

LIBER

Izdanja Instituta za znanost  
o književnosti

MLADOST

Izdavačko-knjižarsko poduzeće  
Zagreb

STANKO LASIĆ

POETIKA  
KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Pokušaj strukturalne analize

1612

Glavni urednik  
Slavko Goldstein

Recenzent  
Viktor Žmegač

Likovna oprema  
Josip Vaništa



1973

iw.br.

2017-3344



1612

## KAZALO

	str.
Uvod ili o predmetu ove rasprave . . . . .	9
Kompleksna slojevitost fabulativno-kompozicio- nog nivoa . . . . .	17
Opća romaneskna kompoziciona shema . . . . .	33
Bazična shema kompozicije kriminalističkog ro- mana . . . . .	49
Eksteriorizacija bazične sheme: oblici i varijante	67
a) Prvi oblik ili oblik istrage . . . . .	70
b) Drugi oblik ili oblik potjere . . . . .	82
c) Treći oblik ili oblik prijetnje . . . . .	91
d) Četvrti oblik ili oblik akcije . . . . .	103
Značenje kazne . . . . .	121
Lažna eksterizacija: anti-kriminalistički roman .	129
O prvom strukturalnom rezu ili o konstrukciji modela . . . . .	145
Zaključna napomena . . . . .	163

## DODATAK

Kriminalistički romani koji sačinjavaju analitički korpus ove rasprave . . . . .	167
Znanstvena i kritička literatura o kriminalističkom romanu . . . . .	171
Objašnjenje kratica upotrijebljenih u ovoj raspravi . . . . .	175

## POETIKA KRIMINALISTIČKOG ROMANA

## UVOD ILI O PREDMETU OVE RASPRAVE

Nema vjerojatno nijednog pisca kriminalističkog romana koji se u jednom trenutku nije pobunio, na ovaj ili onaj način, protiv strogosti inherentne tom tipu romana. Isto je tako međutim istina i to da se pisac kriminalističkog romana vraća uvijek — da li pognute glave, ironično ili kiselo, nije važno — izvornoj strukturi svog pričanja. Naime, svako me tko prihvati tu specifičnu igru kakva je kriminalistički roman vrlo brzo postane jasno da su pravila tog svijeta prilično nesmiljena i na nekako čudno nalikuju onom životu što ga taj roman opisuje: tko ne poštuje pravila igre, biva teško kažnjen. Pisac zna da su potezi koje u toj igri treba odigrati — tvrdi zakoni strukture. Nije zato nipošto iznenađujuće da pisci kriminalističkih romana govore krajnje ozbiljno o propisima svog zanata i svog umijeća. Po svom stilu i autoritativnom tonu *Dva-deset zapovijedi* Van Dineovih iz 1928. vrlo su blizu svima nama dobro poznatim »Deset zapovijedima«. Evo na primjer kako glase tri zapovijedi — prva, treća i peta: »1) Čitatelj i detektiv moraju imati jednake šanse u rješavanju problema . . . 3) Istinski

kriminalistički roman mora biti lišen svake ljubavne intrige. Uvesti u njega ljubav značilo bi, zapravo, kvariti mehanizam čisto intelektualnog problema . . . 5) Krivac mora biti utvrđen serijom dedukcija, a ne slučajno, nasumce ili spontanom ispoviješću« («American Magazin», rujan 1928.) Tu je jasno rečeno, pregnantno i koncizno, što pisac smije a što ne smije uraditi. Da stvar bude još zanimljivija, da ne kažem frapantnija, u dvadesetoj zapovijedi nabrojani su *smrtni grijesi* »kojima se neće služiti nijedan autor koji sebe poštuje«. Iskustvo kojim je raspolagao Van Dine daleko je mršavije od iskustva kojim raspolaže moderni, suvremeni autor kriminalističkog romana. Povijest kriminalističkog romana u posljednjih pedeset godina obiluje ne samo novom, gotovo nepreglednom količinom djela, nego — a to je daleko važnije — novim traženjima, negacijama i htijenjima. Ipak, za dobar dio tih mogućnosti znao je već i Van Dine, a prije svega on je, kodificirajući roman-problem, znao da će njegov credo biti efikasan i vrijedan jedino ako jednom fluidnom i protejičnom čudovištu — kriminalističkom romanu — vrati strukturalnu čistoću. Učinio je dakle ono što će poslije učiniti brojni teoretičari kriminalističkog romana: sveo je široku i teško odredivu literarnu praksu na *jedan* model. Sve što se u literarnoj praksi protivi tom modelu Van Dine je eliminirao kao nespojivo sa strukturom intelektualne igre zvane kriminalistički roman. Samo se na prvi pogled čini da njegova negacija nije vrijednosna, nego strukturalna. Odbacujući špijunski roman i avanturistički thriller iz domene kriminalističkog romana, Van Dine se pokazuje »širokogrudnim«: on im daje mjesto pod suncem i ne želi im suditi. Ali sve ono što bi moglo razbiti njegov model (zapravo model izgrađen na praksi tada već staroj više od pedeset godina) Van Dine će nemilosrdno osuditi i odbaciti

kao štetno za opstojnost kriminalističke naracije. On je dobro vidio. Ili barem naslutio glavnu opasnost. Jer, nekako upravo u vrijeme njegove kodifikacije klasičnog modela kriminalističkog romana stvara se novi model koji će značiti daljnje kretanje kriminalističkog romana, širenje tog romanesknog tipa, otvaranje mogućnosti prema novim, sasvim nepoznatim modelima i shemama. Nema ništa paradoksalnoga u tome da će najjetkije sarkazme na roman-problem sasuti upravo Chandler, kodifikator tog novog modela kriminalističkog romana što ga inaugurira D. Hammet. Chandler doduše neće napisati *Dvadeset zapovijedi*, ali su njegova razmišljanja o kriminalističkom romanu — koliko god bila slobodna, lucidna i fleksibilna — ipak usmjerena prema objašnjenju idealnog modela »crnog romana«. A Boileau i Narcejac — pišući povijest kriminalističkog romana (dakle, tendirajući maksimalnoj objektivnosti i deskripciji) — ostaju jednim dobrim dijelom *na tom istom nivou*: vrednuju svu dotadanju praksu i sve prethodne modele iz perspektive svoje vizije suspenza, koji nije ništa drugo nego *postavljanje* — unutar strukturalnog tipa, a u sudaru s drugim modelima — *jednog novog modela*. Oni neće odbaciti roman-problem i crni roman (ni ostale modele o kojima u svojoj povijesti izvješćuju) kao nešto što ne vrijedi i što ne predstavlja realitet kriminalističkog romana, nego kao nešto što, u odnosu na njihov model, znači prošlost. Taj je koncept evolucionizma vrlo često elegantan eufemizam za negaciju onog što smatramo nevrijednim suvremene prakse. Drugim riječima, vrijednim ropotarnice. Ti, danas sigurno najbolji poznavaoči kriminalističkog romana suviše su mnogo čitali, suviše mnogo romana analizirali i suviše iskustva skupili a da bi mogli misliti na način Van Dineove shematike i dogmatike. Oni, dakle, pomalo »mudro«, gledaju na svoj model relativistički. To ih ne sprečava da cijelu

bogatu i razgrananu prošlost kriminalističkog romana ipak, dobrim dijelom, analiziraju, pa i vrednuju s pozicije svog modela. Odbacujući s jedne strane pozitivizam tipa Fosce i Tourteaua, a s druge strane dogmatizam Van Dinea i ostalih kodifikatora, Boileau i Narcejac ostaju negdje na sredini, vjerujući — po svoj prilici — da im ta njihova sinteza između pozitivizma i pristranosti otvara najplodniji uvid u razvoj i život jednog specifičnog romanesknog tipa.

Međutim, njihova je ishodišna pozicija pogrešna. Baš kao ni Van Dine i Chandler tako ni oni nisu riješili jedno od ključnih pitanja romaneskne teorije, pitanje odnosa između strukture-tipa i strukture-modela. Svaki teoretičar i praktičar kriminalističkog romana koji se prema svom vlastitom modelu (ili: prema preferencijalnom modelu; ili: prema modelu uopće) ne može postaviti kao prema jednom momentu *u sistemu struktura*, završava, gotovo u pravilu, u zbrci pojmova: ili »zakone« modela proglašava »zakonima« tipa ili, ostajući tolerantan prema drugim modelima, ne određuje zajedništva, razlike, povezanosti, sistem. Sve je ovo bilo potrebno istaknuti kako ne bi došlo do zabune u pogledu moje analize. Kad govorim o strukturi kriminalističkog romana, *onda govorim o strukturi-tipu*, tj. o strukturi koja je *ishodište i podloga svih struktura-modela*. Dakako, i na tom se sloju strukture mogu postavljati »zapovijedi« (struktura je organizacija, tj. sistem pravila-zapovijedi), ali ne *Dvadeset zapovijedi*, jer je ta struktura onaj *najopćenitiji* kodeks pravila iz kojega izrasta *samo* poseban *tip* romana: kriminalistički roman. Kad pisac izgrađuje svoju vlastitu, *konkretnu strukturu*, tada on, nošen potrebom prakse, traži konkretnija uporišta nego što je struktura-tip. Njegova su bitna literarna iskustva doživljajna i povijesna, a ne ap-

straktna. Prevedeno na rječnik teorije, to znači da se on oslanja na povijesne, a ne na logičke strukture: na modele, a ne na žanr, vrstu i tip. Danas je brojnim teoretičarima literature jasno da kriminalistički roman može biti vrlo plodno i zahvalno područje za određivanje odnosa između logičkih i povijesnih struktura uopće. Prije svega zbog toga što su strukture-modeli kriminalističkog romana vrlo otporne strukture. Njihova ih rezistencija upravo i čini vidljivima. Zatim, pisci su ih sami nastojali što temeljitije spoznati bilo radi svoje vlastite prakse, bilo radi kodificiranja Van Dineova tipa. O njima znamo daleko više nego, recimo, o modelima spiralne ili čak linearne naracije. Naravno, analiza kriminalističkog romana samo dijelom dotiče taj kompleksni, ali bitni odnos u sistemu literarnih struktura. Pretežnim se dijelom ta analiza mora zadržati na *općoj strukturi* kriminalističkog romana ili na *strukturi-tipu*.

*Poetika* kriminalističkog romana nije ništa drugo nego *analitička slika strukture-tipa*. Zato ona:

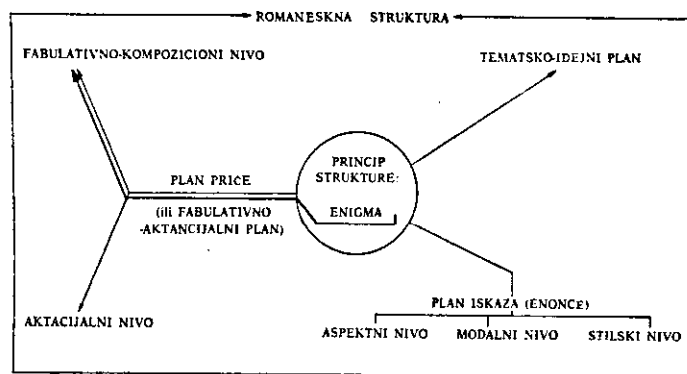
a) *iznalazi princip te strukture*. To znači: određuje i opisuje princip koji precizira strukturu-žanr i strukturu-vrstu. Preko tog principa romaneskna struktura dolazi do svoje krajnje logičke medijacije: konstituiran je romaneskni *tip*, formulirana je *granica* na kojoj će se logičke strukture sudariti s povijesnim strukturama;

b) *utvrđuje romaneskni nivo na kojem se princip strukture najjasnije i najadekvatnije izražava*. Drugim riječima, iako se princip mora iskazati na svim planovima i nivoima romaneskne strukture (u totalitetu strukture), on ipak ima svoje »osobite sklonosti«: »zarobljuje« u potpunosti jedan nivo romaneskne strukture pretvarajući ga u *svoj nivo*;

c) *istražuje opću shemu tog nivoa kao i oblike i varijante do kojih vodi dedukcija iz te opće she-*

me. To jest: istražuje kako se strukturalni princip preobražava/konkretizira na »svom« nivou, kakve »zakone« nameće tom nivou i kakve uvjete postavlja naraciji koja želi zadovoljiti ovu strukturu-tip.

U poetiku kriminalističkog romana polazim od hipoteze da je princip tog romanesknog tipa ENIGMA, a da se taj princip najsavršenije nadaje (ili još bolje: nameće) na FABULATIVNO-KOMPOZICIONOM NIVOU:



Ova bi rasprava trebala potvrditi tu hipotezu, tj. izgraditi poetiku kriminalističkog romana.

Međutim, prije svakog pristupa kompoziciji kriminalističkog romana treba iznijeti barem one glavne argumente koji mi uopće daju pravo da svoju pozornost usredotočim na analizu fabulativno-kompozicionog nivoa te pokušam s pomoću te analize rastvoriti cijeli mehanizam/poetiku jednog romanesknog tipa. Ti su argumenti dvostruke naravi — empirijski i teorijski.

### Empirijski:

1) Suočenje s bilo kojim kriminalističkim romanom jest suočenje sa specifičnom kompozicionom igrom: ne treba mnogo literarnog iskustva pa da se osjeti kako bit tog pričanja leži u vještini komponiranja događaja. Čar kriminalističke naracije treba tražiti u fabuliranju za koje smo »prikovani«, od kojega se ne možemo »odlijepiti«: živimo unutar fabulativno-kompozicionog nivoa.

2) Dosadašnja su istraživanja kriminalističkog romana gotovo u cjelini posvećena »tehnicima« kriminalističkog romana, što drugim riječima znači da su se istraživači bavili onim što im se samo po sebi nametalo kao bitno: kompozicijom.

3) Pisci kriminalističkih romana razmatraju, u pravilu svoju literarnu praksu polazeći od mogućnosti koje im daju razne kompozicione sheme. Pisati kriminalistički roman znači prije svega poznavati svoju granicu: »zakone« kompozicije.

### Teorijski:

1) Kriminalistički roman ima jasno određeno mjesto u sistemu logičkih romanesknih struktura. On spada u vrstu funkcijskih romana, romana u kojima težište leži u distributivnim jedinicama, tj. na funkcijama. Funkcijski su romani prva medijacija strukture-žanra, dakle struktura-vrsta. Popularno im je ime — romani akcije. U tradicionalnoj terminologiji — romani s dinamičkim motivima. Romani tijeka i rasprostiranja. Mogu biti nazvani i sintagmatskim i metonimijskim romanima. Princip funkcijskih romana jest ČVRSTA NARATIVNA SUKCESIJA, te je posve razumljivo da je taj princip najadekvatnije predstavljen fabulativno-kompo-

zicionim nivoom: u toj je vrsti romana nivo fabuliranja, odnosno organiziranja, povezivanja (sintagmatiziranja, komponiranja) događaja — presudan.

2) Princip čvrste narativne sukcesije može se konkretizirati samo na tri načina, stvarajući tri tipa funkcijskih romana: akcioni roman, feljtonski roman i kriminalistički roman. Dok se u akcionom romanu on izražava kao stroga linearna naracija, a u feljtonskom romanu kao spiralno narativno kretanje, dotle se on ovdje transformira u zagonetnu sukcesiju koja se na fabulativno-kompozicionom nivou iskazuje kao linearno-povratna naracija. Naravno, zagonetna sukcesivnost proteže se na sve strukturalne nivoe i planove, ali je njezin »pravi« nivo fabulativno-kompozicioni nivo.

To su razlozi koji nas uvjeravaju da možemo mirne savjesti prihvatiti gornju hipotezu kao plauzibilnu te usredotočiti naše istraživanje na kompoziciju kriminalističkog romana, puštajući da nas analiza vodi prema  *cjelovitoj slici* strukture kriminalističkog romana: prema poetici tog romanesknog tipa.

Iako je studij kriminalističkog romana cjelina za sebe, on je istodobno i dio kompleksnog studija romana i literature uopće. Spoznaje koje rezultiraju iz proučavanja fabulativno-kompozicionog nivoa kriminalističkog romana korisne su, dapače iznimno korisne, u komparativističkim romanesknim studijama. Posebno pak analitičko istraživanje kompozicije kriminalističkog romana može biti polazište za postavljanje razrađenijih teza o kompozicijama funkcijskih romana. Poetika kriminalističkog romana razvija, dakle, i opću teoriju romana i teoriju funkcijskih romana.

## KOMPLEKSNA SLOJEVITOST FABULATIVNO-KOMPOZICIONOG NIVOVA

Na ovih je nekoliko uvodnih stranica više puta bilo spomenuto da je glavni predmet ove rasprave »kompozicija« kriminalističkog romana, odnosno »fabulativno-kompozicioni nivo« kriminalističkog romana. Da li se radi o dva različita pojma ili samo o dva signansa za jedan signatum? Stvar nije tako jednostavna kao što izgleda na prvi pogled i ne može se riješiti žonglerskim objašnjenjem da su to dva vrlo bliza pojma koja se međusobno isprepliću i dopunjuju. Postavljaju se dvije solucije.

Prva je vrlo privlačna jer je izrazito funkcionalna: kompleksni fabulativno-kompozicioni nivo svodimo na jedan jedini sloj — kompoziciju. Uzevši rigorozno, termin »fabula« suvišan je u okviru te solucije i može biti toleriran samo kao ustupak tradiciji, koja, doduše, tim sinonimom ovdje više odmaže nego pomaže. »Fabula« znači ono isto što i »kompozicija«: način na koji su ključni događaji romaneskne akcije organizirani. Taj nivo može biti,





prema tome, nazvan jedino imenom koje mu odgovara — »kompozicioni nivo romana«. Meni se osobno ta solucija dosta dugo činila najkorisnijom, jer reducira suvišnosti i »čisti« neprohodni tunel romanesknog zbivanja.

Druga solucija nastoji istodobno sačuvati slojevitost fabulativne dimenzije i rigoroznost kompozicione sheme. Upravo otuda ta pomalo nezgrapna sintagma »fabulativno-kompozicioni nivo«. Ta koncepcija pretpostavlja *sistem slojeva*: kompozicija je samo jedan od slojeva koji grade taj nivo romana. Tri sloja fabulativno-kompozicionog nivoa smatram bitnim:

— *prvi sloj: korpus*. To je prva i najšira konkretizacija romaneskne materije. U školskoj terminologiji korpus romanesknog događanja obično zovemo »sadržajem romana«. Iz cjeline romana izdvojeni su neki događaji koji *upućuju* prema kompozicionom kosturu. Sastavni su dio korpusa i brojne indicije i informanti, tj. oni elementi romana koji ispunjuju prostor između dviju funkcija (između dviju ključnih akcija u arhitekturi romanesknog događanja). »Ljuštenje« bitnog od nebitnog na tom sloju nije definirano i »ozakonjeno« nekom općom teorijom ili shemom, nego samo najopćenitijim pravilom da na putu kroz šumu kojom se probijamo treba položiti znakove snalaženja na neka stabla. Izbor događaja često je zato prepušten slučaju, ukusu i općem znanju. Simbol korpusa nije rigorozna analiza, nego bogatstvo slobodne deskripcije.

— *drugi sloj: fabula*. Fabula je slijed događaja povezanih čvrstom vezom i »ucrijepljenih« unutar njom logikom. Nismo još na terenu armiranog betona, ali smo ipak na području krova, gdje bi maštovitost povezivanja mogla biti štetna. Indicije i informanti nemaju više mjesta u tom »odmatanju« čvorova-akcija, dopuštene su međutim takozvane

katalize (radnje koje direktno upućuju na funkcije, ali se još uvijek zbivaju u »sigurnosnoj zoni«). Pred nama su čini, uočeni i poredani *onako kako ih roman iznosi*. Fabula je odvijanje čisla akcija koje se više ne mogu odlijepiti a da čislo ne strada. Da bismo mogli fabulu prikazati (»ispričati je«), još uvijek nam nije potreban poseban aparat kojim ćemo s maksimalnom sigurnošću odbaciti suvišno a zadržati bitno. Daleko je ipak iza nas slobodna asocijativnost koja je princip izgradnje korpusa. Izlučivanje fabule iz cjeline romana rezultat je primjene pozitivističkog razuma na korpus: metoda je dakle induktivna, a generalno načelo kojim se razum rukovodi vrlo jednostavno — izdvojiti one fabulativne dijelove koji direktno sudjeluju u konstrukciji događajne arhitekture. To nije strogo metodsko napredovanje, nego mješavina slobode i prisile. Fabula je romaneskni ekvivalent toga tipa mišljenja.

Vidljivo je da za razliku od ruskih formalista (a u skladu s tradicijom hrvatske znanstvene terminologije) fabulom zovem slijed događaja jednog romana predočenih *onako kako su se oni u tom romanu dogodili*. Tom se postavkom otvara područje odnosa između fabule i sižea. Naime, *sižeom* zovem kronološki i logički slijed događaja nekog romana *bez obzira na to kojim su redom ti događaji u romanu ispričani*. Siže je specifično restrukturiranje korpusa i fabule u strogu linearnu kronologiju. Drugim riječima (u kasnijem izlaganju ta će teza postati evidentnom): svođenje svih romanesknih kompozicija na jednu jedinu — linearnu. Teoretski uzevši, fabula i siže mogu se podudarati. To je međutim iznimka i kod najčišćih romana linearne naracije. Teško je naime zamisliti neki roman barem bez jedne »predpriповijesti« ili retrospekcije. Možemo uzeti kao pravilo da u samom procesu stvaranja, u stvaralačkom postupku, siže prethodi fabuli, odnosno da je fabula metaforizacija sižea:

jednostavno govorenje postaje zagonetno i pluridimenzionalno. Istraživanje fabule i sižea, posebno istraživanje onih točaka u kojima se oni maksimalno dotiču i maksimalno razilaze, uvodi nas u studij romaneskne temporalnosti, što, dakako, može biti vrlo plodno i korisno polazište za studij romana uopće.

Dakle: jednu te istu romanesknu historiju mogu predočiti na dva posve različita načina — na način koji je izabrao pisac (fabula) i na način kronološke rekonstrukcije (siže). Evo fabule vrlo dobro poznate svim ljubiteljima kriminalističkog romana:

Jednog je jutra, vjerojatno 1929., u konjušnici mjestanca Dizy, nedaleko kanala kojim plove razne lađe, teretne i luksuzne, pronađena mrtva žena. Na mjesto zločina stiže jedan pomalo čudan policajac: »Pitali su se što on misli, a on zapravo nije imao o tom neku posebnu ideju. Nije čak ni pokušavao otkriti neke indicije u pravom smislu te riječi, nego je više nastojao natopiti se ambijentom, upiti taj život kanala tako različit od onoga što ga je on poznavao.« Tko je zadavio lijepu i bogatu četrdesetgodišnju Mary Lampson? Njezin muž Walter, njegov prijatelj Willy Marco ili stari Jean, snažni kočijaš s teretne lađe »La Providence«, koja se kao i Lampsonova jahta slučajno našla na tom sektoru kanala? Sve indicije vode prema Willy Marcu, koji je bio Maryn ljubavnik. Nastojao je unovčiti njezinu dragocjenu ogrlicu, ali u tome nije uspio. Tvrdi da je nevin. Djevojačko prezime Mary Lampson je lažno: Marie Dupin je živa, majka troje djece! Tko je dakle Mary Lampson? Neprozirna pitanja poput magle nad kanalom. Nigdje ni traga svjetla, istražiteljeva noga i razum tapkaju tminom, kiša dobuje po kanalu. Iz tog će kanala međutim uskoro izvaditi Willy Marca. Zadržan! A tko je te noći »posudio«

bicikl čuvara ustave i zašto? Sada sve indicije vode prema konjušnici lađe »La Providence«. Komesar dolazi na brod, ali ne hapsi Jeana. Promatra ga. Pušta ga da povede brod kroz prenatrpanu ustavu i da »slučajno« padne u vodu. Brod ga je zdrobio. Koščati starac ipak nije umro, a sutradan ga Maigret nije našao u bolnici, nego u brodskoj konjušnici. Bolnički liječnici naprosto ne mogu vjerovati da je to moguće. Sada umire okružen sa svoja dva konja. Njeguje ga Hortense, žena vozača »La Providence«. Ona priča komesaru o Jeanovu životu na lađi. Nije on kriminalac, nego plemenit čovjek. On je netko: živio je skromno i autentično. Brod, konji, slama — evo carstva tog šutljivog bića. Voljela ga je kao svoga sina. Ako je ubio onu ženu, tada je ova to sigurno zaslužila. Iz Pariza u međuvremenu stižu podaci o kočijašu. Bio je liječnik, sretno oženjen. Dvije godine po vjenčanju podignuta je bila optužnica da je zbog svoje rastrošne žene trovao svoju bogatu tetku te je ova naglo umrla. Sud je povjerovao optužbi i osudio Jeana Libergea na 15 godina robije. Žena ga nije slijedila u Guyanneu, kako mu je obećavala. Izgubio joj se trag, a on je robiju izdržao dostojanstveno. Zatim je našao »La Providence«. U toj je jazbini živio smireno i krajnje jednostavno. Maigret rekonstruirao zločin, a umirući starac očnim kopcima potvrđuje njegove navode: da, on je ubio Mary Lampson, jer je ona njegova žena — Celine Mornet! Slučajno ju je sreo na kanalu, živjela je s njim tri dana, ali nije mogla izdržati njegov bijedni način života: pobunila se, pokušala pobjeći i on ju je ubio. Willy Marco je znao da je Jean ubojica i zato je morao platiti glavom. Pukovniku Lampsonu Maigret objasni da je njegova žena samo bliska rodica Marie Dupin, čije je ime uzela kako bi se mogla po drugi put udati.

»Slika koju Maigret nikada neće zaboraviti: u konjušnici, viđenoj odozgor, zakrčenoj s dva konja, jedno tijelo svijeno nad samim sobom, s polovicom glave utisnutom u slamu. I plava ženina kosa, koja je primala u se svo sunce, dok se kroz njezin tihi jecaj katkada čulo ponavljanje:

— Moj mali Jean...

Baš kao da je Jean dijete, a ne starac tvrd kao kamen, s kosturom poput gorile i tjelesnom građom pred kojom su liječnici ostali zapanjeni.«

Sada bismo mogli ovu fabulu — fabulu Simonova romana *Le Charetier de la Providence* — vrlo lako pretvoriti u siže i ispričati ga gotovo istim riječima: početak ne bi bila smrt Mary Lampson, nego njezino vjenčanje s Jeanom — budućim kočijašem; kraj bi bio isti — smrt Jeanova. Ako to ipak nećemo učiniti, nije to zato što ne želimo zamarati jednom te istom pričom, nego zato što postoji jedan drugi način koji će nam mnogo korisnije poslužiti za usporedbu fabule i sižea. Fabulu ćemo »ogoliti« i time se spustiti bliže trećem sloju fabulativno-kompozicionog nivoa — kompoziciji. To je *međusloj* u kojem se fabula i kompozicija dotiču i prožimaju, te analiza toga međusloja označuje svršetak analize fabule i početak analize kompozicije. Fabulu razbijamo na *zasebne jedinice: fabulativne jedinice*. Nestaje bogatstva fabule, ali zato jasnije izbijaju njezine glavne jedinice. Te jedinice mogu katkada koincidirati s *nekim* jedinicama kompozicije. To je slučaj u ovom našem primjeru. One međutim nemaju onu istu svrhu koju dobivaju u kompoziciji. Ovdje su one izraz *slijeda*, tamo (u kompoziciji) one su *dio sistema jedinica*. Fabulativne jedinice što ćemo ih sada

izlučiti iz citirane fabule odgovaraju onim kompozicionim jedinicama koje zovemo sekvencama. Fabulativne jedinice iskazuju slijed fabule, kompozicione jedinice moraju prije svega iskazati vezu s nadređenim i podređenim jedinicama, odnose među jedinicama, šire zajednice u koje stupaju, elemente na koje se rastvaraju.

Evo, dakle, slijeda fabulativnih jedinica Simonova romana:

- 1) Pronalazak žrtve, otvaranje zagonetke, dolazak komesara.
- 2) Na mjestu zločina tri sumnjiva lika: ljubavnik žrtve, muž žrtve, zagonetni starac-kočijaš.
- 3) Sumnja se koncentrira na prvi lik — ljubavnik žrtve.
- 4) Otkriće krivotvorenog identiteta žrtve; druga zagonetka: što je žrtva bila prije braka?
- 5) Glavni osumnjičeni lik je likvidiran; tko ga je zadavio i zašto?
- 6) Presudna indicija upućuje na protagonista: korištenje bicikla.
- 7) Protagonist sam sebe kažnjava: izabire smrt, ali bude samo teško ranjen.
- 8) Život protagonista na brodu prije zločina (subjektivno svjedočanstvo).
- 9) Brak protagonista. Katastrofa. Boravak protagonista na robiji (dokumenti iz arhiva).
- 10) Priznanje:
  - a) Mary je protagonistova žena;
  - b) ponovni susret s Mary i njezino ubojstvo;
  - c) način i razlog likvidiranja nepoćudnog svjedoka.

11) Komesarovo otkriće: žrtva je promijenila ime kako bi se mogla ponovno (bogato) udati.

12) Smrt.

A evo kakav je slijed tih istih jedinica *u sižeu* (tj. evo kako se fabulativne jedinice pretvaraju *u sižejne jedinice* i kakav poredak formiraju):

- 1) Brak protagonista i žrtve. Katastrofa. Boravak protagonista na robiji.
- 2) Žrtva mijenja identitet da bi se mogla ponovno (bogato) udati.
- 3) Život protagonista na brodu prije zločina.
- 4) Ponovni susret protagonista i žrtve. Protagonist ubija žrtvu.
- 5) Dolazak komesara. Početak istrage.
- 6) Osumnjičeni. Među njima je i ubojica.
- 7) Koncentracija istrage u krivom smjeru.
- 8) Otkriće jednog od naličja žrtve: krivi identitet prije braka.
- 9) Protagonist koristi bicikl da bi se oslobodio neugodnog svjedoka.
- 10) Likvidiranje tog nepoćudnog svjedoka.
- 11) Protagonist sam sebe kažnjava.
- 12) Priznanje i smrt.

Sasvim je razumljivo da su sižejne jedinice u pojednim slučajevima morale biti ponešto drukčije formulirane nego kad su se nalazile na fabulativnoj liniji, tj. kad su bile fabulativne jedinice.

Odnos između fabulativnih jedinica i sižejnih jedinica je slijedeći:

fabulativna jedinica/sižejna jedinica

1/5

2/6

3/7

4/8

5/10

6/9

7/11

8/3

9/1

10/1,4,10

11/2

12/12

sižejna jedinica/fabulativna jedinica

1/9,10a

2/11

3/8

4/10b

5/1

6/2

7/3

8/4

9/6

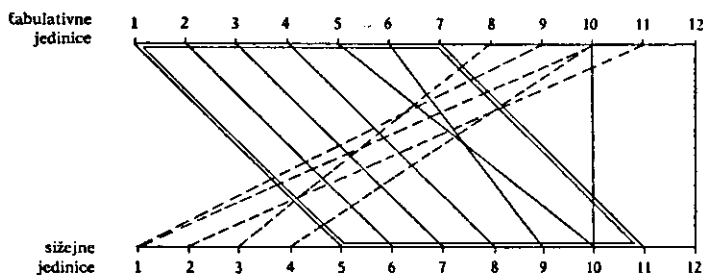
10/5,10c

11/7

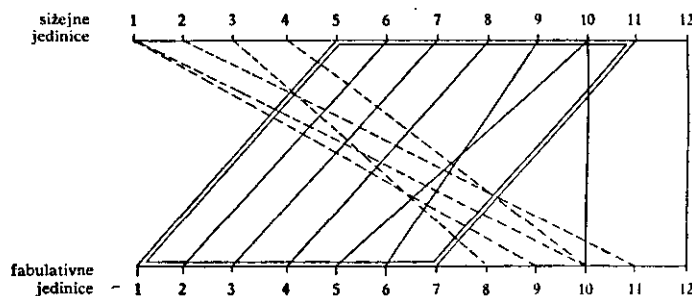
12/10,12

Taj odnos možemo prikazati i grafički. Tada dobivamo slijedeće slike (prekinutom crtom označene su one jedinice koje se svojim sadržajem ili dijelom svoga sadržaja situiraju prije početka istrage, tj. prije početka fabule):

### 1) fabulativne jedinice/sižejne jedinice:



### 2) sižejne jedinice/fabulativne jedinice:



Obje sheme otkrivaju dvije pravilnosti:

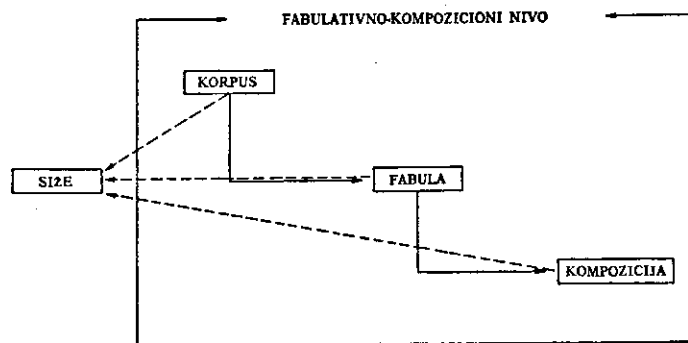
a) Fabulativne jedinice 1—7 i sižejne jedinice 5—11 su recipročne: događaji 1—7 u fabuli odgovaraju događajima 5—11 u sižeju. »Romboid istrage« (1—7, 5—11; uokviren dvostrukom crtom) pokazuje da su događaji oko istrage jednako raspoređeni i u fabuli i u sižeju. I fabula i sižeju imaju tu zajedničko vrijeme. U okviru tog romboida pisac uopće ne metaforizira/konotira kronologiju.

b) Ono što u fabuli dolazi na kraj u sižeju je na početku: 8, 9, 10, 11 — 1, 2, 3, 4; i obratno: 1, 2, 3, 4 — 8, 9, 10, 11. Osim završne točke (u kojoj se pisac vraća kronološkom reciprocitetu između fabule

i sižeja) dijagonalna simetrija je pravilna: ishodište postaje kraj, a kraj otkriva ishodište.

Nije teško zaključiti da su dvije sintaktičke figure u temelju metaforizacije sižeja: inverzija i gradacija. Prebacivanjem početka na kraj pisac izaziva napetost koja će biti riješena dovođenjem zagonetke do njezine kulminacije i naglim rješenjem: fabulativno i kompoziciono smirenje odgovara sadržajnom smirenju — smrt.

Analiza fabule, a posebno ova usporedba između fabule i sižeja, dovela nas je *do trećeg sloja fabulativno-kompozicionog nivoa — kompozicije*. Kompozicija je kostur romaneskne akcije: iz događanja izlučeno je sve što bi moglo štetiti čistoći unutarnje arhitekture. Kompozicija je strogo povezivanje romaneskni funkcija, tj. samo onih događaja koji su neposredno vezani s drugim događajima i bez kojih je opći događajni niz krnj i nerazumljiv. Njih određuje događajni totalitet, kao što one taj totalitet izgrađuju. Kompozicija je krajnja redukcija romaneskne akcije, najdonji sloj fabulativno-kompozicionog nivoa. Shema fabulativno-kompozicionog nivoa bila bi, prema tome, ovakva:



Kao što je već prije bilo istaknuto, korpus i fabula su slojevi na kojima je još uvijek dopušteno metodološko vrludanje: priča ima stanovitu punoću, njezina »životnost« još nije razorena rigoroznom funkcionalnom shematikom i terminologijom. Već prijelaz na definiranje fabulativnih jedinica označuje kraj tog »imaginativnog« iznošenja činjenica. Kompozicija je *sistem solidarnih akcija*, a to znači da ona za svoju eksplicaciju i prezentaciju traži sistemsko mišljenje. Da bih iznio korpus i fabulu nekog romana, nije mi potrebna nikakva teorija, ne trebam nikakav poseban aparat kojim ću objasniti činjenice. Do kompozicionog kostura mogu stići jedino ako posjedujem shemu koja će poput rendgenskih zraka razbiti sve prepreke i prikazati sliku koju tražim. Drugim riječima, potrebna mi je *metoda* koja će u sebi sažimati sve postupke neophodne za otkrivanje kompozicije nekog romana. Ta je metoda implicite *i teorija kompozicije*. I obrnuto. Metodski misliti o kompoziciji romana znači misliti u skladu sa shemom koju imam o kompoziciji: primijeniti shemu (sistem pojmova i prosedeja) na neki romaneskni predmet. Zato su sva dosadašnja systemska istraživanja romaneskne kompozicije polazila, i morala polaziti, od toga da su iznosila opću kompozicionu shemu, koja je zatim služila kao metodološki princip analize. Dakle: kakvu opću kompozicionu shemu sada predlažem?

Ovo nas je razmišljanje neminovno dovelo do onoga što je preduvjet svake konkretne analize — jedinstvo općeg, posebnog i pojedinačnog: o kompoziciji Simenonova romana mogu govoriti jedino ako posjedujem teoriju romaneskne kompozicije, tj. opću kompozicionu shemu i sistem shema kojima ona vodi. Tako stupamo na područje *teorije kompozicije*, što nam nameće dugu, ali prijeko potrebnu digresiju.

Roland Barthes smatra da se sve teorije kompozicije dijele u dva velika smjera zavisno od toga da li se kao princip analize uzima temporalno ili logično — Propp je osnivač linije koja drži da je kronološki red nesvodiv, suvremeni strukturalisti (najdosljedniji je u tome Claude Bremond) misle da je logički red nadređen kronološkom. Todorov se služi i homološkim modelom, kojemu je bliza i analiza Umberta Eca o narativnoj kombinatorici u Flemingovim romanima o Jamesu Bondu. I jedna i druga linija teži tome da konstruira kompozicione modele i na taj način riješi problem narativnih modela. U metodi te se linije potpuno razilaze, jer se prva oslanja na danosti (definirani korpus djela) i iz njega izvodi teze, a druga smjera čisto dedukciji. Analize što sam ih pokušavao provesti služeći se tim predočenim shemama nisu donijele osobito plodne rezultate. Najuvjerljivija je nesumnjivo Bremondova shema bazične sekvence, ali mi se najupotrebljivijom često iskazivala homološka shema u kojoj su romaneskne akcije na prosto sintagmatske projekcije paradigmatških odnosa među aktantima. Primjenjujući, na primjer, Bremondovu shemu na Krležin kratki roman *Magyar királyi honvéd novela*, otkrivamo da se svi događaji doista uklapaju u osnovni projekt: Jugović želi svladati satniju. Prva funkcija sadrži mogućnost kretanja (virtualitet): Jugović je i nije gospodar. Druga funkcija aktualizira tu mogućnost (aktualizacija): Jugović upotrebljava sva sredstva da bi postigao cilj. Treća funkcija ostvaruje tu mogućnost (realizacija), ali s negativnim predznakom: promašen cilj, Jugovićeva kapitulacija. Dakle, imamo sekvencu u kojoj osnovni projekt propada. Iščekivano poboljšanje nije postignuto. Roman zaista ostvaruje Bremondovu shemu, ali mi istodobno konstatiramo da i razvoj događaja (slijed) ima stanovitu samostalnost; fabulativno odvijanje (kronolo-

gija, temporalnost, alogički princip) uključuje se u logičku shematiku (roman realizira jedan ljudski projekt), ali ima svoje »neposlušnosti«, svoje mrtve točke, svoje lutanje i svoje devijacije. Prvi zaključak: teorija kompozicije mora računati s jednim i drugim faktorom. Tek eksplicirajući oba faktora, ekspliciramo kompoziciju Krležina romana. Bremondova je shema nedovoljna. Naime, služeći se Bremondovom shemom, mogu vrlo lako objasniti podlogu fabulativnog kretanja, ali ne i niz drugih događaja (koji slijede jedni za drugima i sačinjavaju fabulu) bez kojih ne možemo imati sliku o tome kako je roman komponiran: Jugovićeva sanjarenje, deformacije njegove svijesti, iznenadni osjećaj besmisla, kolebanje satnije, pasivna rezistencija. Isto tako, u analizi Simenonova romana Bremondova (sada već posredovana) shema

#### Enigma

↳ Razjašnjavajuća aktivnost s hipotezama

↳ Razjašnjenje enigme

daje osnovu za ispitivanje kompozicije, ali ne omogućuje da kompozicija izbije u svojoj punoći.

Primjenjujući homološki model na Krležin roman, možemo potpunije objasniti fabulativno događanje prije svega zbog toga što je glavni odnos aktanata potpuno jasan. Aktanti su Jugović i satnija, a njihov je odnos klasičan sukob gospodara i roba. U paradigmi dakle imamo:

JUGOVIĆ: SATNIJA: :DOMINACIJA: IZIGRAVANJE DOMINACIJE. U sintagmi (fabulativnom odvijanju) lako pratimo kako se ta paradigma projicira. Rezultat je — kompozicija romana.

Nije teško konstatirati da i jedna i druga shema izražavaju samo onaj najopćenitiji plan romanesknog zbivanja i da obje počivaju na *neoborivom aksiomu romanesknog svijeta*: čovjek je SLOBODA, to jest PROJEKT. Prema tome, u Bremondovoj she-

mi bitan je virtualitet kao esencija ljudskog bića, u homološkom modelu sukob kao izraz slobode čovjeka. Međutim, iako svaka analiza kompozicije mora početi od aksioma slobode (nije bitno u kojoj se definiciji, formuli taj aksiom pojavljuje), ona isto tako mora iskazati »neprozirnost« i dubinu događanja. Ona mora ocrtati sliku kako se taj aksiom realizira u romanesknoj akciji. *Analiza mora biti vjerna i ishodišnom principu i bogatstvu konkretnog.* »Bogatstvo konkretnog« može imati različita značenja: to može biti fabulativno-kompozicioni nivo strukture-žanra (najgornja romaneskna struktura), ali i fabulativno-kompozicioni nivo pojedinačne strukture (najdonja romaneskna struktura).

*Upravo tu leži osnovni problem:* možemo li izvesti sistem kompozicionih shema iz opće kompozicione sheme ili do tog sistema dolazimo preko sinteze između općeg romanesknog aksioma i sistema romanesknih struktura.

*Prva solucija* znači totalnu dominaciju aksioma. Iz aksioma deduciramo narativne modele ne vodeći računa o povijesnim i konkretnim strukturama, nego jedino o unutarnjoj kombinatorici dedukcije. Postojeće je zatim asimilirano s pomoću dobivenih modela. Taj su put izabrali neki proučavatelji narativne strukture vjerujući da će na taj način otkriti sistem modela s pomoću kojega onda neće biti problem klasificirati povijesno i konkretno. Claude Bremond je samo najizrazitiji primjer te tendencije. Bogatstvo povijesnog i konkretnog međutim nadilazi tu kombinatoriku koja nije u stanju da ga svojim shemama eksplicira i asimilira. To nikako ne znači da ona nije funkcionalna i da ne može biti plodna. To samo znači da smatramo da postoji nešto funkcionalnije od te kombinatorike.

*Ta druga solucija* polazi od teze da se opća aksiomska shema slobodnog djelovanja realizira u

mного složenijim fabulativnim nizovima nego što ih otkriva čista dedukcija. Roman (u svim svojim strukturama) ima mnogo veće mogućnosti variranja aksiomatske sheme od modela do kojih vodi matematska eksteriorizacija te sheme. Upravo te mogućnosti i ta »fabulativna lukavstva« (unutar neizbježivog — tj. aksiomatskog) treba otkriti analiza koja ispituje kompoziciju romana. Ovdje kao argument ne želim upotrijebiti razne vrste indicijskih romana ili anti-narativnih i a-narativnih romana. Zadržavajući se u okviru funkcijskih romana (kod kojih je aksiomatska formula »nametljiva«), istraživač vrlo lako konstatira da je roman uvijek (u svim slojevima svoje strukture: od strukture-tipa do pojedinačne strukture) mnogo kompliciranije tkivo od shematike do koje vodi dedukcija romanesknog (zapravo, antropološkog) aksioma. Zato rješenje *ipak* treba tražiti u (operativnoj) *sintezi opće romaneskne aksiomatike i sistema romanesknih struktura*, to jest u istraživanju koje treba pokazati kako se opći kompozicioni aksiom romana (aksiom slobode) realizira u svakoj pojedinoj strukturi (od strukture-vrste preko strukture-modela do konkretnih struktura). *Kompozicija se dakle iskazuje kao realizacija opće romaneskne aksiomatike u fabulativnoj temporalnosti*, to jest u događajnoj liniji koja varira *zavisno* od romaneskne strukture.

Nas ovdje zanima kako se aksiomatska formula realizira u romanesknoj strukturi linearno-povratne naracije. Ali prije nego što objasnimo *tu bazičnu kompozicionu shemu kriminalističkog romana*, mi *moramo predložiti opću romanesknu kompozicionu shemu* koja će biti sinteza romanesknog aksioma i *najopćenitije romaneskne strukture — strukture-žanra*. Drugim riječima, radi se o sintezi između romanesknog aksioma i najopćenitije fabulativne temporalnosti.

## OPĆA ROMANESKNA KOMPOZICIONA SHEMA

Ljudski se projekt raspada u svakom vremenu — pa tako i u najneodređenijem vremenu kakvo je vrijeme romaneskne strukture-žanra (opće romaneskno vrijeme, tj. vrijeme koje još nije posredovano nikakvom posebnom kategorijom, nego znači čistu sukcesiju) — na neke sastavne elemente. Te elemente kroz koje se jedna romaneskna transcendencija [projekt/sukob] ostvaruje zovem *kompozicionim jedinicama*. Jedinice su samostalne upravo onoliko koliko su samostalne točke unutar jedne crte: one su proizašle iz cjeline, one uviru u tu cjelinu. One mogu biti izlučene *iz cjeline* i promatrane kao *zasebne cjeline*. Ako to apstrahiranje međutim znači prekid s ishodišnom cjelinom, tada one postaju mrtve i za živo kompoziciono tkivo više nemaju svrhe. Sve je u kompoziciji (bilo kojeg) romana *u znaku totaliteta*. Prema tome, prve dvije teze značajne za uspostavljanje opće romaneskne kompozicione sheme glase: kompozicija je *totalitet* čiji su dijelovi *relativni totaliteti*.



Primarni totalitet (totalitet od kojega zavisi sve u nekoj kompoziciji) zovem *kompozicionim totalitetom*. To je najgornji sloj kompozicione sheme. Kompozicioni totalitet može se raspasti na nekoliko *kompozicionih linija*, ali može i posve koincidirati s jednom kompozicionom linijom. Zavisno od toga da li se u romanu rješava jedan ili više samostalnih projekata. Jednostavnije: da li romanom dominira samo jedan zasebni sukob ili nekoliko zasebnih sukoba. Primjer koincidiranja totaliteta i linije jest upravo spomenuti Krležin kratki roman *Magyar királyi honvéd novela* — projekt/sukob je jedan: Jugović/satnija. Prvi hrvatski roman *Zlatarovo zlato* primjer je romana u kojem se kompozicioni totalitet raspada na dvije kompozicione linije [s naznačenom trećom]: Pavao: Dora/Stjepko: Klara — Gregorijanci/Grič — [hrvatski plemići/njemački generali]. Određivanje kompozicione linije te utvrđivanje odnosa između kompozicionog totaliteta i kompozicione linije nije tako jednostavna stvar kako bi se moglo iz ovih riječi zaključiti. To je u stanovitu smislu ključni problem romaneskne kompozicije. Pred nekim događajnim nizom u kojem se miješaju najrazličitija zbivanja (uzmimo, recimo, Šenoinu *Kletvu* ili Krležine *Zastave*) osnovno pitanje jest: oko kojeg se zbivanja sva ostala zbivanja »lijepe«. To jest: koji PROJEKT (koja ljudska namjera, i otuda: koja alternativa sukoba) KRISTALIZIRA sva romaneskna zbivanja? Što unosi RED u mnoštvo? Da li događaje sređuje jedan projekt/sukob ili više projekata/sukoba koji stoje u međusobnoj vezi? To je osnovno pitanje koje svaka strukturalna analiza mora riješiti kako bi u neku kompoziciju uopće mogla prodrijeti. Dva različita, ali komplementarna postupka omogućuju pronalaženje *primarne radnje*, »radnje nad radnjama«, tj. utvrđivanje kompozicionog totaliteta i kompozicione linije.

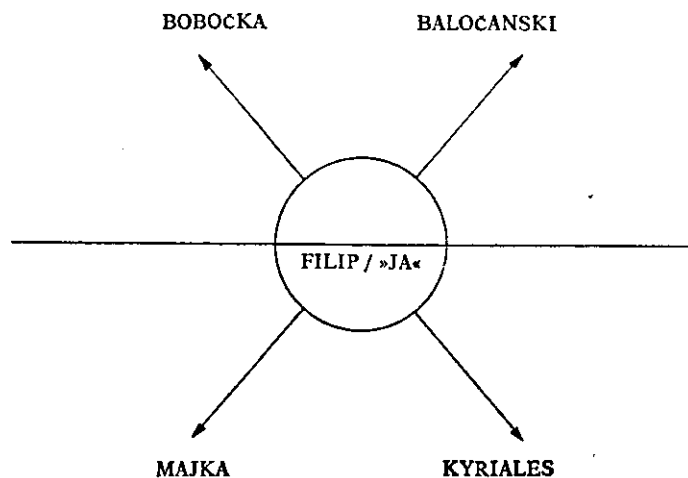
*Prvi prosede* polazi od fabule. Promatranjem fabule zamjećujemo jednu događajnu struju koja se nameće kao bitna događajna struja. Zatim određujemo »zakon« te struje: unutarnji motor koji tu sukcesiju pokreće. Tom zakonu — koji se u fabulativnom prostiranju/sintagmi realizira — dajemo apstraktni oblik, formuliramo ga: iz sintagme prevodimo ga u paradigmu. Drugim riječima, fabulativno-kompozicioni nivo vezujemo s drugim romanesknim nivoima, posebno s aktancijalnim nivoom i tematsko-idejnim planom.

*Drugi prosede* kreće od paradigme i ide k sintagmi: formuliramo *odmah* bitni projekt/sukob i zatim promatramo kako se ta paradigmataska formula realizira u sintagmi. Ispitujemo temporalizaciju ili eksteriorizaciju postavljene (hipotetičke) formule.

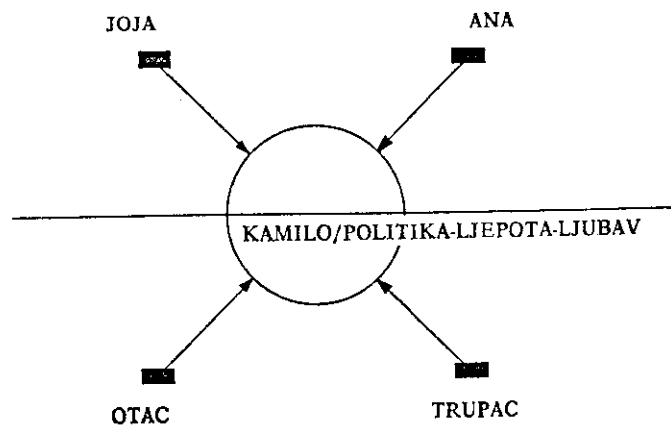
Ako se kompozicioni totalitet svodi na jedan paradigmataski-sintagmataski projekt/sukob, tada je pred nama roman s jednom kompozicionom linijom. Ako je kompozicioni totalitet sastavljen od nekoliko paradigmataskih-sintagmataskih projekata/sukoba, tada je kompozicija romana pluridimenzionalna: imamo *splet kompozicionih linija*. Splet kompozicionih linija može biti dvojak:

1) Romanom dominira jedan primarni projekt/sukob, a ostali su projekti (makar kako u sintagmi bili razgranani, dugi i plodni) sekundarni: primarni projekt ne može ih posve asimilirati (u tom bismo slučaju imali roman s jednom kompozicionom linijom), ali oni od njega zavise, žive u njegovoj sjeni. Takav je na primjer onaj slavni crni roman XVIII. stoljeća (koji će uostalom imati znatnog utjecaja na moderni crni roman), *The Monk* Matthewa G. Lewisa. Primarni projekt sadržan je u tamnoj strasti Ambrosia, strasti koja vodi paklen-skom rezultatu: ne samo da Ambrosio postaje ubojica i silovatelj, nego je žena koju ubija njegova

majka, a žena koju siluje i ubija njegova sestra! Projekt u paradigmi ima ovu formulu: Ambrosio-Mathilda/Antonia. Sekundarni projekti jesu: Raymond/Agnes i Lorenzo/Antonia. Konkretna analiza spleta kompozicionih linija koje proizlaze iz ovih projekata pokazala bi da je to tipična linearna naracija u kojoj se sekundarne linije »zabadaju« na mjestima predaha u kompoziciju okosnicu — primarnu liniju. Krleža je, na primjer, izraziti romanopisac koji se razvija od romana s jednom kompozicionom linijom prema romanu sa spletom kompozicionih linija u kojem uvijek dominira jedan primarni projekt. Prekretnica se počinje naznačivati u *Povratku Filipa Latinovicza*. Kratki romani *Tri kavalira gospođice Melanije*, *Magyar királyi honvéd novela*, *Vražji otok* imaju shemu s jednom kompozicionom linijom. *Na rubu pameti*, a posebno *Povratak Filipa Latinovicza* — pokazuju tendenciju oslobađanja od te sheme. Ako se složimo s tim da je paradigmatična formula *Povratka Filipa Latinovicza* traženje Smisla i Izlaza (traženje vlastitog »Ja«), onda dobivamo ovu sintagmatsku shemu (grubo prikazanu, naravno):



Strijelice koje izlaze iz kruga izražavaju težnju pojedinih elemenata kompozicione linije za oslobođenjem, osamostaljenjem. Do tog osamostaljenja ne dolazi, i roman je još uvijek roman s jednom kompozicionom linijom. Tu će shemu Krleža razbiti u romanu *Banket u Blitvi*, a pogotovo u *Zastavama*. Ipak, i jedan i drugi roman pokazuju Krležinu privrženost romanu s jednim dominantnim projektom/sukobom. Naime, i u *Banketu u Blitvi* i u *Zastavama* imamo izrazitu dominaciju primarne kompozicione linije vezane uz imena junaka (Nielsen, Kamilo). Sintagmatska shema *Zastava* frapantno je slična shemi *Povratka Filipa Latinovicza*, samo što sada linije koje se pružaju iz glavnog kruga nisu usmjerene na bijeg iz kruga, nego na »bombardiranje« kruga; te *samostalne* sekundarne linije interferiraju s glavnom linijom i u njoj se djelomice ukidaju:



I splet kompozicionih linija u kojem postoji jedan primarni projekt ostvaruje kompozicioni totalitet. Projektima-linijama nije nadređen poseban generalni projekt (u sintagmi: kompozicioni tota-

litet), nego je taj generalni projekt pretežno sadržan u primarnom projektu, kao što je totalitet kompozicije pretežno sadržan u primarnoj liniji koja u sebi sažima ostale linije-projekte. U *Zastavama* je generalni projekt [ČOVJEK/SMISAO] pretežno lociran i specificiran u primarnom projektu, koji u tom smislu nadopunjuju i svi sekundarni projekti realizirajući na taj način punoću generalnog projekta.

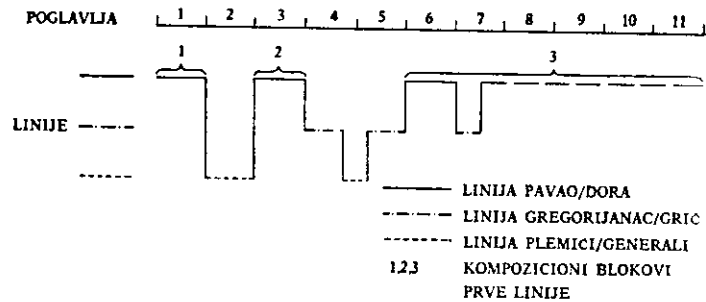
2) Romanom ne dominira jedan projekt, nego postoji ravnopravnost projekata. Projekti nisu identični u ekstenzitetu, ali se moraju izjednačivati u intenzitetu, vrijednosti i važnosti. Projekti-linije interferiraju, nema gubitka ravnoteže jednih na račun drugih. Svaki se projekt realizira u potpunosti, ne zaviseći nipošto od drugog projekta: on »siječe« drugi projekt slijedeći svoju samostalnu trasu. Ako je prvi roman (*L'âge de raison*) Sartreove trilogije još uvijek roman sa spletom kompozicionih linija u kojem dominira primarna linija (u paradigmi: Mathieu u traganju za autentičnošću) — usput rečeno, primarna linija gotovo posve iscrpljuje kompozicioni totalitet-generalni projekt (čovjek: apsurdna egzistencija) — to je drugi roman te trilogije (*Le sursis*) sjajan primjer romana sa spletom ravnopravnih kompozicionih linija. Sve te ravnopravne linije-projekti kompletiraju i realiziraju kompozicioni totalitet-generalni projekt: čovjek kao bitak i egzistencija. Takav je i već spomenuti Šenoin roman *Zlatarovo zlato*. Dvije (ili, uvjetno, tri) linije potpuno su ravnopravne: Pavao: Dora/Stjepko: Klara — Gregorijanci/Grič — [hrvatski plemići/njemački generali]. Kompozicioni totalitet-generalni projekt SLOBODA/TIRANIJA [slobodan čovjek: grad: narod/autokrat: velikaš: kolonizator] ostvareni su tek preko i s pomoću svih

kompozicionih linija: generalni projekt se izražava gotovo na jednak način u svakom posebnom projektu.

Ostavljam za sada po strani problem povezivanja pojedinih nivoa i planova romaneskne strukture. To bi zahtijevalo posebno razmatranje. Upustiti se u njega značilo bi temeljito ispitati sve elemente romaneskne strukture. Želim samo usput istaknuti da smatram da projekti-linije nalaze svoj izvor na aktancijalnom nivou, a da kompozicioni totalitet-generalni projekt diže i fabulativno-kompozicioni nivo i aktancijalni nivo na plan ideja i tema.

Kompoziciona linija sastavljena je od *kompozicionih blokova*. Blok je *etapa*, tj. dio kompozicione linije koji svršava »mjestom odmora«: događajni niz traži u jednom času predah s kojega će zatim krenuti u daljnje razvijanje. Ako roman ima više kompozicionih linija, onda se te kompozicione linije obično raspadaju na blokove na onim mjestima gdje interferiraju ili gdje se jedna prekida a druga počinje. *Zlatarovo zlato* na primjer počinje linijom Pavao/Dora i prvo poglavlje romana znači istodobno i prvi blok u toj liniji. Ta je linija prekinuta već u drugom poglavlju, koje skicira liniju koja će se (kako smo rekli) poslije izgubiti: hrvatski plemići/njemački generali. U trećem se poglavlju ponovno uspostavlja prva linija, ali će ona ubrzo biti prekinuta/interferirana drugom (Gregorijanac-Grič) i trećom linijom (hrvatski plemići-njemački generali): četvrto poglavlje i dio petog poglavlja. Time u prvoj liniji imamo već drugi kompozicioni blok, na koji će se direktno vezati treći kompozicioni blok, koji počinje potkraj petog poglavlja i zatim kontinuirano traje do dvanaestog poglavlja. Mali insert druge linije u sedmom poglavlju nije dovoljan da ovdje prvu liniju razbije na blokove.

Grafički to možemo prikazati ovako:



Šenoin je roman iznimno pravilno komponiran i brojna poglavlja odgovaraju kompozicionim blokovima i sekvencama. To međutim nije nikakvo pravilo te podjela romana na poglavlja ne treba značiti nikakvu simetriju u odnosu na kompozicione linije, blokove ili sekvence.

Ako roman ima samo jednu kompozicionu liniju, onda se ta linija dijeli na blokove zavisno od toga gdje se i kako se mijenja oblik fabulativne projekcije paradigmatškog projekta/sukoba. Tako se kompoziciona linija Krležina kratkog romana *Magyar királyi honvéd novela* dijeli na tri velika bloka:

- prvi: paradigmatški sukob izražen u vanjskim akcijama; bez rezultata;
- drugi: interiorizacija sukoba u Jugovićevu svijest; novi Jugovićev juriš;
- treći: ponovna eksteriorizacija sukoba; Jugovićev neuspjeh; pobjeda satnije.

Kompozicioni blokovi su veliki odlomci kompozicione linije i obično ih u jednoj kompozicionoj liniji nema mnogo. Oni mogu grupirati ili mnogo ekstenzivnih događaja ili pak samo jedan ili dva intenzivna događajna faktora. Prema tome, mogu biti dugi ili kratki. To drugim riječima znači da mogu biti sastavljeni od više kompozicionih jedinica

ili od samo jedne. Jedinice na koje se kompozicioni blok dijeli (odnosno od kojih je kompozicioni blok sastavljen) zovem kompozicionim sekvencama. Ako je kompozicioni blok sastavljen samo od jedne jedine sekvence, tada postoji identičnost između bloka i sekvence.

*Kompoziciona sekvenca* je takva događajna cjelina kojom dominira čvrsta kohezija. Ono što ona spaja teško je razbiti. To još nisu kompozicioni atomi, ali je sekvenca prvi spoj tih atoma. Zato kroz sekvencu vrlo rijetko prolazi radnja jedne druge kompozicione linije. Vidjeli smo da je uključivanje jedne kompozicione linije, u njoj strani kompozicioni blok, moguće čak i kod takvih romana kakav je *Zlatarovo zlato*: treći blok prve linije »probijen« je na jednom mjestu blokom druge linije (početak sedmog poglavlja). Linije se uvlače u blok između sekvencu koje sačinjavaju taj blok. Same sekvence ostaju pretežnim dijelom nedirnete. Usput možemo reći da se romaneskni modernizam na fabulativno-kompozicionom nivou i izražava upravo u tom »bombardiranju« sekvence: kompozicione linije miješaju se unutar sekvence i time razaraju njihovu koheziju. Naravno, i koheziju romana uopće. Uzmemo li na primjer prvi blok romana *Magyar királyi honvéd novela*, tada možemo konstatirati da je on sastavljen od tri sekvence:

- prva: ekspozicija paradigmatškog sukoba;
- druga: prikaz aktanata u akciji;
- treća: sudar i poraz prvog aktanta.

Krleža je dobar dio svog romana ispunio brojnim katalizama i indicijama. Mjestimice nam se čini da čitamo esej ili pamflet. Uostalom, po svom tipu taj roman uopće ne spada u vrstu funkcijskih romana. Pa ipak, pisac je maksimalno poštivao koheziju kompozicijskih sekvencu i umetao katalize, indicije, inserte, informante i digresije između dviju

sekvenca. Baš zbog te velike čvrstoće sekvenca strukturalna analiza kompozicije i može katkada početi sekvencama kao najdonjim slojem. Sekvenca je, naime, ona kompoziciona jedinica koja *direktno sažima* »rizične radnje« — *kompozicione funkcije*. Funkcije su atomi kompozicije, a sekvence molekule u kojima ti atomi nalaze svoj prirodni spoj. *Kao sinteza funkcijâ* sekvenca je *vidljivija* kompoziciona jedinica od samih funkcija, pa je mnogo lakše uspostaviti vezu između kompozicione linije i sekvence negoli između linije i funkcije. Ukazali smo na to da je čvrstoća sekvence (njezina unutar-nja kristalizacija) razlog njezine samostalnosti i njezine neprobojnosti. Ali s druge strane njezina *punoća* može biti razlog njezina ambigviteta. To su takozvane mješovite ili *ambigvitetne sekvence*. Ne radi se o »probijenim sekvencama«, tj. o sekvencama koje *posve* pripadaju jednoj kompozicionoj liniji, ali su »načete« nekom drugom linijom. Ne. Radi se o sekvencama koje ostaju posve čvrste, ali im je sadržaj takav da se »pružaju« prema dvjema linijama: asimiliraju ih i služe objema. Sasvim je dakle razumljivo da je najzanimljivija donja kompoziciona jedinica upravo sekvenca: funkcije nisu cjeline, nego elementi koji grade tu prvu kompozicionu cjelinu — otpornu »isijavajuću« jezgru romana. Na primjer, prva sekvenca romana *Magyar királyi honvéd novela* (sekvenca koju smo nazvali »ekspozicija paradigmatškog sukoba«) sastavljena je od tri funkcije koje u malom (u sekvenci) realiziraju romaneskni aksiom:

prva: satnija »markira«, tj. narušava ravnotežu dominacije i otuda: projekt;

druga: satnik se obara na satniju i traži poslušnost, tj. uspostavu ravnoteže;

treća: satnik pretrpljuje neuspjeh; ravnoteža nije uspostavljena i otuda ponovno: projekt.

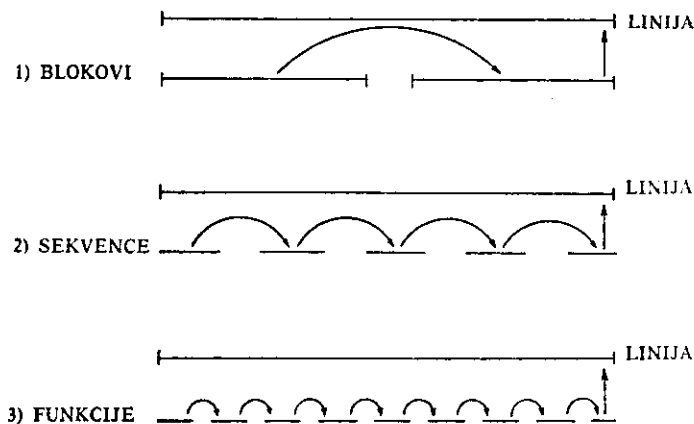
Između sekvence i funkcije može se pokatkada nalaziti jedan međusloj. U tom slučaju funkcije se ne sjedinjuju direktno u sekvencama, nego u prijelaznim jezgrama: mikrosekvencama. Kad kažemo da su funkcije kompozicioni atomi, onda podrazumijevamo da su to jedinice koje na kompozicionom planu ne možemo dalje razbijati. Naravno, i njih možemo rastaviti (teoretski uzeto, svaka se jedinica može beskrajno dijeliti), ali tada više nemamo posla s kompozicionom jedinicom koja se nezadrživo i posve solidarno pruža prema svojim daljnjim »prirodnim« saveznicima/funkcijama s kojima će stupiti u sintezu — sekvencu. Pred nama tada nije funkcija, nego fabulativni događaj čije su relacije »slobodne«. Funkcije su stupovi na kojima počiva cijela kompoziciona linija, a kompoziciono kretanje zapravo je luk koji se pruža od jedne funkcije k drugoj.

Iz svega što je dosad o kompoziciji rečeno proizlazi da je svaka jedinica vezana s drugim jedinicama *i horizontalno i vertikalno*. U horizontalnoj liniji kompoziciona jedinica se *artikulira sa sebi istovjetnim jedinicama*; ona je relejna stanica: njezin sadržaj (uza svu samostalnost) teži naprijed i natrag, lijevo i desno. U vertikalnoj liniji kompoziciona se jedinica uklapa u *integrativnu stemu* te s nekoliko sebi istovjetnih jedinica gradi novi totalitet, u kojem se ona samo prividno gubi, a zapravo ispunjuje svoj smisao jer ostvaruje nadređenu jedinicu. Horizontalni i vertikalni poredak kompozicionih jedinica nije ništa drugo nego *specifična mreža jedinica* koju možemo nazvati *KOMPOZICIONOM MREŽOM*. Tek smještena u kompozicionu mrežu (i objašnjena kompozicionom mrežom), kompoziciona jedinica biva potpuno realizirana (i eksplicirana). Na primjer, svaka se funkcija horizontalno veže s drugim funkcijama bez obzira na to u kakve spojeve/jezgre/sekvence pojedine funkcije stupaju.

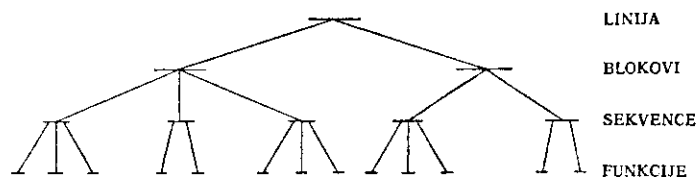
Mogli bismo zato kompozicionu liniju istraživati (i prikazati) kao slijed funkcija a da uopće ne govorimo o sekvencama. Naravno, naša bi analiza u tom slučaju bila više nego nepotpuna. No isto tako svaka funkcija ima »nad sobom« neke nadređene jedinice u kojima se njezina priroda »ukida« da bi živjela punoća superiorne jedinice/sekvenca, kroz koju smisao funkcije zrači sve do kompozicione linije, odnosno do kompozicionog totaliteta.

Sada možemo rezimirati. Opća romaneskna kompoziciona shema sastoji se od jedne ili više kompozicionih linija koje izražavaju »prostiranje« ili »temporalizaciju« jednog ili više paradigmatičkih projekata. Kompozicione linije (koje se ukidaju u kompozicionom totalitetu) raspadaju se na blokove, a ovi na sekvence koje su primarne sinteze događajnih atoma — funkcija. Pružajući se istodobno i horizontalno i vertikalno, sve kompozicione jedinice zajedno grade kompozicionu mrežu. Opću romanesknu kompozicionu shemu možemo i grafički prikazati s pomoću triju slika »solidarnosti«:

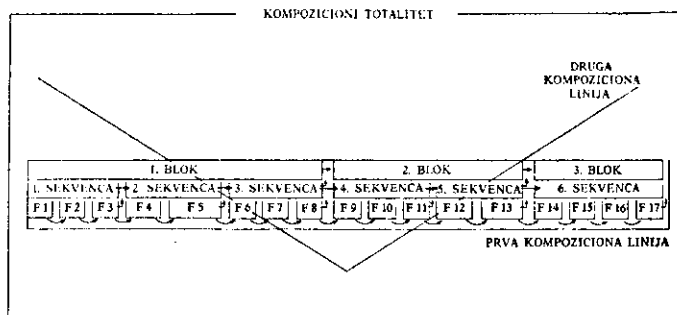
a) **horizontalni poredak:** distributivna artikulacija jedinica:



b) **vertikalni poredak:** piramida jedinica (»integrativna stema«):



c) **vertikalni i horizontalni poredak:** kompoziciona mreža:



Kompoziciona shema određuje i *metodu strukturalne analize*, koja ima dva momenta: strukturalnu deskripciju i strukturalnu eksplikaciju. *Strukturalna deskripcija* teži opisu romaneskne kompozicije i rezultira prikazom te kompozicije i grafičkom shemom. Put što ga misao mora prijeći u tijeku deskripcije jest kružni put dedukcije i indukcije. Strukturalna deskripcija prati naime kompozicionu shemu od kompozicionog totaliteta prema funkciji i zatim od funkcije k onom istom totalitetu od kojega je pošla. Opća romaneskna kompoziciona shema vrlo jasno upozorava da su dva elementa neobično važna u analizi:

a) potrebno je prije svega utvrditi da li se radi o jednom projektu/sukobu ili o više njih vezanih za neki generalni projekt; to znači da treba biti na jasnu s tim da li postoji jedna ili više kompozicionih linija; ako je kompoziciona shema sastavljena od više projekata, tada treba točno ispitati kako se sintagmatske kompozicione linije tih paradigma odnose jedne prema drugima, tj. kako interferiraju;

b) sekvence su, kako rekosmo, čvrsti totaliteti, a ne atomi kompozicije, te zbog toga treba posebno pomno istraživati kako se funkcije u njima sjedinjuju; sekvence imaju ulogu releja između najdonjih jedinica — funkcija i najgornjeg sloja kompozicije — linije; one »zrače« gore i dolje te ih treba točno definirati i imenovati.

Strukturalna deskripcija ima tri etape:

- 1) prva etapa: postavljanje hipoteze;
- 2) druga etapa: verificiranje hipoteze;
- 3) treća etapa: transformiranje hipoteze u dokaz.

*Prva etapa* počinje neodređenim, prvim susretom s nekom romanesknom kompozicijom, a završava postavljanjem hipoteze. Izlučivanje korpusa i fabule iz romanesknog tkiva upućuje razum prema pojedinim skicama kompozicije. To je razdoblje »lutanja« od jedne mogućnosti do druge. Misao se ne kreće po nekom planu, nego skokovito: čas se zaustavlja kod kompozicione linije, čas je zanimaju funkcije. Ima u tom »slobodnom« kretanju jedno skriveno »lukavstvo«: dovinuti se do hipoteze koja bi mogla objasniti sve grebene i zagonetke danog događajnog niza. Najdulje se misao bavi linijom i sekvencom, jer ključ za postavljanje hipoteze leži u njima. Posebno je problematično postavljanje broja sekvenca, tj. dijeljenje kompozicione linije na njezine glavne donje totalitete. To se »igranje« oko kompozicije zaustavlja u trenutku kad se na-

pokon treba odlučiti za prijelaz na plansko razmišljanje: nabacuje se najplauzibilnija skica — hipoteza.

*Druga etapa* počinje, dakle, gotovom slikom koju imamo o kompoziciji danoga romana. Sada treba metodski provjeriti da li ta slika doista zadovoljava događajni kompozicioni niz. Prvo se »spuštamo« od linije k funkcijama, a zatim se »dižemo« od funkcija k liniji. U pokušajima što sam ih poduzimao s nizom romana nikada postavljena hipoteza nije mogla *apsolutno* zadovoljiti sve elemente sintagmatskog događajnog niza: taj apsolutni sklad ostajao je uvijek krajnjim idealom. Zato smatram da je hipoteza verificirana onda ako daje *maksimum* objašnjena. Verifikacija kompozicione hipoteze nije policijska istraga, u kojoj je — kako tvrdi Hercule Poirot — jedna hipoteza relevantna tek kad objašnjava sve zagonetke.

*Treća etapa* označuje eksteriorizaciju do sada skrivenog procesa mišljenja: o pronađenoj kompozicionoj shemi više ne govorimo kao o hipotezi, nego kao o *jedinoj* mogućnosti — o pravom objašnjenju. Rezultatima dajemo završni oblik. Najkorisnije je — kako smo već istaknuli — deskriptivni postupak završiti grafičkim prikazom u kojem sve tvrdnje dobivaju najjasniju potvrdu.

*Strukturalna eksplikacija* polazi od rezultata strukturalne deskripcije i ima za cilj produblјivanje spoznaja o kompoziciji:

a) daje tumačenje odnosa fabula-kompozicija-siže i pokazuje kako se jedna ekstraromaneska temporalnost metaforizira u romanesknu temporalnost;

b) definira tip kompozicione linije ili kompozicionog totaliteta; samim tim daje i dubinsku eksplikaciju projekta/sukoba iz kojeg je rezultirala kompoziciona sintagma;

c) ne zadovoljava se opisom povezivanja kompozicionih jedinica (tj. opisom kompozicione mreže), nego istražuje skrivene razloge koji stoje u osnovi njihova baš takvog povezivanja; određuje vrste sekvenca, njihov ekstenzitet i intenzitet, njihovu identičnost s kompozicionim blokom i modus sjedinjavanja funkcija;

d) iznosi sve postavke (čak i one marginalne) koje nameće razmišljanje o opisanoj kompoziciji; ta »građa« može biti korisna u analizi drugih romanesknh planova i nivoa, ako već ne može biti direktno upotrijebljena u eksplikaciji kompozicije;

e) definira, na kraju (ali obvezno), princip koji stoji u ishodištu analizirane kompozicije; povezuje taj princip s principima romanesknh struktura (tipova, modela, konkretnih struktura); dakle, klasificira danu kompoziciju i tako je vezuje sa sistemom romanesknh struktura; eksplikaciji je upravo to krajnji cilj; izvesti dani roman iz izolacije te njegovu strukturu uklopiti u sistem romanesknh struktura.

Opća romaneskna kompoziciona shema i opći principi analize kompozicije otvorili su nam put k glavnom zadatku ove naše rasprave: opisu i analizi kompozicije jedne *posebne* romaneskne strukture koja još uvijek spada u logičke romaneskne strukture, a zove se struktura romana linearno-povratne naracije ili struktura kriminalističkog romana.

## BAZIČNA SHEMA KOMPOZICIJE KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Kompoziciona shema svake strukture-tipa jest sinteza triju faktora:

- *opće* romaneskne kompozicione sheme;
- *principa* koji strukturira dotični tip romana;
- *iskustva* što ga daje povijest tog romanesknog tipa.

Opća romaneskna kompoziciona shema zacrtana je u prethodnom poglavlju. Dakle, da bismo došli do kompozicione sheme kriminalističkog romana, potrebno je definirati princip strukture tog romanesknog tipa i opseg iskustva na kojem hipotetičnu shemu možemo provjeriti. Mi se međutim ipak nećemo kretati tim, kako se čini, jedino logičnim putem. Preferiramo primjenu opće romaneskne kompozicione sheme na *jednu pojedinačnu romanesknu strukturu*. To će biti prvi moment naše analize. Iz sudara općeg i pojedinačnog neminovno će proizaći neke spoznaje u svjetlu kojih će princip strukture-tipa izgubiti svoju apstraktnu suhoću i (kako bi se moglo reći) apriornu proizvoljnost. U



drugom momentu analize formulirat ćemo princip strukture kriminalističkog romana i istodobno provjeriti taj princip na potpunom iskustvu povijesti kriminalističkog romana. Naravno, bilo bi sasvim deplasirano misliti da možemo (i da je potrebno) provjeravati princip na svim djelima povijesti jednog romanesknog tipa. Povijesno iskustvo može biti sažeto u relativno malom korpusu romana-predstavnik tog iskustva. Korpus kriminalističkih romana na koji se oslanjamo ima oko stotinjak djela, a formuliran je u dodatku ove rasprave. Treći moment analize sažima napokon sve iznesene postavke i iznosi bazičnu shemu kompozicije. Bazična shema kompozicije kriminalističkog romana provjerena je u cjelini i u svim detaljima na onom istom korpusu na kojem je bila provedena i verifikacija principa strukture.

Sasvim je prirodno da opću romanesknu kompoziciju shemu primijenimo na Simenonov roman *Le Charetier de la Providence*, koji nam je služio u objašnjenju romaneskne fabule. Strukturalna analiza nam nalaže da prije svega rasiječemo »gordijski čvor« svakog fabulativno-kompozicionog nivoa: da li je kompozicioni totalitet sastavljen od jedne ili više kompozicionih linija? Bez ikakva kolebanja možemo mahnuti mačem i konstatirati da postoji samo jedna kompoziciona linija, koja se u paradigmi sažima u pitanje/projekt: tko je ubojica i zašto je on ubio? Dubinska dimenzija kompozicione linije (dimenzija kompozicionog totaliteta) iskazuje se formuli (generalnom projektu): ubojica/žrtva. Postoji dakle vrlo jasna kompoziciona linija, koja ide od trenutka otvaranja istrage i dolaska Maigreta na obale šarmantnog i tajanstvenog kanala pa do tužne smrti liječnika-robijaša-kočijaša. Postoji doduše nekoliko linija koje se žele odlijepiti od kompozicione linije, ali se one vrlo brzo prekidaju i bivaju asimilirane glavnim tijekom rad-

nje. A taj je vezan za jedan jedini lik, te i sama komesarova pojava i njegove akcije znače dopunu tog lika i njegove kompozicione sintagme. Maigret je gotovo statist; za Jeana samo predstavnik pravde koju on odveć dobro pozna i kojoj želi izbjeći. Postoji sukob između Jeana i te pravde, a ne između Jeana i Maigreta. Suprotno, u trenutku uspostavljanja njihova odnosa rađa se u Maigreta simpatija koja je bliža Hortensinoj ljubavi: on pušta Jeana da se sam obračuna s tom pravdom koja ga progoni. Zagonetka koja je rođena ubojstvom Mary Lampson i koja otvara sukob/alternative/napetost produžuje se u liniji na kojoj se konstantno nalazi protagonist; tek objašnjenjem protagonista biva objašnjena i zagonetka: smrt uspostavlja ravnotežu narušenu zagonetkom. Ali kakva ravnoteža! Adekvatna smrti: ambigvitetna, prijeteća, puna pitanja. U tom svršetku leži početak: Simenon je morao nastavljati svoju pisaniju.

Pred nama je dakle jedna kompoziciona linija, čvrsta, jasna, kompaktna. Analizirajući fabulu romana, rekli smo da fabulativne jedinice tog romana odgovaraju kompozicionim sekvencama. Roman bi prema tome bio sastavljen od dvanaest kompozicionih sekvenca. Upravo će sekvence biti ona donja granica na kojoj ćemo se najdulje zadržati. No, učinili bismo grubu pogrešku ako ne bismo ipak pošli od funkcija. Njihov je »sukus« doduše uvijek sadržan u sekvencama, ali mi ih moramo iskazati te razdijeliti kompozicionu liniju na događajne/kompozicione atome. Naša će analiza istaknuti i prikazati na koji se način funkcije »gube« u sekvencama. Istodobno treba upozoriti da kompozicione sekvence nikada ne mogu biti definirane i imenovane na isti način kao fabulativne jedinice: dovoljno smo prostora posvetili tome da istaknemo kako one pripadaju drugom sloju/sistemu. Prikazujući horizontalno artikuliranje funkcija i njihovo uklapanje u prvu vertikalnu (sekvencu), mi ćemo istodobno pri-

kazati i horizontalni niz sekvenca kao i njihov nadređeni totalitet: kompozicioni blok. Pred nas izbija kompoziciona mreža:

FUNKCIJE	SEKVENCE	BLOKOVI
1) Ubijena žena u mjestancu Dizy 2) Lutanje Maigreta 3) Lampsonova jahta	1) Narušena ravnoteža: prva zagonetka: tko je ubojica?	
4) Da li je Lampson ubio svoju ženu? 5) U kakvim je odnosima Willy Marco s Mary Lampson? 6) Da li je Jean, kočijaš na »La Providence«, tu noć silazio sa svog broda?	2) Osumnjičeni	
7) Pokušaj prodaje ogrlice 8) Willy Marco i Mary Lampson bili su ljubavnici 9) Willy Marco tvrdi da je nevin	3) Krivi smjer istrage	1) ISTRA-GA: od zagonetke k plauzibilnoj hipotezi
10) Lucas saznaje da je Mary Lampson rođena Marie Dupin 11) Marie Dupin je živa: majka troje djece	4) Druga zagonetka: tko je žrtva?	
12) »La Providence« je napustila Dizy, a Willy Marco je ubijen 13) Na mjestu gdje je Willy Marco oboren nađena je Lampsonova značka 14) Lampson se sinoć svađao s Willy Marcom	5) Treća zagonetka i ponovno krivi smjer istrage: da li je Lampson ubio Willy Marca?	
15) Lampson i Maigret slijede »La Providence« 16) Maigret saznaje da je netko »posudio« bicikl kako bi mogao doći do mjesta gdje je ubijen Willy Marco 17) Jeanova čizma dokazuje da je on upotrijebio bicikl	6) Koncentracija istrage u pravom smjeru; blizina kraja	

FUNKCIJE	SEKVENCE	BLOKOVI
18) Maigret pušta Jeana da vodi brod kroz prenatrpanu upravu 19) Jean »padne« i brod ga zdrobi 20) Jean prevezen u bolnicu	7) Aludivno objašnjenje	
21) Jean je pobjegao iz bolnice i sklonio se u svojoj konjušnici, gdje ga njeguje Hortense 22) Hortense priča o Jeanu: zna da je on čovjek s nekom životnom tajnom (tetovirana prsa) i da se na brod sklonio od nedaća i apsurda 23) Hortense ga je voljela: autentičan čovjek 24) Hortense zaključuje: ako je ubio, imao je pravo	8) Oksimoronsko objašnjenje	2) PARADOKS ISTRAGE: UBOJICA je žrtva
25) Dokumenti iz pariške kartoteke 26) Brak Jeana s lijepom i rastrošnom ženom 27) Prvi Jeanov zločin: »subojstvo« tetke 28) Osuđen. Napušten. Osmamljen. 29) Prisilni rad na Guyane: odbija da bude ono što jest — liječnik, intelektualac	9) Dokumentarno objašnjenje: povijest osumnjičenog	3) RJEŠENJE: objašnjenje ove zagonetke i pitanje o ljudskoj egzistenciji
30) Umirući starac i Maigret 31) Priznanje: ubio je svoju ženu jer ga je ponovno htjela napustiti; ubio je Willy Marca jer je bio svjedok njegova zločina	10) Priznanje: rješenje prve i treće zagonetke	
32) Maigret razgovara s Lampsonom i objašnjava da je Mary Lampson Celine Mornet, rođica Marie Dupin	11) Rješenje druge zagonetke	

- |  |  |
|--|--|
| <p>33) Jeanova žena uzela je identitet rodice kako bi se mogla ponovno (bogatog) udati</p> <p>34) Jean umre</p> <p>35) Maigretov monolog, Hortensin plač</p> | <p>11) Rješenje druge zagonetke</p> <p>12) Kazna i pravda<br/>Uspostavljanje ravnoteže</p> |
|--|--|

Ovaj nas niz funkcija, sekvenca i blokova upozorava odmah, u prvom dodiru, da se te jedinice međusobno znatno razlikuju i po intenzitetu i po dometu svoga djelovanja. Međutim, postoji fundamentalni identitet koji ih sve izjednačuje. On glasi: sve jedinice vode u *budućnost* — prema otkriću zagonetke, k pravdi i kazni. Sve smjeraju završnoj točki: neke na direktni, a neke na indirektni način. Imamo linearno kretanje od jednog početka k jednom kraju. Svaka je jedinica nužna u tom kretanju naprijed. Ali istodobno konstatiramo i paradoks: sve jedinice vode u *prošlost* — prema početnoj točki s kojom su nerazdvojno vezane. One su u funkciji početne zagonetke i koliko god se od nje udaljuju, njoj se približuju. One »bježe« od tla na kojem su rođene, a taj je bijeg vraćanje. Linearno kretanje naprijed zapravo je povratno kretanje natrag. To je osnovni »zakon« ove kompozicije, to će biti ishodišni princip kompozicije kriminalističkog romana uopće. Zato taj tip romana i zovemo romanom linearno-povratne naracije. Taj je paradoks glavni razlog strogi kompozicije kriminalističkog romana: sve je u njemu uvijek raspoređeno tako da »gleda« i prema početku i prema kraju. Točnije: kraj je početak, a početak kraj. Uzmimo bilo koju sekvencu ovog romana, pa ćemo vidjeti da je ona »napeta« i prema naprijed i prema natrag. Na primjer, šesta sekvenca označuje onu točku u tom »steep-chaseu« kad su glavne prepreke svladane. One se tu zovu: lutanje istrage u krivom smjeru; udica na koju

dogadjaji hvataju progonitelja, pisac čitatelja. Sve juri prema kraju, ali istodobno ta koncentracija istrage u pravom smjeru vraća nas početnom pitanju: tko je ubio Mary Lampson.

Već je kod analize fabule bilo jasno da je osma sekvenca posebno važna. Tu naime svršava koincidiranje sižea i fabule, a počinje inverzija. Uz gradaciju i inverziju sedma sekvenca naznačuje figuru koja će zatim perzistirati do kraja: aluziju. To je sekvenca u kojoj osumnjičeni sam sebe kažnjava i time neodređeno, ali ipak dovoljno »razumljivo« daje na znanje da se je istraga uputila u pravom smjeru i da je rješenje pred vratima. I doista, ono je tu: još malo i zagonetka će se »zatvoriti«. Međutim, brojni elementi u tom rješenju ostaju ipak samo u stanju naznake: da li je Jean doista ubio svoju tetku ili je sud krivo povjerovao optužbi? Da li je on ubio svoju ženu iz onih razloga koje daje Maigret? Nije li njegov život na lađi varijanta »jazavčarske« životne solucije, samo za nijansu drukčije od one »viskijevske« pukovnika Lampsona? Osma sekvenca metaforizira fabulu još dalje i time diže kompozicionu liniju na nivo kompozicionog totaliteta, a projektu/sukobu daje dimenziju općeg. Ako u romanu postoji lik kojem možemo vjerovati, u čiju iskrenost ni časa ne sumnjamo, onda je to Hortense. A evo, upravo taj lik ubojicu prikazuje kao časnog i iznimnog čovjeka. Oksimoron nije u očii: ubojica je progonjeni, on je žrtva. Zato se baš osmom sekvencom kompozicija naglo uspinje svojoj kulminaciji koja će trajati do kraja i samo se prividno smiriti u pozitivnom otkriću zagonetke. Oksimoron, naime, i dalje ostaje osnova ove historije, jer je u njoj sve puno kontradikcija: žrtva (Mary) je zločinac, ubojica (Jean) je možda postigao vrhunac ljudske mudrosti, progonitelj (Maigret) je — ako ne ubojica — onda svakako žrtva. Na kraju

svega: čovjek je žrtva jedne tajanstvene snage koja se zove život. Dakako, rijetki su kriminalistički romani u kojima je »dubinska« eksplikacija zagonetke tako radikalna. Ipak, nema kriminalističkog romana koji na neki način, makar u jednoj sekvenci ili čak samo u jednoj funkciji, ne bi pokušao »produbiti« rješnje zagonetke postavljene projektom/linijom. Dakle: Simenonova tematska dimenzija izražava

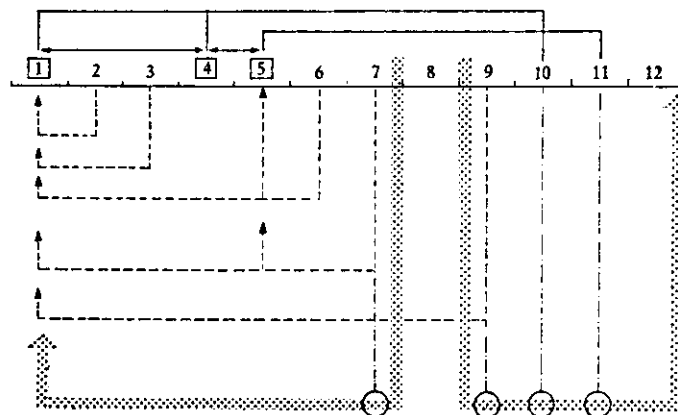
— s jedne strane *jedno opće pravilo* kompozicije kriminalističkog romana,

— ali s druge strane ta je dimenzija *izraz tematskog plana svojstvenog konkretnoj strukturi* Simenonova romanesknog svijeta.

Ona fiksira njegovu opsjednutost potrebom čovjeka da pronade neki svoj autentični kut i okvir u kojem postaju posve nevažnima postojeće društvene vrijednosti, a dostojnim života mir i vječnost/trenutak u kojem se egzistencija gubi u bitku.

Strukturalna analiza kompozicije ovog romana (analiza u kojoj se, kako vidimo, deskripcija odmah veže s eksplikacijom) mora se zadržati još na dva zanimljiva elementa. Prvi se tiče tipa sekvenca. Tu se mahom radi o sekvencama koje svršavaju ili pitanjem ili odgovorom na neko pitanje. Sekvence s pitanjima su sekvence koje pretežnim dijelom vuku naprijed, sekvence s odgovorima/objašnjenjima »gledaju« dobrim dijelom natrag. Radi se o takozvanim izrazito »napetim« sekvencama: one u malom izražavaju suspense romaneskne cjeline. Drugi element tiče se kompozicionog bloka. Imamo tri bloka, od kojih je jedan (drugi blok) prekretnica: praktično tu je istraga gotova, a počinje otkriće. Blokovi su prilično kompaktni, iako nemaju koheziju sekvenca. Drugi i treći blok sažimaju dva uobičajena bloka kompozicione sheme kriminalističkog romana: potjeru i kaznu.

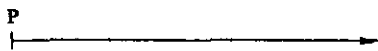
Sada bismo mogli analizu prikazati ovim grafičkim krokijem:



- bitne zagonetke
- ←→ najneposrednija povezanost novih zagonetaka s ishodišnom zagonetkom
- rješenje bitnih zagonetaka
- sekvence koje izgledaju kvazineutralne, ali su zapravo direktno vezane sa zagonetkama, posebno s ishodišnom
- ..... dubinsko objašnjenje zločina i protagonistove osobnosti
- - - - - dopuna i proširenje dubinskog objašnjenja

Na kraju, nije teško izvesti ono što pokazuju svi elementi kompozicije Simenonova romana: radnja romana odvija se u znaku jednog osnovnog simbola — *simbola zagonetke*. Enigma je glavni princip romaneskne strukture zvane kriminalistički roman. Naime, jedino enigma može biti princip koji, unutar funkcijskih romana, može formirati novi tip naracije — tip naracije koja je u sebi paradoksalna jer je kretanje *i naprijed i natrag*. Kao što je već

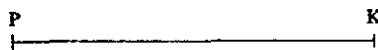
istaknuto, funkcijskim romanima zovem romane koji bitno počivaju na distributivnim jedinicama (princip im je ČVRSTA SUKCESIJA). Njihova se radnja dakle vrlo jasno kreće od nečega k nečemu. To su romani kod kojih je funkcionalni događajni niz dominantan i svi su mu ostali planovi romaneskne strukture podvrgnuti. Romaneska struktura-žanr doživljava u funkcijskim romanima svoju prvu medijaciju: funkcijski su romani strukture-vrste. Oni su nakon strukture-žanra druga logička romaneska struktura i njihova je kompoziciona shema vrlo jasno: *neprekinuti slijed\**:



Ta se čista funkcionalna kronologija (nepomućena temporalnost) može realizirati u tri tipa:

*prvi tip:* početak i kraj su jasno dani: roman linearne naracije: akcioni roman. Bezbrojni su romani toga tipa, a kao primjer pisaca spominjem sasvim proizvoljno Scotta, Šenou, F. Sagan.

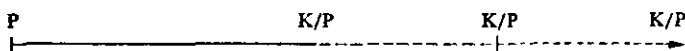
Kompoziciona shema:



Moguća su samo dva nova tipološka oblika: ili roman ne realizira kraj (odnosno: kraj je novo polazište) ili roman realizira kraj, ali je kraj povratak početku. Dakle:

*drugi tip:* početak je jasan, a kraj se ukazuje kao novi početak: roman spiralne naracije: feljtonski roman. Kao primjer nabacujem romane E. Suea, Zevacca, Zagorke.

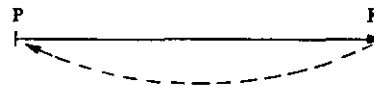
Kompoziciona shema:



\* Vidi objašnjenje svih kratica u posebnom poglavlju *Dodatka*.

*treći tip:* početak i kraj su jasno dani, ali se kraj iskazuje kao povratak početku: paradoks linearnog kretanja: roman linearno-povratne naracije: kriminalistički roman.

Kompoziciona shema:



Linearno-povratna naracija daleko je paradoksalnija naracija nego spiralna naracija, jer ona stalno i potvrđuje i negira linearnu kompozicionu liniju. Spiralna naracija priprema »iznenađenje« za kraj, kada smirenje prelazi u skok. Kod linearno-povratne naracije svako je smirenje prividno, jer radnjom dominira ishodišna zagonetka koja će se tek na kraju razriješiti, stvarajući tako od linearnog kretanja zatvoreni krug. Linearno-povratni paradoks moguć je jedino zahvaljujući enigmati. Odmah treba precizirati: strukturalni princip enigme *ne znači* da SVAKA ENIGMA može stvoriti linearno-povratnu naraciju. Radi se o vrlo određenoj enigmati, jer isključivo *specificirana enigma* može ukloniti opasnosti u koje vodi općenita kategorija zagonetke. Ernst Bloch je u svojim više nego zanimljivim razmišljanjima o kriminalističkom romanu pao u tu zamku. Pošavši od enigme kriminalističkog romana, on je izveo svoju tipologiju literature u kojoj glavnu skupinu sačinjavaju djela bazirana na nekoj enigmati, na pogledu uperenom natrag: aktanti su opsjednuti enigmatskom morom (Hamlet), bivaju kažnjeni jer ne znaju svoje ishodište, ne poznaju svoju enigmu (Edip). Takva općenita definicija enigme nije dovoljna da stvori jednu specifičnu naraciju (linearno-povratnu), ona se može realizirati kroz razne narativne, kompozicione oblike. Isto tako, nije dovoljno postaviti neki problem-zagonetku pa da se linearna naracija ukine u

sintezi: linearno-povratnom kretanju. Zagonetka mora imati nešto teško i presudno, nešto što je dovoljno jako da radnju koja bježi naprijed zaustavlja i vraća natrag. Narativna igra »skrivaljca« nikada ne može linearnu naraciju pretvoriti i u povratnu. *O kakvoj se dakle enigmi radi?* Koja to snaga i koji to faktor mogu prikovati ljudsku svijest uz ishodište kojem će se svaka sukcesija vraćati? NASILNA ZAGONETNA SMRT, ZLOČIN, STRAH, evo odrednica enigme koja od linearnog tijeka stvara povratni tijek. Samo *kriminalistička enigma* može roditi takvu tešku tjeskobu i stravičnu napetost u kojima se *linearna* naracija preobražava i postaje nešto sasvim drugo: posebna kompoziciona shema. Kriminalistička enigma znači: stvorena je zločinačka situacija u kojoj se radi o ljudskom životu. Igrači pokera zovu se progonjeni i progonitelj, a ulog je život ili smrt. Napetost je rođena zagonetnim činom (u bilo kojem obliku), jer je zagonetni čin doveo ljudski život do ruba: nije to vedra »devineta«, nego se za tu historiju lijepi krv. Kriminalistička enigma implicira *tajnu* iza koje viri *zločin*: narušena ravnoteža izaziva *smrtni strah* koji prožima cijelo linearno kretanje pretvarajući ga u vlastitu suprotnost: povratnu naraciju.

Enigma se ne širi samo na fabulativno-kompozicioni nivo, nego se ona — kao bitan strukturalni princip — prenosi na cjelinu strukture, na sve planove i nivoe romaneskne strukture. *Svi su elementi strukture podređeni tom principu.* Pa čak i tako »udaljeni« nivo kao što je stilski nivo funkcijskih romana. Princip zagonetke traži da i stilski nivo služi zagonetki, a ne zagonetka njemu. Romanesknja tajna/neprozirnost zahtijeva, paradoksalno, prije svega — stilsku jasnoću. Ta jasnoća zavisi od vrijednosti i namjere pisca. Ona je uvijek stanovita mjera (uostalom dosta teško postizavana) između težnje pisca da se podredi zagonetki i njegova isto-

dobnog impulsa da joj baš na stilskom nivou pobjegne kako bi tu ostvario svoju maksimalnu slobodu: Cheyney u ironičnom kalamburu, Simenon u impresionističkoj aluziji, Chandler u grubom sarkazmu. Čini mi se da je u suvremenom kriminalističkom romanu (u svim njegovim modelima) najčešći postupak groteska. Pisac »robuje« kompoziciji, a daje si »oduška« rugajući se principu enigme na stilskom nivou: i aktanti i pisac imaju sposobnosti da sebe vide kao potlačena, zgrčena, ništavna, smiješna i cinična bića. Pored groteske omiljen je i meditativni humor: svi su propisi enigme/kompozicije poštivani, ali je napetost olabavljena spoznajom apsurda i bezizlazja: iako je u akciji, aktant ima snage da se »odvoji« od sebe te sebe i svoju tragičnu i ozbiljnu situaciju vidi kao komičnu. Thomas Lieven (glavni junak Simmelova romana *Es muss nicht immer Kaviar sein*) zaplakat će kad poginu Lazare Alcoba i Chantal Tessier; nad samim sobom vrlo će se rijetko raznježiti ili rastužiti — smješka se slici kojoj ne može odoljeti: on je lopta kojom se loptaju velike špijunske službe suvremenog svijeta. Ako »oslobođenje« od strukturalne strogosti pisac ne može ostvariti na stilskom nivou, onda će on to pokušati na nekim drugim planovima i nivoima. Fred Noro podređuje se zahtjevu koji pred njega postavlja politička linearno-povratna naracija i stvara romane specifične ideološke indoktrinacije. Ipak, od strogosti principa enigme nastoji »predahnuti« u nekim oazama; to nije stilski nivo, nego modalni nivo: erotske scene u kojima pisac uživa i poziva čitatelja da se zajedno s njim zabavlja. No, kakav bio da bio, pišćev bijeg mora, u krajnjoj liniji, biti podređen zagonetki. Kad to nije, tada ili izlazimo iz te romaneskne strukture ili imamo anti-kriminalistički roman (neki romani SAN-ANTONIA). Na primjer, princip enigme prisiljava sve eksperimente na stilskom ni-

vou da poštuju parataktičku frazu: ne postoji kriminalistički roman u kojem bi dominirala kompleksna perioda. Iz subordinacije principu enigme proizlaze modalni prosedei u kojima se zagonetka *hipotetički* objašnjava: scena-rasprava, monolog-teza, dijalog-raščišćavanje problema, digresija-pitanje. Progonitelj (obično predstavnik društvene pravde, ali može biti i neki drugi lik) definira svoje hipoteze o zločinu ili u dugim monolozima ili (što je češće) u dijalozima koji se odvijaju između ustaljenog para: Poirot/Hastings, Holmes/Watson, Ellery/inspektor Queen. Enigma strukturira, dakle, modalni nivo i u prvi plan tog nivoa stavlja monolog i dijalog. Uz objektivnu deskripciju pisci vrlo često (pod utjecajem romana-feljtona) koriste takozvani dijaloški opis; njime nastoje izbjeći monotoniju klasičnog objektivnog opisa te »dramatiziraju« deskripciju. Umjesto jednostavne konstatacije da je dokument nestao Maurice Leblanc (majstor dijaloške deskripcije) stvara u romanu *Les dents du Tigre* dijalog koji nas isjeckanim, eliptičnim, nedovršenim rečenicama »vuče« prema neugodnoj istini: dokumenta nema. Enigma još više sužava piščevu slobodu na aspektnom nivou. Tri su aspekta najčešće upotrebljavana: objektivna naracija, monološka naracija i kombinacija monološke i objektivne naracije. Ali bez obzira na to da li pisac priča u trećem ili u prvom licu, on mora podvrgnuti svoje pričanje zakonima mjere i jasnoće: zagonetka ne smije biti uprljana nekim izletima i pokušajima čisto aspektnog karaktera. Aspekt je u službi zagonetke. Jer, princip enigme u kriminalističkom romanu znači princip *rješenja enigme*. Sinteza tame i svjetla. Primjer analiziranog Simenonova romana dovoljno jasno ilustrira granicu do koje se kriminalistički roman može spustiti: zagonetka u svojoj primarnoj dimenziji mora biti riješena, sumnje mogu perzistirati samo u tematskim dimenzijama

romana. Uostalom, primarna zagonetka (tko je ubio Mary Lampson) relativno je lako rješiva. Uspoređena s enigmama romana A. Christie, ta je enigma dječja igra. Ali i najkompliciraniji roman A. Christie »prozirna je voda gorskog jezera« prema zagonetki koju je zamislio Ross Macdonald u romanu *The instant enemy*: četiri braka Ruth Marburg dovoljna su da nam rješenje izgleda isto tako zamršeno kao zagonetka sama. Pa ipak, završna jasnoća koja osvjetljava enigmatski čvor veća je nego u Simenonovu romanu! To je jedna krajnost: enigma je vrlo komplicirana, ali je razjašnjenje potpuno. Nema dubinske tajnovite dimenzije. Takvi su na primjer brojni Gardnerovi romani. Spomenimo usput da je to gotovo u pravilu specijalitet modela zvanog »roman-problem«. Druga se krajnost sastoji u *nepotpuno* razjašnjenju enigmi i u onim vanjskim, vidljivim, funkcijskim akcijama. To su oni granični romani koji dotiču liniju što dijeli kriminalistički roman od anti-kriminalističkog romana. Možemo nekoliko puta analizirati fabulu i kompoziciju romana John Le Carréa *A small town in Germany*, ali mi ipak nikada nećemo definitivno saznati u kakvu je to igru sila i organizacija upao Harting, koji na kraju završava »linčovan« pod tribinom svog neprijatelja. Da li je to rezultat samo njegova unutarnjeg imperativa čistoće i pravednosti? Nije li se Bradfield (šef engleske službe) posluzio tom Hartingovom tajnom za svoje ciljeve? Ili je sve isplanirao netko drugi? Roman *A small town in Germany* ostaje kriminalističkim romanom jer je jedno od rješenja najplauzibilnije: Hartingov karakter. Nesigurnost ipak nije posve raspršena. Ovim romanom John Le Carré tretira (doduše na posve različit način) onu istu temu koja fascinira Simenona: što je život ako ne nerazjašnjena tamna mreža?

Zaključimo. Uzevši strogo logički, jedino ENIGMA može biti onaj princip koji fundira i kreira poseban tip funkcijske linearne naracije: linearno-povratnu naraciju. Povijesno iskustvo tog romanesknog tipa samo potvrđuje da je upravo strukturalni princip enigme ona unutarinja sila koja sebi podređuje totalitet te romaneskne strukture.

Do kakvih nas izvoda vodi primjena tog principa na fabulativno-kompozicioni nivo? Evo glavnih teza u kojima je formulirana bazična shema kriminalističkog romana:

1) Kompozicioni totalitet uvijek se svodi na jednu kompozicionu liniju. Kriminalistički roman rješava samo jedan projekt/sukob koji se eksteriorizira u jednoj sintagmatskoj, događajnoj liniji. To ne znači da je uvijek nužan jedan jedini glavni lik. Doduše, najčešći je slučaj upravo vezanje jednog projekta/sukoba uz jednog protagonista. Roman A. Christie *Ten little Niggers* vrlo je lukavo komponiran. U početnom i središnjem dijelu (bolje rečeno, gotovo sve do kraja) roman nas uvjerava da se radi o brojnim kompozicionim linijama. Na kraju obrat (ne samo sadržajni, nego i formalni): kompoziciona zbrka pretvara se u red. Roman se na jednom iskazuje kao sintagma jednog projekta — izvršiti savršen zločin u kojem su svi ubijeni kažnjeni: bili su nekažnjeni ubojice! Projekt/kompoziciona linija vezana je uz jedan sporedni lik koji se također tek na kraju transformira u glavni lik. Neki su teoretičari kriminalističkog romana posebno strogo sudili o modelu romana-feljtona, pa su Leblancove, Gaboriauove i čak Lerouxove romane taksirali kao para-kriminalističke romane tvrdeći da su to »mješanci« između kriminalističke enigmatike i feljtonističke epizodičnosti. Nije međutim tako. Thomas Narcejac se vara kad misli da je Rouletabilleovo traganje za majkom posebna kompo-

ziciona linija koja smeta čistoći enigme. Ne! Edipovska linija u romanima *Le mystère de la chambre jaune* i *Le parfum de la dame en noir* potpuno se uklapa u liniju enigme. Ti romani, kao i Leblancovi i Gaboriauovi romani, ostvaruju prvu tezu bazične kompozicione sheme kriminalističkog romana: jedan projekt/sukob — jedna kompoziciona linija — i eventualno jedan protagonist.

2) Kompoziciona je linija u svom totalitetu i u svojim jedinicama ambigvitetni, paradoksalni događajni niz: kretanje naprijed jest i kretanje natrag. Ambigvitet kompozicije baza je romanesknog suspenza. Objašnjenje je uspostavljanje ravnoteže narušene inicijalnom zagonetkom, brisanje ambigviteteta.

3) Od svih figura koje smo uočili u kompoziciji Simenonova romana jedino su inverzija i gradacija stalni prosedei kriminalističke naracije. Nema kriminalističke kompozicione linije bez inverzije. I romani koji počinju prividno nezagonetnim činom (flagrant délit) moraju u jednom času postaviti inverziju da bi ostvarili kriminalističku kompozicionu liniju. Gradacija može biti različito realizirana u kompozicionoj liniji: kulminacija se može pojaviti odmah u početku, ali može biti i na kraju. To nije bitno. Bitno je da zagonetka sama po sebi implicira ili dizanje inicijalne zagonetke na viši nivo ili spuštanje s već postignutog zagonetnog nivoa — dakle, neizbježiva gradacija.

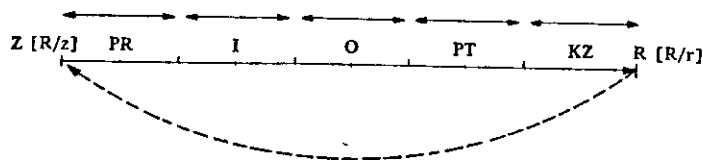
4) Kompozicioni blokovi koherentniji su nego u bilo kojoj drugoj kompozicionoj narativnoj shemi. Od postavljanja zagonetke do rješenja zagonetke, od gubitka ravnoteže do uspostavljanja ravnoteže, pruža se pet kompozicionih blokova: **PRI-PREMA ZLOČINA — ISTRAGA — OTKRICE — POTJERA — KAZNA**. Ne treba ih svaki kriminalistički roman sadržavati u potpuno razvijenu ob-



liku. Ali ih mora imati, makar se neki od njih sveli svega na jednu ili dvije funkcije. Ako je kazna krivo primijenjena, roman može biti smatran kriminalističkim romanom jer je bitna enigma razriješena: mi znamo tko je zločinac i znamo da kazna nije ispravno usmjerena. Trijumf zla: pravda je izigrana — ta konstatacija ne uspostavlja u nama moralnu ravnotežu, ali uspostavlja misaonu, intelektualnu ravnotežu, jer nam je jasno što se dogodilo: spoznali smo svijet i zato njime gospodaramo, a ne on nama. Ti najcrnji kriminalistički romani vraćaju nas osim toga ishodišnoj dijalektici: nije li Dobro zlo, a Zlo dobro? Pravedno društvo i društvena pravda — nije li to specifičan terorizam na koji treba uzvratiti terorizmom?

5) Sekvence kriminalističkog romana suspensivne su u malom jer obično spajaju dvije ili tri funkcije, koje su pak nositelji funkcijske teze i antiteze. Ternarni ili binarni sastav sekvencija jasno pokazuje dijalektičnu koheziju sekvencija u kojoj se gotovo uvijek odvija borba TRIJA: ŽRTVA — UBOJICA/GONJENI — PROGONITELJ. Ta borba ne prestaje ni onda kad je jedan od njih likvidiran. Suprotno, tada obično počinje gradacija događajnog niza.

To su, evo, principi bazične sheme kompozicije kriminalističkog romana. Možemo ih najjednostavnije prikazati ovom slikom:



## EKSTERIORIZACIJA BAZIČNE SCHEME: OBLICI I VARIJANTE

Pod eksteriorizacijom bazične sheme podrazumijevam aktualizaciju te sheme prema *VRSTI zagonetke*. Različiti zagonetni čini narušavaju ravnotežu i postavljaju inicijalnu zagonetku. Ova nas definicija odmah diskvalificira u očima onih teoretičara kriminalističkog romana koji smatraju da postoji samo jedna shema dostojna romana detekcije — shema u kojoj je inicijalna zagonetka postavljena *tajnovitim činom* koji se fiksira u pitanju: tko je ubio? Ta koncepcija odbacuje prezirno (gotovo s osjećajem pravednika) sve »ustupke« koji mogu biti učinjeni u odnosu na vrstu zagonetke: neka romani s drukčijom zagonetkom budu klasificirani i sistematizirani drugdje, ovdje ne spadaju! Njih nimalo ne brine činjenica da im povijest i praksa kriminalističkog romana protuslovi. Oni odgovaraju: argumenti prakse nisu argumenti teorije i praksa će samo imati koristi bude li sagledana iz njihove teoretske čistoće! Dobrim dijelom ti argumenti stoje jer ne idu protiv prakse, nego

protiv »loše« klasifikacije prakse. Njima dakle treba suprotstaviti i argumente teorije, a ne samo argumente prakse. Osnovna teoretska dilema sadržana je u pitanju: da li *samo* zagonetka s tajnovitim činom stvara takvu vrstu funkcijskog romana koji je ambigvitetan/napet jer je linearna radnja istodobno i povratna. I praksa i teorija kriminalističkog romana na to pitanje, po mom mišljenju (koje je prema tome radikalno suprotno »puristima« kriminalističkog romana), odgovara: ne! Moguće je, vrlo lako, u čistoj teoretskoj shemi konstruirati takav funkcijski linearno-povratni roman u kojemu inicijalni zagonetni čin neće biti izvršeni tajnoviti čin (ubojstvo), nego prijeteci tajnoviti čin. Upravo pošavši od te teoretske mogućnosti (i dijelom od prakse W. Irisha), Boileau i Narcejac kreiraju novi model kriminalističkog romana, u kojem je dominantan blok pripreme, a ne blok istrage. Onog časa kad smo razbili apsolutnu hegemoniju izvršenog tajnovitog čina (u povijesnoj praksi ta se hegemonija pretežno locirala u vladavini »romana-problema«), mi smo otvorili široke mogućnosti eksperimentiranja sa zagonetnim činom, što znači eksperimentiranja s linearno-povratnom naracijom. Različitost i brojnost mogućnosti ne znači razbijanje bazične kompozicione sheme po kojoj kriminalistički roman jest poseban tip romana. Suprotno! Različiti zagonetni čini mogu doprinijeti učvršćivanju te sheme proširujući njezino praktično i teoretsko bogatstvo. Argument koji kaže da je time otvoren beskraj — vraćanje na početak klasifikacije — jer je srušena klasifikaciona pregrada, ne stoji: otvoren je proces, ali *unutar* bazične sheme. Taj je »beskraj« (neograničenost mogućnosti) moguće ipak ograničiti fiksiranjem glavnih oblika u kojima se bazična shema *može* aktualizirati i u kojima *se ona* — u već postojećoj romanesknoj praksi — *aktualizira*.

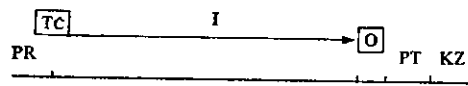
Eksteriorizacija bazične sheme može se ostvariti *samo u četiri glavna kompoziciona oblika* koji rezultiraju iz četiri različita zagonetna čina:

- 1) prvi oblik ili oblik istrage: rezultanta tajnovitog čina;
- 2) drugi oblik ili oblik potjere: rezultanta otkrivenog čina;
- 3) treći oblik ili oblik prijetnje: rezultanta prijetjećeg čina;
- 4) četvrti oblik ili oblik akcije: rezultanta aktualizirajućeg čina.

Oblici kompozicione sheme dobiveni determiniranjem zagonetnog čina mogu se zatim raspasti na brojne *varijante*. Analiza varijanata često će pokazati kako se svi ti oblici međusobno prožimaju jer im je ishodište isto: bazična shema. Ako sam suzio »beskraj« bazične sheme na četiri glavna oblika, to varijante unutar tih oblika uopće ne ograničavam. Prikazujem one varijante koje se direktno nameću iz oblika ili povijesne prakse. Zato varijante više znače objašnjenje primarne klasifikacije — klasifikacije oblika — negoli težnju da se primarna klasifikacija produbi razrađenom sekundarnom klasifikacijom (klasifikacijom varijanata).

#### a) PRVI OBLIK ILI OBLIK ISTRAGE

Prvi oblik ili oblik istrage formiran je i strukturiran zagonetnim činom koji smo nazvali tajnovitim činom. Znamo što se dogodilo: netko je ubijen. U tom smislu tajnoviti je čin javni čin, otkriveni čin, čin koji (u principu) više ne prijete jer je realiziran. Ne znamo međutim tko je taj čin počinio, zašto i u koju svrhu. To je tajna. Ona stvara napetost, ruši ravnotežu i traži takvo kretanje u kojem će se tajna raspršiti, ravnoteža uspostaviti. Dominira, dakle, nastojanje da se tajnoviti čin pretvori u objašnjeni čin: treba otkriti subjekt koji je djelo počinio i objasniti razloge njegova djelovanja. Svi su blokovi bazične kompozicione sheme podvrgnuti *bloku istrage*. Blok istrage se širi i lijevo i desno: potiskuje pripremu-prijetnju kao i potjeru i kaznu. Bazična shema poprima ovu sliku:

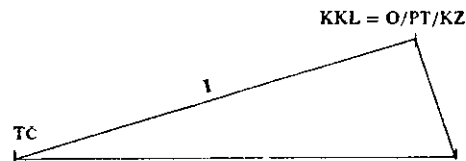


Naravno, blok istrage može biti jednom ili više puta »probijen« novim tajnovitim činom, koji istragu čini *i* jasnijom *i* tajnovitijom: da li je su-

bjekt novog tajnovitog čina isti kao i onaj onoga prethodnog ili ima više subjekata? Da li novi tajnoviti čin stoji u direktnoj vezi s prethodnim ili je samostalan? Ta pitanja već sama po sebi unose neki red u seriju tajnovitih čina, pa tama biva osvijetljena nekim primarnim svjetlima. Ali istodobno zbir zagonetaka ipak je veći od jedne jedine početne zagonetke: mrak se ponovno zatvara, nema svjetla. Taj rast i »ples« zagonetaka diže se kulminaciji, da bi na točki gdje je potpuno nepodnošljiv »eksplodirao«: objašnjenje plane obično poput iznenadne vatre. Svo umijeće pisca kriminalističkog romana koji je izabrao varijantu istrage s kulminacionom točkom na kraju sastoji se u tome da zna zagonetke dovesti do kulminacione točke dozirajući vješto mjeru tame i mjeru svjetla, pretvarajući *seriju zagonetnih čina* (koji se zbivaju za same istrage) u *jedan jedini veliki zagonetni čin* što ga završno otkriće transformira u objašnjeni čin: preko kulminacije dolazi do katarze i definitivnog olakšanja. Steemanov roman *L'Assassin habite au 21* konstruiran je na stalno novim tajnovitim činima koji istragu vode, reklo bi se, u čor-sokak. Ali onda kad je mrak najveći dolazi do iznenadnog rješenja. Policija zna da se ubojica, zagonetni Mr. Smith, krije u kući na broju 21. Ona hapsi Mr. Collinsa, ovaj prizna da je on Mr. Smith, i to u času kad Mr. Smith počinja nov zločin! Slijedi hapšenje dr. Hydea, ali i tada je počinjen nov zločin. Dok je policija ispitivala trećeg osumnjičenog, Mr. Andreyewa, nova je žrtva Mr. Smitha pala čak za lijepa vremena. Scotland Yard očajava, a ubojicu otkriva neugledni, gotovo prezira dostojni Mr. Crabtree: Mr. Smith su tri osobe — Collins, Hyde i Andreyew zajedno! Upravo su nova ubojstva dovela tog amatera do jedino logičnog zaključka: Mr. Smith nije jedna osoba, nego sve osobe koje staju na broju 21!

Priprema, potjera i kazna mogu čak biti svedene na puku formalnost. Do tajnovitog čina (ubojstva) dolazi bez neke osobite pripreme, a potjera i kazna sadržane su u samom činu otkrića/objašnjenja. Takvu shemu nalazimo vrlo često kod A. Christie, posebno u onim romanima gdje glavna uloga u istrazi pripada H. Poirotu. U romanu *Murder on the links* pripremanje zločina sadržano je u jednoj jedinoj sekvenci: Hastings/Poirot, a otkriće, potjera i (djelomice) kazna u završnoj sceni hvatanja ubojice. Ta je scena konstruirana kao »zamka«. Omiljena scena u kriminalističkom romanu. Treba pripremiti takve okolnosti koje će ubojicu prisiliti da se »deklarira«. Dok sve indicije vode policiju u krivom smjeru, Hercule Poirot priprema zamku pravom ubojici: onom aktantu na kojega nitko ne sumnja, a najmanje čitatelj. Kod A. Christie to prelazi u maniru: želite li otkriti ubojicu prije svršetka romana, sumnjajte tada na najsimpatičniju osobu na koju nitko ne sumnja. To je vrlo zanimljiva karakteristika aktancijalnog i tematskog plana, koja nas direktno vodi velikoj temi ovog romanesknog tipa: čovjek je ono što nije: on je ubojica upravo onda kad sve pokazuje da nije ubojica. Igra vidljivog i nevidljivog, dobra i zla. Da bi scena-zamka bila što napetija i time cijelu kompozicionu liniju romana dovela do gotovo neizdržive kulminacije, pisac daje ubojici još jednu šansu: veliki detektiv prevario se u jednom detalju i sve je moglo svršiti fatalno. Kad je istraga locirana na jedan uski teren (omiljeni zatvoreni prostor pisaca kriminalističkog romana!) i kad su u zločinu implicirane osobe koje su stalno na okupu, onda je posve logično da potjera i kazna koincidiraju s otkrićem. I analizirani Simenonov roman ima usku prostornu i aktancijalnu lokaciju: kanal i osobe na kanalu. I taj roman, kao i ova dva ne-

tom spomenuta romana, ostvaruje jedinstvo istrage, potjere i kazne koncentrirajući kulminacionu točku na kraj romana. To je jedna od najčešćih varijanata prvog oblika:



napetost se stalno diže, kulminacija je to veća što smo dalje od tajnovitog čina i zatim, u naglom padu — svršetak: objašnjenje, hvatanje, kazna. Ta je varijanta draga i piscima koji krajnje ozbiljno uzimaju romaneskni tip kojim se služe, ali i piscima koji se »igraju« kriminalističkim romanom, njegovom bazičnom kompozicionom shemom i njegovom strukturom uopće. Često romani takvih pisaca dovode kriminalistički roman na opasnu granicu na kojoj on može prijeći u svoju suprotnost. »Zapetljavajući« radnju do te mjere da više ne znaju kako da je »otpetljaju«, pisci prelaze kulminacionu točku jednim elegantnim, ironičnim, više ili manje plauzibilnim objašnjenjem: kraj. Neki romani Lea Maleta s poznatim detektivom Nestorom Burmom nalaze se na toj granici.

Koristeći varijantu istrage s kulminacionom točkom na kraju, Erle Stanley Gardner je u romanu *The case of the perjured parrot* izgradio kompozicionu liniju na prividnoj kulminacionoj točki, uvevši potjeru u trenutku kad će pravo objašnjenje tek početi. Pad linije koja počinje potjerom, tj. otkrićem Sabinova ubojice, samo je točka za novi zalet — uspon u pravu kulminacionu točku: sličnost braće Arthura i Fremonta Sabina objašnjava sve elemente istrage. Ta »cik-cak« kulminaciona jezgra nije osamljen Gardnerov postupak, nego je dosta

česta upravo zbog toga što je varijanta s kulminacijom na kraju dobro poznata i od čitatelja »očekivana«: »cik-cak« u vrhunskom dijelu kompozicijske linije izigrava to iščekivanje, uvodi nesigurnost u uobičajeno.

Potpuno je pogrešno mišljenje da oblik istrage pripada isključivo romanu-problemu. On se javlja u svim modelima kriminalističkog romana, samo što se *karakter istrage mijenja* zavisno od modela. U romanu-problemu istraga je pretežno stvar razmišljanja, dedukcije, skupljanja podataka, pozorna slušanja. U crnom se romanu detektiv/policijski/progonitelj obično kroz istragu probija s revolverom u ruci, padaju brojne nove žrtve, život je u stalnoj opasnosti. U špijunskom romanu špijuni stoje na raspolaganju sva sredstva moderne tehnike i znanosti kako bi došao do otkrića i tajanstveni čin pretvorio u objašnjeni čin. Chandlerov crni roman *The big sleep* varijanta je oblika istrage s kulminacijom točkom na kraju: potjera i istraga se spajaju. Privatni detektiv Philip Marlowe probija se do razjašnjenja inicijalnog tajnovitog čina (što se dogodilo Rusty Reganu, kako je on »nestao«?) preko cijelog niza zagonetaka i sekundarnih tajnovitih čina/zločina. Kad napokon bude stigao do otkrića, on će ga smatrati dovoljno strašnim da i dalje za javnost ostane nerazjašnjenim činom.

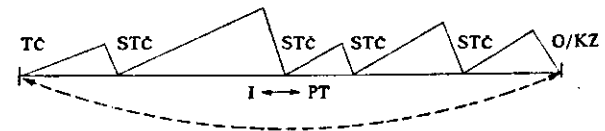
A tko je ubio Vala i bacio ga u košaru za kruh? Evo zagonetke jednog od najcrnijih Chester Himesovih romana *A jealous man can't win*. Preko torture, ubojstva, šakanja, prijetnja, raznih drugih nasilnih čina istraga se diže kulminaciji u kojoj se sjedinjuju otkriće, potjera i kazna. Završnim objašnjenjem rasvijetljen je inicijalni tajnoviti čin: na aktante i crnačku četvrt spušta se novi mir ravnoteže. Kompozicijska shema (istraga s kulminacijom točkom na kraju) potpuno je ista kao u romanu *Death in the clouds* A. Christie, ali je

*priroda istrage posve drukčija*: strukturalni model uvjetuje *karakter* jednog te istog kompozicijskog oblika.

Varijanta istrage s kulminacijom točkom na kraju *najčešća je varijanta* oblika istrage. Međutim, povijest kriminalističkog romana pokazuje da se je ta varijanta razvila:

- a) iz kriminalističke priče tipa E. A. Poea i Conana Doylea; ta priča zahtijeva brzo razvijanje i nagli kraj: pisac je prisiljen da otkriće, potjera i kaznu zbije u kulminacionu točku i njom završi svoju historiju;
- b) iz nekih elemenata onog modela kriminalističkog romana koji zovem »roman-feljton«; u romanu-feljtonu rijetka je varijanta s kulminacijom točkom na kraju, ali su pojedini blokovi (pa čak i sekvence) izgrađeni upravo na tipičnoj shemi te varijante: uzdizanje kompozicijske linije i njezin nagli zaokret/pad.

Zato varijanta istrage s kulminacijom točkom na kraju znači u stanovitu smislu sintezu postojećeg iskustva. Prije svega »pročišćavanje« jedne druge varijante (o kojoj će sada biti riječ) oblika kojem *obje* pripadaju. U toj se drugoj varijanti prelomljena linija pojavljuje nekoliko puta, pa imamo ovu shemu:



Tu varijantu zato možemo nazvati *varijantom istrage s nejasnim ili neodređenim kompozicijskim blokovima*. Naime, u varijanti istrage s kulminacijom točkom na kraju blok istrage ne samo što je dominantan i što se »širi« potiskujući sve ostale

blokove, nego je on vrlo izrazit i prilično »čist«: istraga pretežno nije ništa drugo nego istraga. Njoj je prethodila priprema (dakako, vrlo kratka), njoj će nakon otkrića (u vrhunskoj točki) slijediti potjera (također samo naznačena). U varijanti istrage s nejasnim kompozicionim blokovima istraga se »miješa« i s pripremom, i s otkrićem, i s potjerom. Nemamo jedno otkriće, nego *seriju otkrića*. Sav je problem te varijante upravo u tome što je inicijalni tajanstveni čin samo *inicijator* pravih tajanstvenih čina koje radnja rješava gotovo »zaboravljajući« na inicijalnu zagonetku. Sekundarni tajanstveni čini daleko su važniji negoli inicijalni tajanstveni čin, koji ih doduše sve povezuje, ali nije središte zagonetke. Ta je varijanta vrlo česta u modelu romana-feljtona, a najbolje je ilustriraju Leblancovi romani o Arsèneu Lupinu. Njegov roman *L'Île aux trente cercueils* počinje kao svaki roman oblika istrage — tajanstvenim inicijalnim činom koji poziva na istragu, a rezimira se u pitanju: da li je doista istina da je François Vorski mrtav ili je pak istinita slutnja njegove majke Véronique, koja se nada da će naći sina što joj ga je oteo muž, knez Alexis Vorski. Taj se tajanstveni inicijalni čin precizira u čudnim znacima koji reproduciraju njezine inicijale, te u zagonetnoj lešini na koju će naići. Roman je ispresijecan brojnim sekundarnim zagonetnim činima u kojima se inicijalna tajna raspliće (François Vorski je živ), ali su se u tom rasplitanju pojavile tako teške zagonetke da će ih moći razjasniti samo Arsène Lupin: roman-feljton prelazi dobrim dijelom u špijunski roman. Svi su blokovi dani — imamo i pripremu, i istragu, i otkriće, i potjeru, i kaznu — ali oni *tako interferiraju da je teško odrediti dominantnu karakteristiku*: da li je to potjera kad Vorski prisiljava Véronique da promatra dvoboj dvojice njegovih sinova, ili je to priprema zločina, ili pak istraga koja će nas dovesti

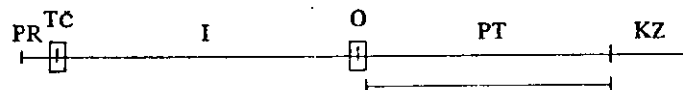
novom otkriću? A scena u kojoj Lupin objašnjava tajnu otoka Sarek dok Vorski visi na križu — da li je to samo velika scena otkrića ili je to istodobno i potjera koja se nastavlja i kazna koja neumoljivo udara? Inicijalni tajanstveni čin već je davno iza nas, a na njegovo su mjesto stupili drugi zagonetni čini, koji daju koheziju toj linearno-povratnoj radnji vodeći je krajnjem objašnjenju u kojem će se otkriti logičnost *svih* događaja kojima smo pribivali. Jer, evo još jedne karakteristike te varijante: zagonetni čini odigravaju se pred nama: mi ih vidimo. To su nazočni čini koje ne razumijevamo i koji nas bacaju u nedoumicu. Na primjer, Véronique skupa s nama pribiva činu koji će izmijeniti njenu sudbinu: njezin sin ubije svog djeda, zatim žene koje su ga odgajale i na kraju otočane s kojima je godinama živio u skladu i razumijevanju. U okviru sistema koji nam je pisac podastro (tj. u okviru zbivanja za koja smo saznali i koja smo organizirali u logični red) taj je nazočni čin apsolutno tajanstveni čin: mi ga vidimo, ali ga ne možemo interpretirati. Mi ne možemo vjerovati da je to učinio dobri i plemeniti François, mi to moramo vjerovati jer smo to vidjeli. Nazočni tajanstveni čin nije nikakav specijalitet samo ove varijante, a ni samo kriminalističkog romana, nalazimo ga posvuda u svijetu romana. Međutim, ova je varijanta posebno »zaljubljena« u tu vrstu tajanstvenih čina: ona nam stalno — kroz akciju što se odvija pred nama — pokazuje da je naš kôd (naša šifra, naš jezik) nedovoljan za ovu poruku (ovaj simbol, ovaj govor). Varijanta istrage s nejasnim ili neodređenim kompozicionim blokovima vodi nas kroz seriju djela koja su se u cjelini dogodila pred nama, ali koja su takve naravi, takvih reperkusija, takvih dimenzija da ruše naše sisteme interpretiranja. Ti su tajanstveni nazočni čini poziv prema novim konotacijama, prema novom građenju totaliteta. Sva-

ko otkriće može biti tajna: svaki aktant možda nije ono što vidimo da jest. Zato je ta varijanta isto tako omiljena kao i varijanta s kulminacijom točkom na kraju. Inicijalni tajanstveni čin pokrenuo je igru u kojoj nas događaji vode stalno nekim kulminacijama i padovima. Tek smo završili istragu-potjeru, a, evo, počinje nova prema kojoj je stara mačji kašalj. I tako se bližimo kraju, bez predaha: nema mira na tim *valovima*, silazak je početak. Gdje je onaj naivni (iako krvav) inicijalni tajanstveni čin koji je bacio Richarda Hannaya (u romanu *Trideset i devet stepenica* Johna Buchana) u bijesnu igru događaja koji ga vode otkriću da je prvi lord Admiraliteta prerušeni agent tajne sile koja se želi dočepati beskrajno vrijednih dokumenata! Katkada se čini da je upravo zbog te akcione komponente ova varijanta bliža onom obliku kriminalističkog romana koji smo nazvali oblikom akcije. Nije tako. Ova akcija ovdje ipak je stalno vezana za inicijalne ili sekundarne tajanstvene čine, živi od njih. Tamo, u obliku akcije, događaji aktualiziraju neku zamisao, plan koji poznamo, koji su pred nama zamislili i kojega ostvarenje promatramo. Zato je u obliku akcije mnogo delikatnije uvesti napetost/zagonetku da bi ta serija akcija bila linearno-povratna, a ne samo linearno eksterioriziranje jednog projekta.

Nasuprot tim varijantama nalaze se varijante koje iznimno mjesto daju — naravno, uz dominantni blok istrage — ili potjeri za krivcem ili pripremi zločina. Ako je mjera sačuvana, tj. ako je još uvijek daleko najdominantniji blok istrage, onda ostajemo u okviru prvog oblika ili oblika istrage. Ako međutim ta mjera nije sačuvana, tada imamo drugi ili treći oblik.

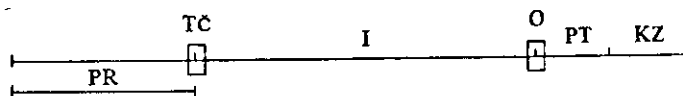
Mislim da je mnogo češća varijanta s pripremom zločina negoli varijanta u kojoj nakon otkrića slijedi duga potjera. Naime, varijanta s dugom po-

tjerom, hvatanjem i kažnjavanjem krivca nameće veća ograničenja bloku istrage nego varijanta s pripremom zločina. Varijanta s pripremom zločina uvodi u istragu i zato priprema može biti komponirana kao isključiva ekspozicija istrage. Varijanta s dugom potjerom teško podupire suspens, koji je u ovom obliku (obliku istrage) ipak bitno usmjeren na otkriće tajnovitog čina. Ta varijanta ima ovu shemu:



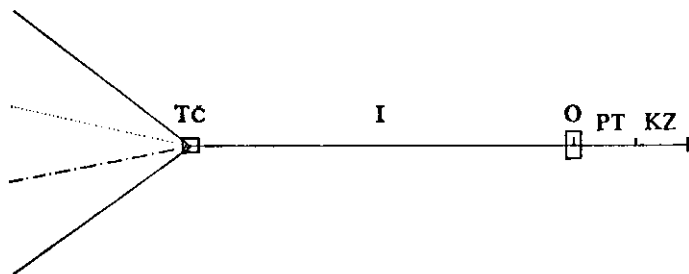
Nalazimo je u svim modelima kriminalističkog romana, ali je ona ipak najčešća u takozvanim crnim i špijunskim romanima. Cheyneyev roman *Don't get me wrong* realizira na primjer tu varijantu. Kad je otkrio tajnu tko je likvidirao dva velika učenjaka koji su izumili novi plin strahovita djelovanja, Lemmy Caution juri za Fernandinom bandom, dočepa se formule učenjaka, potapa njezin brod, a nju zarobljuje jer je želi vidjeti na električnoj stolici!

Varijanta s pripremom zločina omogućuje stvaranje efektnih pripremnih scena: tajnoviti je čin kruna cijeloga niza sekvenca:



Ta je shema navlastito zahvalna kad pisac u jednoj točki (tajnovitom činu) želi spojiti više različitih i suprotnih osoba povezanih nekim tajnim ciljem. Tada imamo roman s takozvanim lepezastim početkom, koji je dobro poznat ne samo piscima kriminalističkih romana, nego romanopiscima

uopće: paralelno usmjerivanje različitih linija, od kojih svaka ima mogućnosti da se razvije u dominantnu, povećava interes i pozornost; a zatim, iznenada, spoj svih linija u jednoj točki koja ih »ukida« gradeći pravu kompozicionu liniju:



Roman A. Christie *Death on the Nile* realizira na sjajan način lepezasto pripremanje tajnovitog čina. Prva velika sekvenca (makrosekvenca): pojavljuju se svi budući likovi kompozicione linije. Druga velika sekvenca: društvo se skupilo na Nilu, prvi pokušaj ubojstva. Treća sekvenca: tajnoviti čin je realiziran — Linnet je ubijena.

U tu varijantu spadaju i oni brojni romani što počinju nekim naoko bezazlenim tajnovitim činom, koji zatim protagoniste dovodi do pravih tajnovitih djela čije značenje treba pod svaku cijenu dešifrirati: od njih često zavisi sudbina nacije ili čak svijeta. Po naređenju »M«-a James Bond počinje promatrati Huga Draxa, rukovodioca izgradnje interplanetarne rakete, samo zato jer taj čovjek vara na kartama. Zašto? Klupko će završiti otkrićem da je Drax bivši agent Otta Skorzenija, da je stvorio novu terorističku organizaciju, ponudio svoje usluge Moskvi i da sada namjerava na London sručiti atomsku bombu! Slijedi potjera u kojoj Bond gotovo strada. Na kraju, on će ipak pobijediti i bojna atomska glava pada na sovjetsku podmornicu. Kraj. Ta je pobjeda adekvatna pobjedi

bugarskog J. Bonda — profesora Avakuma — koji u romanu *Srešću 07* Andreja Guljaškog uspije spasiti sovjetskog atomista Trofimova, kojega je oteo sam crni đavo — atlantski agent 07! I roman Guljaškoga i roman Flemingov izražavaju strategije dvaju velikih vojnih saveza, a daleko su od toga da budu osamljeni u korištenju strukture kriminalističkog romana u svrhu vrlo precizne političke i idejne propagande.



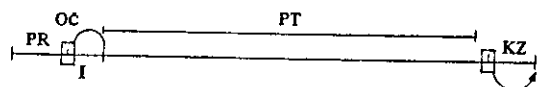
## b) DRUGI OBLIK ILI OBLIK POTJERE

U prvom obliku ili obliku istrage *samo jedan lik zna tko je izvršio zločin*: zločinac, ubojica. On je »vlasnik« tajne. On se grčevito bori da tajna ostane tajnom. Nasuprot njemu stoje snage koje to ne mogu podnijeti: policajci, detektivi, istražitelji, suci, progonitelji. Progonitelj može biti i običan čovjek koji teži za tim da sruši inicijalnu tajnu jer ga ona guši, jer mu je ona razorila životnu ravnotežu. *Mi smo u istoj poziciji kao svi likovi osim ubojice*: oko nas je tama i mi ne možemo podnijeti da tajna ne bude objašnjena. Taj nam oblik bazične kompozicione sheme ne daje mogućnosti da *odozgor* promatramo borbu romanesknih sila. Čitatelj je uz policajca/detektiva/progonitelja najprivilegiraniji lik, ali ni on nema privilegij zločinca/ubojice koji jedini posjeduje ključ zagonetke. U tome je snaga ubojice, ali i, fatalno, njegova slabost. Njegovo *sveznanje* traži adekvatnog suparnika: *neumornog* istražitelja. To nikako ne znači sveznajućeg i svemogućeg istražitelja. Pisci koji se služe oblikom istrage znaju to vrlo dobro i njihovi

istražitelji nisu neka nepogrešiva bića, nego suprotno: pogrešivi, slabi, pa i neodlučni ljudi. Ljudi s raznim manama: Maigret, Lepicq, H. Poirot, otac i sin Queen, Philo Vance, Nestor Burma i brojni drugi. Ali svi su oni *uporni* u nastojanju da razjasne nerazjašnjeno. Neće stati prije kraja. U tome su slični čitatelju koji knjigu neće ispustiti dok ne dobije rješenje zagonetke. Ponešto od njih odudara elektronski mozak Sherlocka Holmesa. U pripovijestima i romanima Conana Doylea zločinac nema mogućnosti ni da se bori, a kamoli da računa na neki spas. Karakteristično je međutim da je i Holmesova moć dedukcije i zapažanja daleko slabija od misaone moći njegova brata. Ali Holmes posjeduje ono bitno što svaki progonitelj mora imati: volju za pobjedom, upornost i tvrdoću u akciji. Njegov brat savršenije misli, ali Holmes želi protivnika svladati. Zločinac je prvo uhvaćen u sistem Holmesova mišljenja, a zatim zgažen i »skuhan« prije nego što je uspio i pripremiti oružje. Zato Holmesove istrage i djeluju tako prazno i hladno. Paradoksalno, privlačna snaga tih afera leži upravo u divnim detaljima i situacijama, koji na žalost nemaju mnogo veze s istragom. To su oni trenuci i stanje kad Holmes prestaje biti misaoni stroj i postaje čudan, tajanstven čovjek: njegova je soba tako neuredna da on više ne može pronaći dokumente svojih prošlih avantura; taj prividno hladni čovjek gori od strasti, njegov aristokratizam bode oči, njegov je prezir prema ženama poslovičan. Njegova je prošlost prekrivena tamom, on nikada ne govori o svom djetinjstvu. Muči ga teška melankolija koju liječi sviranjem violine, kemijskim eksperimentima, kokainom i istragama! Njegova je smrt najbolji izraz njegova aristokratizma. U Alpama, nad ponorom kojim hući gorska bujica, Holmes čeka svog velikog protivnika, najvećeg zlo-

činca svih vremena i svih prostora. U stilu tekšaških revolveraša, a na način Leblancovih velikih tragičnih scena, dva će suparnika kao dva sijamska blizanca zauvijek nestati: svijet se riješio velike pošasti, ali je oči zaklopio njegov najstrastveniji borac za pravdu.

Drugi oblik ili oblik potjere prezire takvog junaka, jer je zagonetni čin *otkriveni čin*: mi znamo tko je zločinac/ubojica, jer smo bili nazočni kriminalnom činu, on se dogodio pred našim očima. Zagonetka je prema tome pomaknuta od pitanja »tko je ubio« prema drugim pitanjima, od kojih je glavno: da li će se zločinac uspjeti spasiti od kazne, da li će pobjeći potjeri, koja je vjerojatno za njim već krenula. Umjesto misaonog stroja imamo napetu trku za koje i zločinca i nas muči pitanje: da li će bijeg uspjeti. Progonitelj obično kreće odmah u dobrom pravcu te se blok istrage svodi na minimum: progonitelja ne opsjeda pitanje kako se zločin dogodio, nego pitanje kako uhvatiti onoga tko je zločin počinio. To znači da su u ovom obliku blokovi pripreme i istrage svedeni na minimum, a da je dominantan blok potjere:



Prigovor koji se obično stavlja ovom obliku sažima se u tezi: tu više nema nikakve tajne, sve je jasno, ubojica nam je poznat, stvar je vremena i umješnosti potjere da dokonča nešto što više uopće nije zagonetno. Taj prigovor žestokih pristaša oblika istrage stoji samo djelomice i ne može oduzeti ni teoretsku ni praktičnu sposobnost obliku potjere da bude roman-enigma. Prije svega, u otkrivenom činu nije sve riješeno. Problemi vezani

za taj čin djeluju kao zagonetka i mogu se rješavati/otkrivati/objašnjavati u tijeku cijele potjere. Posebno pak pitanje zašto je zločinac počinio zločin. Dok traje potjera i *njoj inherentni* suspens, mi pribivamo *silazanju u dubinu*, specifičnoj istrazi: objašnjavanju razloga koji su doveli zločinca do počinjenog djela. Ta dubinska dimenzija suspenza ipak nije bitna dimenzija napetosti ovog oblika. Uz karakterizaciju/objašnjenje aktanta dominantno pitanje ostaje pitanje *akcije*: da li će bijeg uspjeti. Na tom je pitanju izgrađena napetost sekvence i cijele kompozicione linije, a dubinsko objašnjenje zločina samo je pozadina koja toj napetosti daje prošireni reljef. Nakon otkrivenog čina enigma je koncentrirana na to kako će reagirati progonitelj i da li će otkriti pravi put kojim treba krenuti. Čitatelj se u tom trenutku odvaja od zločinca, on posjeduje sve podatke, prati progonitelja, saznaje za njegove namjere i uviđa što prijeti zločincu. Pisac, doduše, na tom stadiju može tu sposobnost ostaviti i zločincu. Kad je progonitelj otkrio zločinca i krenuo za njim, tada se pred čitateljem može odvijati različita igra:

— ili ona koja se odvija pred nogometnim gledaocem — svi aktanti znaju za sve poteze, pobjeda zavisi od umješnosti najспособnijega;

— ili ona u kojoj se gonjeni i progonitelj odmjeravaju krijući svoje čine jedni od drugih, ali za sve njih zna čitatelj.

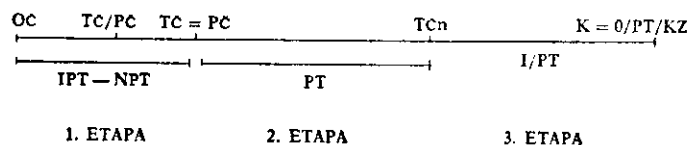
Izraziti roman oblika potjere je onaj slavni Chaseov roman *No Orchids for Miss Blandish*, koji je Orwell onako olako strpao u romanesknu inkarnaciju fašističkog koncepta nasilja. Orwellovi argumenti nalikuju argumentima boraca XIX. stoljeća protiv naturalizma, a kad bi bili konzekventno primijenjeni na literaturu, trebalo bi iz povijesti knji-

ževnosti izbaciti barem polovicu djela, počevši s *Ilijadom*. Dobar dio Chaseova romana koncentriran je na početnu sekvencu: otkriveni čin. Pred nama se odvija serija zločinačkih djela: ubojstva, otmica, silovanja. Potjera će početi onog časa kad u akciju stupi privatni detektiv David Ferner, kojega je najmio otac miss Blandish da mu pronađe otetu kćerku. Dok traje Fernerova istraga, povećava se degradacija u M'mam Grissoninoj bandi: od nos Slima prema miss Blandish postaje dominantan faktor rasula. Silovanje, droga, seksualne deformacije — produbljuju dimenziju inicijalnog otkrivenog čina. Ferner će se uskoro pojaviti kao progonitelj. Na neustrašivog je protivnika naišao. Kad je zagonetka/napetost skrenula s pitanja da li će Ferner pronaći otmičare (i s pitanja tko su zapravo ti otmičari), ona se koncentrira na pitanje: kakav će biti susret između takva dva borca kao što su Ferner i Slim. Taj je susret dostojan dotadnjeg suspensea i on nas baca prema završnoj sekvenci, u kojoj zagonetka kulminira: Slim je mrtav, što će biti s miss Blandish? Kako će ona primiti svoje oslobođenje od bande? Kraj je u znaku početka: miss Blandish se baca kroz prozor. Zašto? Na to pitanje Chase ne odgovara. Roman dakle svršava u stilu najboljih kriminalističkih romana: pozitivnim jasnim činom, ali ambigvitetnom dubinskom dimenzijom. Brojni tumači Chaseova romana misle da miss Blandish izabire smrt jer je u drugom stanju: ne želi biti majka Slimova djeteta. Orwell u skladu sa svojom interpretacijom smatra da se miss Blandish ubija jer se privikla na specijalne seksualne užitke koje joj osim Slima više nitko ne može pružiti. Oba tumačenja smatram pogrešnima: miss Blandish se ubija jer ne može podnijeti sliku o sebi: ona je voljela zlo.

Chaseov je roman možda najbolji dokaz da se ne može linearno-povratni roman svesti na roman-istragu. Cijela je kompoziciona linija Chaseova romana u znaku stalnog produbljivanja inicijalnog zagonetnog, iako otkrivenog čina: kamo vodi taj zločin? kakvom raspletu on može dovesti? Paradigma Slim/nasilje ostvaruje se u kompozicionoj liniji koja ide prema svršetku (prema smrti), ali je svaka sekvenca istodobno vezana *i s početkom*, tj. s pitanjem da li će, kako i kada nasilje biti vraćeno nasiljem?

Chaseov roman realizira prilično pravilno onu shemu oblika potjere koja je iznesena u grafičkoj slici: otkriveni čin — iščekivanje potjere/istraga — potjera — kazna. Osim te varijante (mislim, ipak, najčešće varijante oblika potjere) imamo varijantu koja na poseban način nastoji spojiti oblik potjere s oblicima istrage i prijetnje. Tada se roman obično dijeli na tri velike etape. Prva etapa: nakon otkrivenog čina zločinac i čitatelj — koji za sada (faza iščekivanja potjere) jedini znaju tko je počinio zločinački čin — osupnuti su jednim tajanstvenim činom koji im imperativno nalaže da ga dešifriraju jer može biti u uskoj vezi sa zločinom. To je etapa ishodišne tjeskobe koja zločinca počinje pretvarati u žrtvu. Druga etapa: tajanstveni čin sve se više konstituira u prijeteći čin; tko stoji iza njega? To pitanje postaje dominantno pitanje kompozicione linije. Zločinac gubi ravnotežu i postaje žrtva u pravom smislu te riječi; priprema se na kaznu samo da bi se riješio te napetosti. On živi u atmosferi potjere, iako prave potjere još nema. Treća etapa: prijetećem tajanstvenom činu pridružuje se novi tajanstveni čin, koji je međutim javni čin i izaziva istragu: netko je ubijen, tko je ubojica? Uz taj se sklop tajanstvenih čina veže cijela serija sekundarnih tajanstvenih čina koji rad-

nju vode kulminaciji: otkriće je istodobno kraj potjere i kazna. Sada se, dakle, shema oblika potjere iskazuje ovako:



U prvoj se varijanti zagonetka koncentrira pretežno na tri pitanja: da li će potjera krenuti u dobrom pravcu — da li će zločinac izbjeći potjeri — kakvim će ishodom rezultirati susret zločinca i potjere. Ta su tri pitanja dedukcija ishodišne zagonetke: zašto je zločin počinjen i da li će biti adekvatno »naplaćen«? Varijanta o kojoj je sada riječ pretvara blok potjere u specifičnu istragu i prijetnju. Potjera kontinuirano traje, ali ona istodobno sadrži i elemente istrage i elemente nejasne, tajanstvene, neizdržive prijetnje. Zagonetni sloj potjere iz prve varijante (uglavnom personificiran u jur-njavi do zadnjeg daha) ovdje je *dopunjen* s nekoliko novih slojeva. Tu varijantu nalazimo na primjer u romanu Boileau-Narcejaca *A coeur perdu (Meurtre au 45 tours)*. Roman počinje otkrivenim činom: pribivamo ubojstvu Evina muža, slavnog kompozitora šansona. Ubio ga je (doduše nekako nespretno, pomalo u samoobrani) njezin ljubavnik Leprat. Eva i Leprat insceniraju automobilsku nesreću bacivši Faugèresov auto niz strminu. To su počinile dvije zbunjene i nespretne osobe, ali djelo je ispalilo savršeno i nema nikakva razloga sumnjati da bi afera ubrzo mogla biti klasirana. Oni doduše iščekuju potjeru, ali umjesto nje javlja se nova Faugèresova šansona. Umjesto stvarne potjere evo za Evu i Leprata prijetjećeg čina: Faugères izriče svoju beznadnu i tragičnu ljubav tvrdeći da ljubavnik nije dostojan Eve. Kada je Faugères

tu ploču snimio? Tko im je tu ploču poslao? Ploču će interpretirati nova zvijezda Florence Brunstein, bivša Faugèresova ljubavnica. Nema im spasa: iz svih zvučnika, iz svih kavana, iz svih tranzistora tutnji »A coeur perdu«. Prva je etapa završena tajanstvenim prijetećim činom koji je ljubavnik/zločinac počeo pretvarati u žrtve. U drugoj etapi njihova se tjeskoba transformira u strah i beznađe: tajanstveni čin se precizira još jednom — dobili su novu ploču. Tko je šalje? Kako je moguće da u njoj Faugères govori to što govori? Da zna kako mu prijeti smrt, da zna da Eva voli Leprata. Policija se prvi put pojavljuje: komesar Borel je dobio anonimno pismo da je Eva natjerala Faugèresa na samoubojstvo. Zamke i prijetnje postaju nepodnošljive. Da li će stići nova ploča? Uvjereni da im ploče šalje Faugèresov izdavač Méliot (kod kojega ih je Faugères ostavio), oni svrate k njemu i nađu ga — zadavljena! Treća etapa: taj je tajanstveni, ali javni čin otvorio istragu koja je za njih potjera u pravom smislu te riječi. Leprat ne može izdržati napetost, osjeća se sretnim kad je daleko od te ljubavnice, jer, evo, stigla je nova ploča u kojoj Faugères priča da zna da će biti ubijen, ali je pripremio pismo za komesara koje će stići u komesarove ruke sedam dana nakon primitka ploče! Na kraju svojih snaga Leprat bježi u Bruxelles. Novi život koji je očekivao kao spas pokazuje se tjeskobnijim od svega što je dosad proživio. Spozna da mu nema života bez Eve, on je njome opčinjen, ona ga još više muči sada kad je daleko od nje nego što ga je mučila onda kad je bio s njom. Sedmog dana juri u Pariz, grli Evu, ali policija kuca na vrata. Sve se svršava u jednom času: i istraga, i potjera, i kazna. Dakle, jedinstvo triju elemenata u kulminacionoj točki. Evino priznanje. Ona zna da je on ubio Méliota! Prije nje

bio je u Méliotovu stanu. A kad su zatim zajedno stigli u taj stan, ona je našla posljednju Faugèresovu ploču i njegovo pismo policiji. Sama je sebi poslala ploču da bi vidjela kako će Leprat reagirati. Počela je, naime, shvaćati da je njegova ljubav neznatna prema onoj strasti i vezanosti što ju je u sebi nosio Faugères. Leprat se doista bio uplašio i pobjegao! Kad se nije vraćao, ona je poslala pismo policiji. Sebi je sudila. Pred komesarom Eva kaže da je ubila i muža i Méliota. Spašava život Lepratu, ali on je za nju izgubljen. Što se pak njega tiče, on je izgubljen za život: od Eve više nikamo neće moći pobjeći.

Iz ove je fabule vidljivo da su pisci nastojali samom zapletu dati punoću inzistirajući na karakterima i njihovu sukobu. Bilo je potrebno nešto detaljnije analizirati ovaj roman kako bi se jasnije vidjelo na koji način neki pisci nastoje spojiti oblik potjere s istragom i prijetnjom te dati uobičajenoj varijanti potjere novu dimenziju, kojom se taj oblik približava trećem obliku bazične sheme — obliku prijetnje.

### c) TREĆI OBLIK ILI OBLIK PRIJETNJE

Trećim oblikom ili oblikom prijetnje dominira *prijeteći čin*, tj. *serija djela* koji aktante stavljaju u situacije tjeskobe, nesigurnosti, straha, opasnosti, groze, čudnih naznaka, nenormalnih pojava, iznenadnih promjena, užasnih zebnja i, na kraju, stravične slutnje smrti. *Ugroženi lik* nastoji takvo narušavanje ravnoteže pod svaku cijenu ispraviti te pretvoriti prijeteći čin u objašnjeni čin: tajnu u istinu. Možda će istina biti strašnija od prijetećeg čina (i ta je slutnja jedan od razloga tjeskobe), ali nema kriminalističkog romana ako nema te imperativne potrebe da se baci svjetlo na tamu što okružuje i ugrožava aktante. U dnu prijetećeg čina uvijek leži zločin. K njemu idemo, njegov ćemo sadržaj i njegovu narav spoznati. Karakteristika prijetećeg čina sastoji se u tome da on ne izaziva sumnju čuvara društvenog poretka. Tek cjelina tih djela sačinjava prijetnju, a do te cjeline ugroženi više dolazi slutnjom, intuicijom, osjećajem ugroženosti negoli nekom racionalnom analizom. Čim povjeruje razumu, ugroženosti nema. On istodobno dobro zna da ga razum vara: prijetnja je tu, negdje iza jed-

nog pogleda, nju izražava jedna riječ, jedna gesta. Zato prijeteći čin može ugroženoga dovesti do stanja u kojem se ovaj počne pitati o vrijednosti svog rezoniranja, o zdravlju svoga duha. U ugroženom i u nama koji pratimo njegove avanture (zapravo, obično, njegove monologe) živi i želja da se predamo prijetećem činu (i da u toj grozi mazohistički izginemo) i želja da se tom činu odupremo konstituirajući se kao osoba koja će biti subjekt, a ne stvar u rukama nekih tamnih sila. Kriminalistički roman oblika prijetnje možemo s pravom smatrati izrazom fundamentalnog čovjekova straha: »ja« je iluzija, čovjek je pion na nekom golemom šahovskom polju. Upravo to želi negirati ugroženi: da nije lud i da nije objekt. Ugroženi želi poremećenom svijetu vratiti red. On se bori da pojavnom dade logiku. U tom smislu on je sličan istražitelju oblika istrage. Objasnjenje nije samo razjašnjavanje tajanstvenog ili prijetećeg čina (praćeno hvatanjem zločinca), nego restrukturiranje svijeta, uspostavljanje reda, vladavina čovjeka. Prvom razrađenom kriminalističkom pričom Edgar Allan Poe je daleki predek oblika istrage, u njegovim se misterioznim historijama nalazi korijen i ovog oblika kriminalističkog romana. Od njega su učili mnogi pisci kriminalističkog romana koji prijeteći čin stavljaju u samu jezgru kriminalističke kompozicije. Neki od njih teže čistom obliku prijetnje, a drugi nastoje elemente prijetnje unijeti u druge oblike i time ih obogatiti novom dimenzijom zagonetke. S prijetećim činom posebno su mnogo eksperimentirali neki suvremeni autori kao što su A. Hitchcock, Patricia Highsmith, Jean Ray, Frédéric Dard, William Irish, Hubert Monteilhet i, naravno, Boileau-Narcejac.

U obliku prijetnje čitatelj najdirektnije pribiva »istrazi« ugroženog. U pravilu pisac daje čitatelju samo ona prava koja ima i ugroženi. Kut per-

cipiranja ugroženog kut je percipiranja i čitatelja. Ako to nije postignuto monološkom naracijom, onda piscu ostaju na raspolaganju oni prosedei objektivne naracije koji čitatelja zatvaraju u svijet ugroženog omogućujući mu samo takve interpretacije činjeničnog materijala do kakvih može doći i ugroženi.

Pa tko je onda privilegirani lik oblika prijetnje?

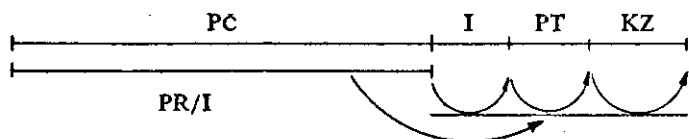
Teorija i praksa naznačuju samo dvije mogućnosti:

a) jedan je lik privilegirani i sveznajući: zločinac. Onaj koji aranžira prijeteći čin vjerujući da će na taj način postići svoj cilj.

b) nema privilegiranih likova: prijeteći čin je izraz prošlosti koje se neki lik svjesno ili nesvjesno odriče; počinjeno zlodjelo vraća se u obliku prijetnje. Ono ne pogađa samo bivšeg zločinca (taj u tom času može već davno biti mrtav ili izbačen iz igre), nego nevinog: novu žrtvu.

Zato i postoje dvije glavne varijante oblika prijetnje. Prva se varijanta svodi na *rafinirano aranžiranje prijetećeg čina*. Prijeteći čin može biti aranžiran u razne svrhe. Najčešće se ipak radi o pripremi zločina: žrtvu se želi prijetećim činom dovesti do situacije kad će ili počiniti neki nesmotren čin koji je vodi u smrt ili napustiti borbu pa će ubojstvo izgledati kao samoubojstvo. Prijeteći čin situiran je u *blok pripreme*, koji zauzima dominantan položaj. Međutim, to pripremanje zločina istodobno je i vrijeme »istrage«: kao što zločinac upotrebljava sva sredstva da bi uspio, tako se žrtva brani od prijetećeg čina pokušavajući sve kako bi ga dešifrirala. Blok pripreme je prema tome dobrim dijelom i blok istrage. Ako je prijeteći čin uspio, tada se istraga može nastaviti u normalnom obliku: djelo izazvano prijetećim činom postalo je ipak sumnjivo, otvorena je istraga nakon koje (po

uobičajenoj shemi) slijedi potjera i kazna. Neki pisci nastoje kompozicionu liniju organizirati tako da svršetak prijeteceg čina bude istodobno svršetak i prave istrage, i potjere, i kazne. Slavni roman Boileau-Narcejaca *Les Louves* završava pismom što ga žrtva — Gervais/Bernard — šalje javnom tužitelju: njegova spoznaja/istraga koincidira s istragom uopće, s potjerom i s kaznom koju možemo lako zamisliti. Tu varijantu možemo prikazati ovom shemom:



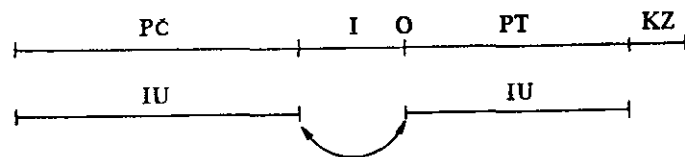
Aranžiranje prijeteceg čina nije obvezno usmjereno na pripremu zločina. Ono može služiti nekoj drugoj svrsi: »isprobavanju« vjernosti nekog lika (čest slučaj u špijunskom modelu kriminalističkog romana), odvratanju pozornosti lika od glavnog projekta, postizavanju suprotnog cilja od onog što ga »deklarira« prijeteci čin, itd. No, bez obzira na svrhu kojoj prijeteci čin služi, negdje mora postojati zločin koji će u danom času izbiti i »kristalizirati« sve zagonetke oko sebe. Prijeteci čin mora se, dakle, u jednom trenutku na bilo koji način vezati s nekim teškim prekršajem (obično ubojstvom), koji će zatim na sebe preuzeti sve one zagonetne događaje što su konstituirali prijeteci čin. Osim pripreme zločina prijeteci čin služi u kriminalističkom romanu najčešće kao kazna za nekažnjeni zločin. Ubojica ili ubojice su uvjereni da su izvršili savršen zločin. Ubojstvo nije izazvalo nikakvu sumnju ili je pak afera klasirana kao nerješiva. A tada, jednoga dana, počinje ples oko zločinca. On sluti da se u prijetecem činu krije kazna.

Shema je u ovom slučaju nešto različitija od one koju smo prikazali u gornjoj slici: prijeteci čin nije priprema zločina, ali koincidira s »istragom« zločinca/žrtve. Svršetak »istrage« obično je vezan s kratkom potjerom i brzom kaznom, u kojoj, najčešće, ubojica biva kažnjen. Već sam spomenuo da je u raznim modelima suvremenog kriminalističkog romana groteska omiljen prosede. Svijet strave, krvi, nasilja i ozbiljnosti istodobno je i svijet karikature, grimase, superiornog smiješka i beznađna raganja. Svijet bez vjere i bez iluzija. Hubert Monteilhet spaja nespojivo: stravu prijeteceg čina s groteskom. Time mu se pruža široka lepeza za finu i oštru kritiku suvremenog društva i njegovih humanizama. U romanu *Les pavés du diable* nepoznati osvjetnik (šifra mu je CLAMAVI) prisiljava nekažnjene prijestupnike da se pokore njegovim bizarnim zahtjevima. Emmanuel Barnave, profesor povijesti, dok je onanirao, oborio je autom čovjeka. CLAMAVI mu naređuje da u svom autu objesi žensku podvezicu. Profesor književnosti, otac četvero djece, prilično škrt, mora zbog toga što mu je žena napravila dva abortusa hraniti bernardinca koji jede gotovo isto toliko koliko cijela profesorova obitelj. Profesorica koja živi u lezbijskoj vezi s mladom djevojkom mora naočigled sviju uzdržavati dvije lasice; poznato je da su lasice mahom lezbijke. Svećenik koji živi sa sedamnaestogodišnjom kćerkom gradonačelnika mora hraniti veliku svinju, svoj simbol. Direktor gimnazije, pederastr, otac pet kćeri, mora u svom uredu, naočigled cijeloga grada, držati bistu Sokrata koji ima pasje uši. Specijalne krpe na rukama mora nositi apotekar koji je zadavio i silovao jednu pralju a zatim neku Škotlandanku. Barnave je čak i izvan gradića sreo nekog čovjeka koji nosi samo pola velikog brka. CLAMAVI očito ne djeluje samo u gradu, nego i u okolišu. Sve je polustravično i polušaljivo

(ipak više šaljivo nego stravično) do onoga časa kad se sva ta prijeteca groteska ne kristalizira u novom zločinu: mala Juliette se ubila kad je saznala da joj je majka nimfomanka. A pismo je poslao CLAMAVI, to jest Edith Pescara, profesorica filozofije, pomalo ljevičarka. Ona je zapravo samo nastavila posao nekog sociologa koji je umro prošle godine, a u tom je gradu eksperimentirao s novim metodama u seksologiji instaliravši magnetofon u svećeničku ispovjedaonicu! Kad je saznala da se Juliette zbog nje ubila, Edith sama sebi sudi: ubije se. Istraga i potjera međutim tek sada počinju. Naime, sve indicije pokazuju da je Barnave ubio Edith, koja je bila postala njegova ljubavnica. Barnave će se ipak vjerojatno spasiti: on ima kovčeg s dokumentima i magnetofonskom vrpcom, tvrdi da je nevin (Edithino samoubojstvo), a ako istražitelj bude uporan, on će s cijelim materijalom doći pred sud. Kome će suditi: njemu ili društvu? Neka istražitelj zna da je Crkva sinteza velike mudrosti, jer nije uzalud stavila zid pred privatni život svoje pastve.

U posve drukčiji svijet vodi nas Frédéric Dard svojim romanom *Le bourreau pleure*. Svijet moderne patetične tragedije. Naprosto je nevjerojatno da je autor burlesknih avantura komesara SAN-ANTONIA autor i ove više nego tužne priče o izgubljenosti jednog bića u grubosti suvremenog društva. Taj je roman tipičan primjer *druge varijante oblika prijetnje*: nitko ne aranžira prijeteci čin, prijeteci je čin rezultat prošlog zločina koji probija vrijeme i obara se i na pravog krivca i na nevinog čovjeka. Obično su oba u tom trenutku samo žrtve i ništa više. Shema je slična kao i u prvoj varijanti, samo što se »istraga« ugroženog *ne podudara* s jednom smišljenom akcijom usmjerenom protiv njega. Ugroženi se i ovdje brani od nekih čudnih događaja i sumnjivih naznaka, koji međutim sada

nisu emanacija nekog *suvislog* ljudskog plana. On i ovdje pod svaku cijenu nastoji održati ravnotežu koju zagonetni događaji narušavaju. U jednom času prijeteci čin otkriva svoje lice: sve vodi nekom zločinu. Ako se »istraga« ugroženog podudarala (slučajno ili namjerno, svejedno) s istragom vlasti, tada počinje potjera u kojoj se ugroženi obično ne predaje, nego se bori protiv pravde koja mu se čini vrhuncem nepravde. U toj su varijanti i kompozicioni blokovi drukčije raspoređeni nego u prvoj varijanti. Bloka pripreme zapravo i nema, on je preobražen u »istragu ugroženog«. Rijedak je slučaj da blok »istrage ugroženog« — kao u prethodnoj varijanti blok pripreme — »pokriva« cijelu kompozicionu liniju. On dopušta da se i ostali blokovi razviju. Nije riječ toliko o bloku istrage, koji je kao i u prethodnoj varijanti kratak, koliko o bloku potjere. Naime, i u tijeku potjere može se nastavljati linija prijetecog čina, pa se *realna prijetnja potjere* spaja s prijetnjama koje *dolaze iz prošlosti*: uz napetost/zagonetku potjere, koja se kao obično fiksira u pitanju da li će se i kako ugroženi uspjeti spasiti, traje napetost koja je usmjerena prema početku historije: ugroženi počinje bolje razumijevati svoj bivši identitet kao i putove koji su ga doveli do ove potjere. Shemu druge varijante mogli bismo prema tome prikazati ovako:



Roman Frédéricica Darda *Le bourreau pleure* možemo voljeti i smatrati vrijednim književnim djelom, možemo ga, dakako, i klasirati u literarnu pljevu: »Grand prix de Littérature policière 1957«

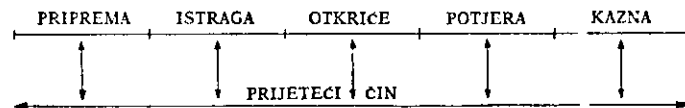


za nas ne treba biti dokaz estetskih, nego komercijalnih vrijednosti. Teško ćemo međutim ostati indiferentni prema njegovoj kompozicionoj savršenosti. Roman realizira na najčišći način oblik prijetnje. To znači da roman aktualizira bazičnu kompoziciju shemu u jednom smjeru, *oduzimajući* joj na taj način njezinu (logičku, strukturalnu, teoretsku) *pravilnost*. Prije svega ravnotežu i simetriju između kompozicionih blokova. Vidjeli smo da oblik istrage širi blok istrage, a suzuje sve ostale blokove. Slično se događa i s oblikom potjere i s oblikom prijetnje: dominantni blok buja, ostali su rahićni. Ako, dakle, Dardov roman realizira (i to, kako rekosmo, »najčišće«) oblik prijetnje, onda to prvenstveno znači da je blok pripreme/prijetnje razvijen na štetu drugih blokova. To je tako. Ali, istodobno, *to nije tako*: postoji savršena simetrija između blokova. Upravo je zato *Le bureau pleure* (barem za mene) jedan od najfascinantnijih romana. Paradoksalan, kontradiktoran u kompozicionoj izgradnji, a savršeno harmonične kompozicione linije. Evo kako je Dard uspio realizirati tu kvadraturu kruga.

Za cijele radnje prijeteci se čin *uopće ne prekida*. On se samo premješta s jednog težišta na drugo. Perzistira konstantno. Roman u kojem prijetnja ne silazi sa scene. Kompozicioni se blokovi pak realiziraju *po svim propisima bazične sheme*: priprema — istraga — otkriće — potjera — kazna. Jedini prigovor koji bi se mogao staviti pravilnosti realiziranja bazične sheme svodi se na tvrdnju da ne postoji klasična priprema zločina. Taj je prigovor samo djelomice na mjestu. Priznajmo, ne postoji priprema zločina, jer je zločin već počinjen: jedna se lešina već raspada. Međutim, izbijanje te lešine iz tame na svjetlo ne znači pravdu, nego novi zločin: uništenje jednog novog života, jedne nove

ljepote. Budući da roman počiva na tom ambigvitetu, blok pripreme (u kojem elementi prijetecog čina rastu do neizbrisive tjeskobe) nije samo blok uobičajene »istrage ugroženog«, nego etapa koju ugroženi *doživljava kao pripremu jednog zločina*. Tko će biti ubijen? Sunce, boje, ljeto, zdravlje, igra, tijelo, smijeh — žena koju voli.

Anticipirajmo prije analize shemu romana. Ona izgleda ovako:



**PRIPREMA.** Nema još ništa prijetecog u onoj razbijenoj violini na pustoj španjolskoj cesti osim činjenice da je razbijena violina za mladog slikara Daniela Mermeta »najtužniji predmet na svijetu«. Vraćajući se jedne noći iz Barcelone u malo mjesto gdje živi i slika, Mermet je autom oborio neku mladu ženu, koja se zapravo bacila pod njegov auto. Ozljede nisu teške, ali je njezina amnezija potpuna: ne zna ni tko je ni odakle je. Uzalud je Mermet pokušavao utvrditi njezin identitet. Sve što je mogao saznati jest da je Francuskinja. Primi je k sebi, počne živjeti s njom. Zavoli njezinu mladost, radost, nježnost i profinjenost. Ali kako to da pod njegovim kistom ta blaga djevojka poprima tako kruti pogled? Kakvom je on to intuicijom spoznaje dok radi njezin portret? Koje ga to oko vara? A što to govore njezine povremene grube ukočenosti? Kad joj se vrate posve neodređene slike prošlosti, njezine se usne grče. U jednom takvom trenutku Mermet je uspio saznati da se zove Miriam. Ožiljci na njezinu tijelu pokazuju da je bila majka. Zašto se Miriam iznenada iz ljepotice transformira u grabežljivu pticu? Mermet sa zebnjom doživljava

te časove, on više ne želi tragati za njezinim identitetom. Kad je dobio poziv na izložbu u Americi, odluči nabaviti Miriam lažnu putnicu. Zato ode u Pariz.

Potpuno je jasno da nas je PRIPREMA dovela na rub tjeskobnoga. Umjesto pretpostavaka i slutnja ugroženi protagonist suočit će se sada s činjenicama. Pozitivno ispitivanje činjenica trebalo bi raspršiti prijeteći čin i vratiti protagonistu sposobnost racionalnog sukobljavanja sa svijetom. Raspršivanja prijetećeg čina ipak nema. Evo zašto:

a) za ISTRAGE prijeteći se čin rastvara u takav užas da svaki novi detalj zvoní kao udar mrtvačkog zvona; slutnje protagonista koincidiraju pak s policijskom istragom i posve je jasno da će pogled policije biti drukčiji od pogleda protagonista; približavanje istini zapravo je kulminiranje prijetećeg čina;

b) u OTKRIĆU trenutni predah: sadašnja se linija prijetećeg čina smiruje, a zatim obnavlja u novom obliku. Ni mi ni protagonist nemamo više ništa saznati, popili smo tu čašu do kraja. Naš se pogled okreće pravoj žrtvi: njoj ne prijeti samo policija, nego i prijeteći čin — *njezino* polagano približavanje istini. Taj prijeteći čin treba ukloniti baš kao i policiju koja već kreće u potjeru.

Što se dakle dogodilo u Parizu? Indicije su Mermeta dovele u Saint-Germain-en Laye, gdje otkriva da je Miriamin otac umro dok je ona još bila mala, a da joj je majka postala alkoholičarka i ljubavnica bogatog Bridona. Nakon majčina samoubojstva Bridon je smatrao posve prirodnim da uđe u Miriamin krevet. Kad je rodila dijete, bila je već u takvom stanju da je počela gubiti sposobnost shvaćanja i pamćenja. Prestala je hraniti dijete, koje je izdahnulo od slabosti. Nakon što je

ubila Bridona, pobjegla je i tako, od ceste do ceste (s violinom pod rukom!), dospjela u Španjolsku.

Sada za njom kreće POTJERA. Naša pozicija — pozicija čitatelja — postaje u tom času pozicija čovjeka antičkog svijeta koji pribiva dramskom spektaklu: on zna sve o likovima, drami i mitu, a oni koji su u igri ne znaju što ih čeka i bore se za spas. Prije otkrića mi smo zajedno s Mermetom doživljavali zagonetnu stravu prijetećeg čina. Mi sada (djelomice ponovno s njim) doživljavamo stravu susreta jednog osuđenog bića s prijetećim činom čije lice i naličje dobro poznajemo. Mi gledamo kako se dvije prijetnje skladno spajaju nad Miriaminom glavom: prijetnja društvenih sila i prijetnja zagonetnih sila. Prijeteći je čin dakle ponovno tu, u potjeri, ali sada »muči« Miriam, a time, indirektno, Mermeta i nas. Težište prijetećeg čina se promijenilo, ali ne i njegovo perzistiranje. Miriam svira violinu u skrovištima koja pred policijom pronalazi Mermet, a sa zvucima violine vraćaju se i slike prijašnjeg života: kuća, soba, plač djeteta, figura starog Bridona. Policija provaljuje u skrovište, a Mermet udari Miriam cjepanicom po glavi: ne želi da ona spozna istinu. Zatim se onesvijesti.

KAZNA će biti u skladu sa stravom koja je do sada izbijala iz radnje. Prijeteći se čin inkarnirao, jer Miriam nije mrtva, ali je sada amnezija obratna: ona se više uopće ne sjeća onih dana ljubavi i sreće na obali mora. Za Mermeta, koji joj želi pomoći, ona je živa slika zagonetne prijetnje — slika tajne života. Iz njezina lica izbija okrutnost bića zgnječena životom. Krug je zatvoren, KAZNA se spaja s PRIPREMOM, sve je jasno, sve je svršeno. Jedno jedino olakšanje: drama kojoj smo pribivali

ublažena je onim istim sredstvom kojim i toliki drugi brojni užasi u umjetnosti: harmonijom strukture.

Ova, možda ponešto odulja analiza najbolje ilustrira tezu da je kompozicioni oblik prijetnje (u obje varijante) prava linearno-povratna naracija. Prijeteći je čin u tom obliku zagonetni čin par excellence. On se ili proteže na cijelu kompozicijonu liniju ili je prožima na ovaj ili onaj način: biva *definitivno* riješen/objašnjen tek kad završna točka dotakne početnu.

#### d) ČETVRTI OBLIK ILI OBLIK AKCIJE

Sve do ovog četvrtog oblika ili oblika akcije »grijesi« bi nam još mogli biti oprošteni u očima teoretskih purista kriminalističkog romana. Ovaj nas je oblik definitivno pokopao: u kriminalistički roman staviti roman u kojem dominira akcija koja se zbiva pred nama, čiji nam se smisao otkriva u nazočnim činima, akcija koju su pred nama prvo planirali a sada izvode — znači biti teoretski zbu-njenko ili čovjek koji je naprosto popustio velikim svjetskim izdavačkim kućama koje u kriminalistički roman trpaju sve i sva samo da bi povećale radu. Pa čemu onda romani linearne i spiralne naracije? Najbolje da sve funkcijske romane jednostavno pretvorimo u romane linearno-povratne naracije!

Neću poricati očitu činjenicu da je taj oblik najbliže drugim tipovima funkcijskih romana i da je stoga njegovo svrstavanje u roman linearno-povratne naracije stvar prilično delikatna. Po nekim svojim elementima, a posebno u nekim varijantama, taj je oblik doista, u stanovitu smislu, prijelazni oblik prema romanu linearne naracije. Da bismo

odredili graničnu liniju koja ga odvaja od ostalih funkcijskih romana, treba prije svega raspršiti nejasnoće i neodređenosti oko onoga što smo nazvali aktualizirajući čin. Jer, kako smo istaknuli u početku ove klasifikacije, oblik akcije rezultira iz aktualizirajućeg čina.

Aktualizirajući čin je čin koji se u tijeku jedne akcije aktualizira, čin koji se pred nama prvo iskazuje kao potencijalnost i koji zatim serija događaja u jednom linearnom vremenu pretvara u realnost. Prema tome, u fenomenu koji zovemo aktualizirajući čin bitan je *inicijalni program* što ga koncipira neki individuum ili neka grupa kako bi situaciju okrenula u svoju korist ili je zadržala u svojim rukama. Kao što se sama akcija odvija pred našim očima, tako se i definiranje programa iz kojega će ta akcija proisteći mora izvršiti u našoj nazočnosti. Inače imamo događaje koji su emanacija nama nepoznatog, tj. zagonetnog programa: tajnoviti i prijeteci čin. Ali time definicija aktualizirajućeg čina linearno-povratne naracije nije dovršena. Kad bi bila dovršena, imali bismo čistu linearnu naraciju. Potrebno je da se *i* u formiranje inicijalnog programa *i* u njegovo realiziranje uvuče element SUMNJE. Zagonetka će upravo izbiti iz *te* nesigurnosti, tj. iz pitanja: da li je to doista pravi program ili samo program koji je u funkciji nekog drugog programa; da li je taj događaj doista takva dometa i smisla kako on tu sugerira ili je on nešto sasvim drugo, ono čemu nas vodi naša sumnja. Aktualizirajući čin jest, dakle, takva serija događaja koji *pred nama* pretvaraju jednu potencijalnost u realnost, ali u čiju »iskrenost« (tj. u čiju jednoznačnost) *sumnjamo*. Imamo dvije napeitosti:

— prva, svojstvena svakoj akciji koja ide prema nekom cilju: da li će se zamišljeni plan ostvariti?

— druga, svojstvena samo onoj akciji u čiji cilj i kretanje sumnjamo: da li je to doista ono što se želi postići ili sva ta djela služe nečem drugom?

Aktualizirajući čin ne dopušta nam da odahne-mo, da se odmorimo u interpretaciji događanja do koje smo došli i koju nam akcija i program sugeriraju. Tom sugeriranju mi *ne* vjerujemo. Naš koordinatni sistem interpretiranja događaja nije stabilan: povremene čudne naznake upozoravaju nas da možda ono što se pred nama događa ima skrivenu stranu ili čak suprotnu podzemnu tendenciju. Postoji u svakoj romanesknoj akciji funkcijskih romana dio nesigurnosti, ali postoje i granice »varanja«: neke interpretacione cjeline poštivane su prije svega zato što romanesknoj akciji nije cilj stalna sumnja u istinitost onog što sugerira. Ono što je u brojnim funkcijskim romanima (posebno u romanima spiralne naracije) *igra s tajanstvenom dimenzijom nekog događaja* — u kriminalističkim romanima oblika akcije postaje *sistem*. Tamo vladaju grubo »namigivanje« autora. Zagorka ili A. Dumasa katkad nam čak vrlo nametljivo govore: pazite, ovaj lik ne čini ono što čini; da biste pametno slijedili akciju, ne smijete vjerovati onom što vidite. *Ovdje* nas autor stalno podržava u stanju nape-tog nepovjerenja. Da li ćete, na primjer, vjerovati jednom Bruceu, Cheyneyu, Burnettu, Spillaneu ili Nicku Carteru kad vas uvjeravaju da u njihovo izlaganje događaja ne treba sumnjati. Ne, mi nikom ne vjerujemo i jurimo kroz događaje s osjećajem sumnje i straha. Umješnost autora i jest upravo u tome da na toj cesti kojom se vozimo postavi znakove koji će nas podržavati u tom osjećaju neizvjesnosti. U tom smislu ovaj oblik kriminalističkog romana (ali, naravno, ne samo on, nego i oblici istrage, potjere i prijetnje) dotiče najmodernije modele indicijskih romana i a-narativnih romana. Sličnost između svih oblika kriminalističkog romana

i »novog romana« zapazili su gotovo svi istraživači modernog romana. Osnova im je svima naime ista: nesigurnost svijeta kojim se krećemo. Pluridimenzionalitet znakova. Višeznačnost svih simbola. To nas vodi izvoru kriminalističkog romana oblika akcije: povijesti koju živimo. Baš kao što se likovi u romanima Pierrea Norda ili Iana Fleminga — ili bilo kojeg drugog pisca (ime im je legija, kako bi rekao Krleža) — pitaju, dok leže uz ženu koju su netom obljubili, ne sprema li im ona ipak potajno »džepnu giljotinu« (ne znam da li to oružje spada u romanesknu fikciju ili ga agenti doista nose sa sobom), tako se i mi stalno pitamo ne sluša li neko veliko uho naše riječi i neće li nas Povijest kazniti za naše prijestupe. Kriminalistički roman oblika akcije masovni je mazohistički fenomen u kojem suvremeni čovjek nalazi »razrijeđeni« ekvivalent za permanentnu SUMNJU pod kojom živi kao pod staklenim zvonom.

Zaključimo. Koliko god akcija bila »jasna«, ona u kriminalističkom romanu oblika akcije uvijek mora sadržavati i detalje koji je pretvaraju u ponešto »sumnjivu« akciju. Ako toga nema, tada nema aktualizirajućeg čina linearno-povratne naracije, izlazimo iz kriminalističkog romana. Dakle, pred nama će se odvijati »film događaja«, ali naša konotacija nikad neće biti čiste i smirene savjesti. Aktualizirajući čin ne otkriva sve svoje dimenzije i slojeve, domete i reperkusije: on uvijek pokazuje kako se nešto dogodilo, pozivajući nas *istodobno* da vjerujemo »službenoj« interpretaciji i da joj ne vjerujemo. *Aktualizirajući čin nije ništa drugo nego serija nazočnih sumnjivih/višeznačnih događaja.* U Flemingovu romanu *From Russia with love* James Bondu se u Trstu pridružuje veza, agent kojega mu je obećala centrala. Jasno je rečeno da je Bond napokon dobio pomoć koju je tako željno očekivao; to govore »činjenice«. U totalitetu do-

gađajnog (tj. u našem dotadanjem kôdu, interpretaciji) taj čin može imati dva značenja, zapravo samo dva značenja: ili ovo značenje koje nam radnja »sugerira« (da je centrala doista Bondu poslala pomoć) ili upravo suprotno značenje (da je sovjetski SMERSH uspio u svom projektu, tj. u onom programu koji nam je bio izložen na početku aktualizirajućeg čina). Taj je nazočni čin, dakle, sumnjiv čin: značenje tog znaka nije jednodimenzionalno, nego višedimenzionalno. To je istodobno i jasan i zagonetan čin: *sumnjiv čin*. Kontradiktoran, ambigvitetan čin. U romanu *The black ice score* Richarda Starka, Fortumesca i Manado ubiju u jednom muzeju četiri brata Kasempa, a zatim i ženu najstarijeg Kasempe. (Usput rečeno, jedna od vrlo uspješnih scena suvremenog kriminalističkog romana. Kao da ne čitamo roman, nego novine: reportažu o pripremi za državni udar u nekoj zemlji trećeg svijeta.) Sugestija fabulativno-kompozicijskog nivoa, dapače i cjeline romana, jest: oni su to učinili iz plemenite svrhe — žele se domoći dijamanta s pomoću kojih će Gonor dovesti na vlast u Dhabu novog predsjednika. Mi toj sugestiji vjerujemo, ali ne u potpunosti. Naša interpretacija je bliza nametljivoj shemi događanja. Uostalom, to su krvava, ali pravedna djela: ubijeni su teške ubojice. Samilost u ovoj akciji značila bi smrt. Pred nama je dakle nazočni čin koji primamo gotovo kao jednoznačni čin: kao *jasni* čin. »Na sreću«, u Starkovu romanu ima niz drugih čina koji su dovoljno »sumnjivi« da taj roman bude jedan od rijetkih izvrsnih špijunskih kriminalističkih romana.

Kriminalistički roman oblika akcije sastavljen je, dakle, od takvih događaja koji stalno drže čitatelja u *interpretativnoj napetosti*. Što u nekom romanu ima više jasnih čina, to smo bliže granici koja dijeli ovaj romaneskni tip od romana linearne

naracije. Često je zato taj oblik doista granični oblik kriminalističkog romana.

Već je bilo dosta riječi o tome kakva je pozicija čitatelja u tom kompozicionom obliku. Iz svega je jasno da je čitatelj iznimno privilegirano biće: događaji se odvijaju pred njim, on zna i za akcije progonjenih i za akcije progonitelja. Pred njegovim se očima događa sudar napadača/branitelja, ubojica/policajaca. U tom se teatru sve izvodi pred njegovom ložom, gotovo ništa iza kulisa. Istodobno on ne vjeruje plesu što ga igrači izvode. Brojne mu naznake sugeriraju da iza vidljivog doista postoji nevidljivo: tajna magija. Nju on želi otkriti. K njoj teži. Ta napetost, koja se iscrpljuje u stalnom interpretiranju cjeline (od početka do točke na koju smo stigli), konstituira bitni faktor i linearnosti i povratnosti pripovijedanja. Dvije se mogućnosti tog oblika konstituiraju u dvije varijante:

— ili je vidljiva akcija u svom totalitetu izraz jednog skrivenog sistema koji otkrivamo na kraju-tj. u otkriću;

— ili je vidljiva akcija samo u detaljima izraz nekih drugih akcija, a u svom se totalitetu iskazuje kao jedina akcija koja se odvijala pred nama.

**PRVA VARIJANTA.** Planirana akcija kojoj smo pribivali (i koja je kao Moloh pojela nekoliko dragih bića) samo je *prvi* sistem znakova što ga »guta« (konotira) drugi sistem, koji je *pravi* sistem. Akcija je vjerovala da je samostalna i nas je u to stalno uvjeravala. Na kraju sve se srušilo/izgradilo: bili smo u funkciji Drugog. Varijanti oblika akcije s kontinuiranom podzemnom linijom najbliži su brojni romani linearne (pa i spiralne) naracije koji izlaze iz crnog romana XVIII. stoljeća. Već spomenuti Lewisov *The Monk* u tom je smislu karakterističan: sve što Ambrosio poduzima i što radi

zbiva se pred nama. Na kraju ipak iznenađenje: ta se djela otkrivaju kao aktualizacija paklenskog, podzemnog Satanova plana, koji je izabrao *najsvetijeg* čovjeka da bi dokazao svoju moć i trijumf *zla*. U toj varijanti ni nama ni dobrom broju aktanata nije ništa skriveno. Ništa osim onog glavnog: da smo igračke u rukama prave igre. Za mene osobno to je najtužnija i najistinitija varijanta kriminalističkog romana. Slična tuzi velikih komičara nijemog filma, tuzi ljudi koji znaju da su na smrt bolesni. Rezignacija pogleda koji se pomirio s činjenicom da je samo SREDSTVO Drugog. Pogledajmo, na primjer, u što se preobražava akcija romana John Le Carréa *The looking-glass war*. Naravno, niti su svi romani te varijante tako visoke literarne vrijednosti niti se ta varijanta isključivo locira u špijunski model kriminalističkog romana. Analiziram taj roman prvenstveno zbog čistoće kojom on realizira shemu varijante o kojoj je sada riječ.

Engleskoj špijunskoj mreži zvanom »Specijalna služba« pada jednog dana u ruke iznimna indicija — film (dobiven preko veze u Hamburgu) na osnovi kojeg bi se moglo zaključiti da Istočna Njemačka gradi rampe za rakete kratkog dometa dovoljne da dohvate Englesku. Propadaju dva pokušaja kojima je šef službe Leclerc nastojao provjeriti te indicije. Za »Specijalnu službu«, koja živi kao preživjela sekta, ova je misija iznimno važna: s pomoću nje ona će svim ostalim službama dokazati svoju vrijednost i upotrebljivost. Nema drugog izlaza nego otpremiti i »obučiti« agenta koji će krenuti na lice mjesta i tamo kod Kalkstadta saznati o čemu se radi. Izabran je Leiser, nekadanji agent službe, podrijetlom Poljak. On prvo odbija da napusti svoj mirni život, zatim se u tijeku pripreme koleba, ali na kraju i njega svladava mistika službe: svi žive u znaku Poziva, u znaku Apsoluta. Opremljen svim

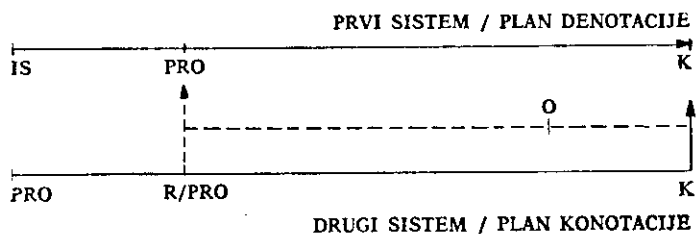
sredstvima koje mu je »Specijalna služba« mogla dati, Leiser prelazi granicu, ubije slučajno i nespretno istočnonjemačkog graničara, stiže u Kalkstadt i tu otkriva nepobitnu istinu: da Fritchea (koji je »snimio« rakete i prodao »film« vezi u Hamburgu) ovdje uopće nije bilo, da to nije nikakva zatvorena zona, da su jedini vojnici koji su tu dolazili bili Rusi. On brzo šalje radiom poruku Leclercu i ostalima (koji ga čekaju na granici) da je cijela ta priča oko gradnje raketa evidentno bila izmišljena. Međutim, Leiserova je oprema tako zastarjela (trofeji iz Drugog svjetskog rata) da su tu poruku odmah uhvatili Rusi, koji u prvi mah nisu mogli vjerovati da se radi o špijunu, nego su mislili da se to igra neki amater. Ubijeni graničar, a i detalji poruke, uvjeravaju ih da se radi o špijunskoj misiji. Izvršna prilika da od toga naprave senzacionalnu propagandnu kampanju. Leisera bi već sigurno bili uhvatili da ga nije primila k sebi prostitutka Ana, koja nema pojma čime se on bavi. Oni znaju da će se Leiser još jednom javiti jedino ako ga uspiju uvjeriti da je to doista »raketna zona«. Dovlače u Kalkstadt trupe i opremu, Leiser se uhvati na taj ljepak i šalje novu poruku. K njegovu stanu hita policija.

Kao što vidimo, sve je jasno. Izložena nam je situacija iz koje je proizašao logičan Leclercov program ubacivanja agenta, agent se pred nama uvukao u Istočnu Njemačku, njega će sada uhvatiti. Tipičan roman linearne naracije. Ali zašto ipak ne vjerujemo da držimo ključ te radnje u svojim rukama? Brojni sitni detalji podržavaju nas u neizvjesnosti. Tu i tamo naslutili smo neki skriveni plan koji ne možemo jasno definirati. Osim toga, ton cijelog romana jest ton nesigurnosti i sumnje. U svakom slučaju jedno je neosporno: pri kraju smo — ili će se sve završiti kako to traži vanjska logika ili ćemo napokon stići do one unutarnje logike koja

nas je povremeno znala osvjetliti poput munje u tamnoj noći.

Leiserova je poruka doista došla do Leclercova štaba na granici, ali je do toga štaba već stigao i Smiley, koji »kao na pladnju« pokazuje »Specijalnoj službi« njezin »uspjeh«: ubijeni graničar, propagandna kampanja protiv Saveznika, infantilizam s »filmovima«, proces sigurno već uhvaćenom Leiseru! Smiley je jasan: taj je poraz Kontrolu (ime najvišeg obavještajnog rukovodioca) doveo do zaključka da »Specijalnu službu« treba rasformirati i integrirati u druge službe. Pritisnut poraznim dokazima, Leclerc to prihvati uz uvjet da »autonomija« Službe ipak bude sačuvana. Smiley sa smiješkom na usnama pristane na taj djetinjasti uvjet kojim Leclerc želi »spasiti dostojanstvo Specijalne službe«. Jedino Smiley sluti/zna — a s njim i mi — da je misiju s raketama organizirao i smislio sam šef obavještajnog sektora — Kontrola! Kontrola je naime došao do spoznaje da je to jedini način da »Specijalna služba« napokon umre. Ta je misija ubila jedan anahronizam koji nije bilo moguće drukčije ukloniti. I to je sve.

Evo nas kod pravog ključa kompozicione linije. Sada vidimo da naše kretanje naprijed i natrag u tijeku cijelog romana nije bilo slučajno: bili smo u enigmati, a ne u jasnoj radnji. Ispod jasnih događaja tekla je skrivena radnja: gornjoj logici odgovarala je donja. Shemu ovog romana, kao i ove varijante uopće, možemo prikazati ovako:



»Drugi sistem« ili plan konotacije inherentan je ovoj varijanti, po njemu ona postaje linearno-povratna naracija. »Otkriće« koje obično koincidira s krajem kompozicione linije zbiva se na donjoj liniji i za njega čak često aktanti (kao ovdje Leclerc, Avery i drugi) gornje linije ni ne saznavaju. Bez otkrića/objašnjenja koje strukturira prvi sistem u funkciju drugog sistema varijanta ostaje nedovršenom. Ona se konstituira konstituiranjem linije konotacije.

Obično je otkriće/objašnjenje vraćanje na svjetlo dana: bila istina kakva bila, ona znači pobjedu razuma/ređa/logike/jasnoće. Dakle, vraćanje u bitnu ravnotežu — ravnotežu racionalne eksplikacije. U tom smislu Le Carréov roman nije običan roman, nego dobar roman. Nema vraćanja toj ravnoteži. Naime, plan konotacije nije *potpuno* otkriven i jasan. Mi kao i Smiley samo slutimo (doduše s prilično sigurnosti) da Leclercov plan nije drugo do izvrnuti Kontrolin plan. To zaključujemo po nekim indicijama i po stanovitoj Kontrolinoj neopreznosti. (Ili su i te njegove izjave smišljene?) Varijantu kriminalističkog romana pisac podvrgava svojoj bitnoj strukturi koju ćemo pronaći u svim Le Carréovim romanima: strukturi prijevare. Čovjek je prevareno biće. Noć je njegov simbol.

U toj noći Leiser čeka da bude uhapšen. Jer, u poanti romana pisac nas vraća onom nevažnom — individuumu. Leiser očajnički šalje poruke o koncentraciji trupa, ali u »bazi« njega, naravno, više nitko ne sluša. Tamo je sada Smiley. U sobi prema kojoj već smjeraju vojnički i policijski koraci suočena su dva totalno ništavna bića: otpisani špijun i socijalistička prostitutka. John Le Carré povremeno popušta Camusovoj viziji. Tek na dnu čovjek može razbiti apsurd apsurdnim, ali plemenitim činom: Leiser zna što čeka Anu, daje joj upute

kako će vlastima objasniti da joj je on prijetio, a kad progonitelji provale u sobu, on glumi nasilje stavljajući joj nož pod vrat. Ako ne može spasiti sebe, neka barem bude spašen drugi!

*DRUGA VARIJANTA.* Druga varijanta oblika akcije stavlja nas pred koncipiranje nekog programa čije ostvarenje pratimo zatim *s nepovjerenjem*. Na kraju otkrivamo da nismo imali pravo što smo sumnjali u istinitost cjeline događanja, jer akciona linija doista jest ono što je stalno »tvrđila« da jest. Međutim, ta akcija — koja će se, dakle, u svojoj cjelini iskazati kao akcija *bez njoj nadređenog interpretativnog akcionog totaliteta* — nije akcija bez sumnjivih događaja. Suprotno, brojni događaji i brojne pojave neprekidno dovode u pitanje *i istinitost akcione cjeline i istinitost detalja*. Ne izlazimo iz nesigurnosti ni onda kad se radnja upinje u to da nas uvjeri u sigurnost: vrebamo na zamke. Ništa zato što ćemo na kraju otkriti da u podnožju zbivanja doista nema drugog sistema kojem bi predočeni sistem služio — mi se ne osjećamo prevareni, nego samo nedovoljno zadovoljeni. Uviđamo da smo na granici kriminalističkog romana.

Rezimirajmo glavne faktore ove varijante koji pridonose da tu varijantu ipak smatramo varijantom linearno-povratne naracije, a ne varijantom čiste linearne naracije:

- 1) akciona linija uvjerava da će biti u skladu sa samom sobom i da se iscrpljuje u sebi samoj;
- 2) već od samog početka akciona je linija međutim ispresijecana sumnjivim događajima;
- 3) pod pritiskom tih višeznačnosti »iskrenost« akcione linije dovedena je u pitanje;
- 4) brojni događaji iskazuju se kao suprotni onom što žele i pokušavaju predočiti;
- 5) niz događaja međutim u skladu je s danom interpretacijom;



6) jedina pozicija koja je ekvivalentna takvom »stanju stvari« jest pozicija »vrebanja«: akciona je linija povratna jer se kroz nju krećemo oprezno;

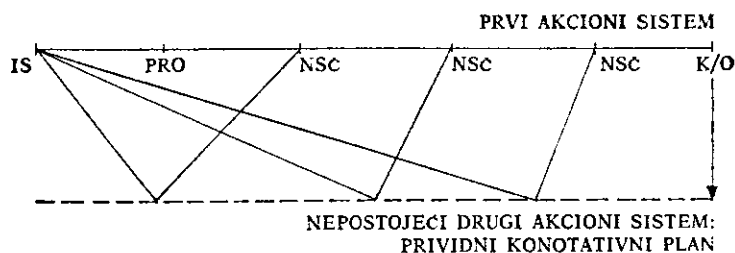
7) kraj otkriva da je cjelina predočenih događaja istinito »izvještavala« o sebi i da je pretjerani oprez bio suvišan.

Lepeza rasprostiranja sumnjivih čina može biti različita, tako da se romani te varijante kreću između dviju krajnosti:

a) na vrhu imamo romane koji gotovo dotiču prvu varijantu, pa se akcioni totalitet vrlo često gubi pred serijom sumnjivih i zagonetnih događaja; na kraju ipak otkrivamo da su svi događaji služili samo onoj akciji koja nam je bila otkrivena i predočena;

b) na dnu se nalaze romani koji gotovo izlaze iz linearno-povratne naracije i dotiču čistu linearnu naraciju; sumnjivih čina ipak ima i upravo se zbog njih čitatelj mora — u tom linearnom kretanju — stalno oprezno vraćati početku, tj. interpretativnoj cjelini. Na krajnjem, krajnjem dnu leže pak romani koji imaju tek pokoji sumnjivi čin, ali nas ime autora ili ime serije (jedno i drugo mora biti svjetskog renomea) upozorava na oprez.

Shemu te varijante mogli bismo dakle prikazati ovako:



Analizirat ću i spomenuti nekoliko karakterističnih romana u kojima se krajnosti ove varijante najtipičnije izražavaju. Flemingov roman *From Russia with love* može biti uzoran obrazac prve krajnosti. Pribivamo sastanku na vrhu najtajnije sovjetske obavještajne službe SMERSH (Smrt špijunima): u posljednje je vrijeme SMERSH pretrpio nekoliko poraza i treba svjetskom špijunskom podzemlju pokazati da njegova snaga nije okrnjena. Vodstvo SMERSH-a odluči da će čast službe biti najbolje obranjena ako bude likvidiran najsposobniji zapadni agent — James Bond. Misija je povjerena Rosi Klebb, a ova izabire dva agenta: ljepoticu Tatjanu i profesionalnog ubojicu Granitkog-Nasha. Priprema ih za specijalni zadatak. Projurili smo kroz četvrtinu romana a nema gotovo nijednog sumnjivog djela, možda samo neki detalji u vezi s Tatjanom i Nashom. Znamo kakav je cilj Sovjeta. Sada nas pisac vodi onima koji ne znaju za taj cilj. Opet je sve na sceni pred nama. »M« je odlučio da Bondu povjeri nevjerojatnu misiju: sovjetska agentica Tatjana, koja je nedavno stigla u Tursku, ponudila je šefu britanske centrale u Istanbulu Kerimu Beyu »Spektor« — savršen stroj koji u rekordnom roku može dekodirati sve poruke »Top secret«. Bondov je zadatak da djevojku i »Spektora« prebaci u Englesku. Bond je oprezan, a mi znamo da se sovjetski plan ostvaruje i da će on upasti u zamku. No, upravo se tu javlja prvi sumnjivi čin: nema li strašni »M« neke posebne podatke i nije li on naslutio o čemu se radi; nije li Kerim Bey možda nešto više saznao od Tatjane i nije li uloga Tatjane dvostruka? Kad Bond stupi u kontakt s Kerimom Beyom i Tatjanom, kad se dočepa »Spektora« i krene simplonom kroz Grčku i Jugoslaviju, sumnjivi se čini gomilaju i vežu s prethodnima. Smeta nas pretjerana privrženost Kerima Beya: nije li i on karika u lancu sovjetskog

plana? Tatjanino inzistiranje da se putuje vlakom kroz Grčku i Jugoslaviju sigurno je u skladu s općom idejom likvidacije, ali nema li i ona neke svoje planove? U Beogradu dio naših sumnja se raspršuje: Sovjeti su likvidirali Kerima Beya. Ali u Trstu dolazimo do kulminacije: tko je Bondova veza? U času kad je u tunelu Simplon ta veza otkrila svoj identitet (naravno, to je Nash!), činilo se da je za Bonda sve izgubljeno. Samo pukim slučajem (Bonda uopće, u svim romanima, više spašava puki slučaj negoli njegova spretnost) on ostane na životu, svlada Nasha, juri prema pariškom stanu Rose Klebb, gdje ova očekuje Nashov dolazak. Nje tamo nema! O čemu je dakle govorio Nash? Kakva je zapravo bila njegova misija? Mislili smo da su sumnjivi čini završeni i da je pred nama jasan kraj: Bondova pobjeda. Možemo se približiti tezi: vidljiva akcija ipak stoji u funkciji neke druge akcije? Ne. Rosa Klebb je u stanu, ali tako izvrsno prurušena u onu staricu koja »štrika« da ni Bond ni mi nismo pomislili da bi to mogla biti Rosa Klebb. Zapravo, pomislili smo na to, ali nas je pisac uspio prevariti. Ovo je, mislim, jedini Flemingov roman u kojem ne znamo da li je njegov junak ostao na životu ili je mrtav. Naime, Rosa Klebb je dostojna svog renomea. Kad su je hapsili, uspjela je Bonda udariti potpeticom u kojoj je otrovna igla. Odvođe je, a Bond gubi svijest. Akciona linija se smiruje u jasnoj potvrdi da su naše sumnje u postojanje skrivenog konotativnog plana bile pretjerane, jer su svi događaji doista bili u funkciji samo jednog bitnog projekta koji se pred nama realizira: nastojanje da Bonda likvidiraju. Anthony Ferguson pronašao je vrlo lukav način da ovu varijantu maksimalno približi prvoj varijanti: pred nama su događaji koje priča dvostruki agent (engleski i sovjetski). To znači da se pred nama odvijaju događaji koje uvijek moramo interpretirati

u sistemu triju akcionih mogućnosti: engleskog programa, sovjetskog programa i agentova cilja. U romanu *The big snatch* iz 1971. agentov je zadatak da s Crvenog trga, u času oktobarske parade, »otme« šefa sovjetske špijunaže! Svaki događaj ima tri moguće dimenzije. Snadite se ako možete u interpretiranju i naoko nevažnih detalja. Ostat ćete stalno u interpretativnoj neizvjesnosti. Priroda monološke naracije daje nam samo jednu izvjesnost (a i to je pitanje, sjetimo se *The Mysterious Affair at Styles* Agathe Christie): mora pobijediti linija lika čiji monolog slušamo. Na kraju saznajemo da je taj glas koji nam je govorio bio iskren i da je jedna akciona linija dovoljna za interpretaciju i onih »najtamnijih« događaja.

Možda ovdje neće biti na odmet jedna ponešto odulja digresija. Kad sam čitao ovaj Flemingov roman — negdje 1958. ili 1959. — za mene je cijeli prvi dio romana, koji opisuje funkcioniranje sovjetske specijalne službe »Smrt špijunima«, bio čista fikcija bliza groteski s vrlo preciznim političkim ciljem. Naravno da je Flemingova bilješka na početku romana, u kojoj on donosi činjenice o efektivima SMERSH-a, o rukovodstvu te službe kao i o njegovu glavnom štabu u Sretenskoj ulici br. 13 u Moskvi — izazvala posprdan smijeh. Nisam mogao vjerovati svojim očima kad sam u Solženjicinovu *Prvom krugu* sreo opise vrlo blize Flemingovim. Ne govorim o sličnom evociranju atmosfere u špijunskoj »vrhuški« i o sličnosti karaktera pojedinih likova (ako je Rosa Klebb groteska, onda su i većina Solženjicinovih oficira groteske), nego o detaljima koji su tako slični. Ne znam odakle je crpio jedan a odakle drugi (svatko ima svoje kanale!), ali mene je to iskustvo još više uvjerilo u tezi da je *špijunski model kriminalističkog romana privlačan (uz niz ostalih razloga) i zbog ambigvitetnosti činjenica koje donosi*. Znanstvena, poluznanstvena i novinar-

ska djela (u najboljem smislu te riječi) o podzemnom špijunskom svijetu zadovoljavaju racionalnu svijest koja želi odvojiti istinito od prividnog. U špijunskom romanu čitatelj ulazi u unaprijed određenu igru koja se *među ostalim* sastoji i u tome da je činjenična građa *uvijek* poluistinita. Hladni rat, Koreja 1951., Berija, Suez 1956., Budimpešta, Alžir 1960., rakete na Kubi, Che Guevera, flote u Mediteranu, Indokina 1970., Lin Piao 1971., Biafra, Nixonov put u Peking, itd. — o svemu tome smo čitali, to smo proživjeli. Špijunski roman je roman »povijesti koja teče«, cijeli svijet zna za neke činjenice i njih autor mora poštivati. Ali *one glavne* su navodno skrivene. Na njima igra pisac špijunskog romana. On zna tajnu istinu i nudi nam je u romanesknoj formi. A mi znamo da to nije istina, kao što znamo da i on zna da znamo da to nije istina. U toj igri postoji između pisca i čitatelja sudioništvo i savez. I jedan i drugi prihvaćaju kao pretpostavku da će činjenični materijal ispričane historije biti poluistinit. Otuda vrlo važan zaključak: imamo *ne samo* neizvjesnost i nesigurnost u kompozicionoj shemi, *nego i u romanesknoj građi*. U većini špijunskih romana ostvareno je jedinstvo između strukture i materije i upravo je zbog tog jedinstva špijunski roman *skladna igra*. Dakle, u romanu mora biti *istinitih* događaja i detalja. pisci ih crpe iz raznih izvora. Uostalom, većina pisaca špijunskih romana izašli su iz obavještajnih ili poluobavještajnih služba. Neki su u njima igrali i znatne uloge: Pierre Nord. Ali uz istinito tu nalazimo i mnoštvo *izmišljenog, fiktivnog*. Ne govorim sada o ideološkom aranžmanu, nego o grubom činjeničnom materijalu koji ispunjava roman. Naš je problem u ovome: mi nismo eksperti za »te poslove« i mi ne znamo koji su detalji istiniti, a koji su lažni. Da li ste bili u Istanbulu, da li ste imali

posla s turskom policijom i da li ste toliko čitali o Turskoj da biste mogli suditi o korumpiranosti te policije kakvu nalazimo u romanu *S. A. S. à Istanbul* Gerarda de Villiersa? Ali ne samo to, mi nismo sigurni ni u ključ enigme tog romana: možda je ipak postojao projekt, ako ne i njegova realizacija, da se izgradi tunel na dnu mora koji bi spajao Crno More s Mramornim. Činjenična fluktuiranost i nesigurnost čini suvremeni špijunski roman i privlačnim i odbojnim. Ta nas moderna krvava bajka i šarmira i odbija jer ostvaruje nemoguće: *sve-mu* vjerujemo i *ničemu* ne vjerujemo. Klizimo neizvjesnim.

Na granicu neizvjesnog ili na »dno« ove varijante dovode nas, kao što rekosmo, oni romani koji gotovo i nemaju sumnjivih čina. Linearnost i izvjesnost nameću se, a tek pokoji detalj pretvara radnju ipak i u povratnu. U Chaseovu romanu *Just a matter of time* pribivamo planiranju jednog ubojstva, koje ipak neće biti izvršeno, jer je nestao razlog zbog kojeg je trebalo biti izvršeno. *Napetost* je tu (i to kakva!), a s njom i *zagonetka* (da li će Jack Bromhead, mozak cijele akcije, uspjeti?). Ta je zagonetka međutim ipak zagonetka koja uglavnom vuče *naprijed*, a vrlo malo *natrag*. *Napetost/zagonetka*, a i pokoji sumnjivi čin (posebno u početku romana kad se pitamo što i tko stoji iza lijepe Sheile Oldhill), čine od ovog Chaseova romana varijantu oblika o kojem je ovdje riječ. Kad sklopite posljednju stranicu Burnettova romana *The Abilene Samson*, onda vidite da vas je ime pisca, a još više ime serije (famozna »Crna serija« angloameričkih i francuskih izdavača), podržavalo u uvjerenju da čitate roman-enigmu. U toj jednogodišnjoj avanturi glasovitog revolveraša američkog Zapada, koja ima sve elemente epopeje, nema povratnosti akcije. Tu smo doista na prijelazu u ro-

man linearne naracije. Ako ste fanatik kriminalističkog romana, nećete žaliti što ste »izdržali« do kraja: imali ste u rukama malo remek djelo, koje, vašem cinizmu i vašem »poznavanju svijeta« usprkos, priča o čovjeku koji ne želi novac i gubi vid kad napusti ono za što je rođen: beskraj prirode kojom jaši kao Pravednik.

## ZNAČENJE KAZNE

Sada treba reći nekoliko riječi o onom kompozicionom bloku s kojim svaki kriminalistički roman svršava — o bloku KAZNE. Problemi vezani za kaznu tiču se svih oblika kompozicione sheme. U obliku istrage ti problemi možda najjasnije dolaze do izražaja. Odmah treba reći da je kazna onaj element kriminalističkog romana u kojem se životna i društvena koncepcija pisca najadekvatnije izražava. Nije stvar ove rasprave da razjašnjava odnos struktura kriminalističkog romana i njima homolognih idejnih, društvenih i personalnih struktura. Ali ne možemo a da ne utvrdimo da je u većini svojih povijesnih modela kriminalistički roman *roman reda*. Zato i jest najčešći slučaj takva struktura bloka kazne u kojem krivca stiže *pravedna kazna*. A pravedna kazna, to znači: prijestupnik će biti kažnjen u skladu s normama društva, organizacije ili sekte u okviru koje se radnja romana događa. To su romani koji potvrđuju sistem vrijednosti: zločin treba biti kažnjen. Oni ne dovode u pitanje društveni sistem u kojem aktanti djeluju. Strukturalno uzevši, kazna omogućuje pravi sus-

pens: nad ubojicom lebdi smrt, i to je ono što ga čini i privlačnim i odbojnim. Ubojica je borac koji nema izlaza. Društvo bez sistema vrijednosti ne može stvoriti kriminalistički roman. Nije slučajno da kriminalistički roman nastaje i traje u društvu Zakona kojem nitko (pa ni Kralj-Sunce) ne može izbjeći. Pravedna kazna može biti dvovrсна: ili je zločinac već u rukama pravde, pa mu ova pokazuje svoje hladno lice, ili je zločinac odlučio da se ni pod koju cijenu ne preda pravdi, pa će se kazna na nj sručiti u jeku borbe. Za zločinca društvo je organizirani teror, i teško je reći koja je pravda strašnija. Da li ona koja se rano ujutro šulja na prstima da bi ga još sanena zgrabila i odvukla na giljotinu ili ona koja mu dopušta da se posljednjim snagama odupire fatalnosti što se bliži. Roman-problem preferira »hladnu pravdu«, crni roman i špijunski roman omogućuju zločincu da na teror odgovori terorom, da na metak odgovara metkom — i da od metka pogine. Pravednik »hladne kazne« anoniman je i time strašniji, pravednik »vruće kazne« jest moj bližnji. Rezultat je ipak isti: zlo mora biti kažnjeno i iskorijenjeno.

Kontrast pravednoj kazni jest *trijumf zla*: ubojica ne samo da nije kažnjen, nego on pobjeđuje, kažnjava, gazi nevine, ruši sistem vrijednosti koji ga negira. Ta je *krajnja* suprotnost dobru (ili točnije: suprotnost opće prihvaćenom sistemu vrijednosti) ipak vrlo rijetka u kriminalističkom romanu. Najblistavije je još uvijek inkarnira Fantomas. Malo je onakvih scena u literaturi uopće kakva je završna scena prve knjige *Fantomasa*. Allain i Souvestre nikada se više nisu tako visoko potvrdili kao negatori humanističkih vrijednosti francuske buržoazije. Nije nimalo slučajno da je dobar dio francuskih nadrealista znao napamet Fantomasove avanture. Samo je još M. Leblanc umio stvoriti tako

stravične i patetične scene kao ona kad vode Fantomasa prema giljotini. Ali Leblancov Arsène Lupin će se uvijek, u krajnjoj liniji, ponašati kao branitelj sistema vrijednosti. A gle što se ovdje događa: Juve čeka da padne glava mnogostrukog ubojice i zločinca; u zadnji čas, kad je glava već odletjela u košaru, Juve će shvatiti: Fantomas je pobijedio! Na giljotinu je doveden *nevin* čovjek, glumac koji je tu večer sasvim slučajno glumio u nekom komadu zločinca i koji se — želeći biti što vjerodostojniji — prurušio u jednu od Fantomasovih posljednjih »preobrazba« — Gurna. Dovoljno da ga Fantomas umjesto sebe pošalje na giljotinu. Ta je scena savršena prije svega zbog toga što su pisci u kratkim naznakama iskazali i glumčevu grozu, i Juveovo zadovoljstvo/nevjericu, i Fantomasovu ingenioznost, i neumitnu preciznost mehanizma pogubljenja.

Između te dvije krajnosti — pravedne kazne i trijumfa zla — nalaze se brojne mogućnosti koje omogućuju da se otkrije dvostruki (komplementaran i kontraran) sistem vrijednosti: društvene vrijednosti s jedne i humanističke vrijednosti s druge strane. Nisu baš malobrojni kriminalistički romani koji pokazuju da humanističke vrijednosti ne koincidiraju posve s društvenim zakonima. Većina pisaca ne negira društvene zakone, ali izlaže da oni ne iscrpljuju pravdu, da pravda može biti nepravda, a neprimjenjivanje pravde pravda. Takvi su neki Simenonovi romani, među kojima izvrsni (gotovo bih rekao najbolji Simenonov roman) *M. Gallet, décédé*: Maigret je stigao do rješenja, on je završio istragu i bacio pred sebe i čitatelja jasno objašnjenje: nitko nije ubio gospodina Galleta, on je izvršio samoubojstvo, ali tako da to izgleda kao ubojstvo. Time će njegov promašeni i tužni život biti okrunjen barem jednim uspjehom — osiguravajuće društvo morat će isplatiti njegovoj ženi priličnu svo-

tu novca. Maigret klasira aferu kao samoubojstvo, promašenu istragu. Pierre Darcin rješava aferu na sličan način: u njegovu romanu *Un pavé pour l'enfer* inspektor Pierre Cigüe traga za ubojicom bogate starice Arnolphe Daviaud. Staricu je netko ubio bezbolnim otrovom »cicutinom« koji se nalazio u injekcijama što ih je gospođi Daviaud davala bolničarka. Netko je ukrao i njezin nakit u milijunskoj vrijednosti. Inspektor otkriva da je nakit ukrao gospođin unuk Francis. Ali on nije ubojica. Francis pak vjeruje da će ga inspektor optužiti kao ubojicu, baci se u prazni prostor lifta i pogine. Tada se ubojica sam javlja. To je najplemenitiji i najbolji čovjek iz ovog kruga bogataša: Paul Daviaud, jedan od sinova gospođe Daviaud. Njegov je motiv »pošten i svet«: neizlječivo je bolestan, karcinom mu grize utrobu, zna da bi njegova smrt nanijela majci užasan bol. Želi je poštediti te boli, ubije ju na bezbolan način. Zatim padne u krevet iz kojega se više neće dići. Gotovo je s njim. Inspektor sada zna istinu, ali on ipak ne hapsi Paula. Rastaju se kao dva čovjeka »koja znaju što je život«! Ni sudac u slavnom »procesu Bellamy« neće predati sudu ubojicu — na smrt bolesnu majku Patricia Ivesa. Ona je ubila Mimi Dawson vjerujući da tako pomaže svom sinu. Pisac (Frances Noyes Hart) je završio roman na način sličan Simenonu i Darcisu. Afera je klasirana, ubojica nije pronađen, sudac spaljuje priznanje žene koja je djelovala iz plemenitih pobuda. Pušta je da umre u miru. Nisu tako širokogrudni samo plaćeni predstavnici pravde. »Meka srca« su i grubi ljudi podzemlja, kao i ljudi koji se s njima bore, a ipak nisu zastupnici društva: privatni detektivi. Čudnih slabosti imaju na primjer i Paul Madvig, šef ganga, i Ned Beaumont, njegov suradnik. Ti junaci Hammettova romana *The glass key* cijene iznad svega prijateljstvo i ljubav! A Chandlerov privatni detektiv Philip Mar-

lowe u romanu *The big sleep* neće nikome povjeriti istinu do koje je došao, a koju je Carmen Sternwood tako uporno nastojala sakriti od sestre i oca: da je njezina sestra ubila njezina (Carmeni-  
na) muža, ali da je to učinila pod utjecajem droga i epilepsije. Ta bi istina ubila njihova oca, i Marlowe će učiniti sve da tu istinu nitko ne sazna. Ne samo da je neće otkriti policiji, nego će ucjenjivača, koji drži Carmen u šakama, prisiliti da začepi gubicu! Kompozicioni blok s takvom vrstom kazne rastvara suvremeno društvo pomalo na način Antigone. Postavljajući dileme, on otkriva dvije vrste moralnih zakona, koji — na žalost (ili na sreću) — nisu u skladu.

Slučajevi *nekažnjavanja krivca* (bilo zato što je krivac djelovao iz dubljih, humanističkih motiva, bilo iz drugih razloga) mnogo su češći u kriminalističkom romanu od slučajeva primjene najteže kazne na *nevina čovjeka*. Romani u kojima se najteža kazna obara na nevina čovjeka (najteža kazna u ovom slučaju mora značiti nepopravljivu kaznu, tj. pogubljenje) vrlo su blizi romanima u kojima trijumfira zlo. Štoviše, takva je »kazna« još pesimističnija stoga što zlo nanosi pravednik, društvo koje sebe smatra čistim i razložnim. Zato pisci koji eksperimentiraju s takvom kaznom ublažuju efekt koji izaziva ova strašna nepravda: u pravednom društvu pogubiti nevina čovjeka. U romanu Frédéricica Darda *Le Monte-charge* uz nevinog čovjeka, kojem prijete giljotina, jedino mi i ubojica znamo kako je zločin izvršen. Pisac daje jednu jedinu mogućnost spasa: da se ubojica sam prijavi. Ne znamo da li će on to učiniti. Sumnjamo poznavajući karakter žene koja je dovela nevinoga u zatvor. Zastor pada prije kraja. Simenon je u nizu romana prikazao Maigretovo kolebanje prema kazni koja počiva na nesigurnim temeljima. Pun skrupula, Mai-

gret osobito prezire »pravednike« kakav je istražni sudac Comélieu. Comélieu je antipod svih vrijednosti koje donosi Simenonov romaneskni opus, a posebno antipod vrhunske Simenonove vrijednosti, njegove vizije o autentičnom čovjeku: čovjek počinje živjeti tek kad postane tragično biće koje traga za samim sobom pokušavajući se realizirati kao autentično biće. Ali, Simenon je i suviše vješt i dobar pisac a da ne bi znao da i Comélieu mora djelovati uvjerljivo kako bi i teza (Maigret) i antiteza (Comélieu) bile uvjerljive. U romanu *Une confidence de Maigret* Comélieu je dohvatio u svoje šape jednog pomalo bespomoćnog tipa, osumnjičenog za ubojstvo. Ovaj tvrdi da je nevin. Za Comélieua to je normalno: svi uvijek tvrde da su nevini. Što može kolebljivi Maigret nasuprot tomu anđelu pravde! Kad se Jossetova glava otkoturala u košaru, Maigret je vjerovao da je pogubljen nevin čovjek. Dvadeset godina poslije, nakon golemog iskustva što ga je stekao, Maigret prizna svom prijatelju liječniku Pardonu da sada više nije siguran da je Josset bio nevin. To je prvo ublažavanje općeg dojma što ga stvara Jossetova historija. Naime, Maigretova nas je priča ipak pretežno uvjerila da se radi o nevinom čovjeku. Bez tog ublaženja roman bi (uz karakterizaciju Comélieua) bio jedna od najtežih Simenonovih optužbi suvremenog društva. Čitatelj je u dilemi: žali što je Simenon učinio taj ustupak društvu i istodobno osjeća olakšanje u mogućnosti da ipak nije stradao nevin čovjek. Da li je Simenon naslutio tu dilemu kad je nakon tog »kraja« dodao još jednu sekvencu koja će tu dilemu raskrvariti poput noža zabodena u zagnjojenu ranu. Dvije godine nakon Jossetova procesa Maigret u svom uredu ispituje nekog mladića osumnjičenog za trgovinu bijelim robljem. Ovaj nudi Maigretu »posao«: Maigret će prema njemu biti dobronamjerman, a on će mu otkriti isti-

nu afere Josset! Maigret pristane. Josset nije ubojica. Mladić je u Venezueli sreo pravog ubojicu koji se hvalio ubojstvom pripisanim Jossetu. Maigret, Simenon i čitatelj spasit će se sada jedino u ovoj mogućnosti: ne znamo da li je i to istina, možda se je ubojica samo bezrazložno hvalio? Ili je možda ipak govorio istinu?

Kriminalistički roman je roman kojim teče krv. Ništa ne može u *potpunosti* izbrisati taj miris krvi: ni superiornost naše distance ni postojanje romaneskne strukture u kojoj se ta krv grušta. Ona je tu, pred nama, topla i svježta. Kazna koja udara nevinog dolazi kao memento da hodamo labirintom u kojem ćemo se jednog dana zapitati (da li će biti jutro, rano jutro — kao u onom slavnom romanu?): zašto baš ja?

## LAŽNA EKSTERIORIZACIJA: ANTI-KRIMINALISTIČKI ROMAN

Sama definicija znači: postoji eksteriorizacija bazične sheme, ali ona nije potpuna. Nešto je u njoj trulo i lažno. Odnosno: ona pokazuje trulost i lažnost *čiste i lijepe* bazične kompozicione sheme. Kriminalistički roman i anti-kriminalistički roman postoje kao teza i antiteza jedne sinteze. One se međusobno negiraju, što znači potvrđuju. Kad govorimo o anti-kriminalističkom romanu, onda je *bitno* shvatiti da ostajemo u strukturi zvanj kriminalistički roman, u kompozicionoj liniji zvanj linearno-povratna naracija.

Ne radi se dakle o onim brojnim romanima koji se služe nekim elementima kompozicione sheme kriminalističkog romana, a realiziraju drugu kompozicionu shemu. To su *prividne* linearno-povratne kompozicione linije. Vrlo se često na primjer isticalo da Dostojevski koristi kompozicionu shemu kriminalističkog romana u svojim psihološkim i etičkim historijama. To nije točno. Dostojevski ostvaruje strukturalnu enigmju (što je više nego lo-



gično jer je ona samo izraz njegove opće vizije), ali ne na način funkcijskog romana, a pogotovo ne na način funkcijskog romana linearno-povratne naracije. Njegovi romani pripadaju raznim vrstama indicijskih romana (posebno tipu personalističkog i tematskog romana), čije strukture-tipove restrukturira poseban princip njegove, konkretne strukture. Sličnost s kompozicionom shemom kriminalističkog romana samo je prividna čak i u onom »naj-kriminalističkim« njegovu romanu, *Zločinu i kazni*. Imamo sve kompozicione blokove: pripremu zločina — istragu — otkriće — potjeru — kaznu. Manjka samo glavni faktor: zagonetka. Znamo da je Raskolnikov ubio i zato to nije roman-istraga. Nije to ni roman-potjera, jer nema potjere, nego Raskolnikovo sazrijevanje da se treba sam prijaviti. Ali, prije svega, roman ne realizira prvi i osnovni princip bazične kompozicione sheme kriminalističkog romana — princip postojanja jedne kompozicione linije. Imamo ispresijecanje nekoliko kompozicionih linija, od kojih su glavne: Raskolnikov/Sonja — Svidrigajlov/Dunja. Kompozicione blokove kriminalističkog romana nalazimo uvijek, na ovaj ili onaj način, u romanima s počinjenim zločinom, ubojstvom. Oni služe nečemu drugom, a ne enigmatskoj kompozicionoj liniji. Brojni su romani kojima u kompozicionoj/fabulativnoj jezgri počiva zločin ili ubojstvo. Tipu linearno-povratne naracije međutim pripadaju samo oni koji realiziraju shemu i oblike što smo ih analizirali. To vrlo dobro znaju pisci kao Graham Greene i Georges Simenon, koji pišu i kriminalističke romane i romane koji su tom tipu samo blizi i ništa više. Vrlo su rijetki Simenonovi romani u kojima nije počinjen neki zločin. Ali u kriminalistički roman spadaju uglavnom »Maigreti«. Romani kao *Feux rouges*, *Antoine et Julie* ili jedan od najnovijih *Le riche homme* indicijski su romani personali-

stičkog tipa: u fabulativnoj jezgri leži zločin, ali preko njega pisac studira neki lik, neku vrstu ili neki tip čovjeka. Uostalom, bila bi to zanimljiva studija, koju dosad nitko nije napisao: ispitati u bogatom opusu Simenonovih »ozbiljnih romana« one romane koji realiziraju bazičnu kompozicionu shemu kriminalističkog romana i usporediti ih zatim s jedne strane s »Maigretima«, a s druge strane s drugim Simenonovim romanesknim tipovima.

Rezimirajmo: u anti-kriminalistički roman ne spadaju romani koji — *prividno* realizirajući bazičnu kompozicionu shemu kriminalističkog romana — *negiraju* tu strukturu-tip *jer ostvaruju jednu drugu strukturu-tip*. To su naprosto romani koji pripadaju drugim vrstama i tipovima, a samo dokazuju da postoji bogat dodir između vrsta i tipova, ali i jasna »kristalizacija« sukladna nekom principu. U anti-kriminalistički roman spadaju romani koji *realiziraju* bazičnu kompozicionu shemu i njezine oblike *negirajući ih istodobno*. Da li je to moguće? Ne znači li to čistu kontradikciju? Kako ostvariti takav oblik kriminalističkog romana?

Postoje tri načina da se »napadne« kriminalistički roman i pretvori u anti-kriminalistički roman:

a) inicijalni zagonetni čin (bilo tajnovit, bilo otkriven, bilo prijeteći, bilo aktualizirajući) nije postojao; pisac nam na kraju otkriva da nam se rugao;

b) zagonetni čin i dalje ostaje zagonetan: nema finalnog razjašnjenja; ne znamo što se dogodilo; pisac nas je na kraju prevario, jer nije ispunio obećanje: stvorio je kriminalistički roman bez otkrića;

c) akciona linija je razbijena sporednim planovima i nivoima: modalnim, aspektnim, tematskim, aktancijalnim ili stilskim.

Ta su tri načina *tri oblika anti-kriminalističkog romana*. Razmotrimo svaki napose.

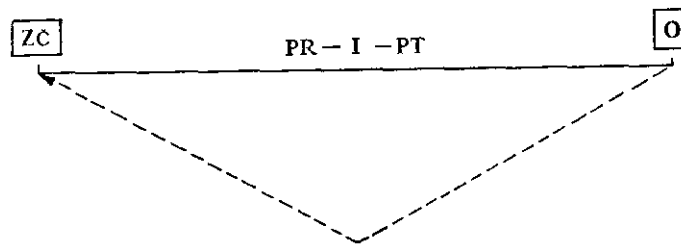
**PRVI OBLIK.** U korpusu kriminalističkih romana što ih citiram na kraju ove rasprave nema nijednog romana koji bi mogao služiti kao uzorak ovom obliku. To nije slučajno. Anti-kriminalistički roman nije tako čest, a ovaj oblik traži od pisca i hrabrost i talent. Ali ne samo to. Karakter tog oblika takav je da je moguće napisati pojedinačne romane, ali teško je od tog oblika stvoriti seriju romana. Naime, ne radi se ovdje o takvom kriminalističkom romanu u kojem *samo* otkrivamo da zagonetni čin nije postojao, da su se događaji kretali oko fiktivnog ubojstva, oko lažnih prijetnja, oko nepostojeće lešine ili oko izmišljene potjere. To *još* nije anti-kriminalistički roman, jer je otkriće u skladu s radnjom: ono nam na ozbiljan i korektan način govori da smo se u svim našim interpretacijama prevarili. U Simenonovu romanu *M. Gallet décédé* mi smo — u otkriću — prevareni: nije bilo ubojstva, Gallet je izvršio samoubojstvo. Otkriće je suprotno početnoj tvrdnji koja je glasila: Gallet je ubijen. To je ipak savršen kriminalistički roman i nitko ga ne bi strpao u anti-kriminalistički roman. Isto tako, u izvrsnom romanu *Ten little Nigers* Agathe Christie mi smo također na kraju prevareni: ubojica je čovjek za kojeg nam je rečeno (i to više nego jasno) da je već mrtav! Da bismo dobili anti-kriminalistički roman ovog oblika, potrebno je ispuniti dva uvjeta:

a) kompoziciona linija mora pravilno realizirati one zahtjeve što ih traži neki oblik ili varijanta kriminalističkog romana; ostali romaneskni nivoi i planovi moraju se podvrgnuti toj »ozbiljnosti« i dominaciji kompozicione linije; sumnju u istinitost koda/jezika kriminalističke naracije nabacuju tek

poneke indicije, koje međutim ni u kojem slučaju ne smiju dovesti u pitanje pravilnost i ispravnost kompozicione linije;

b) na kraju — u otkriću, dakle — otkriva se besmislenost događaja kompozicione linije: oni nisu bili ono što su govorili da jesu; pisac nam jasno daje do znanja da nam se rugao; *otkriće pretvara cijelu prethodnu radnju u grotesku, karikaturu, burlesku.*

To je bitno: svojom završnom točkom *kompoziciona linija* negira *samu sebe*. Parodija i negacija nisu smještene na drugim strukturalnim planovima (na primjer u grotesknom istražitelju ili progovorniku, čime bi fabulativno-kompozicioni nivo već bio »nagrizen«), nego u *završnom kompozicionom obratu*: iz kompozicione ozbiljnosti i dramatičnosti u kompozicionu operetu i komiku:



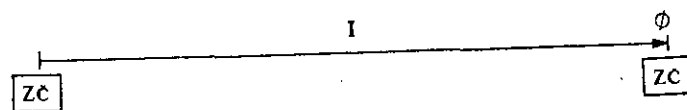
Vidimo u čemu je problem. Nije teško stvoriti pojedinačni roman ovog oblika, ali je prilično teško (ako ne nemoguće) stvoriti *seriju* takvih romana. A kriminalistički roman i kriminalistički pisac žive od serije. U pojedinačnom romanu imamo iznevjereno iščekivanje — umjesto dramatične kazne komično otkriće. U seriji već unaprijed znamo da ćemo imati komično otkriće: kako, dakle, sredstvima *samog* fabulativno-kompozicionog nivoa podržavati ozbiljnost i linearno-povratnu napetost.

Mi znamo da ovo što se pred nama događa nije istina; krv koja teče nije krv, nego paradajz. Serija romana ovog oblika neminovno klizi prema trećem obliku anti-kriminalističkog romana: prema groteski i parodiji koja počinje samim »zagonetnim« činom. Međutim, pojedinačni roman ovog oblika može biti vrlo zabavan: on nam se ruga i svojim sadržajem i svojom strukturom:

Na nudističkom mediteranskom otoku umjesto sunca vlada strah: pala je već treća žrtva. Prije desetak dana stigla je iz malog provincijskog grada grupa od pet djevojaka-prijateljica. Prvu su vidjeli kako je netko potapa, ali je čamac ubojice nestao isto tako brzo kao što je i došao. Druga je izgorjela u sudaru dvaju automobila. A od treće su čuli samo zapomaganje u noći. »Isparila se«. Istražitelj povećava budnost nad preostalim djevojkama, skuplja podatke o sumnjivim tipovima. Ima nekoliko pista: glavna ide prema nudističkom »asu« sumnjivih erotskih sklonosti. Unatoč kontroli i budnosti policije i četvrta je djevojka plijen nezasiťnog ubojice. Pala je u krater poluugašenog vulkana po kojem je taj otok slavan. S njom je bio nudistički »as«. Hapšenje. On priznaje da ih je sve poubijao: nije kod njih imao uspjeha, otkrile su njegove »slabosti«. U tom je času i peta djevojka mrtva: progonjena strahom i tjeskobom, ukrala je sportski avion i htjela pobjeći kući; avion se zapalio i srušio u more. Istražitelj je sklopio posljednju stranicu ovog dosijea. I mi knjigu: djevojke su žive, pobjegle su s otoka, uz pomoć nudističkog asa »aranžirale« zločine. Razlog: shvatile su da je odjevenost seksepilnija od nagosti. Dosadilo im da stalno služe jednoj te istoj konvenciji, kao što je nama dosadilo da stalno igramo jednu te istu kriminalističku igru.

Ovaj sinopsis koji, evo, ovdje prodajem za jeftine pare, pokazuje da bi serija ovakvih romana (s istim istražiteljem, ili istim »asom«, ili istim otokom, ili istim hotelom, itd.) vrlo brzo skrenula prema specifičnom SAN-ANTONIUI, tj. prema integralnoj kriminalističkoj burleski.

**DRUGI OBLIK.** I drugi se oblik anti-kriminalističkog romana pridržava — strogo i pravilno — kompozicione linije. Nikakvi elementi ne skreću događaje s njihove glavne funkcije, koja se sastoji u tome da služe fabulativno-kompozicionom nivou. Zagonetni čin bilo koje eksteriorizacije (od tajanstvenog do aktualizirajućeg čina) dominira kompozicionom linijom: potpuno smo zagnjurení u kompozicinu enigmatiku i ništa nas ne može uzdrmati u uvjerenju da je autor vjeran shemi koju je izabrao. Na kraju nas opet čeka iznenađenje. Dok je dramska ozbiljnost prvog oblika završila u *komičnoj i karikaturalnoj izvjesnosti*, dotle dramska ozbiljnost ovog, drugog oblika završava u *tjeskobnoj i neraspršivoj neizvjesnosti*. Tamo je otkriće negiralo prethodne događaje pokazujući da su smiješni, a ne stravični i zagonetni; ovdje nema otkrića i objašnjenja. Dogodilo se ono najstrašnije: ne znamo što se dogodilo! Očito je da ni taj oblik anti-kriminalističkog romana nije upotrebljiv kao serija romana. On ipak nije tako rijedak. Bliz je onim kriminalističkim romanima vrhunskog dometa u kojima i nakon *pozitivnog* otkrića ostaju pitanja koja se, doduše, ne tiču isključivo fabulativno-kompozicionog nivoa, ali se tiču cjeline romana. Ovdje međutim nema *ni pozitivnog otkrića*, ili je pak otkriće *nedovoljno i dvosmisleno*:



To nipošto ne znači da je taj oblik već sam po sebi literarno vrijedan. Služeći se tim oblikom, pisac može napisati i dobar i loš roman. Nije sada mjesto i čas da raspravljam o tako kompleksnom problemu kao što je *vrijednosna ljestvica* logičkih i povijesnih struktura. Reći ću tek toliko da mislim da se problem valorizacije struktura jednog žanra uklapa u problem odnosa između opće estetske vrijednosti i povijesne estetske vrijednosti, tj. u problem valorizacije *cjeline* estetskog fenomena. Rješavanje valorizacije struktura *ne vidim u povratku na vrijednosnu piramidu struktura* (koja neminovno mora završiti u klasičnoj ili neoklasičnoj varijanti vrijednih, manje vrijednih i najvrednijih žanrova i vrsta), nego u *valorizacijskoj deskripciji i eksplikaciji struktura*. To u krajnjoj liniji znači: u vrijednosnom strukturalnom relativizmu. Relativizam (prožet deskripcijom i eksplikacijom) omogućuje vrijednosne komparacije i preferencije, a onemogućuje vrijednosnu diskriminaciju. Ne branim ovim riječima preziranu i često popljuvanu strukturu-tip zvanu kriminalistički roman, nego upozoravam da se na nijednom strukturalnom sloju ne smije brkati vrednovanje struktura i vrednovanje konkretnih djela ostvarenih unutar iste strukture. Ovdje se, prema tome, ne radi o tome da tvrdim kako je anti-kriminalistički roman ovog oblika vredniji od, recimo, kriminalističkog romana oblika istrage. Ne valoriziram dvije strukture, nego se postavljam na plan valoriziranja koji kaže da unutar svake sheme ili strukture postoje talentirani i netalementirani pisci, vrijedna i nevrijedna djela, odnosno: djela koja su u skladu s našom estetskom aperceptivnošću (vrijedna) ili s tom aperceptivnošću nisu u skladu (nevrijedna). Tako ću na primjer kao uzorak ovog oblika anti-kriminalističkog romana analizirati roman koji ne smatram osobito vrijednim, ali ga smatram dovoljno reprezentativnim za ana-

lizu ove kompozicione sheme. Roman *Piège pour Cendrillon* Sébastiena Japrisota stavlja nas pred neriješenu enigm: kome zapravo pripada taj glas koji nam govori: Michelle ili Dominique? Pisac je čak dodao romanu epilog, ali je i taj epilog tako sastavljen da ipak ne znamo tko je koga ubio — Michelle Dominique ili Dominique Michelle. Zagonetni čin je tajanstveni čin. U eksploziji plina i u požaru poginula je jedna djevojka — Dominique — a druga se — Michelle — izvukla s amnezijom i teškim opekotinama, koje su osobito jako zahvatile ruke (nema više otisaka prstiju). Tko su one? Sestre? Vjerojatno, ali nismo sigurni. Michelleina bogata tetka umrla je neposredno prije nesreće. Jeanne, Michelleina prijateljica i u stanovitu smislu njezin mentor, čudi se Michelleinoj amneziji. A još više njezinim slutnjama i nesvjesnim činima, koji je uvjeravaju da ona nije Michelle, nego Dominique. Pa ona i jest Dominique — tvrdi Jeanne. Ona je nju — Dominique — izvukla iz požara i zatim izjavila da je ona djevojka koju je vatra progutala — Dominique. Tako će Dominique naslijediti bogatstvo koje je tetka sigurno ostavila Michelle. »Amnezirana«, Michelle se sve više sužiljuje s »činjenicom« da je ona doista Dominique. Jeanne joj dokazuje da je ona, Dominique, pripremila eksploziju, a da je Jeanne to znala, ali ništa nije htjela odati jer je mrzila Michelle. Pojavljuje se Serge i traži dva milijuna. Naime, on je Michelle odao Dominiqueine i Jeanneine pripreme, pa je Michelle imala mogućnosti da njihov plan preobrazi u svoj: neće poginuti Michelle, nego Dominique! Eksplozija je dakle ipak ubila Dominique, a ne Michelle. »Amnezirana« Michelle nije Dominique, nego Michelle! Ali zašto je Michelle iskoristila Dominiqueinin i Jeannein plan, zašto ga nije odala policiji? Čemu to ubojstvo? Otvaraju tetkin testa-

ment. Ova je sve ostavila Dominique! To je znala Michelle. Sada je dakle jasno čemu je težila Michelle — ubiti Dominique, ali tako da to izgleda kao da je ubijena Michelle i kao da se spasila Dominique. U tjeskobi i neizdrživoj sumnji o svom identitetu »amnezirana« Michelle ubije Sergea. Jeanne i »amnezirana« Michelle budu osuđene. Ali tko je osuđen? Michelle ili Dominique? Ostaje nejasno. Naravno, tješi nas činjenica da je osuđen krivac — zvao se on Michelle ili Dominique. Obje su pripremale ubojstvo. To je evidentno iz Sergeova svjedočanstva. Što nam vrijedi ta kazna prema polovičnom otkriću. Svijet koji nam je tu ponuđen jest svijet neizvjesnosti. Kao ni »amnezirana« djevojka tako ni mi nećemo saznati tko je otišao na robiju, tj. tko je uspio u zločinu. Možda je to Michelle koja je posljednja držala konce eksplozije u svojim rukama i koja zatim ima razloga i za »amneziju« i za Dominiquein identitet. Toj se varijanti priklanjamo. Možda je to ipak Dominique: ona se, pred nama, kao »amnezirana« prvo sjeća detalja iz svog — Dominiqueina — života. Možda Jeanne drži ključ tajne u svojim rukama. Ali ona ostaje do kraja zagonetna: koga je zapravo ona izvukla iz plamena?

Japrisotov roman izvrsno pokazuje u čemu se sastoji bit ovog oblika anti-kriminalističkog romana: nema vraćanja u fundamentalnu ravnotežu — ravnotežu racionalne spoznaje. Ovaj oblik zadržava sve elemente bazične kompozicione sheme kriminalističkog romana, ali je »napada« na najosjetljivijem mjestu — objašnjenju, otkriću. Nema sumnje: istodobno *i* jesmo *i* nismo u strukturi kriminalističkog romana. Postoje razne varijante tog oblika. U nekima taj se oblik približuje čistom kriminalističkom romanu ostavljajući nerazjašnjenima samo pojedine elemente kompozicione linije. Tako u djelu Barry Perownea *Praznina u sjećanju* znamo tko je izvršio ubojstvo, ali nam ostaje skri-

venim način na koji je zločin izvršen. U anti-kriminalističkom romanu ovaj oblik predstavlja tendenciju k tjeskobnom. Kao što prvi oblik čini sve da tjeskobu neizvjesnosti razbije i pretvori je u izvjesnost, tako se i u trećem obliku vraćamo carstvu razuma, što će vrlo često značiti — carstvu smijeha.

*TREĆI OBLIK.* Kompoziciona linija kriminalističkog romana postoji, ali je ona samo pretekst za razvijanje drugih planova i nivoa romaneskne strukture. U prvom i u drugom obliku *mi smo vjerovali* u kompozicionu liniju *kao u ključnu točku i bitni faktor romaneskne strukture. Ovdje te vjere više nema:* kompoziciona se linija odvija po svim pravilima bazične sheme, nama je međutim odmah dano do znanja da je ta shema prihvaćena kao konvencija unutar koje *i s pomoću koje* neki drugi romaneskni plan postaje dominantan. Upravo zato što je kompoziciona linija uzeta samo kao pretekst, ona gubi ozbiljnost i pretvara se u svoju suprotnost, u svoju karikaturu: kriminalistička akcija je tu, ali, dovedena do apsurdna, ona sebe samu uništava. *Jedna shema istodobno sebe gradi i ruši.* Za vrijeme razvijanja kompozicione linije traje i rušenje te linije: kompoziciona linija živi od svog vlastitog razaranja. Utjecaj drugih planova toliko je jak da se fabulativno-kompozicioni nivo »suši« do svoje krajnje granice. U tom sušenju *i nalazi svoj smisao, jer se »deblja« na sporednim linijama u kojima se iscrpljuje.* Dakle, ponovno ista kontradikcija: imamo kriminalistički roman *i nemamo* kriminalistički roman. Nije malen broj onih autora koji dovode kompozicionu liniju do njezina apsurdna kreirajući groteskne likove, posebno ističući apsurd protagonista. To nije slučajno, jer fabulativno-kompozicioni nivo najlakše je preobraziti preko aktancijalnog nivoa. Tako je, recimo, američki pisac Jack Pearl pomaknuo za nekoliko stupnjeva ne-

ke karakteristike Jamesa Bonda i pred nas je izbio superagent Derek Flint. Gdje su one divne Bondove slabosti, koje ipak nije dovoljno precizno shvatio Umberto Eco u svojoj studiji o Flemingu. Bondovi kompleksi (odnos Bonda i »M«-a), njegove nespretne reakcije, njegova zakašnjela zaključivanja, njegove iluzije, sklonost prema sitnim užicima, njegovi porazi napokon (sjetimo se Rose Klebb ili Gale) — stvaraju od Bonda lik koji se može primjereno i prilično skladno uklopiti u sve zahtjeve što ih postavlja i bazična shema i njezini posebni oblici. Bond ih čak ni svojim krajnostima ne narušava. Da se razumijemo: radi se o Flemingovu Bondu, a ne o Bondu što ga je na filmu kreirao Sean Connery. Sean Conneryjev Bond bliz je Pearlovu Flintu. A što je Flint? Agent koji je u *svim* osobinama doveden do krajnosti: parodija agenta. Nakaza. Savršena lutka koja je smiješna. Jer ta je nakaza toliko nakazna da je smiješna; ne bojimo se, nego se smijemo. Zapravo, na granici smo smijeha i gađenja. Kad Flint stupi u akciju (na primjer u romanu *Our man Flint* protiv Kabale, kojoj se predaje cijeli svijet na čelu s predsjednikom SAD), onda akcija ne može a da ne postane negacija akcije, jer je sva rezistentnost prividna. Naravno, imamo i zagonetni čin, i istragu, i otkriće, i potjeru, i kaznu — ali zapravo nemamo ništa, jer je u prvoj sceni jasno sve: Flint drži svijet u svom džepu. Ipak, ne treba takvu vrstu razaranja kompozicione linije strpati bez kolebanja u anti-kriminalistički roman. Groteska je vrlo česta u kriminalističkom romanu, pa je vrlo važno znati da kriminalistički roman prelazi u anti-kriminalistički roman *tek onda* ako je groteska dovedena do paroksizma. To prije svega znači da ona mora zahvatiti sve planove i nivoe romaneskne strukture, a posebno stilski plan. Najsjajnije je to ostvario Frédéric Dard/SAN-ANTONIO, i nema mu premca u kriminalističkoj

romanesknoj literaturi. Fenomen isključivo francuske publike i, naravno, sve one koja zna francuski, San-Antonio je ušao u svakodnevni život: 300.000 primjeraka svake knjige, 5—6 romana godišnje. Stotinjak knjiga do sada, što znači otprilike 30 milijuna kupljenih knjiga. To nisu knjige koje se nerazrezane stavljaju na policu, nego knjige koje se kupuju da bi se subotom popodne ili nedjeljom, u vlaku ili na plaži pročitale. Dakle: 30 milijuna pročitanih knjiga. A što te knjige govore. Što one u sebi nose. Barut i oganj. Nije teško odrediti San-Antonio prethodnike. To je ona linija koja u francuskom kriminalističkom romanu ide od Lea Malleta do Simonina i Le Bretona, u engleskom od Cheyneya do Fergusona. Oni svi ostaju u čistom kriminalističkom romanu, San-Antonio stvara anti-kriminalistički roman: groteska i burleska zahvatile su sve strukturalne planove, jedini zakon koji romanom vlada jest bezakonje. Tu smo često na granici ove strukture-tipa, a katkada i na granici narativne literature uopće. Pretežan dio San-Antoniojevih avantura ipak su anti-kriminalistički romani u kojima je kompoziciona linija ušćuvana, ali slomljena i ismijana. U izvrsnom *Salut, mon pope!* imamo sve ono što se traži od oblika istrage: zločin je počinjen i San-Antonio kreće (ovaj put bez Béruriera, ali s Pinaudom) u istragu: tko je ukrao kip »Victoire de Samothrace« dok je bio prevožen iz Francuske u Grčku, gdje je trebao biti izložen na proslavi bitke kod Samothracea. On pronalazi sumnjive osobe, slijedi nekoliko trasa, sreće ljepotice koje mu pomažu, dolazi do otkrića da je kip sakriven u glasoviru jedne jahte (!) i u potjeri kažnjava krivce. Imamo doista kriminalistički roman oblika istrage, ali je ta istraga više nego smiješna, jer se istražitelj prije svega ruga samom sebi, a pisac pak romanu koji upravo stvara. Nema ništa sveto u tom svijetu, a ponajmanje je sveta

literatura i pisana riječ uopće. Destrukcija svih romaneskih nivoa. Posebno »harmoničnog« stilskog nivoa. Stvarajući brojne kalambure iz sličnosti i razlika između pisane i govorene riječi, San-Antonio postiže kulminaciju u kreiranju vlastitih imena, koja uvijek imaju neku foničku i grafičku sličnost sa sredinom u kojoj se radnja događa, s nekim političkim događajem, s nekom poznatom uzrečicom, i obvezno — sa svijetom erotike i seksa. Kapetan grčkog broda kojim je kip bio prevožen zove se Komtulagros (čitaj: Komtilagros), što znači »Comme tu l'a grosse«, a to bi u prijevodu bilo Kaktijevelik; brodski steward sa svim znacima vedre pederastije nosi ime Sertékuis (Sere tes cuisses) iliti Stisniguzicu. Na žalost neprevodiv, San-Antonio ostaje nepoznat našoj publici. Rugajući se sherlokholmesijadama svog inspektora Pinauda i svim inspektorima kriminalističkih romana i života, San-Antonio će se u doba punc slave de Gaulleove ovako zadiviti: »Ima li doista uzvišenijeg prizora nego što je čovjek u borbi s akrobacijama svog mozga. Kako su u usporedbi s tim bezazleni slapovi Niagare, veliki kanjon Kolorada, esplanada Invalidesa i dvije ruke u znaku V!« (*Salut, mon pope!*, str. 46.). Raspravljajući o mjestu Francuske u suvremenom svijetu, San-Antonio nabraja sve ono što iz Francuske izlazi, pa se ljuti i kaže da će neka zemlja kad joj bude potrebno da »bude shvaćena« tražiti da joj se posudi General! Cijeloj je Francuskoj bila poznata de Gaulleova lukava i dvosmislena fraza na prvom koraku u Alžir 1958.: »Je vous ai compris«. San-Antonio se ruga i Generalu, i onima koji su mu vjerovali, i političarima uopće. On skida Generala s pijedestala Veličine i Ozbiljnosti, pomaže Francuskoj da se oslobodi more. Ali nije samo taj kult dostojan San-Antonijeve bezobzirne satire i ironije. Sve politike dovedene do Apsoluta za San-Antonia su dokaz ali-

jenacije čovjeka. Čak i kad se radi o Kini i Che Guevari. U romanu *Viva Bertaga* šef makizara koji djeluju oko grada Santa-Maria Kestufela (qu'est-ce que tu fais là) — Santa-Maria Kajtudelaš — zove se Chi Danlavaz (Chie dans la vase) iliti Seriubla-to! San-Antonio je veliki suvremeni rušitelj legenda — čovjek koji vjeruje u snagu ljudskog smijeha, ljudske slobode. Rabelais, Céline, H. Miller kriminalističkog romana, evropski Kerempuh: to je totalni anarhizam u kojem pršti i puca smijeh. U hrvatskoj literaturi anti-kriminalističke romane tog tipa počeo je pisati Nenad Brixy/Timothy Thatcher, ali se ugasio ne samo zbog nerazumijevanja publike, nego i zato što su njegovi romani (najbolji je ipak *Mrtvacima ulaz zabranjen*) ostali na uskom planu jezične groteske. San-Antonijeva stilska groteska uvijek je totalna društvena i idejna groteska pred kojom padaju svi mitovi i ruše se svi idoli. Najnevjerovatnije od svega je to da je San-Antonio uspio ostati i krajnje bezazlen. U vremenu kad se više nitko ne usudi (iz tisuću kompleksa) govoriti nježno o svojoj majci, San-Antonio zna samo jednu vrijednost: smireni život svoje majke! Sa San-Antonijem struktura kriminalističkog romana dolazi do svoje slobode. Ona prestaje vladati, a na scenu stupa totalno slobodan čovjek koji je literaturu bacio na koljena zato da bi se preobražena ponovno rodila.

## O PRVOM STRUKTURALNOM REZU ILI O KONSTRUKCIJI MODELA

Bazična kompoziciona shema, njezini oblici i varijante, determiniraju *cijelu strukturu* kriminalističkog romana, jer je fabulativno-kompozicioni nivo odlučujući nivo te strukture-tipa. Princip kompozicije (enigma) princip je totaliteta strukture. Mora postojati jedinstvo između kompozicije i svih ostalih strukturalnih planova, jer je u tome bit strukturalnog određenja. Analizom fabulativno-kompozicionog nivoa možemo najbolje prodrijeti u cjelinu romaneskne strukture. Zato i jesmo — analizirajući kriminalistički roman — usredotočili našu analizu gotovo isključivo na njegovu kompoziciju. Pitanje koje se sada postavlja sastoji se u ovome: *da li logička i eksperimentalna klasifikacija oblika i varijanata bazične kompozicione sheme može biti osnova sistematizacije i klasifikacije cjelokupne povijesne prakse funkcijskog (u ovom slučaju kriminalističkog) romana.*

To nas pitanje vodi jednom od najkompleksnijih i najtežih problema literarne teorije, do problema koji nazivam »prvi strukturalni rez«.



Evo kako je tekla naša dosadašnja klasifikacija. Definirajući roman kao specifičnu priču koja uvijek rješava neki projekt/alternativu, tj. slobodu, mi smo došli do strukture-vrste, odnosno do onih romana kod kojih se totalitet zbivanja pretežno svodi na funkcije/ključne događajne ili akcione jedinice. Uočivši da se akciona linija može realizirati samo na tri načina (linearno, spiralno, linearno-povratno), mi smo strukturu-vrstu podijelili na strukture-tipove. Dakle, strogom logičkom dedukcijom ishodišne definicije pred nama se rastvorio onaj dio općeg ili logičkog sloja strukturâ koji nas je interesirao. Utvrdivši bit strukture-tipa zvanog kriminalistički roman i njezina glavnog nivoa, mi smo — ponovno dedukcijom, ali i eksperimentiranjem s povijesnom praksom — došli do cijele jedne mreže oblika i varijanata. Može li nam sada ta mreža oblika i varijanata *razrađene i razvijene strukture-tipa* poslužiti kao oruđe i sredstvo sazimanja povijesne prakse? Dobili smo sistem kategorija, može li nam taj sistem poslužiti kao koordinatni sistem sređivanja predmetnoga?

Pitanje na kojem se znanost bitno razilazi.

Bilo bi naivno, da ne kažem glupo, na gornje pitanje odgovoriti *apsolutno* negativno. Svaki sistem kategorija, pa i ovaj naš sistem kategorija (kompozicijâ kriminalističkog romana), može sintetizirati raznolikost. Nije problem u mogućnosti sinteze, nego u maksimalnoj funkcionalnosti kategorijalnog sistema, u njegovoj razložitosti, opravdanosti.

Postoje tri načina da se logičke strukture (strukture koje smo, kako rekoh, dobili čistom dedukcijom jednog inteligibilnog, samoizvjesnog stava) spoje s povijesnom praksom:

1) Dedukcija *ide do kraja*, pa se zatim u *kompletnom sistemu kategorija* (u kategorijalnom to-

talitetu) sagledava i istražuje povijesna i suvremena stvarnost. Povijesno se racionalizira kategorijalnim, kategorijalno se bogati povijesnim. Fundamentalnog istraživanja u povijesnom više nema, jer je ono što je bitno već unaprijed određeno kategorijalnim. Moguća su međutim istraživanja povijesnih »lukavstava«, u kojima pojedinačno nalazi svoj smisao iako realizira opće i posebno. Najsavršеним uzorkom tog načina još uvijek ostaje Hegel, jer je on stvorio zatvoren sistem kategorijalnog odvijanja te kategorijalnom odvijanju »oduzeo« beskraj: kategorije se razvijaju od cogita po sebi do cogita po sebi i za sebe.

2) Logičke strukture (u njihovu nerazrađenu obliku: u skiciranoj dedukciji) služe *samo kao hipoteze*, tj. kao jedno od sredstava empirijskog istraživanja koje svrhu i smisao crpi iz samog sebe. Empirijski um — kao apsolutno disponibilni um — ne odbacuje a priori nijednu (pa ni najfantastičniju) deduktivnu shemu. On je »zdravi razum« koji živi u sjeni »opreznog« načela — »i-to-može-koristiti«. Kako polazi od beskrajnog, a ne od izvjesnosti/inteligibiliteta/cogita, taj se način gubi u beskrajnom: dobivene klasifikacije su *operativne* i njihov se red može produbljivati u beskraj. Savršeni uzorak ovog načina je svaki eklektički sistem kategorija, a najbolje ga ipak zapažamo u polovičnom i zbrkanom kategorijalnom sistemu.

3) Negacijom oba načina dolazimo do njihove (eventualne) sinteze. Dedukcija se u jednom času *zaustavlja* pa se *postignuti sistem kategorija* (»privremeni« kategorijalni totalitet) *spaja s empirijskom kategorijalnom shemom*, koja je pak rezultat ishodišne hipoteze (zasnovane na inteligibilnom stavu od kojega je pošla i dedukcija) i empirijskog razmatranja prakse. U jednom je trenutku deduktivno razvijanje logičkih struktura *prerezano* i one se spajaju s povijesnim strukturama ili modelima.

Iskustvo dedukcije (na primjer iskustvo do kojeg smo došli razmatrajući kompoziciju kriminalističkog romana) spaja se s iskustvom empirije (na primjer s iskustvom koje može dati empirijsko istraživanje povijesti te iste strukture — tipa). Drugim riječima, razrađena i obogaćena struktura-tip sudara se sa strukturama-modelima koje je istaknula i »kristalizirala« povijesna praksa. Iz toga se sudara rađa najbogatija spoznaja i novi, usklađeni sistem kategorija.

Suvremena znanost o romanu (znanost o književnosti uopće) *pretežno* se iscrpljuje u prvom i drugom načinu. Rijetki su autori koji koncipiraju romanesknu teoriju na način gore izložene sinteze.

Glavni dio historičara, pa i teoretičara romana ostaje u okvirima empirizma i eklektizma. Činjenica je da samo u rijetkim slučajevima empirijske romaneskne studije dolaze do operativnog kategorijalnog sistema, a u golemom broju slučajeva sve svršava u mješavini najčudnovatijih pojmova. No i onda kad su »najpozitivističkije«, kad sabiru građu, kad donose »telefonske imenike« romaneskne prakse, kad se služe nespojivim metodama, kad se gube u erudiciji, stilskim finesama ili afirmaciji subjektivnog kriterija, kad pokrivaju svoju nedorađenost improvizacijama i impresijama, i tada su one, mislim, iznimno korisne upravo onako kao što je fabula korisna za analizu kompozicije. Empirijske romaneskne studije sprečavaju deduktivni um da se uspava u sigurnosti svog sistema, one unose »nečistu savjest« u njegove racionalne konstrukcije. Praćene obično nizom meditacija — koje su sasukus i dugogodišnjeg bavljenja kritičkom praksom i ozbiljne teoretske refleksije (u kojima nalazimo i skice za teoriju romana) — one »visoku teoriju« s pravom pozivaju na skromnost i temeljitije suživljavanje s praksom: Thibaudet, Kettle, Na-

deau. Kod većine prisutno je znanje da im je klasičfikatorna mreža nedovoljna i stoga često nalazimo primjere nastojanja da se jedna te ista praksa obuhvati s više aspekata. Jedan od najagilnijih »sistematičara« modernog svjetskog romana, R.-M. Albérès, pokušat će u *Histoire du roman moderne* dati historijsku fresku modernog romana služeći se dosta neodređenom operativnom teoretskom shemom. U djelu *Métamorphoses du roman* Albérèsa upravo zanima shema od koje je pošao u povijest i on je nastoji precizirati i razraditi istražujući na povijesnoj praksi dva bitna elementa modernog romana: romanesknu arhitekturu i upotrebu unutarnjeg monologa.

Na drugoj strani — na strani racionalne dedukcije — većina teoretičara vežu estetski problem vrlo usko s antropološkim problemom te romanesknu teoriju uvjetuju općim antropološkim stavom: roman ulazi u sistem estetskih i antropoloških kategorija. Literatura nije izolirana kategorija, nego kategorija koja i postaje kategorijom jer je u sistemu kategorija: Hegel, Lukács, Sartre. Lukácseva je *Teorija romana* relej od Kanta/Hegela prema Sartreovoj koncepciji proze/literature i Goldmanovu genetičkom strukturalizmu. Lukácseseve su dedukcije vrlo čiste, a baziraju se na osnovnom rascjepu koji se dogodio nakon iščeznuća epopeje, to jest nakon smrti žanra koji je oblikovao totalitet života dovršen njim samim. Tako je rođen roman koji nastoji otkriti i izgraditi tajni totalitet života, tj. restrukturirati prekinuti odnos subjekta i objekta. Upravo se u toj tenziji između subjekta i objekta fiksira tipologija romaneskne forme: apstraktni idealizam (*Don Kihot*), romantizam razočaranja (Flaubertov *Sentimentalni odgoj*), pokušaj sinteze (Goetheov *Wilhelm Meister*). Kompletna povijesna literarna/romaneskna praksa — ali ne samo ona, nego povijesna praksa uopće, tj. čovjek — sagle-

dana je iz ishodišta dedukcije (rascjep subjekta i objekta) i njoj inherentne tipologije. Bez obzira na skladnu pojmovnu arhitekturu, erudiciju i lucidne opservacije Lukácseva teorija romana ostaje skicom kojoj nije slijedila daljnja razrada. Teško je međutim vjerovati da bi se u daljnjim deduktivnim nizovima (u daljnjim medijacijama) moglo mnogo više saznati o literaturi i romanu posebno. I kod Goldmanna ćemo naići na isti problem. Prvo, postavljanje generalne logičke sheme: traganje za skladom ili totalitetom, anabaza za smislom usred opće krize vrijednosti. Iz toga se izvodi tipologija: roman s pozitivnim junakom, Balzac kao specifično jedinstvo romana s pozitivnim i problematičnim junakom, roman s problematičnim junakom, prijelazni nebiografski roman, nebiografski roman u pravom smislu. Svakom tipu homologna je jedna struktura kolektivne (klasne ili društvene) svijesti. Tipovi su prezentirani i »osvijetljeni«  
djelima pojedinih autora. Tu je upravo problem: skače se od strukturalnog tipa direktno k pojedinačnom, a zanemaruje se svo bogatstvo povijesnih i konkretnih struktura koje stoje kao medijacije između strukture-tipa i pojedinačnog djela. Goldmann je svoju koncepciju gradio na Lukácsevoj teoriji romana i na teoriji romana René Girarda, koja je također strogo deduktivna, a sadržana je u adekvatnom naslovu rasprave: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Posve je razumljivo što su sva trojica — i Lukács i Girard i Goldmann — centar svoje analize upravili na aktancijalni nivo ili romaneskni lik: romaneskni problem za njih je antropološki problem. Girard je deducirao svoju romanesknu tipologiju iz dijalektike odnosa Ja i Drugoga: romantično podržava iluziju o spontanosti i čistom (gotovo božanskom) subjektivitetu individuuma, romaneskno se rađa na razvalinama romantičnog iskazujući konstantnu rascijepljenost i nepostoja-

nje individuuma kao entiteta. To je prva velika i bitna podjela. Romantični roman Girarda uopće ne zanima, a romanesknom romanu (kojega rađanje pratimo) skicira ovu tipološku povijest: Cervantes — Stendhal — Flaubert — Proust — Dostojevski. Girardove analize vrlo su uvjerljive i sigurno je da ih svaka buduća teorija romana mora na neki način asimilirati. On je vrlo važan teoretičar, koji je na stanovit način ipak povezao strukturu-tip s povijesnim modelima koji rezultiraju iz ishodišnog stava (Ja-Drugi) i empirijskog eksperimentiranja. To je djelomice učinio i Mihail Bahtin u razmatranju problema poetike Dostojevskog. Teško je reći u kojoj se mjeri Girard oslanjao na Sartreovu ontologiju negirajući njegovu teoriju (i praksu!) romana, a u kojoj je mjeri poznavao Bahtinove stavove. Bahtinova teza o polifonijskom romanu Dostojevskog kao o novom romanesknom žanru vrlo je bliza Girardovu konceptu romanesknog romana. Između tipološkog određenja i konkretnog opusa Dostojevskog Bahtin se upuštao u povijesne analize ne pokušavajući iz razmatrane građe konstruirati povijesne modele koji bi bili medijacija između tipa (za njega žanra) i konkretne strukture. On za to ima opravdanja jer smatra da se struktura-tip (za njega žanr) upravo rađa s Dostojevskim: sve što je prethodilo bilo je prehistorija te strukture. Ovim deduktivnim teorijama romana možda bi trebalo dodati i deduktivnu koncepciju priče Rolanda Barthesa, koja se, međutim, zasniva na jednoj posve drugoj izvjesnosti nego što je bila izvjesnost spomenutih teoretičara. Radi se o tipologiji koja bi počivala na različitosti narativnih jedinica svake priče. Tu sam tezu dijelom prihvatio vezavši je s cogitom slobode i tako stvorio najplauzibilniju osnovu za jednu moguću teoriju romana. Barthes je dao samo skicu i nije se

upuštao ni u tipologiju, nego je ostao na osnovnoj podjeli: priča s distributivnim jedinicama i priča s integrativnim jedinicama. Naravno, deduktivnim romanesknim teorijama mogli bismo pribrojiti brojne druge »teorije romana«, a posebno pak one koje su rezultat romaneskne doktrinarne prakse: doktrina je u tom slučaju posebno »borbena«, jer se ne radi samo o znanstvenoj tipologizaciji, nego o takvoj sistematizaciji povijesne prakse u kojoj jedan tip uvijek ima povlaštenu, ako ne isključivi položaj.

Sve što je do sada rečeno o teoriji romana — o empirijskim i deduktivnim linijama — nije imalo svrhu da izloži neku panoramu modernih pokušaja. Tim sam kratkim prikazom samo htio pobliže upozoriti da nas suvremena teoretska i historijska istraživanja romana permanentno vraćaju osnovnom pitanju: kako doći do harmonije između deduktivne sheme i nepreglednog bogatstva romaneskne prakse. Bilo da je ishodište u empiriji ili u čistoj dedukciji — to je krajnji cilj: sklad racionalnog i predmetnog. Moj me je studij romaneskih teorija, a još više eksperimentiranja što sam ih izvodio s raznim tipološkim sistemima, uvjerio da se do tog sklada ne može doći ako se u jednom času ne prereže slobodna igra dedukcije i ako se tipološke deduktivne sheme ne spoje s raznolikošću empirijske shematike. Jedino taj put može voditi *kompletnoj mreži kategorija* kojima će krajnji izvor biti u cogitu (inteligibilitetu, ishodišnom samozvjesnom stavu), ali razrada i međusobno povezivanje, unutarnje interferencije i »zračenja« u operativnim sintezama. Poetika kriminalističkog romana može imati taj daleki cilj: totalna teorija romana proizašla iz cogita SLOBODE, ali razrađena eksperimentalnom i empirijskom kombinatorikom.

Utvrđujući bazičnu kompozicionu shemu, deducirajući i eksplicirajući njezine oblike i varijan-

te, mi smo spoznali i utemeljili poetiku kriminalističkog romana. Na taj smo način omogućili da se sagledaju glavne teškoće i bitni problemi koji stoje na putu konstituiranja kompletne teorije romana. Jedan od tih ključnih problema nametnuo nam se upravo u času kad smo trijumfirali. Naša nam se deduktivna shema ukazala »opasnom« u daljnjem sudaru s romanesknom praksom i mi smo stali kod *pitivanja njezina prava i dometa*. Kao što smo istaknuli na početku ovog poglavlja, to se pitanje (na ovom stupnju našeg studija) fiksiralo u ovoj formuli: zašto »prerezati« dosadašnju dedukciju, a ne upotrijebiti dedukcijom dobivene oblike i varijante kao strukturalne *modele*. Već sam rekao da ih možemo upotrijebiti u bilo koju operativnu svrhu, ali sam odmah podcrtao da ne vjerujem da bi nas ta deduktivna kombinatorika mogla voditi *najopravdanijem* sažimanju romaneskne prakse. Direktnu aplikaciju deduktivne sheme na praksu preporuča, na primjer, Jean-Pierre Colin u inače vrlo zanimljivoj studiji o stilističkom pristupu kriminalističkom romanu. Njegov eksperiment s njegovom (uostalom sasvim nedovoljno razrađenom) deduktivnom shemom pretvorio bi se vrlo brzo u puko ponavljanje postignutih spoznaja. Naime, ništa lakše nego dobivene i obrazložene oblike i varijante »prilijepiti« na postojeći romaneskni fundus i iskazati koji roman pripada u koji oblik i varijantu, odnosno u kojim se sve romanima pojedini oblik ili varijanta realizira. Svaka dedukcija koja izbjegava sudar s empirijskim i tuđim shemama i čije se medijacije svode na »aranžiranje« odnosa s praksom završava u pozitivističkoj klasifikaciji, a ne u dijalektičkom ispreplitanju i gibanju kategorija. Da li će lista romana koji ostvaruju oblik istrage i njegove varijante biti veća ili manja, gotovo je irelevantno. Ne treba me krivo razumjeti: nije *bez svrhe* nastavljanje s deduktivnim eks-

perimentiranjem (dijeljenje varijanata na podvarijante, itd.), postignuto se iskustvo i na taj način bogati i širi. Ali je iluzorno misliti da nas takvo eksperimentiranje može dovesti do spoznaje *kako su se odvijali procesi* unutar povijesti jedne strukture-tipa i *kako i zašto je dolazilo do »kristalizacije« prakse*. Da bismo mogli spoznati proces/povijest, moramo konstruirati strukture-modele. To su empirijske i operativne strukture konstituirane u okviru ishodišnog stava (tj. u okviru strukture-tipa), ali na temelju promatranja prakse. Samo nas takva medijacija deduktivne kombinatorike približuje pojedinačnom. Upravo je taj sloj povijesnih (ili posebnih) medijacija kamen kušnje svake deduktivne teorije. Svakog je ozbiljnog istraživača morao vulgarni marksizam, vulgarni egzistencijalizam ili vulgarni strukturalizam odbiti prije svega zbog toga što su se najopćenitije deducirane kategorije neposredno aplicirale na pojedinačne slučajeve. Rezultat je groteska. Reći za Šenou da je izraz buržoasko-klasne svijesti i zatim tu tvrdnju varirati u bezbroj tautologija — znači zaustaviti i istraživanje i dedukciju. Jedna se *istina* pretvara u svoju suprotnost. Isto tako, ustvrditi da je Šenoa bježao od nepodnošljivosti egzistencije u bitak nastojeći prevladati ishodišni apsurd čovjeka — znači početak jedne moguće interpretacije i ništa više. Kad se interpretacija zaustavi na tom početku i kad se stvara privid analitičkog razvoja dodavanjem toj općoj tezi svih onih dedukcija koje općenito vrijede za odnos egzistencije i bitka, onda je gotovo s mišljenjem: počinje parada. Ili, recimo, konstatacijom da je Šenoa preuzeo, nadgradio i definitivno učvrstio antitezu kao bitni proseed hrvatske proze XIX. stoljeća — možemo započeti razmišljanja o strukturi Šenoine literature i života, ali ništa nismo postigli dok nismo utvrdili u čemu je speci-

ficum njegove antiteze. I to ne samo komparativnom metodom (njegova antiteza u odnosu na antitezu Matoša ili Krleže, na primjer), nego prodiranjem u samu srž njegove konkretne strukture. Zadovoljimo li se općom strukturalnom »naljepnicom« (antiteza) i dedukcijama koje su *njoj* inherentne, svršit ćemo u onoj istoj lagodnoj zavjetnici koju nam pruža svaka *direktna* primjena ishodišnog cogita na pojedinačni fenomen. Pustoš koju za sobom ostavlja šablonski marksizam nije dakle manja od pustoši koja ostaje iza *neposredovane* aplikacije egzistencijalističke ili strukturalističke kombinatorike. To je motor koji se okreće u praznom, jer shema stalno potvrđuje praksu, a praksa shemu. Finale: deduktivni telefonski imenik. Ni Marx, ni Sartre, ni Lévi-Strauss nisu ni u jednom trenutku zanemarivali (barem ne u teoriji) permanentnost totalizacija, tj. dijalektiku, sudar struktura iz kojeg se jedino može roditi sistem kategorija. U lingvističkom strukturalizmu Hjelmslev je temeljito postavio problem medijacija i upravo je frapantno koliko njegovi planovi jezika (shema — norma — upotreba) podsjećaju na Hegelovu trijadu općeg, posebnog i pojedinačnog. Što se tiče literarne teorije i literarne znanosti uopće, ona je u tom smislu na svom početku. Njoj ne manjkaju brojni ishodišni inteligibiliteti i deduktivne skice iz njih izvedene, niti joj manjkaju empirijska sintetiziranja, nego joj manjka sistem medijacija koji bi iz deduktivnog koncepta i iskustva prakse stvorio *razrađenu mrežu pojmova nošenu jednim ishodišnim principom*: znanost. Ili barem: fundiranu, snažnu, rastuću granu na stablu literarne znanosti.

Da li smo se zaustavili u dobrom času da bismo izveli *prvi strukturalni rez*? Nije li trebalo »prerezati« strukturu-tip već u onom momentu kad smo došli do oblika? To je sporedno pitanje. Bitno je *znanje da do tog reza mora doći*. Mogli smo ići i

dalje u analizi varijanata i na taj način širiti granice našeg znanja. Tada bismo vjerojatno, u momentu strukturalnog reza, žalili izgubljeno vrijeme i, u mnogome, raspršeni trud. Ali to je stvar unutarnje procjene svakog pojedinog postupka. Zapravo: rezultat cjelokupnog istraživanja pokazuje da li smo primijenili strukturalni rez u dobrom času i na dobrom mjestu. Ne ulazi u okvir ove rasprave konstruiranje i istraživanje struktura-modela kriminalističkog romana. To je pretežno stvar povijesne poetike kriminalističkog romana, što nikako ne znači da je bilo zabranjeno razmišljati i o strukturama-modelima i unutar ovakvog istraživanja kakvo je bilo naše, a ticalo se opće poetike iliti strukture-tipa: ne jednom služili smo se pojedinim strukturama-modelima da bismo neke pojmove doveli do krajnje jasnoće. U ovoj raspravi neću čak ni nabaciti kako izgleda *sistem* modela kriminalističkog romana kako ga sada koncipiram. Ta hipoteza ne bi imala mnogo smisla. Sistem povijesnih modela smatram empirijskom shemom, pa ga i treba pokazati kako izlazi iz empirije, a ne dopustiti da se postavi (makar i hipotetički) apriorno. Ako, dakle, neću govoriti o strukturama-modelima kriminalističkog romana, ova me razmatranja upućuju *na nužnost opisa prvog strukturalnog reza*. Granica na koju nas je dovela naša dedukcija, linija koja nas dijeli od povijesnih modela, traži *da definiramo metodu transcendencije*: kako prijeći iz logičkih struktura u povijesne. Opisujući prvi strukturalni rez, odnosno određujući metodu transcendencije, oslanjam se na strukture kriminalističkog romana, ali ne samo na te strukture, nego i na strukture drugih romanesknih tipova. Zato se metodološki »propisi« koje ovdje iznosim tiču svake strukture-tipa, a ne samo strukture-tipa zvane kriminalistički roman. Metoda je općenita i vrijedi za

svaki strukturalni rez, tj. za svaki odnos između strukture-tipa i strukture-modela. Evo tih glavnih metodoloških zahtjeva:

1) Prije svakog upuštanja u konstruiranje povijesnih modela treba posjedovati opću poetiku strukture-tipa čije ćemo modele konstruirati. To znači:

a) razjasniti deduktivnu ljestvicu koja nas je iz ishodišnog cogita (najopćenitijeg stava) dovela do strukture-tipa; drugim riječima: nikada ne gubiti iz vida sistem logičkih struktura u kojem je naša struktura-tip jedan element;

b) razraditi i maksimalno razviti strukturu-tip napadajući je na njezinu bitnom ili karakterističnom, dakle, »najranjavijem« planu, nivou; ako je dovoljno predočiti skicozni sistem logičkih struktura, to je apsolutno nedovoljno krenuti u povijesne modele samo sa skicom strukture-tipa: ona mora biti razrađena.

2) Nakon svestranog proučavanja povijesne romaneskne prakse konstruirati hipotetički niz struktura-modela. Odrediti principe koji ih strukturiraju, tj. čine modelima. Opisati ih. Objasniti razloge njihova nastajanja: doktrina, snažna kreativna osobnost, specifična potražnja, ugledanje na modele drugih struktura-tipova, itd. Odrediti paradigme među piscima i djelima. Tako obogaćenu hipotezu (dakle već djelomice obrazloženu i verificiranu) pretvoriti u empirijsku shemu koja će služiti kao princip daljnje analize.

3) Daljnje analitičko istraživanje obuhvaća ove elemente:

a) Modeli imaju svoju logiku i svoju historiju. Nije dovoljno iskazati princip jednog modela, nego treba objasniti što je formiralo taj princip i kako je zatim došlo do »kristalizacije« prakse u model.

Razlozi nastajanja (ili kristaliziranja) modela mogu biti najrazličitiji. U indicijskim romanima to je pretežno literarna doktrina koja se snažno širi na sve literarne strukture, a specifično se prelama u povijesnoj čvrstoći romanesknih struktura. Međutim, doktrina je vrlo rijedak razlog formiranja modela u strukturalnom tipu zvanom kriminalistički roman. Tu važniju ulogu igraju drugi faktori, od kojih nisu neznatni: tip novinstva, serije popularnih romana. Jednom stvoreni, strukturalni modeli vrlo rijetko posve iščezavaju. Oni obično traju kroz cijelu povijest (ili barem velik dio povijesti) strukture-tipa. Zato nemamo samo izmjenjivanje modela, nego i sinkronijsku koegzistenciju u kojoj pojedini modeli u pojedinim razdobljima igraju ulogu dominantnog modela. Obično se, na primjer, uzima da modelu zvanom roman-problem slijedi model nazvan crni roman. To je točno, ali je točno i to da se u vrijeme cvata crnog romana nastavlja i povijest romana-problema, koji u nekim sredinama i dalje ostaje dominantni model. Tu dotičemo problem slojevitosti svakog modela. Prva se etapa sastoji u konstruiranju najgornjeg sloja ili takozvanog idealnog modela — modela koji važi u svim sredinama i u svim preobrazbama. Idealni model se raspada na srednji strukturalni sloj, u kojem nalazimo takozvani grupni model, koji će se zatim eksteriorizirati i konkretizirati u nacionalnom modelu. Dakle, idealni model: roman-problem kao takav; grupni model: angloamerički roman-problem razlikuje se od kontinentalnog romana-problema po bitnom elementu krivičnog postupka — na Kontinentu osumnjičeni mora dokazati svoju nevinost, na Otoku istražni organ mora dokazati krivicu osumnjičenog; nacionalni model: roman-problem francuske književnosti.

b) Odnos modela i strukturalnih oblika. Odrediti koji se oblici i varijante bazične sheme javljaju u pojedinom modelu, na koji se način spajaju s determinantama modela i kako ih model asimilira. Taj odnos uspostavlja bliži dodir među logičkim i povijesnim strukturama. Iz toga rezultira međusobno ispunjavanje i bogaćenje: nove sinteze. Roman-feljton upotrebljava oblik istrage, ali i oblik akcije, nastojeći ih na određeni način spojiti: kako se to događa i do kakvih to novih kompozicionih shema vodi.

c) Odnos modelâ jedne te iste strukture-tipa. Povijest modela nije povijest »nepromoćivih« struktura koje se u sebi iscrpljuju, nego je to povijest živih struktura koje »gledaju« na sve strane ne bi li — čuvajući svoj identitet — »profitirale« od drugoga. Suprotno od onoga što se obično uzima kao notorna istina, nije roman-feljton koristio iskustva romana-problema, nego se je dogodilo obratno: Gaboriau je u ishodištu povijesti kriminalističkog romana i od njega (kao i od Poeove *priče*) vodi linija Conanu Doyleu. Roman-problem je svoj model »kristalizirao« koristeći sva dotadanja iskustva romana-feljtona. Špijunski model kriminalističkog romana dobrim dijelom izrasta iz crnog romana, ali se povratnim djelovanjem njegov model bogato odužio crnom romanu proširujući ga novim dimenzijama.

d) Odnos modela raznih struktura-tipova. Tu je strukturalna komparativistika prvo upućena na istraživanje modela čije se tipološke strukture dotiču. Roman-feljton (model linearno-povratne naracije) bit će prije svega uspoređen s modelima romana spiralne naracije (takozvani feljtonski romani), kao što će špijunski roman biti prvo sagledan kroz elemente romana linearne naracije. Nadalje,

strukturalni oblici i varijante (onako kako su se realizirali u pojedinim modelima ili onakve kakve su u svom čistom logičkom obliku) mogu biti komparirani sa strukturalnim oblicima drugih struktura-tipova i njihovih modela. Literarna doktrina stvara u nekim strukturama-tipovima nove modele (na primjer, nadrealizam postavlja novi model a-narativnog romana), ali se u drugim strukturama-tipovima samo fiksira na nekim nivoima: Leo Malet donosi u roman-problem elemente nadrealizma iz kojih će proizaći jedna nova linija koja kulminira u San-Antoniu.

e) Prosedei koji se šire na gotovo sve romaneskne modele jedne epohe bivaju u svakom modelu drukčije prihvaćeni. Analiza modela mora utvrditi tu specifičnost. Čovjek bi, na primjer, sasvim logično pretpostavio da je unutarnji monolog teško spojiv s bilo kojim modelom kriminalističkog romana. Doista, on tu nije čest, ali nije ni isključen. Brojni se pisci kriminalističkog romana služe tehnikom koju je moderni roman u raznim modelima usavršio. Zanimljivo je da je unutarnji monolog najčešći u špijunskom romanu. Doduše, nije on uvijek one klase i suptilnosti kakav je unutarnji monolog Turnera u Le Carréovom *A small town in Germany*: mislim a o Hartingu, ambasadi, njemačkoj policiji pridružuje se serija erotskih vizija koje prati glas Turnerove žene, koja mužu daje upute da u ljubavnom aktu bude onakav kao što je njezin ljubavnik Tony. A sve se to događa za vrijeme jednog vrlo važnog dijaloga što ga Turner vodi s Corkom!

f) Odnos modela i homolognih društvenih i idejnih struktura. Tu izlazimo iz čiste teorije književnosti i ulazimo u konotativnu ili interpretativnu sintezu, koja može (u reperkusiji) otvoriti neke no-

ve aspekte modelâ ili strukture u cjelini. Interpretativna eksplikacija tipa i modela čini mi se neodvojivim elementom povijesne poetike.

4) Tako ostvarena analiza završava u cjelokupnom razmatranju odnosa strukture-tipa i svih njezinih povijesnih modela. Rezultat je: *kompletna mreža kategorija* koje sačinjavaju opću i povijesnu poetiku nekog strukturalnog tipa. U toj razrađenoj i sređenoj slici pojmova/strukturâ trijumfira strukturalna deskripcija i eksplikacija. Na vrhu tog trijumfa događa se ono isto što nam se dogodilo s logičkim strukturama: stigli smo do granice koja je opasna ako preko nje prijedemo. Medijacije su brojne, mreža kategorija gusta, sistem struktura efikasan — ali sve je to ipak nedovoljno da bi se *direktno* primijenilo na individualno, na neuhvatljivi subjektivitet, na pojedinačno. Sada kad smo pri kraju ponovno smo na početku: sistem spoznaja koristan je za »obuhvaćanje« i »asimiliranje« pojedinačnog, ali s *ovim ograničenjem*: pojedinačno u njemu gubi svoju subjektivnost, svoju prirodu. Sve znamo o strukturi-tipu kriminalističkog romana, pred nama je mreža svih modela, istražili smo sve tamne kutke logičke i povijesne poetike, a, evo, pred Simenonovim djelom to nam koristi kao »registratura« s pomoću koje ćemo prilično točno polijepiti etikete na njegova djela!

Poraz? Da, ako ne pristanemo na novi prijelom, koji će sve postignute spoznaje trenutno staviti u zgradu da bi mogao izbiti (posve slobodno, ali, naravno, u svjetlu našeg ishodišnog cogita) personalni princip kristalizacije ili KONKRETNA struktura. To je ono što zovem drugim strukturalnim rezom ili konstrukcijom konkretne strukture: poetikom individualne romaneskne pojave.

Dakako, to daleko premašuje domet našeg razmatranja. Iznad svega je međutim važno uočiti da je strukturalistička poetika kompleksni i živi orga-



nizam koji se ne plaši vlastitih granica i vlastitih poraza, jer se na njima hrani da bi postala ono čemu teži: integralna znanost sposobna da nadiđe sve prokope i bedeme u težnji prema permanentnom idealu — totaliziranom totalitetu. Ova poetika kriminalističkog romana želi u tom naporu biti i pokušaj sagledavanja cjeline i razrada jednog detalja.

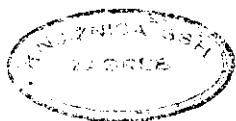
## ZAKLJUČNA NAPOMENA

Svrha ove rasprave od samog početka nije ležala isključivo u analizi kriminalističkog romana: opći teoretski interes bio je adekvatan želji da se spozna jedna posebna struktura. Uostalom, ova rasprava vrlo jasno pokazuje da je glavna teškoća književnoznanstvena rada upravo u nemogućnosti da se izbjegne totalitet. Mogli bismo, dakle, reći: izabrali smo kriminalistički roman *samo zato* kako bi nam on pomogao u rješavanju nekih teoretskih problema koji nam mogu otvoriti put književnoznanstvenoj cjelini. I dalje: nemamo osobite sklonosti da se bavimo romanesknim tipom koji ne može zadovoljiti naše spoznajne i estetske potrebe, ali smo se na njega koncentrirali zato što on simplificira kompleksno i time olakšava prvi korak prema totalitetnoj shemi. Nije tako. Ta, u mnogome prezreana literatura i vrlo malo teoretski istraživana struktura od prvog je časa zaokupljala naš interes *isto onoliko koliko* i sva teoretska pitanja uz nju vezana. U sistemu romanesknih struktura struktura-tip linearno-povratne naracije ima iznimno mjesto pri-

jelazne strukture: to je linearna naracija i istodobno nije linearna naracija. Ona je zanimljiva i privlačna po toj unutarnjoj kontradikciji kao i po nizu drugih strukturalnih faktora u kojima se reflektira princip enigme. Zatim, taj je romaneskni tip masovni fenomen poput televizije. On je ušao u moderni život na glavna vrata i ne vidim da bi ga nešto moglo izbaciti napolje. Najmanje pak cenzorove mjere. Nisam govorio o tom aspektu kriminalističkog romana, jer to ne spada u njegovu poetiku. Doduše, dopunjena povijesnom poetikom, totalna poetika kriminalističkog romana morat će odrediti društvene i mentalne strukture koje su mu homologne te istražiti socijalne, psihološke i idejne reperkusije kriminalističkog romana u suvremenom životu. Otuda proizlazi zaključak/»opravdanje«: kriminalistički roman i te kako zavređuje da bude predmetom najraznolikijih, pa i fundamentalnih studija.

Time sam »obrazložio« razloge mog bavljenja (dugogodišnjeg i prilično postojanog) kriminalističkim romanom. To je, da tako kažem, racionalna eksplikacija šarma kojem se ni do danas nisam odupro. Daleko sam od pomisli da analiziram »skrivene« razloge. Njima se bavi specijalna pomoćna grana znanosti o književnosti — egzistencijalna psihoanaliza. Nju na tom terenu čeka bogata žetva. Reći ću, na kraju, ipak, da mi se čini da spadam u onu grupu ljudi koji se nikada nisu mogli osloboditi, niti će se ikada osloboditi, narativne mistike ili kulta priče. Štoviše: to mi se katkada ukazuje posljednjom ili jedinom oazom u pustoši lucidnosti i apsurdna.

## DODATAK



KRIMINALISTIČKI ROMANI KOJI  
SAČINJAVAJU ANALITIČKI KORPUS OVE  
RASPRAVE

1. Marcel Allain — Pierre Souvestre: Fantômas
2. Marcel Allain — Pierre Souvestre: Fantômas se venge
3. Boileau-Narcejac: Les louves
4. Boileau-Narcejac: A coeur perdu (Meurtre en 45 tours)
5. Boileau-Narcejac: L'Ingénieur aimait trop les chiffres
6. Jean Bruce: Valse viennoise pour OSS 117
7. John Buchan: Trideset i devet stepenica
8. William R. Burnett: The Abilene Samson
9. Pierre Caillet: Jugez cet homme
10. John Dickson Carr: The burning court
11. Raymond Chandler: The big sleep
12. Leslie Charteris: Svetac u New Yorku
13. James Hadley Chase: No Orchids for Miss Blandish
14. James Hadley Chase: Just a matter of time
15. Peter Cheyney: Don't get me wrong
16. Agatha Christie: The Mysterious Affair at Styles

17. Agatha Christie: Ten little Niggers
18. Agatha Christie: Murder on the links
19. Agatha Christie: Death in the clouds
20. Agatha Christie: The body in the Library
21. Agatha Christie: Death on the Nile
22. Arthur Conan Doyle: Baskerviljski pas
23. Arthur Conan Doyle: Uspomene na Sherlock Holmesa
24. Pierre Darcis: Un pavé pour l'enfer
25. Frédéric Dard: Le bourreau pleure
26. Frédéric Dard/Robert Hossein: Le sang est plus épais que l'eau
27. Frédéric Dard: Le Mont-charge
28. Jacques Decrest: Les trois jeunes filles de Vienne
29. Antoine L. Dominique: Trois gorilles
30. John Evans: Halo in blood
31. Anthony Ferguson: The big snatch
32. Ian Fleming: From Russia with love
33. Ian Fleming: Moonraker
34. Emile Gaboriau: L'Affaire Lerouge
35. Stanley Gardner: The case of the perjured parrot
36. Graham Greene: The ministry of fear
37. Andrej Guljaški: Srešču 07
38. Dashiell Hammett: The glass key
39. Frances Noyes Hart: Proces Bellamy
40. Patricia Highsmith: Neznana iz Nord-Expressa
41. Chester Himes: A jealous man can't win
42. Alfred Hitchcock: Užasne priče
43. Francis Iles: Predumišljaj
44. William Irish: Lady Fantôme
45. Sébastien Japrisot: Piège pour Cendrillon
46. Jean-Louis Lafitte: Le Déserteur
47. Maurice Leblanc: L'Aiguille creuse
48. Maurice Leblanc: La Comtesse de Cagliostro
49. Maurice Leblanc: L'Île au trente cercueils
50. Maurice Leblanc: Les dents du Tigre
51. Auguste Le Breton: Du Rififi chez les hommes
52. Auguste Le Breton: Le soleil de Prague
53. John Le Carré: A small town in Germany
54. John Le Carré: The spy who came in from the cold
55. John Le Carré: The looking-glass war
56. Gaston Leroux: Le Mystère de la chambre jaune
57. Gaston Leroux: Le Parfum de la Dame en Noir
58. Gaston Leroux: Le fauteuil hanté
59. Ross Macdonald: The instant enemy
60. Horace Mac Coy: Ubijaju konje, zar ne?
61. Leo Malet: Les Nouveaux Mystères des Paris —  
L'Envahissant cadavre de la plaine  
Monceau
62. Hubert Monteilhet: Les pavés du diable
63. Hubert Monteilhet: Le retour des Cendres
64. Pierre Nord: Double crime sur la ligne Maginot
65. Pierre Nord: Le Guet-Apens d'Alger
66. Fred Noro: S'il le faut, Vicomte
67. Jack Pearl: Our man Flint
68. André Picot: Il faut mourir à point
69. Roland Pidoux: On y va, Patron
70. Ellery Queen: The siamese twin mystery
71. Ellery Queen: Ubojstvo u 47. ulici
72. Jean Ray: La cité de l'indicible peur
73. San-Antonio (Frédéric Dard): Salut, mon pope!
74. San-Antonio (Frédéric Dard): Viva Bertaga
75. San-Antonio (Frédéric Dard): Tango chinetoque
76. San-Antonio (Frédéric Dard): En avant la moujik
77. Dorothy L. Sayers: Documents in the case
78. Georges Simenon: Monsieur Gallet décédé
79. Georges Simenon: Le charretier de la Providence
80. Georges Simenon: Maigret revient
81. Georges Simenon: Les mémoires de Maigret
82. Georges Simenon: Maigret aux Assises
83. Georges Simenon: Maigret et les vieillards
84. Georges Simenon: Une confidence de Maigret
85. Albert Simonin: Touchez pas au grisbi
86. Johannes Mario Simmel: Es muss nicht immer Kaviar sein
87. Mickey Spillane: The Jury
88. Richard Stark: The black ice score

89. Stanislas-André Steeman: Le condamné meurt à cinq heures
90. Stanislas-André Steeman: L'Assassin habite au 21
91. S. S. Van Dine: The bishop muder case
92. Pierre Véry: L'Assassinat du Père Noël
93. Gerard de Villiers: S. A. S. à Istamboul
94. Edgar Wallace: Big Foot
95. Patricia Wentworth: Eternity ring

## ZNA NSTV ENA I KRIT IČKA LITERATURA O KRIMINALISTIČKOM ROMANU

1. Paul Alexandre: Ambiguïté du roman policier  
»Combat«, 23 juin 1960; 2, 18 et 20 août 1960.
2. Boileau-Narcejac: John Buchan  
Predgovor knjizi »Les 39 marches« (Le livre de poche, 1967.)
3. Boileau-Narcejac: Le roman policier  
Petite bibliothèque Payot, Paris, 1964.
4. Jacques Bergier et Jacques Sternberg: Préface à un Chef-d'oeuvre du crime  
Editions Gérard et Cie, Verviers (Belgique), 1966.
5. Germaine Beaumont: Préface aux oeuvres de Conan Doyle  
Editions Laffont, Paris, 1956.
6. Jean Cocteau: Gaston Leroux  
Le Mystère de la chambre jaune (Le Livre de poche)
7. Raymond Chandler: The simple art of murder  
Chandler: La rousse rafle tout (Presses de la Cité), Paris, 1952.
8. John Dickson Carr: Pierre Boileau  
Pierre Boileau »Chambres closes« — Club du Livre policier, Paris, 1961.

9. Roger Caillois: Le roman policier  
Lettres françaises, Paris, 1941.
10. Maurice-Bernard Endrèbe: Le mystère de la chambre close  
Revue internationale de Criminologie et de Police technique. — Octobre-décembre 1956.
11. Umberto Eco: Il caso Bond  
Bompiani, 1965.
12. François Fosca: Histoire et technique du roman policier  
Nouvelle Revue critique — Paris, 1937.
13. Dorothy Gardiner and Kathrine S. Walker: Raymond Chandler speaking  
The New English Library — London, 1966.
14. Walter Gerteis: Detektive, Ihre Geschichte in Leben und in der Literatur  
Co 1953 by Ernst Heimeran — Verlag München
15. Dr. A. Hesnard: Psychologie du crime  
Payot, 1963.
16. Muriel Hovenot: Le Butin de Lupin  
Revue des Etudes Lupiniennes, N° 4/1968.
17. Fereydoun Hoveyda: Histoire du roman policier  
Les Editions du Pavillon, Paris, 1965.
18. Howard Haycraft: Murder for pleasure  
Peter Davies, London, 1942.
19. Armand Lanoux: Connaissez-vous Gaboriau?  
Les Nouvelles littéraires, 1. XII 1960.
20. Armand Lanoux: Emile Gaboriau  
L’Affaire Lerouge — Le livre de poche, 1961.
21. Edmond Locard: Manuel de technique policière  
Paris, 1923.
22. Edmond Locard: L’Enquête criminelle et les méthodes scientifiques  
Paris, 1920.
23. Edmond Locard: Policiers de roman et de laboratoire  
Paris, 1924.
24. Thierry Maulnier: Quelques aspects d’une mythologie moderne  
Les Chaiers du Sud — Marseilles, N° 310, juillet, 1951.
25. Paul Morand: Réflexions sur le roman policier  
La Revue de Paris, 1. IV 1934.
26. Régis Messac: Le »Detective Novel« et l’influence de la pensée scientifique  
Librairie ancienne Honoré-Champion. — Paris, 1929.
27. Thomas Narcejac: Esthétique du roman policier  
Editions Le Portulan. — Paris, 1947.
28. Thomas Narcejac: La fin d’un Bluff  
Paris, 1949.
29. Thomas Narcejac: Le Roman policier  
Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des Littératures, III, Gallimard, 1958.
30. Thomas Narcejac: Le cas Simenon  
Presses de la Cité, Paris, 1950.
31. John Pearson: The Life of Ian Fleming  
John Pearson and R. R. and C., London, 1966.
32. Quentin Ritzen: Simenon avocat des hommes  
Edition »Le Livre Contemporain« — Paris, 1961.
33. Serge Radine: Quelques aspects du roman policier psychologique  
Edition du Mont-Blanc, Genève, 1960.
34. Dorothy L. Sayers: Great short Stories of Detection, Mystery and Horror  
London, 1929.
35. Pierre-Henri Simon: Le »Frédéric Belot« de Claude Aveline  
Le Monde, 1. août 1970.
36. Jean-Jacques Tourteau: D’Arsène Lupin à San-Antonio. Le roman policier français de 1900 à 1970  
Edition »Maison Mame«, 1970.
37. Carolyn Wells: The technique of the mystery story  
London, 1913.
38. S. S. Van Dine: The Worlds Great Detective Stories  
New York, 1927.
39. Le roman policier  
Magazine littéraire. N° 20, Paris
40. Zbornik studija i članaka  
Mogućnosti, XVII, Split, br. 3—4/1970.
41. Gaston Leroux  
Numéro spécial de »Bizarre«, 1953.

## OBJAŠNJENJE KRATICA UPOTRIJEBLJENIH U OVOJ RASPRAVI

AČ	— aktualizirajući čin
I	— istraga
I/PT	— istraga i potjera zajedno
IPT	— iščekivanje potjere
IS	— inicijalna situacija iz koje izbija program
IU	— istraga ugroženog/žrtve
K	— kraj
KKL	— kulminacija kompozicione linije
K/P	— kraj koji je istodobno i početak novog događajnog niza
KZ	— kazna
NPT	— naznaka potjere
NSČ	— nazočni sumnjivi čin
NTČ	— nazočni tajanstveni čin

O	— otkriće
OČ	— otkriveni čin
O/PT/KZ	— otkriće, potjera i kazna u jedinstvu
P	— početak
PČ	— prijeteći čin
PR	— priprema zločina
PR/I	— priprema zločina koincidira s istragom ugroženog/žrtve
PRO	— program
PRT	— prijetnja
PT	— potjera
R	— rješenje
R/PRO	— realizacija programa
R/r	— uspostavljanje ravnoteže rješenjem
R/z	— narušavanje ravnoteže zagonetkom
STČ	— sekundarni tajanstveni čin
TČ	— tajanstveni čin
TČn	— novi tajanstveni čin
TČ/PČ	— tajanstveni čin koji se naznačuje kao prijeteći čin
TČ-PČ	— tajanstveni čin koji se konstituira kao prijeteći čin
Z	— zagonetka
ZČ	— zagonetni čin

#### BILJEŠKA O PISCU

Stanko Lasić rođen je godine 1927. u Karlovcu. Diplomirao je jugoslavenske književnosti i filozofiju 1953. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a doktorirao na istom fakultetu 1965. s tezom o Milutinu Cihlaru Nehajevu. Od 1955. asistent, od 1966. docent, a od 1972. izvanredni profesor na katedri za noviju hrvatsku književnost, također na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U međuvremenu bio je tri godine lektor hrvatsko-srpskog jezika u Lyonu, a boravio je i na studijskim izučavanjima u Francuskoj, Velikoj Britaniji, Čehoslovačkoj i Mađarskoj. Od 1969. do 1972. bio je direktor Instituta za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, te je u tom svojstvu jedan od osnivača izdavačkog poduzeća »Liber«, kojem je i danas član izdavačkog savjeta. Član je uredništva časopisa »Croatica«.

Od 1955. kontinuirano objavljuje književnopovijesne studije i eseje, od kojih posebno spominjemo:

— *O literarno-historijskom metodi u djelima prof. dr Antuna Barca* (»Pogledi«, 1955.)

— *Slovenski kritik Josip Vidmar* (»Republika«, 1955.)



— *Teorijske osnove Nehajevljeve književne i kulturne kronike u dvadesetim godinama* («Umjetnost riječi» 1965.)

— *Nehajevljev »Sturm und Drang«* (Radovi Zavoda za slavensku filologiju, 1966.)

— *Roman Šenoina doba* (RAD JAZU, 1966.)

Vrlo su zapaženi i Lasićevi bibliografski radovi, od kojih su najopsežniji *Bibliografija suvremene hrvatske proze 1945—1966* («Croatica», 1970.), *Opća literatura o novijoj hrvatskoj književnosti* (izdanje Sveučilišta u Zagrebu u tehnici skripta), te *Bibliographie de la littérature croate en langue française* (Annales, 1968—69).

Najzanimljivije i najvrednije Lasićevo djelo do sada je svakako *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952* (Liber, 1970.), knjiga koja je potaknula više rasprava i polemika negoli bilo koje drugo književno teoretsko djelo u poratnom razdoblju. Lasić je za tu knjigu nagrađen najvišom republičkom nagradom za književnost iz fonda »Vladimir Nazor«.

*Sukob na književnoj ljevici 1928—1952* uskoro izlazi i na francuskom jeziku u Parizu.



1612

LIBER

Izdanja Instituta za znanost  
o književnosti

Za izdavače  
*Slavko Goldstein*

Tehnički urednik  
*Katica Zorzut*

Korektor  
*Zdenka Fabijančič*

Naklada: 1.500 pr

Br. M. K. 52

Tiskanje završeno

Tisak: »Ognjen Pr

	21
	117
	3
	1612