristoteles finden wir die erste Unterteilung literarischer Texte (der Dichtkunst) in Gattungen (Epik, Komödie, Tragödie, lyrische Dichtung). Doch erst die Systematisierung von Lebewesen in der Biologie führte zu einer Ausarbeitung des Modells der hierarchischen Einteilung literarischer Texte, in dem auch ihre Entwicklung und gegenseitige Verbundenheit berücksichtigt wurde. Bei der Unterscheidung und Ordnung der verschiedenen Genres können aber Probleme auftreten, da literarische Werke einen immer höheren Grad an Komplexität und Hybridität aufweisen. So unterscheiden wir beim Roman, den Abenteuerroman, Entwicklungsroman, psychologischen Roman, Detektivroman, Gesellschaftsroman usw., wobei einige Romane, so wie *Libidissi*, in mehrere Kategorien, die sich teilweise deckender oder auch völlig unterschiedlicher Genres, eingeordnet werden können.

Aus diesem Grund verfährt die Literaturwissenschaft bei der Unterscheidung der Genres eklektisch: verwendet strukturelle, inhaltliche und auch kulturgeschichtliche Kriterien. Folglich müssen auch bei der Bestimmung des Detektiv-, Kriminal-, Agentenromans und Thrillers verschiedene Arten von Charakteristiken berücksichtigt werden, von völlig strukturellen und narratologischen bis hin zu inhaltlichen, z. B. motivischen und kulturgeschichtlichen.

Die inhaltlichen Versatzstücke, die Bausteine der Handlung im Thriller, sind bis zu einem bestimmten Grad gleich, ob es sich um einen Heftromankrimi, einen Agentenroman oder einen *Roman der „hard-boiled school“* handelt. Nach Nusser reihen sie sich immer anders modifiziert um den Dreischritt (verbindlich auch für den Detektivroman) von Verbrechen, Fahndung (Überwältigung) des Täters (48).

Die Handlung im Thriller beherrschen vor allem Aktionselemente“, im Detektivroman Analyseelemente und im Thriller der „hard-boiled school“ Geheimniselemente (Nusser 48).

In Verbindung mit den Auseinandersetzungen zwischen dem Helden und dem meist schon bekannten Verbrecher, seinem eigentlichen, in die Gesellschaft stark integrierten Gegner (master criminal), der von Helfern umgeben wird, werden ständig Gewalttaten begangen. Die Kampfszenen werden mit körperlicher Gewalt bzw. mit Waffen ausgetragen, wobei der Held immer auf Provokationen reagiert und in Notwehr handelt. Seine Gegner sind ihm in ihren Fähigkeiten fast ebenbürtig und es kommt nicht selten vor, dass der Held indessen zum gejagten wird; so wird am Ende der Sieg des Helden als noch wertvoller betrachtet (Nusser 49–51).

Die im Thriller durch die Handlungsdynamik (Verfolgungsjagd, Flucht, Kampfszenen) erzeugte Spannung ist immer in die Zukunft, auf den Ausgang der Ereignisse, gerichtet und beschert den Leser mit unterhaltendem, schnell lesbarem Inhalt.

Die Personen im Thriller sind Teil einer tief gespaltenen Gesellschaft, in der unermüdlich der Kampf zwischen „Gut und „Böse“ ausgetragen wird. Genauer, dem mehr oder weniger mit Kriminalität verwickelten Gesellschaftsteil und den eigentlichen Kriminellen stehen gegenüber der moralsystemkonforme Teil der Gesellschaft und die Hüter der gesetzlichen Ordnung. Der Held im Thriller ist im Mittelpunkt der letzten Gruppe tätig. Als Privatdetektiv, Polizeibeamter, Geheimagent usw. fungiert er als der Bezwingen des ultimativen Bösen und stellt mit seinen Höhen und Tiefen, die seine ganze Existenz beeinflussen, das ideale Identifikationsobjekt für die Leser dar (Nusser 56–58).

Žižek und Močnik bestimmen den Agentenroman als einen Roman, in dem Geheimagenten und Geheimdienste geheime Operationen im Auftrag eines Staates ausführen. Sie sind der Meinung, dass der Agentenroman auch mit anderen Genres verflochten ist, vor allem mit dem abenteuerlichen Thriller (282). Nusser geht noch einen Schritt weiter und weist auf die genealogische und inhaltliche Verknüpfung des Agentenromans mit dem Thriller hin und zeigt, dass es sich beim Agentenroman um einen seiner Hauptzweige handelt (Nusser 110–111).

Bei Kleins Roman *Libidissi* scheint die Genrezugehörigkeit durch die Bezeichnung Agentenroman schon bestimmt zu sein, doch enthält dieser auch Elemente anderer Genres, besonders des Detektivromans der „hard-boiled school“, den Nusser auch als Untergattung des Thrillers behandelt.

Schon auf den ersten Blick ist es klar, dass es sich bei der Handlung in *Libidissi* nicht um eine Verbrechensaufklärung handelt. Im Vordergrund stehen verschiedene Aktionselemente: Verfolgungsjagden, Prügeleien, Verhöre und sogar revolutionäre Gewalttaten. Klein verwendet Geheimmiselemente (das Verschwinden und Wiederauftauchen der Halskette, des Ringes), wie es für den Detektivroman der „hard-boiled school“ kennzeichnend ist, um den Leser in die Irre zu führen.

Die Informationsfragmente, die der Leser über die Geschichte der Stadt und die Aufenthaltszeit des Protagonisten erhält, bekräftigen das düstere Bild vom Handlungsort, der tausende Gefahren birgt: von einer mysteriösen Krankheit bis hin zur sexuellen Gewalt.

Nach der Inhaltsstruktur scheint *Libidissi* genau in den Rahmen des Thrillers (gewalttätige Auseinandersetzungen und begleitende Umstände z. B. Verfolgung, Flucht, Gefangennahme, Befreiung; der Held ist ein Beamter des Systems usw.) zu passen. Obwohl der Roman keine klare Unterscheidung zwischen den „Guten“ und den „Bösen“ bietet, gönnt man als Leser dem verwundetem Spaik, die am Ende des Romans, ganz im Still eines Thrillers, eintretende Verlagerung der Machtverhältnisse und Überwältigung seiner arroganten Verfolger.

Im Einklang mit den Eigenschaften des Thrillers wird Spaiks Ermordung der Gegner in der entscheidenden Kampfszene als Notwehr dargestellt – im Unterschied zur Ermordung des Japaners/Amerikaners, der ihn scheinbar nicht bedrohte. Ebenso haben alle Agenten, besonders Spaiks Verfolger, sadistische Neigungen. Diese Methoden werden aber nicht als etwas abscheuliches, sondern als eine gängige Arbeitsweise der Geheimdienste gezeigt.

Die Handlungs- und Inhaltsstruktur im Roman *Libidissi* enthält zahlreiche Eigenschaften eines Thrillers bzw. eines Detektivromans der „hard-boiled school“, doch laut der Bezeichnung im Untertitel geht es um einen Agentenroman, der die gleiche Struktur wie ein Thriller und

Detektivroman der „hard-boiled school“ hat, sich aber thematisch und motivisch von ihnen unterscheidet.

Libidissi entspricht anhand der behandelten Themen und Motive einem Agentenroman. In ihm treten Geheimagenten des „Bundeszentralamts“ auf. Die Handlung ist übersät mit politischen Referenzen und Interessen, verbunden mit der von Agenten betriebenen Spionage und Gegenspionage. Gleichzeitig sprengt *Libidissi* alle Lesererwartungen: die Agenten verbergen nicht ihre wahre Identität, Spaik („der Held“) ist körperlich und psychisch krank, in der Stadt fungiert eine geheime Sekte, die eine Revolution plant, der Hauptteil der Stadt (Goto) ist für Ausländer gesperrt und lebensgefährlich.

Die Beschreibung der Funktionsweise der Sprache, die Klein im zweiten Kapitel des Romans vorstellt, gibt einen Hinweis, wie *Libidissi* als ein Agentenroman zu verstehen ist. Die Umgangssprache in der Stadt ist „Pididi-Pididi“, ein simplifiziertes Englisch, das in seiner Kargheit bei Substantiven nicht mehr zwischen Singular und Plural unterscheidet. Das Personalpronomen der ersten Person Singular wird nicht verwendet. Der Sprecher benennt sich selbst immer mit dem Namen, mit dem ihn der jeweilige Gesprächspartner anspricht. Dies erklärt, wieso Spaik für sich selbst immer die dritte Person verwendet – Ich=Spaik. Dies hat einen starken Verfremdungseffekt und gibt Aufschluss darüber, warum man ihn liquidieren will. Spaik scheint mit der Stadt verwachsen zu sein, vielleicht ist er sogar ein Gahist (Doppelagent), der nicht mehr zwischen den „Guten“ und den „Bösen“ unterscheidet; so wie auch in der Stadtsprache kein Unterschied zwischen Singular und Plural besteht.

Gleichzeitig offenbart die von den Erzählern verwendete Sprache deren wahren Beruf – in der Stadt verweilen so viele Agenten und Doppelagenten, dass ihre Auseinandersetzungen völlig selbstgenügend wirken und verschlossen, karg wie das Pididi-Pididi sind. *Libidissi* gehört so zur Kategorie der Agentenromane, die die Tätigkeit der Geheimdienste mit Ironie und Distanz behandeln. Es ist interessant, dass Spaik seinen Übergeordneten als verdächtig erscheint, weil seine Berichte an Prophezeiungen grenzen. Dabei ist nicht auszuschließen, dass er wirklich ein Doppelagent ist.

In *Libidissi* ist auch die Thematisierung "der Krankheit" präsent – in der Stadt wütet eine Krankheit, die nur Ausländer bedroht und die Erkrankten körperlich sowie psychisch beeinträchtigt. Spaik scheint einer der Erkrankten zu sein. Ein Beispiel dafür ist im vorletzten Kapitel des Romans zu finden, wo die gleiche Situation wechselseitig aus der Sicht von Spaik und seinen Verfolgern geschildert wird. Lieschen scheint so nur eine Einbildung Spaiks zu sein.

Die bisherige Analyse hat ergeben, dass der Roman auf verschiedenen Ebenen Charakteristiken des Thrillers, Agentenromans, Detektivromans der „hard-boiled school“ und sogar des klassischen Detektivromans beinhaltet. Da diese Genres genealogisch und strukturell verbunden sind, wurden ihre Charakteristiken in *Libidissi* auf die gleiche Weise behandelt. Im Roman sind aber auch Charakteristiken anderer Genres zu finden.

Besonders auffällig sind dystopische Elemente. Die Charakteristik einer Dystopie, die in *Libidissi* am stärksten zum Vorschein kommt, ist, dass die Sprache als ein Informationsmedium behandelt wird. Dabei geht es nicht nur um Kontrolle öffentlicher Medien, z. B. des Fernseh- und Rundfunks, der zur Übertragung von Geheimdienstmeldungen dient, sondern um die Kontrolle der Sprache im Allgemeinen – um die planhafte Verarmung der Sprache und damit der geistigen Tiefe des Einzelnen. Besonders wichtig sind die Referenzen auf die Beschränkung der Verbreitung von Reden des Großen Gahis. Die Stadtverwaltung (mit Hilfe der Geheimdienste) strebt danach, die Zugänglichkeit der Fernsehauftritte (Reden die als Prophezeiungen bezeichnet werden) einzuschränken. Dies versucht sie nicht nur durch Zerstörung der Redeaufnahmen und Ermordung ihrer Besitzer zu erreichen, sondern auch durch Veränderungen der Sprache – um mit der Zeit eine Unverständlichkeit alter Texte zu bewirken. Im sprachlichen Sinn geht es um einen Kampf zwischen zwei totalitären Ansätzen.

Genreelemente im Roman *Libidissi* weisen auf einen starken Genresynkretismus hin. Obwohl der Roman die Grundelemente der Struktur eines Thrillers hat und nach behandelten Motiven und Themen ein Agentenroman ist, finden sich auch Charakteristiken des dystopischen Romans.

Die Offenlegung der Genreelemente in *Libidissi* führt zu einer eigenartigen Romaninterpretation: die Rezeption des Lesers beruht auf der Möglichkeit einer freien Interpretation – einer Freiheit,

die den Protagonisten der Geschichte nicht gegeben ist, denn sie müssen im linguistisch und geistig reduzierten Pididi-Pididi denken und sprechen.

Darauf gründet auch der Gedanke, dass es sich im Roman um eine Thematisierung totalitärer Mechanismen handelt. Eine Gesellschaft, die auf solchen Mechanismen aufgebaut ist, können wir aber mit einer Krankheit assoziieren, deren Personifizierung Spais physischer und psychischer Verfall darstellt. Als Leser können wir uns entscheiden, ob wir die Geschichte des Romans als Auseinandersetzungen zwischen Agenten oder als paranoide Wahnvorstellungen eines schizophrenen Individuums verstehen möchten. In beiden Fällen geht es um die Beschreibung einer gewalttätigen und geheimnisvollen Welt, die als solche nicht lebenswert erscheint. Eine totalitäre Welt, die alle Lebensbereiche kontrolliert kann somit wirklich als krankhaft bezeichnet werden.

9. Literatura

Klein, Georg. *Libidisi. Nemški agent v primežu orientalskega mesta*. Tržič: Učila International, 2010. (Prevedla Maruša Mugerli).

Klein, Georg. *Libidissi*. München: Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nachf., 2001.

Achatz, Katharina. *Fantastik bei Georg Klein: Momente struktureller Unsicherheit in Libidissi*,

Barbar Rosa, Die Sonne scheint uns und Sünde Güte Blitz. Bamberg: Univ. of Bamberg Press, 2012. (Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien; Bd. 4). Dostopno na:

https://books.google.si/books?id=TUmKv8bA-0cC&pg=PA93&lpg=PA93&dq=Fantastik+bei+Georg+Klein:++Momente+struktureller+Unsicherheit+in+Libidissi,+Barbar+Rosa,+Die+Sonne+scheint+uns+und+S%C3%BCnde+G%C3%BCte+Blitz&source=bl&ots=haTVj06REs&sig=4WbD3iZNei-W_KPsGLiEFsXDYA8&hl=sl&sa=X&ved=0ahUKEwjNkeK3wOTOAhWKBBokHKSaDBT0Q6AEILzAB#v=onepage&q=Fantastik%20bei%20Georg%20Klein%3A%20%20Momente%20struktureller%20Unsicherheit%20in%20Libidissi%2C%20Barbar%20Rosa%2C%20Die%20Sonne%20scheint%20uns%20und%20S%C3%BCnde%20G%C3%BCte%20Blitz&f=false

Alewyn, Richard. »Anatomija detektivskega romana«. *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982. 133–161.

Cawelti, John G. »Klasična in trda detektivska zgodba«. *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982. 165–240.

Hladnik, Miran: *Trivialna literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1983. (Literarni leksikon 21).

Koritnik, Andrej. Negativna utopija. Outopia in dystopia: zgodovina in teorija. Diplomsko delo. Igor Grdina (mentor), Tomo Virk (mentor). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2005.

Lawrence, Frank. *Victorian detective fiction and the nature of evidence: the scientific investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.

Marr, Michael. »Der Meister von Libidissi. Über den rätselhaften Erzähler Georg Klein.« *Aufgerissen - zur Literatur der 90er*. Ur. Thomas Kraft. München: Pieper Verlag, 2000. 93–104.

Nusser, Peter. *Der Kriminalroman.3., aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003.

Nünning, Ansgar. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2008.

Sosič Zupan, Alojzija. »Kriminalkina uganka«. *Slavistična revija* 1–2 (2001): 41–55.

Virk, T. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 2008.

Žižek, Slavoj/Močnik, Rastko. »Žižek in Močnik, Spremna beseda«. *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982. 295–349.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 12. september 2016

Marko Bunderla