

Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet

Uroš V. Tomić

Britanski kriminalistički roman – ključni aspekti
razvoja

doktorska disertacija

Beograd, 2013.

University of Belgrade
Faculty of Philology

Uroš V. Tomić

British Crime Novel – Key Aspects of
Development

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013.

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

dr Zoran Paunović, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

Izjava zahvalnosti

Na onome što su me naučili, a pre svega što su mi pokazali kako da mislim i da učim, duboko sam zahvalan Dragici Trebješanin, Milidarki Đorđević, Ivani Trbojević, Svetozaru Ignjačeviću, Tihomiru Vučkoviću, Brankici Pacić, Svetozaru Koljeviću, Biljani Đorić-Francuski, Novici Petroviću, a posebno mom mentoru Zoranu Paunoviću.

Velika hvala na usrdnoj pomoći Vesni Vidović, Milanu Miljkoviću, Ireni Kuljić, Simoni Čupić, Vladislavi Ribnikar, Dejvidu Norisu, Marti Frajnd, Aleksandri Jovanović, Svetlani Gavrilović, Sandri Nikolić, Lindi Vudard i Betani Kvals.

Naposletku, hvala mojoj porodici i prijateljima na strpljenju, podršci i razumevanju.

Rad posvećujem svojoj majci i sećanju na svog oca.

REZIME

Kriminalistički roman je u britanskoj književnosti odavno pronašao i čvrsto zauzeo značajno mesto. Od samog nastanka ovog žanra, veliki broj priznatih pisaca se sa manjim ili većim žarom i uspehom okušao na ovom polju, često kombinujući kriminalistički žanr sa takozvanom ozbiljnom književnošću. Na značaj ovog žanra ukazuje bogatstvo njegovog istorijskog razvoja, kao i veliki broj podžanrova koje određuje zastupljenost različitih aspekata samog kriminalističkog romana. Tokom dvadesetog veka roman kriminalističkog žanra preuzimao je sve više ozbiljnu ulogu tumača ljudske svesti i indikatora društvenih i individualnih stanja, prelazeći tako, kroz jedinstvenu stvaralačku poetiku pojedinih pisaca, u glavni i kritički priznati tok moderne britanske književnosti.

Ovaj rad predstavlja, na dijahronijskom i sinhronijskom planu, istraživanje ključnih aspekata razvoja žanra kriminalističkog romana koji je prešao put od popularne literature sa senzacionalističkim pristupom i neveštim zapletom, do ozbiljnog žanra posvećenog analizi motiva zločina i aberacije ljudske svesti, kao i skoro dokumentarnog proučavanja dokaza koji vode do rasvetljavanja kriminalnog dela koje moderni pisac pre svega sagledava kao posledicu a ne uzrok. U radu se razmatra formalni razvoj i uslozljavanje, odnosno diversifikacija književnog izraza dok se evolutivni kontinuitet tradicije kriminalističkog romana rekonstruiše na osnovu detaljne strukturalne i naratološke analize sledećih aspekata žanra: strukture romana, tematsko-motivskog sklopa, narativnih postupaka, figure detektiva, strukture zapleta i značaja koncepta zagonetke, i na kraju, horizonta očekivanja čitalačke publike. Pored strukturalnog i naratološkog pristupa, u interpretaciji građe koriste se ključni teorijski uvidi kulturalnih studija i teorije recepcije.

Ukoliko izuzmemo uvod, u kom je dat pregled kritičko-teorijskih proučavanja kriminalističkog romana, i sam zaključak, disertacija je podeljena na deset poglavlja: prvo se bavi opštim istorijskim pregledom žanra dok su ostala posvećena analizi devet najreprezentativnijih britanskih autora koji predstavljaju uporišne tačke na kojima počivaju ne samo granice već i mogućnosti nadilaženja kriminalističkog žanra. Svako poglavlje sastoji se od dva dela: u prvom se nalazi sintetičko-analitički presek celokupnog

stvaralaštva odgovarajućeg autora ili autorke dok je drugi posvećen detaljnijoj analizi jednog reprezentativnog romana, odnosno onih aspekata u kojima se najbolje ogleda razvoj žanrovske formule. U ovim poglavljima analizirani su sledeći autori i autorke, kao i njihovi romani: **Vilki Kolins** (*Žena u belom/The Woman in White*, 1860), **Artur Konan Dojl** (*Baskervilski pas/The Hound of the Baskervilles*, 1902), **G. K. Česterton** (*Čovek koji je bio Četvrtak/The Man Who Was Thursday*, 1908), **Agata Kristi** (*Smrt na Nilu/Death on the Nile*, 1937), **Pi Di Džejms** (*Neka vrsta pravde/A Certain Justice*, 1997), **Rut Rendel** (*Presuda u kamenu/A Judgement in Stone*, 1977), **Kolin Dekster** (*Devojka je mrtva/The Wench is Dead*, 1989), **Minet Volters** (*Zvečarka/The Shape of Snakes*, 2000) i **Barbara Vajn** (*Lekar za krv/The Blood Doctor*, 2002).

Na kraju istraživanja, u jednom nužno svedenom preseku transformativnih tokova britanskog kriminalističkog romana, dolazi se do zaključka da je ovaj žanr britanske književnosti od svojih početaka pa sve do danas prešao jedan višestruko složen književni, kulturološki i društvenopolitički put. Rađajući se paralelno sa jačanjem srednje klase u Engleskoj i razvojem novih oblika zabave, a uslovljen institucionalnim uspostavljanjem policijskog aparata i sve snažnijim uticajem štampe i periodičkih publikacija, kriminalistički roman imao je svoje korene i u ozbiljnoj i popularnoj književnosti XIX veka. U sadejstvu poetičkih tendencija romantičarske tradicije, poovske kratke priče, gotskog romana XVIII veka, viktorijanske književnosti i senzacionalističkog romana, kriminalistički žanr sticao je postepeno ne samo sve širi krug publike već i sve više kritičke pažnje i u onim krugovima kulturne i društvene elite koji su ga na početku otpisivali kao vid jeftine zabave. Na njegov razvoj tokom više od sto šezdeset godina, u pojedinim prelomnim periodima, posebno značajnu ulogu imali su književni i društvenopolitički uticaji koji su dolazili sa druge strane Atlantika.

Intenzivna književna i kulturna razmena britanske i američke tradicije vodila je i sve složenijem profilisanju niza paralelnih podžanrovskih strujanja. A značaj pojedinih distinktivnih obeležja žanra kriminalističkog romana – značaj zagonetke, zaplet, element misterije, centralna pozicija zločina u odnosu na radnju romana, likovi istražitelja i istražiteljki, psihološka karakterizacija likova, autorski društveni angažman i stav – menjao se u zavisnosti od kulturnih i društvenopolitičkih okolnosti s jedne strane i odnosa prema drugim umetnostima i „ozbiljnoj“ književnosti sa druge. Nakon Drugog svetskog rata, a još

više po zaršetku Hladnog rata, autori i autorke kriminalističkog romana sve više su se okretali ka artikulaciji društveno angažovanih stavova dok je samoosvešćivanje pozicije kriminalističke književnosti u kontekstu književnosti uopšte sve više podsticalo pisce da svoja dela izmeštaju iz sfere popularne kulture i zabave ka sferama ozbiljne umetnosti. Stoga ostaje otvoreno pitanje na koji način će se ovaj trend dalje razvijati u budućnosti i da li će se granice žanrovske književnosti i „visoke“ književnosti fundamentalno destabilizovati zahvaljujući sve složenijim poetičkim rešenjima koje će nuditi kriminalistički žanr.

Ključne reči: britanska književnost, kriminalistički roman, žanr, detektiv, zaplet, horizont očekivanja, narativne tehnike, dijahronija

Naučna oblast: Nauka o književnosti

Uža naučna oblast: Engleska književnost

UDK:

SUMMARY

The crime novel in British literature and culture has long held a significant place. Since the beginnings of the genre many critically acknowledged authors have, with more or less ardor and success, tried themselves within the field, oftentimes combining crime fiction with the so called high literature. The scope of its historical development exemplifies the significance of this genre, as do the many subgenres determined by the presence of varied aspects of crime fiction. During the 20th century the crime novel has gradually assumed the serious role of the interpreter of the human condition and psyche, and has become the indicator of social and individual states of being. Thus it has completed a major shift into the main and critically acclaimed stream of contemporary British literature through unique creative poetics of individual authors.

This dissertation represents a research into the key aspects of genre development both diachronically and synchronically. It strives to map the journey the crime novel has made from popular fiction with sensationalist overtones and often clumsy plotting to a serious genre dedicated to the analysis of criminal motivations, the aberrations of human consciousness and an almost documentary exploration of evidence leading to the solving of crimes which the contemporary author views primarily as a consequence instead of the cause. The work takes a close look at the genre's formal development and its acquisition of structural complexity. It explores the diversification of literary expression and reconstructs the evolutionary continuity of crime fiction based on a detailed structural and narratological analysis of the following genre aspects: novel structure, the thematic and motivational layer, narrative techniques, the detective figure, plot development and significance of the puzzle plot and, finally, the readers' horizon of expectations. Aside from structural and narratological approach, the interpretation of literary material avails itself of key theoretical insights of culture studies and theory of reception.

Not counting the Introduction which includes an overview of critical and theoretical studies into crime fiction, nor the Conclusion which summarizes the work's findings, this dissertation is divided into 10 chapters; the first offers a general historical overview of the

genre while the other nine are dedicated to detailed analysis of the work of nine representative crime fiction authors. These authors are chosen as offering a major foundation not only for genre boundaries but for the possibilities of transcending the crime fiction genre. Each chapter consists of two parts: the first gives an analytical and synthetical cross cut of the author's oeuvre, while the second is dedicated to detailed analysis of a single representative novel, ie. of those aspects which best reflect the development of genre formula. The following authors have been studied: **Wilkie Collins** (*The Woman in White*, 1860), **Arthur Conan Doyle** (*The Hound of the Baskervilles*, 1902), **G. K. Chesterton** (*The Man Who Was Thursday*, 1908), **Agatha Christie** (*Death on the Nile*, 1937), **P. D. James** (*A Certain Justice*, 1997), **Ruth Rendell** (*A Judgement in Stone*, 1977), **Colin Dexter** (*The Wench is Dead*, 1989), **Minette Walters** (*The Shape of Snakes*, 2000) and **Barbara Vine** (*The Blood Doctor*, 2002).

Through a necessarily brief overview of the transformative currents within the British crime novel, the final part of this research reaches the conclusion that this genre of British literature has, from its inception until today achieved a multilayered and complex literary, cultural and socio-political significance. Created almost concurrently with the development of the British middle classes and new forms of mass entertainment, while conditioned by the institutionalization of the state police system and the ever-growing influence of periodicals and the printed word, the crime novel finds its roots both in high and popular literatures of the 19th century. Combining the poetic tendencies of the 18th century Gothic novel, the Romantic traditions, Poe's short stories, the Victorian novel and the Sensational novel, crime fiction has gradually gained not only a larger audience but also more critical attention even within the circles of cultural and social elite that had previously dismissed it as trivial entertainment. Its development during over 160 years has also been influenced in certain critical periods by literary and socio-political events coming from across the Atlantic.

The extensive literary and cultural trade between the British and American traditions has led to a more complex defining of various parallel subgenre currents. Meanwhile, the significance of certain distinctive characteristics of the crime novel – the puzzle plot, the mystery element, the central position of crime within the structure of the novel, the investigative figures, psychological characterisation, authorial social stance and

engagement – has undergone changes depending on cultural and socio-political circumstances as well as the attitude towards other arts and high literature. After World War II, and especially after the ending of the Cold War, authors have more actively turned towards articulating socially engaged stances. The raising awareness of the position of crime fiction within general literature has also inspired authors to reposition their work within the spheres of high art. The question of how this trend will develop in the future remains open, as well as whether genre boundaries between crime fiction and high literature would further fundamentally destabilize due to ever more complex poetic solutions offered by the crime fiction genre.

Key Words: British literature, crime novel, genre, detective, plot, horizon of expectations, narrative techniques, diachrony

Scientific field: Literary Studies

Narrow scientific field: English Literature

UDC:

SADRŽAJ

| | |
|---|-----|
| UVOD | 1 |
| 01. <i>DVE STOTINE GODINA KASNIJE</i> Istorijski pregled žanra kriminalističkog romana | 18 |
| 02. <i>VIKTORIJANSKI SENZACIONALIZAM</i> Vilki Kolins, <i>Žena u belom</i> , 1860. | 51 |
| 03. <i>DETEKTIV GENIJE</i> Artur Konan Dojl, <i>Baskervilski pas</i> , 1902. | 68 |
| 04. <i>ANARHIJA METAFIZIKE</i> G. K. Česterton, <i>Čovek koji je bio Četvrtak</i> , 1908. | 81 |
| 05. <i>ZLATNO DOBA</i> Agata Kristi, <i>Smrt na Nilu</i> , 1937. | 94 |
| 06. <i>TANATOS I PSIHA</i> Pi Di Džejs, <i>Neka vrsta pravde</i> , 1997. | 109 |
| 07. <i>DRUŠTVENA ODGOVORNOST</i> Rut Rendel, <i>Presuda u kamenu</i> , 1977. | 126 |
| 08. <i>ISTORIJA I ZLOČIN</i> Kolin Dekster, <i>Devojčura je mrtva</i> , 1989. | 143 |
| 09. <i>PRVO ZAŠTO, POTOM KO</i> Minet Volters, <i>Zvečarka</i> , 2000. | 158 |
| 10. <i>MISTERIJA BEZ MISTERIJE</i> Barbara Vajn, <i>Doktor za krv</i> , 2002. | 175 |
| ZAKLJUČAK | 189 |
| Dodaci | 196 |
| Literatura | 207 |
| Biografija autora | 211 |
| Prilozi | |

UVOD

Osnovni problem u analizi bilo kog književnog žanra a čini se, posebno žanra kriminalističkog romana, predstavlja pitanje definisanja granica i distinktivnih obeležja osobina koje pojedinačno književno delo mora posedovati da bi se označilo kao kriminalistički roman. Ovo pitanje postaje posebno važno u današnje vreme kada se često pod odrednicu jednog žanra svrstava skoro beskonačan broj varijacija apstraktne žanrovske formule, gde u pojedinim romanima autori, u zavisnosti od lične poetike ili duha vremena, stavljaju različit akcenat na različite elemente žanra pa neki koji su se do tada činili nevažnim dobijaju centralno mesto i važnost. Usled ovako dinamične distribucije i stalnog pomeranja elemenata žanra između centra i periferije dolazi i do složenog formiranja brojnih podžanrova u književnosti. Stoga danas govorimo o podžanrovima kao što su detektivski roman, roman policijske procedure, forenzički kriminalistički roman, postmoderni roman, špijunski, akcioni, tematski roman, odnosno medicinski triler itd.

Ipak, ukoliko postoji jedinstvena karakteristika koja odlikuje kriminalistički roman (a pojedini pisci poput Patriše Hajsmit često nam dokazuju suprotno) to je da se u ovakvom romanu radi o počinjenom zločinu ili bar o nizu događaja koji liče na zločin. Prisustvo detektiva nije neophodno (Agata Kristi ili Rut Rendel u nekim svojim romanima uopšte nisu uvodile lik detektiva u zaplet), a kao što nam postmoderni kriminalistički romani Pola Oстера ili Patriše Danker pokazuju nije neophodno ponuditi ni razrešenje misterije. Stoga je terminološki kao najprecizniji pojam u ovoj tezi i uzet naziv „kriminalistički“ roman, umesto detektivski, ili roman misterije. Zbog različitih

karakteristika koje grupe kriminalističkih romana mogu posedovati, autori poput Dž. Simonsa, S. Najta, Dž. Skegsa i D. Sida često ih uslovno klasifikuju u gorepomenute podžanrove priznajući unapred da svaki pokušaj žanrovske klasifikacije neminovno vodi u paradokse i često nužno provizorne odrednice u naporu da se uvede barem privid reda u jedno žanrovsko književno polje koje se neprekidno menjalo tokom 160 godina koliko (opet okvirno uzev) postoji. Čak i ovakva klasifikacija podžanrova kriminalističkog romana danas međutim postaje skoro nemoguća na šta nam, primera radi, ukazuje i arhiva sajta *Stop, You're Killing Me*¹ u kojoj su navedena imena preko 4000 pisaca, i blizu 50 000 književnih naslova koji su ostavili traga u istorijskom razvoju kriminalističkog romana.

Dakle, svaki naučni pregled, pa i ovaj, mora se unapred ograničiti u pogledu opsega i kategorizacije dela i autora koje uvrštava u žanr kriminalističkog romana. Ovaj rad se takođe i geografski opredeljuje za trasiranje istorijata kriminalističkog žanra u britanskoj književnosti, što u pogledu detaljnije literarne analize neminovno isključuje mnoge relevantne autore američkog kriminalističkog romana, mada ćemo se u čitanju kriminalističkih romana po potrebi osvrnuti na pojedine američke autore kako bismo jasnije mapirali uticaj koji su ostvarili na britanske pisce. Komparativne veze britanske i američke književnosti dobijaju na posebnom značaju posebno u periodu nakon Drugog svetskog rata, koji u britanskom kriminalističkom romanu predstavlja jedan od najvitalnijih i najznačajnijih perioda, i to kako u pogledu raznovrsnosti tako i u mnogo važnijem domenu razvoja i transformacije žanra.

Neophodno je napomenuti da je ozbiljno akademsko proučavanje kriminalističkog romana na engleskom jeziku relativno nova pojava budući da

¹ Jedan od vodećih sajtova u domenu klasifikacije pisaca kriminalističkih romana na engleskom jeziku.

su, kako ističe Karl Rolison, „vodeći kritičari tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog veka, poput Edmunda Vilsona, sa prezirom otpisivali kriminalističke romane, misterije, trilere i romane policijske procedure – ukratko, sve varijacije književnog stvaranja koje vode ka rasvetljavanju zločina i melodramskim konfliktima između dobra i zla. Takva žanrovska književnost (smatrana je) previše pojednostavljenom i ne zaslužuje pažnju kritičara.“² Tek početkom sedamdesetih godina dvadesetog veka, prevashodno sa objavljivanjem studije Džulijana Simonsa pod nazivom *Krvavo ubistvo. Od detektivske priče do kriminalističkog romana: istorijat/Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History* (1972) ovaj žanr postaje interesantan za naučno proučavanje, a dela koja mu pripadaju po prvi put se uključuju u silabuse studija književnosti na uticajnim univerzitetima u Velikoj Britaniji i SAD. Književna kritika sadržana u delu *Avantura, misterija i romansa: formulaični zapleti kao umetnost i popularna kultura/Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976) Džona Kaveltija, jednog od prvih proučavalaca popularne kulture i njenog uticaja na 'visoku' umetnost u književnosti, u velikoj meri je doprinela razvijanju akademske svesti o smislu i značaju tumačenja žanrovske književnosti i načina na koji ona odražava stvarnost.

Kritički tekstovi se pre svega bave pomenutom problematikom klasifikacije žanra i određivanja podžanrova, a zatim pokušavaju da oforme i kanon tekstova (ili barem autora) koji bi objedinio i reprezentovao one karakteristike koje se percipiraju kao distinktivna obeležja kriminalističkog romana kao žanra. Tako npr, Džulijan Simons posebnu pažnju posvećuje Dikensu, Vilkiyu Kolinsu i Arturu Konanu Dojlu kao začetnicima žanra i stvaraocima osnovne formule kriminalističkog romana, ali i kratkoj detektivskoj priči koju smatra pretečom romaneskne forme. U okviru perioda koji je među kritičarima poznatiji pod

² *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. xvii

ponešto varljivim nazivom „zlatno doba“ posebno mesto među britanskim piscima dobijaju Agata Kristi, Doroti L. Sejerz i Antoni Berkli, čija dela Simonsu služe da detaljnije proučava i artikuliše novonasta „pravila“ u pisanju kriminalističkih romana, s obzirom na to da oni u to vreme postaju izuzetno popularni; pored toga, više mesta Simons posvećuje i špijunskom romanu nudeći kratke analize dela Erika Amblera, Ijana Fleminga i Džona le Karea.

Prva antologija relevantnih tekstova o žanru kriminalističkog romana nastalih pre i tokom sedamdestih godina objavljena je 1980. godine. Njen priređivač je Robin Vinks, a u antologiji nalazimo tekstove Aristotela, pesnika Vistana Hju Odna, Doroti L. Sejerz, Džordža Grela kao i Džona Kaveltija. Kroz ove tekstove definišu se na naučno-kritičkom nivou prve konture žanra koji se definiše kao perpetuiranje odgovarajućeg seta narativnih formula i poetičkih obrazaca. Po Kaveltiju „standardne konvencije uspostavljaju zajednički jezik između pisaca i čitalaca. Bez (njega) umetnička komunikacija ne bi bila moguća“³.

Robin Vinks tako u uvodnom tekstu antologije definiše četiri postupka u organizovanju detektivskog (odn. kriminalističkog) romana: 1) Definisanje problema; 2) Dokazi koji se odnose na počinjeni zločin; 3) Procena predstavljenih dokaza; i 4) Donošenje odluke o značenju (i značaju) istih. Drugim rečima, ekspozicija kriminalističkog romana obezbeđuje ključni trenutak narušavanja društvene ravnoteže kroz opis počinjenog zločina. Ovakav trenutak je od značaja za čitaoca jer ukida postojanje ideje o bezbednosti i otpornosti na destruktivni element oličen u liku nepoznatog zločinca. Tako kriminalistički roman postaje simbolična zamena za neposredni doživljaj realnosti kao opasne i preteće, u koju se, najčešće posredstvom detektiva, postepeno vraća sklad i

³ "The Study of Literary Formulas", *Detective Fiction – A Collection of Critical Essays*, ed. by. Robin W. Winks, New York: Prentice Hall, 1980, p. 124.

sigurnost nakon što je počinjeni zločin rešen. A pošto se čitaocu romana nudi mogućnost da isprati sve značajne elemente istrage, te da bude neretko i korak ispred samog istražitelja, kriminalistički roman na osoben način uključuje čitaoca u rešavanje misterije; otuda se u okviru drugog dela formule kriminalističkog romana zahteva da čitalac dobije na uvid sve informacije neophodne za razrešenje zločina, ali na takav način da one ostanu manje ili više vešto prikrivene od neposrednog čitaočevog pogleda. Stoga se u trećem delu književnog postupka istražitelj (ili lik koji po svim karakteristikama preuzima ulogu istražitelja) uspostavlja kao neka vrsta vrhovnog tumača dostupnih činjenica – kroz proces proučavanja, procene i vrednovanja dokaza. Džordž Grela u tekstu iz 1976. godine napominje da „čitalac ne deli sposobnosti detektiva, već im se divi“⁴. Ovaj deo formule kriminalističkog romana potencijalno je najproblematičniji kako za pisca tako i za čitaoca, a povezan je sa horizontom očekivanja u kontekstu logičnog, pravičnog i veštog rasuđivanja koje će zadovoljiti čitalačke potrebe za uspostavljanjem reda ali i za sagledavanjem istražitelja kao simboličnog superheroja čije su moći dovoljno snažne da povrate društveni red. Četvrti i poslednji deo strukture kriminalističkog romana tiče se samog razrešenja misterije, otkrivanja počinitelja zločina i ideje o zasluženju kazni. Ovakvom strukturom zaokružuje se proces simboličnog društvenog i individualnog pročišćenja. U eseju iz 1948. godine pod nazivom „Guilty Vicarage“ Odn navodi da je „ubistvo čin disrupcije kojim se gubi nevinost“, kao i da je tipičan čitalac žanra "osoba koja pati od osećanja greha"⁵, te da se kroz postupak čitanja kriminalističkih romana odvija katarza u aristotelovskom smislu.

Doroti L. Sejerz u tekstu iz 1929. godine skreće pažnju na još jedan bitan element žanra kriminalističkog romana: kao i u sportu, moraju se uspostaviti

⁴ "Formal Detective Novel". *Detective Fiction – A Collection of Critical Essays*, ed. by. Robin W. Winks, New York: Prentice Hall, 1980, p. 86.

⁵ "The Guilty Vicarage". *Detective Fiction – A Collection of Critical Essays*, ed. by. Robin W. Winks, New York: Prentice Hall, 1980, pp. 20-23.

pravila igre, kako bi čitalac uvek bio u mogućnosti da isprati zaplet romana i da, makar posredno i teoretski, učestvuje u njegovom rešavanju. Vodeći se ovim principom, grupa britanskih autora osniva 1930. godine čuveni Detektivski klub (Detection Club), čiji su se članovi obavezivali na kodeks etičkog tretiranja čitaoca kroz poštovanje „10 zapovesti“ koje su imale za zadatak da obezbede ispravan odnos prema čitaocima u osmišljavanju i razrešenju zapleta⁶. Prvi predsednik kluba, koji postoji i danas bio je priznati književnik Gilbert Kit Česterton.

Ovakvom sagledavanju žanra kriminalističkog romana kroz fiksirani obrazac umnogome je doprinela i teorija strukturalizma. Cvetan Todorov, u jednom od prvih tekstova (objavljenom 1977. godine) koji se iz strukturalističke perspektive bave ovim žanrom, određuje postojanje suštinskog dualiteta u srži kriminalističkog romana – jedan segment teksta bavi se zločinom, a drugi, ništa manje važan, istragom koju zločin uslovljava. Stanko Lasić takođe, u studiji iz 1973. godine, kriminalistički roman definiše kao „funkcijski roman“ koga odlikuje „čvrsta narativna sukcesija“⁷. Zaplet kriminalističkog romana određuje kao „tip naracije koja je u sebi paradoksalna jer je kretanje *i* unapred *i* natrag“⁸, odnosno (u kontekstu sličnom kasnijoj definiciji koju nudi Todorov) kao narativni tok koji da bi napredovao prema razrešenju mora iznova da referiše na ono što se dogodilo, to jest na deo teksta koji se bavi zločinom kako bi deo koji se bavi istragom bio uopšte moguć. Lasić takođe nudi i četiri tipa eksteriorizacije bazične sheme kriminalističkog romana u pokušaju da strukturno pokrije već tada sve razgranatiji sistem podžanrova: 1) Oblik istrage (u kome je ubica nepoznat čitaocu); 2) Oblik potere (u kome je identitet zločinca poznat); 3) oblik pretnje (gde je akcenat na ugroženosti likova); i 4) Oblik akcije (koji je usmeren

⁶ Za popis svih zapovesti videti Dodatak 1.

⁷ *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb: Liber, Mladost, 1973, str. 15.

⁸ *Ibid.*, str. 57.

na strukturu sistematskog prikazivanja procesa događanja). Iz današnje perspektive, međutim, ovakav strukturalistički pristup ipak se čini ponešto reduktivnim i ograničavajućim, posebno ukoliko imamo u vidu raznovrsnost žanra i česta tendenciozna odstupanja od ranijih obrazaca. Otuda se u poslednjih dvadeset godina pojavljuje niz studija žanra iz različitih teorijskih perspektiva – feminističke kritike (kroz jasne pokušaje da se uspostavi novi, ili paralelni kanon autora i dela koji bi uključio mnoge zanemarene spisateljice), postkolonijalne kritike (u potrazi za novim, separatnim nacionalnim identitetom odraženim unutar strukture kriminalističkog romana i razvoja likova), psihoanalitičke kritike (u tumačenju psihoanalitičkih koncepata zla, zatvorenosti, sopstva kao ključnih elemenata žanra), itd.

U studiji pod nazivom *Žena kao detektiv: rod i žanr/ The Woman Detective: Gender & Genre* (1988) Ketlin Gregori Klajn posebnu pažnju posvećuje onim autorima koji uvode ženske likove kao istražitelje, tvrdeći da samom promenom pola detektiva oni „podrivaju značaj svog lika i perpetuiraju standard ženske nejednakosti, čime podrivaju i sam žanr“. Iz te perspektive posmatrano, svaki roman koji za glavni lik ima ženu detektiva "može se (jedino) nazvati parodijom"⁹. Zastupajući tezu da kriminalistički roman mora pripadati poetici realizma Klajn ideju parodičnog, ili „lakog“ romana sa likom žene kao glavnim istražiteljem smatra lošom i nepreporučljivom kopijom muškog pisma. Definišući kriminalistički roman dvadesetog veka (pogotovu onaj koji nastaje u SAD tokom četrdesetih i pedesetih godina) kao platformu maskuline i mizogine strukture, Klajn traži pojavu „uverljive žene“ kroz radikalnu reformu, reformulaciju i reviziju žanra. Seli R. Mant, pak, u knjizi *Ubistvo po pravilima? feminizam i kriminalistički roman/Murder by the Book? Feminism and the Crime*

⁹ Illinois: Illini Books, 1995, pp. 173-174.

Novel (1994)¹⁰ zastupa suptilniju i subverzivniju ideju da spisateljice upravo takve tradicionalne „kliše“ maskulinog kriminalističkog romana mogu koristiti u cilju postizanja političke feminističke poente: „sintetišući konstrukciju (koncepta) 'heroj' sa (konceptom) 'žena' pisci su u mogućnosti da projektuju fantazije o nezavisnosti i snazi kao protivargument fiktivnom konstruktivnom 'žena-kao-dodatak-muškarcu'¹¹. Feministički kriminalistički roman kao podžanr prema Mant korene vuče iz petparačkih romana sa tematikom lezbijske ljubavi iz kasnih šezdesetih godina dvadesetog veka. Parodiju Muškarca kao Velikog Detektiva u delima nastalim tokom dvadesetih i tridesetih godina Mant sagledava kao prigodan i logičan postupak ukidanja preovladavajuće ideje o muškom autoritetu, a razvoj psihološkog trilera smatra direktnim uticajem spisateljica unutar žanra kriminalističkog romana. Za razliku od tradicionalnog, 'maskulinog' kriminalističkog romana, koji najčešće krivicu nalazi u pojedincu i time vraća ideju reda u društveni poredak, feministički roman upravo zbog svoje intrinzične zainteresovanosti za koncept nejednakosti, pravde i društvene odgovornosti krivicu određuje kao kolektivnu, koja traži nužne strukturne promene u pomenutom poretku. Nadovezujući se na tradicionalni status detektiva kao autsajdera, Mant zaključuje da je „Drugost detektiva uvek već prisutna u tekstu; feminističke spisateljice tu činjenicu mogu iskoristiti“¹². Baveći se problematikom konflikta koncepta maskulinog i femininog u tekstu, (u prethodnom citatu koristi psihoanalitički termin Drugost) Mant takođe pruža značajan uvid i u elemente koje povezuju kriminalistički roman i teorije psihoanalize:

¹⁰ Ketlin Gregori Klajn iste godine uređuje knjigu pod nazivom *Značajne spisateljice kriminalističkog romana: od klasika do savremene književnosti/ Great Women Mystery Writers: Classic to Contemporary*, koja ima za zadatak da uspostavi prvi biobibliografski dokument o ženama koje su svojim delima obeležile i formirale mnoge postulate kriminalističkog romana, u pokušaju da se osveži postojeći kanon i etablira 'žensko pismo' unutar žanra.

¹¹ London: Routledge, 2005, p. 193.

¹² Ibid., p. 195.

Odnos između psihoanalize i kriminalističkog romana je odnos koji vrví od zajedničkih tema, šablona, matrica i želja. U srži oba pojma nalazi se istraživanje konflikta, sa namerom da se postigne razrešenje istog i olakšanje kroz *closure*. Figura psihoanalitičara dvojník je lika detektiva, kao agens koji nastoji da protumači tragove i simbole, figura moći koja primenjuje veštine racionalnog tumačenja na određeni tekst.¹³

Žak Lakan se još 1956. godine bavio tekstom Edgara Alana Poa „Ukradeno pismo“, jednom od prvih detektivskih kriminalističkih priča, koristeći je kao polaznu tačku u svojoj poststrukturalističkoj psihoanalitičkoj teoriji književnosti. Esej Žaka Deride *Purveyor of Truth* (1975) nadovezuje se upravo na „Ukradeno pismo“, posebno se osvrćući na značaj koncepta pisma kao označitelja, ali i optužujući Lakana da je u svom primarnom tumačenju teksta zanemario književni kontekst priče. Antologija *Ukradeni Po: Lakan, Derida i psihoanalitičko čitanje/The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading* (1987), koju su priredili Džon Maler i Vilijam Ričardson skreće pažnju na uticaj koji je višegodišna debata povodom psihoanalitičkog tumačenja Poa ostvarila na čitavu psihoanalitičku književnu kritiku. Džejn Galop, koju citira i Sali R. Mant, tako dolazi do zaključka da kriminalistička priča "Ukradeno pismo" funkcioniše "kao parabola psihoanalize"¹⁴. Još jedan pokazatelj značaja veze koja postoji između kriminalističkog romana i psihoanalitičke teorije svakako je i književni opus teoretičarke Julije Kristeve koja u nizu kriminalističkih psiholoških romana,

¹³ Ibid., p. 143.

¹⁴ Jane Gallop prema Sally R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London: Routledge, 2005, p. 144.

primenjujući jasne žanrovske formule, pronalazi način da ilustruje osnovne elemente svog teoretskog rada u oblasti feminističke i psihoanalitičke kritike.

Trebalo bi se takođe osvrnuti i na studiju Ralfa E. Rodrigeza *Tamnoputi istražitelj: detektivski roman i Čikano identitet/ Brown Gumshoes: Detective Fiction and the Search for Chicana/o identity* (2005) koja žanr kriminalističkog romana tretira kao reprezentativni uzorak kulturološke, društvene i političke pozicije koju zauzimaju Meksikanci na jugu SAD, i interpretira ga kroz prizmu specifično postkolonijalne kritike. U studiji se, naime, zastupa teza da tek sa objavljivanjem prvog Čikano kriminalističkog romana *Saučesnici/ Partners in Crime* Rolanda Inohose (1985) započinje svesni napor da se putem popularne kulture meksički identitet Amerikanaca iz Novog Meksika istovremeno izdvoji i definiše tako da pripada obema kulturama podjednako, te da „detektivski roman (postaje) moćno sredstvo spoznaje šta znači biti Latino ili Latina u dvadesetprvom veku“¹⁵. Američki Meksikanci – Čikanosi, kao deo individualnog i kolektivnog sopstva nose teret tradicionalne meksičke kulture često prigušene pod teretom dominantnog konstrukta američkog identiteta, a „detektivski romani svedoče o pojavi novih diskursa identiteta, politike i kulturološkog građanstva“¹⁶. Rodrigez se bavi i pitanjem oklevanja Čikano pisaca da se okušaju u žanru kriminalističkog romana, i neophodnošću da se savlada tipični strah subalterna u aproprijaciji kulturnog modela koji naizgled isključivo pripada dominantnom entitetu. U ovoj tački se postkolonijalno čitanje kriminalističkog romana umnogome približava feminističkom, zahtevajući da se nužno redefinišu dominantni i subordinatni modaliteti, kao i da se pronađe način za njihovo prevazilaženje. Istovremeno, u naučno-kritičkim krugovima čitav pokret je i dalje dvostruko problematičan jer se i na sam žanr kriminalističkog romana još uvek gleda sa začuđujućom dozom akademskog podozrenja i elitizma. Ipak,

¹⁵ Austin: University of Texas Press, 2005, p. x

¹⁶ Ibid., p. 2.

Rodríguez zaključuje da „kriminalitet koji predstavlja težište kriminalističkog romana daje snažnu paralelu osećaju otuđenosti, kriminalizacije i nasilja koji prati američke Meksikance, kako u velikim gradovima tako i u naseljima uz granicu“¹⁷. Odatle analiza strukture, tema i poruka kriminalističkog romana postaje i unutar postkolonijalne kritike pogodna platforma za preispitivanje ključnih tačaka Čikano identiteta.

Slično Rodríguezu, Steven F. Soitos u knjizi *Bluz detektiv: studija o afričko-američkom detektivskom romanu/ The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction* objavljenoj (1995) lako pronalazi zajedničke tačke između žanra kriminalističkog romana i iskustva afričkih Amerikanaca, baveći se pritom, na prvom mestu načinom na koji su crni pisci ovu formu prilagodili sebi i odgovaranju na pitanja koji se tiču njihovog dihotomnog iskustva. Soitos tvrdi da je „značajan aspekt transformacije unutar popularne kulture sadržan u stvaralaštvu afričkih Amerikanaca kroz korišćenje detektivskih motiva i formula“¹⁸, ali i da kriminalistički roman afričkih Amerikanaca postaje zasebna, odvojena književna forma, te da "svaka autohtona umetnička forma zaslužuje autohtono kreativne kritičke teorije"¹⁹. Sledeći ideju da je kriminalistički roman u rukama crnih pisaca postao vešta apropijacija evropocentričnih i belaičkih koncepata koji su potom pretvoreni u novu i jedinstvenu poruku suptilnom subverzijom i izmenom moralnih načela romana belih pisaca, Soitos primenom postkolonijalnog teorijskog, ali i osnova strukturalističkog čitanja tekstova nudi sasvim drugačiju perspektivu vezanu za kulturološki značaj žanra kriminalističkog romana.

Antologija kritičkih tekstova pod nazivom *Istraživanje identiteta: pitanje identiteta u savremenom međunarodnom kriminalističkom romanu/ Investigating*

¹⁷ Ibid., p. 5.

¹⁸ Amherst: The University of Massachusetts Press, 1996, p. xi

¹⁹ Ibid., p. xiii

Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction koju su priredile Marike Krajenbrink i Kejt M. Kvin 2009. godine obuhvata studije kriminalističkog romana španskih, francuskih, nemačkih, američkih, ruskih, južnoafričkih, irskih, holandskih, švajcarskih, austrijskih, italijanskih, čileanskih i britanskih autora. Ovakvom zbirkom tekstova, svojevrsnom hrestomatijom, efektno se otvara pitanje postojanja 'međunarodnog' kriminalističkog romana kroz sagledavanje zajedničkih osobina žanra kao i individualnih elemenata književnog postupka kod pisaca iz pomenutih zemalja. Svi radovi na dubinski način obogaćuju uvid u način na koji se kroz nacionalni kriminalistički roman „podriva i potvrđuje koncept identiteta“²⁰ – individualnog, nacionalnog, i kosmopolitskog. Priređivači antologije u uvodnom tekstu napominju:

Moć adaptacije ovog žanra je takva da se može koristiti i kao potvrda i kao kontraargument u vezi sa svim konceptima identiteta, bilo na nivou nacije, etniciteta i kulture, bilo na nivou roda i žanra. Žanr [kriminalističkog romana] se, uistinu, sve više koristi kao platforma filozofskog ispitivanja epistemoloških dimenzija potrage za tragovima, ali i kao istraživanje mogućnosti ponovnog uspostavljanja određenog poretka. Čak je i sama ideja stabilnog sopstva podvrgnuta ispitivanju.²¹

Ovaj zbornik naučnih tekstova takođe pruža i značajan uvid u pitanje na koji način nacionalni kriminalistički roman tretira koncepte granica ili ograničavanja identiteta, individualne i nacionalne marginalizacije (pogotovu

²⁰ Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 1.

²¹ Ibid.

kroz ispitivanje ženskog kriminalističkog romana u Španiji i Rusiji), fragmentacije sopstva u savremenoj kulturi, ali se osvrće i na koncept transkulturne ponovne inskripcije koja vodi ka stvaranju novih, hibridnih umetničkih formi. Takođe skreće pažnju i na dominaciju engleskog jezika u popularnoj i žanrovskoj kulturi, koja se ogleda i u činjenici da je zbornik priređen na engleskom jeziku iako se ponajmanje bavi kriminalističkim romanom originalno pisanim na njemu.

Mogli bismo, dakle, zaključiti da je konstituisanje žanra kriminalističkog romana i njegovo teorijsko uobličavanje prešlo izuzetno složen i naporan put: od književnokritičkih ogleda i kraćih studija, preko prvih dijahronijski ili enciklopedijski koncipiranih publikacija o vodećim predstavnicima žanra, pa sve do teorijski razuđenih istraživanja koja su krajem XX i početkom XXI veka bila zasnovana na raznovrsnim teorijsko-metodološkim paradigmama, od studija nacionalnih identiteta do postkolonijalne, psihoanalitičke i feminističke kritike. Zahvaljujući akumulaciji kritičkih i teorijskih tekstova o kriminalističkom romanu, ovaj važan književni žanr (sa svim svojim podžanrovima i žanrovskim varijacijama) postao je legitimno i autonomno polje ne samo usko književnih već i brojni interdisciplinarnih istraživanja na svim nivoima naučnih, akademskih i univerzitetskih institucija u okviru anglofonog područja.

S tim u vezi, nastojaćemo da i u ovom radu pružimo relevantan uvid u dijahroniju britanskog kriminalističkog romana, zbog čega ćemo se, u zavisnosti od poetičkih, jezičkih i narativnih specifičnosti pojedinih epoha ili autora, oslanjati na različite teorijsko-metodoške okvire. U tom smislu, rad će pored *close reading-a* kao osnovnog interpretativnog metoda, svoje uporišne tačke nalaziti i u sledećim teorijsko-metodološkim okvirima: društvenopolitička i sociološka kritika, hermeneutika horizonta čitalačkih očekivanja (koji obuhvata ulogu književne periodike, izdavača i kritike u profilisanju žanra),

psihoanalitička i naratološka kritika, studije kulture, orijentalizma i drugosti, kao i strukturalna analiza kriminalističkog zapleta i romanesknih sižea.

Jedna od osnovnih polaznih teza ove disertacije je da postoji niz elemenata zajedničkih žanru kriminalističkog romana u britanskoj književnosti, i da se analizom promena u okviru postojećih elemenata kroz vreme može ispratiti i uspostaviti hronološki i značenjski kontinuitet unutar forme kroz sličnosti i razlike. Nastojeći da mapiramo te ključne poetičke tačke u celokupnom opusu pojedinačnih autora posebnu pažnju posvetićemo i onim činiocima promene žanrovskih paradigmi koji su omogućavali kriminalističkom romanu da se sve više iz sfere zabavne književnosti pomera ka prostoru visoke, ozbiljne književnosti, preuzimajući njene narativne postupke, koristeći ih na sebi svojstven, funkcionalan način. Pored toga, jasno će biti istaknuta sve uočljivija tendencija pojedinih autora za društvenim angažmanom, njihova potreba da kroz etablirane forme popularne književnosti u javni diskurs ubace kritički pogled na neka bolna društvena pitanja (položaj žene, emancipacija žene, nacionalne manjine, rasna pitanja, kolonijalizam, orijentalizam)

Prvo poglavlje rada – „Dve stotine godina“ – bavi se opštim istorijskim pregledom žanra, od književnih formi i društveno-političkih okolnosti koje su uticale na njegov nastanak, preko raznorodnih i višestrukih izmena unutar prvobitne formule, sve do pojave jasno definisanih podžanrova koji ispituju različite žarišne tačke u okviru postojeće konstrukcije. S obzirom na to da istorijat kriminalističkog žanra u britanskoj književnosti obuhvata preko 160 godina i veoma veliki broj autora i dela, pregled se nužno bavi onim autorima čiji

doprinos žanru predstavlja indikaciju širih promena u okviru formule²². Žanr se u radu definiše kao fluktuativna forma koja se kontinuirano menja i iznova osmišlja, a kao važan činilac u stalnom obnavljanju i dinamičkom redefinisaniu žanra određuje se i faktor čitalačkog iskustva i očekivanja.

Drugo poglavlje – „Viktorijanski senzacionalizam“ – bavi se pojavom senzacionalističke proze sredinom 19. veka, kao i doprinosom Vilkiya Kolinsa žanru kriminalističkog romana na osnovu pregledne analize njegovog opusa, a sa posebnim i detaljnim analitičkim osvrtom na roman *Žena u belom*, koji se određuje kao prvi kriminalistički roman u Velikoj Britaniji. Treće poglavlje – „Detektiv genije“ – posvećeno je pitanju na koji način je forma kratke detektivske priče doprinela preobražajima žanra kriminalističkog romana, a u okviru detaljne analize kratkog romana *Baskervilski pas* Artura Konana Dojla nastojaćemo da ispitamo i začetak tradicije velikih detektiva u romanesknoj formi.

Četvrto poglavlje – „Anarhija metafizike“ – tretira roman *Čovek koji je bio četvrtak* Gilberta Kita Čestertona, kao i njegov opus kratkih detektivskih priča o Ocu Braunu, ukazujući na proširenje sfere interesovanja unutar žanra i mogućnost filozofskog i sociološkog promišljanja bitnih kulturoloških pojava u formi kriminalističkog romana. U petom poglavlju – „Zlatno doba“ – tumačenjem romana *Smrt na Nilu* autorke Agate Kristi osvetličemo i nastanak romana-zagonetke i stvaranje podžanra „udobnog“ kriminalističkog romana dvadesetih godina XX veka, stavljajući naglasak na promene u strukturi, karakterizaciji, kao i na utvrđivanje „pravila“ pisanja kriminalističkih romana.

²² U okviru Dodatka 2 nalaze se odabrane bibliografije svih autora obrađenih u radu.

Šesto poglavlje – „Tanatos i Psiha“ – trasira značajne modifikacije postojeće formule nastale usled uvođenja dubinske psihološke karakterizacije likova što je vodilo jednoj stilski samosvesnoj i uglačanoj prozi koja se javlja od šezdesetih godina artikulišući i svest o relativnosti moralnih apsoluta. Roman *Neka vrsta pravde* autorke Pi Di Džejms uzeli smo kao reprezentativan u odnosu na primenu savremenih ideja na postojeće, sada već tradicionalne, šablone. Sedmo poglavlje – „Društvena odgovornost“ –, na osnovu detaljne analize romana *Presuda u kamenu* Rut Rendel otkriva inovativni podžanr psihološkog trilera, i značajnu komponentu društveno-političke zainteresovanosti i angažovanosti u kriminalističkom romanu s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina XX veka.

U osmom poglavlju – „Istorija i zločin“ – analiziraćemo uticaje i uzroke koji u okviru samog žanra dovode do oživljavanja interesovanja za zločine iz prošlosti (bilo da je reč o fikcionalnoj ili istorijski realnoj prošlosti); pažljivije ćemo tumačiti i idiosinkratični pristup ovakvim temama iz ugla autora Kolina Dekstera u romanu o Inspektoru Morsu pod nazivom *Devojčura je mrtva*. Deveto poglavlje – „Prvo zašto, potom ko“ – nastoji da osvetli nove tendencije u kriminalističkom romanu početkom XXI veka, kao i metamorfozu starih u postmodernističke, eksperimentalne forme zainteresovane pre svega za sve okolnosti koje prethode zločinu. Roman *Zvečarka* autorke Minet Volters tumači se kao reprezentativno delo savremenog psihološkog trilera.

Deseto poglavlje – „Misterija bez misterije“ – kroz analizu književnoumetničkog postupka Barbare Vajn u romanu *Doktor za krv* nastojaćemo da ispratimo savremenu težnju kriminalističkog romana da se uspostavi kao tip dela jednako važnog i jednako vrednog u istraživanju ljudskog iskustva, osećanja i stanja, kao i romani „visoke“ književnosti. Zaključak disertacije pokušaće da ponudi sažetu sintezu svih analiziranih elemenata

kriminalističkog romana u Velikoj Britaniji utvrđi jasan luk razvoja žanra, i puta koji je prešao od kraja osamnaestog veka do danas.

PRVO POGLAVLJE

DVE STOTINE GODINA KASNIJE – ISTORIJSKI PREGLED ŽANRA KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Iako je u tekstu iz 1929. godine²³ Doroti L. Sejerz korene kriminalističke priče mapirala još u starozavetnim tekstovima, starogrčkim mitovima o Heraklovim zadacima (što je i lajtmotiv i naziv jedne od zbirki kratkih priča Agate Kristi²⁴) i Herodotovim delima, većina istoričara žanra slaže se u proceni da je prvu kriminalističku detektivsku priču, kao i prvog književnog detektiva u liku Ogista Dipena osmislio američki pisac Edgar Alan Po, u prvoj polovini XIX veka. Osnovni argument u korist ovakvog stava leži van domena književnosti: istorijski posmatrano, tek sa institucionalnim osnivanjem policije i organizovanjem borbe protiv kriminala omogućen je nastanak tekstova koji ispituju suštinu detektivske istrage, namesto pukog odgonetanja.

Na oblikovanje pojedinih elemenata žanra na prvom mestu svakako je uticao britanski gotski roman XVIII veka – posebno na planu razvoja atmosfere i likova, u čemu je prevashodno i smisao ove vrste romana. Dela En Redklif (*Misterije Udolfa/The Mysteries of Udolpho*, 1794), Metjua Gregorija Luisa (*Monah/The Monk*, 1796) i Vilijama Godvina (*Kejleb Vilijams/Caleb Williams*,

²³ "The Omnibus of Crime". *Detective Fiction – A Collection of Critical Essays*, ed. by. Robin W. Winks, New York: Prentice Hall, 1980, p. 70.

²⁴ Agatha Christie, *The Labours of Hercules*, London: HarperCollins, 2010.

1796) uvela su u roman na engleskom jeziku pitanje moralnog izbora (po ugledu na srednjovekovne moralitete), lik glavnog junaka (najčešće mlade žene) koji se nalazi u smrtnoj opasnosti, etički jasno kodirane likove i atmosferu straha, neizvesnosti i strepnje. Svi ovi elementi naišli su kasnije na dobar odziv kod proponenata romantizma početkom XIX veka, pa u delima Meri Šeli, Šarlote i Emili Bronte kao i Edgara Alana Poa dobijaju svoj puniji oblik i značajnije mesto u narativu čije se težište donekle pomera ka filozofskim, teleološkim i epistemološkim značenjima.

Zahvaljujući svemu ovome, anglofona kriminalistička i detektivska priča, a nešto kasnije i roman, u XIX veku postepeno stiču sve jasnije profilisanu strukturu koja će se dalje transformisati pod uticajem tri paralelne struje društvenih i književnih zbivanja.

U prvoj od tri struje nalazimo pojavu Ežena Fransoa Vidoka u Francuskoj, nekadašnjeg kriminalca koji 1811. godine postaje prvi načelnik organizovane detektivske institucije, a njegovi naporu u strukturiranju policijskog rada smatraju se danas začecima kriminologije. Memoari koje je objavio 1828. godine višestruko su uticali na razvoj detektivskog romana u Francuskoj, ali i u anglofonim zemljama. Kej Kornelijus u svojoj biografiji Edgara Alana Poa navodi da je upravo jedna od Vidokovih avantura inspirisala američkog romantičara da stvori lik Ogista Dipena u kratkoj priči „Ubistva u ulici Morg“ (1841), objavljenoj u časopisu *Grejemz Magazin (Graham's Magazine)*.

Ogist Dipen se kod Poa pojavljuje u tri kratke priče. Pored već navedene ovaj istražitelj (reč detektiv u vreme kada je nastala prva priča još uvek nije postojala u engleskom jeziku)²⁵ protagonist je i priča „Misterija Mari Rože“

²⁵ Prema *OED* reč detektive uvedena je sredinom XIX veka kao skraćena sintagma *detective policeman* a vodi poreklo od glagola *detect* uvedenog u srednjeengleski jezik od latinskog glagola *detegere* – otkriti, razotkriti.

(*Snoudeuz Lejdiz Kompenjon/Snowden's Ladies' Companion*, 1842-1843), i „Ukradeno pismo“ (godišnjak *Poklon za 1845/The Gift for 1845*, 1844).

Prema Džulijanu Simonsu, pripovetka „Ubistva u ulici Morg“ „prva je od više stotina misterija 'zaključane sobe' koje postavljaju zagonetku leša pronađenog u sobi u koju nije moguće ući“²⁶. U liku Ogista Dipena Po nije stvorio samo prvog literarnog detektiva već je ustanovio i prve distinktivne elemente kriminalističkog a posebno detektivskog romana: lik genijalnog ali idiosinkratičnog detektiva, naracija u prvom licu iz perspektive pomoćnika ili pratioca – koji je po svim osobinama pre svega sličan čitaocu – korišćenje istinitih slučajeva o kojima su pisale novine tog vremena, kao i upotreba strukture novinskog članka. U pripoveci „Misterija Mari Rože“ E. A. Po čak koristi autentične novinske citate vezane za slučaj koji mu je poslužio kao inspiracija a služi se i postupkom kojim istražitelj otkriva rešenje zločina a potom ga objašnjava slušaocu, odnosno čitaocima.

Uticao Vidokove karijere i memoara može se uočiti i u popularnim romanima Francuza Emila Gaborijoa, jednog od začetnika žanra kriminalističkog romana koji će, pak, svojim delima, od kojih nekoliko za glavnog junaka imaju mladog policajca gospodina Lekoka (prvi roman *Afera Leruž/L'Affaire Lerouge*, 1866), nedvomislno uticati na britanske pisce senzacionalističkog romana kao i na Artura Konana Dojla.

S druge strane, u Engleskoj, XIX vek je pre svega vek industrijske revolucije i značajne kolonijalne ekspanzije. Sredinom veka dolazi do postepenog, i društveno revolucionarnog izdvajanja srednje klase, nove kulturološke pojave koja je uslovljavala i formiranje novih oblika zabave. Pripadnici srednje klase bili su bolje obrazovani od radničke, a imali su znatno manje slobodnog vremena i

²⁶ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London: Penguin, 1975, p. 35.

finansijskih sredstava od plemstva i više klase – te se nisu mogli posvećivati istim kulturnim praksama: učenju stranih jezika, putovanjima, životu u dokolici. Stoga se među pripadnicima srednje klase u engleskom društvu sve više javlja potreba za formom pristupačne zabave koja ne iziskuje previše vremena ili mentalnog napora, tako da će to postepeno dovoditi do stvaranja i povećanja nove čitalačke publike koja razvija sopstveni ukus i čije će čitalačke potrebe i očekivanja voditi ka stvaranju senzacionalističkog romana.

Prema tadašnjim komentatorima književne scene, senzacionalistički roman razvio se poput nuklearne pečurke, kao nova vrsta književnosti koja je nastala niotkuda kako bi zadovoljila htenja željne i rastuće čitalačke javnosti, čiji je ukus bio sumnjiv, ako ne i potpuno izopačen.²⁷

Oslanjajući se na tradiciju gotskog romana, kao i Njugejt romana²⁸ popularnog dvadesetih i tridesetih godina XIX veka s jedne strane, ali i na pripovedačke i stilske karakteristike viktorijanske književnosti Tomasa Hardija i Čarlsa Dikensa, senzacionalistički roman tretirao je proseedee iz svakodnevnog, savremenog života, usredsređujući se često na intrigantne, neobične i skandalozne elemente kroz slikanje tajni, preljuba, prevara i izdaje. Stoga je „po formi, senzacionalistički roman pre generički hibrid nego zasebna vrsta

²⁷ Lyn Pykett, *The Sensational Novel from The Woman in White to Moonstone*, Plymouth: Northcote House, 1994, pp. 2-3.

²⁸ Melodramski romani inspirisani časopisom *Njugejt Kalendar* koji je izveštavao o počinjenim zločinima i senzacionalističkim poduhvatima kriminalaca, za koje se smatralo da glorifikuju nasilje i romantizuje počinitelje zločina. Jedan od Njugejt romana je i *Oliver Twist* Čarlsa Dikensa.

romana"²⁹. On u čitalačku svest, a na književnom planu, uvodi koncept moralne nesigurnosti savremenog društva, i često nejasnih granica između ispravnosti i neopravdanosti postupaka likova – koncept koji je viktorijanska književnost često izbegavala okrećući se na tematskom planu ideji inherentog reda i sigurnosti života srednje klase. Iako izvanredno popularan među čitaocima, senzacionalistički roman naišao je na oštru kritiku kulturne elite koji su „samo (njegovo) postojanje smatrali dokazom kulturološke bolesti (društva)“³⁰.

Među najuticajnijim piscima senzacionalističkog romana, nalazimo Vilija Kolinsa, koji je ujedno bio i autor romana *Žena u belom/The Woman in White*, prvog kriminalističkog romana u engleskoj književnosti, objavljivanog u nastavcima na stranicama Dikensovog časopisa *Ol d Jir Raund (All the Year Round)* u periodu 1859-1860. Pored *Žene u belom* kao značajni senzacionalistički romani izdvajaju se još i *Ist Lin/East Lynne* (1861) Elen Vud, *Tajna Ledi Odli/Lady Audley's Secret* (1862) Meri Elizabet Bredon, kao i još jedan Kolinsov roman *Mesečev kamen/Moonstone* (1868) u kome pisac kreira prvog detektiva u britanskoj književnosti, narednika Kafa. U romanima ovog tipa utvrđuju se tehnike narativnog toka koje na prvom mestu treba da odlažu razrešenje misterije, a odlaganje rešenja postaće jedan od temeljnih književnih postupaka u kriminalističkom romanu. Takođe, po prvi put težište naracije postaju pitanja društvene tradicije, klasne pripadnosti i mobilnosti, rodnog identiteta i vlasništva. Pisci senzacionalističkog romana favorizuju postupak fragmentacije naracije i disperzije narativnog autoriteta, pri čemu pripovedač postepeno autoritet ustupa detektivu, čiji je zadatak da prodre do srži tajne i otkrije istinu.

Prvi lik policajca u engleskom romanu javlja se zapravo još 1853. godine u romanu *Sumorna kuća/Bleak House* Čarlsa Dikensa, ponešto ironičnog imena

²⁹ Lyn Pykett, *The Sensational Novel from The Woman in White to Moonstone*, Plymouth: Northcote House, 1994, p. 4.

³⁰ Ibid., p. 5.

inspektor Baket (Kofa), mada je sam Dikens u člancima, objavljivanim u svom časopisu *Haushold Vords/Household Words*, često slavio sve razvijeniju britansku policiju. Prema Džulijanu Simonsu, lik Inspektora Baketa zasnovan je na realnoj osobi, Detektivu Fildsu, koji je bio Dikensov lični heroj, i „opšte uzev, poslužio je kao model za mnoge kasnije profesionalne istražitelje“³¹. Ipak, Kolinsonov lik narednika Kafa, daleko je razvijeniji u odnosu na Dikensovog junaka i igrace mnogo značajniju, centralnu ulogu u daljem razvoju kriminalističkog romana.

Kada je reč o likovima detektiva svakako da je pojava Artura Konana Dojla bila od neprocenjivog značaja s obzirom na to da je on, prevashodno u kratku kriminalističku priču, uveo jednog od najčuvenijih detektiva, direktno ukazavši i na važnost Poovog nasleđa: u kratkom romanu *Skerletna studija/A Study in Scarlet* (objavljen u nastavcima u časopisu *Bitons Krismas Enjual/Beeton's Christmas Annual*, 1887) doktor Votson Holmsa upoređuje sa Dipenom što predstavlja svojevrsno Dojlovo samosvesno pozicioniranje unutar tradicije kriminalističkog žanra, i smeštanje dvaju detektiva u isti fikcionalni prostor. Kristofer Noulz, u knjizi *Naši bogovi nose spandeks/Our Gods Wear Spandex* (2007) citira Dojla: „Svaka [od Poovih detektivskih priča] predstavlja koren iz koga se razvila čitava jedna književnost... Gde je bila detektivska priča pre nego što joj je Po udahnuo život?“³²

I mada je 1891. godine u časopisu *Strand* objavio prvu od pdeset i šest priča o Šerloku Holmsu, Artur Konan Dojl je ipak lik ovog detektiva stvorio u pomenutom romanu *Skerletna studija*. Ovo jedan je od svega četiri romana u kojima je glavni lik Šerlok Holms: ostala tri romana objavljuvana su u nastavcima u britanskim časopisima krajem XIX i početkom XX veka (*Znak četvorice/The Sign of the Four* u časopisu *Lipinkots mantli magazin/Lippincott's Monthly*

³¹ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London: Penguin, 1975, p. 48.

³² New York: Weiser Books, 2007, p. 67.

Magazine, 1890; *Baskervilski pas/The Hound of the Baskervilles* u *Strandu*, 1901-1902; *Dolina straha/The Valley of Fear* takođe u *Strandu*, 1914-1915). Značaj Konana Dojla stoga je više vezan za razvoj detektivske priče nego kriminalističkog romana, osim literarnog nasleđa koje je ostavio u vidu glavnog lika privatnog detektiva i njegovog saradnika doktora Votsona, koji je u najvećem broju slučajeva i narator. Ovaj postupak postaće jedno od opštih mesta kriminalističkog romana, u kome se kroz lik posrednika, bliskog čitaocu, omogućuje pristup geniju nadmoćnog istražitelja.

Šerlok Holms uveliko je uticao na stvaranje još jednog u nizu ekscentričnih detektiva, Oca Brauna, u pet zbirki kratkih priča Gilberta Kita Čestertona, mada doprinos ovog pisca razvoju kriminalističkog romana leži pre svega u „metafizičkom trileru“³³ *Čovek koji je bio Četvrtak/The Man Who Was Thursday* (1908). Česterton je ipak u obe forme ukazao na sav potencijal kriminalističkog romana da postane sredstvo angažovanog promišljanja i kritike društvenih normi, religijskih i političkih stavova, ali i stilski i jezički brižljivo sačinjeno delo; iako će u vreme „zlatnog doba“ kriminalističkog romana akcenat uglavnom biti na veštom strukturisanju zagonetke, Čestertonov pristup žanru ostaviće trajan trag na generacije budućih pisaca.

Prvu ženu istražitelja u britanskoj književnosti stvorila je Ketrin Luiza Pirkis i to još 1894. godine u romanu *Doživljaji Lavdej Bruk/The Experiences of Loveday Brooke* – ali skoro u potpunosti i samo kao ženski pandan Šerloku Holmsu. Iako će u narednih dvadeset godina nekoliko pisaca pokušati da ponovi

³³ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London: Penguin, 1975, p. 84.

isti postupak, njihova dela ostaju loše kopije originala i ne doprinose razvoju žanra niti ideji o ženi kao podjednako dobrom i sposobnom detektivu³⁴.

U periodu između 1907. i 1942. godine R. Ostin Friman napisao je više od dvadeset kriminalističkih romana u kojima se kao serijski lik istražitelja pojavljuje doktor Džon Torndajk, koga Stiven Najt naziva „arhetipom forenzičkih eksperata“³⁵. Torndajk je naučnik i advokat, i počev od romana *Crveni otisak palca/The Red Thumbprint* (1907) Friman preko Torndajkovog lika preispituje i razrađuje potencijal kriminalističkog romana da inkorporira realistične i naučno proverljive detalje unutar zapleta, što je u literarnom smislu davalo manje ili više uspešne rezultate. Ipak, lik profesionalnog forenzičara predstavlja izuzetno važan presedan u kriminalističkom romanu početkom XX veka imajući u vidu da će se medicinska i forenzička nauka približiti žanru na popularan način tek u poslednjoj deceniji XX veka.

Popularnost kriminalističke kratke priče opada tokom Prvog svetskog rata, kada dolazi i do drastičnog smanjenja tiraža časopisa. Ekonomska kriza i odlazak muškog dela stanovništva u rat neminovno su se odrazili na kulturne navike britanskog društva. Prema Džulijanu Simonsu pokret ženske emancipacije u ovom periodu „odigrao je veliku ulogu u stvaranju nove strukture porodičnog života pogotovu u Evropi, unutar koje su žene imale više slobodnog vremena, koje su mnoge koristile da čitaju knjige“³⁶. Po prvi put primat u popularnosti

³⁴ Osnovni problem u kreiranju ženskog istražitelja čini se da leži u kulturnoj predrasudi da je nemoguće povezati žene iz boljih društvenih slojeva sa idejom o prisustvu želje da rešavaju zločine. Ženski likovi tradicionalno su žrtve ili posredni učesnici zapleta, retko kada počinitelji zločina, a pokušaji pisaca poput Džordža Simsa, M. Mekdonela Bodkina i Baronese Orsi početkom XX veka, iako vredni pomena, nisu ostavili dubljeg traga unutar žanra. Međutim, pogledamo li američki kriminalistički roman, situacija je sasvim drugačija: Ana Ketrin Grin, Kerolin Vels i Meri Roberts Rajnhart u književnost ponovo uvode tradiciju gotskog romana koji glavnu junakinju dovodi u smrtnu opasnost, ali ona u njihovoj viziji uspeva da sama razreši preteću misteriju.

³⁵ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 67.

³⁶ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London: Penguin, 1975, p. 96.

preuzima kriminalistički roman, što se odražava kako na strukturu novih dela tako i na postupak izgradnje likova i konstrukcije zapleta. Dužina romana zahteva kompleksniji zločin – te se autori sve više primarno bave zločinom ubistva umesto prevara, krivotvorenja ili klasne infiltracije kao što je do tada bio običaj – dok zaplet iziskuje više likova i duži proces prikupljanja dokaza, iskaza i rešavanja misterije. U narednom periodu, nazvanom „zlatno doba“ kriminalističkog romana doći će, tako, do utvrđivanja (a donekle i do okamenjivanja) veoma strogih šablona, pravila i očekivanja unutar žanra.

Termin „zlatno doba“ u kontekstu žanra kriminalističkog romana prvi je upotrebio Hauard Hejkraft 1941. godine u jednoj od retkih knjiga koje su se pre sedamdesetih godina XX veka bavile pregledom razvoja žanra: *Ubistvo iz zadovoljstva: Život i priključenja detektivske priče/Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Kao granične godine ovog perioda Hejkraft uzima 1918. i 1930. godinu, a period od 1930. godine nadalje naziva „Vreme modernih autora“. Džulijan Simons pak, „zlatnim dobom“ smatra period stvaranja između dva svetska rata, dok Liroj Led Panek u studiji *Vatoovi pastiri: britanski detektivski roman 1914-1940. godine/Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914-1940* (1979) početak „zlatnog doba“ vezuje za objavljivanje romana *Trentov poslednji slučaj/Trent's Last Case* Edmunda Klerihjua Bentlija 1913. godine³⁷. Stiven Najt, međutim, navodi da:

... razmišljati u kontekstu jasno određenih perioda kao da oni na definitivan način određuju podžanr znači negirati kompleksna,

³⁷ Iste godine objavljen je i veoma popularni roman *Stanar/The Lodger* Mari Belok Launds u kome autorka koristi istiniti nerešeni slučaj Džeka Trboseka kao polaznu tačku sopstvene teorije o identitetu ovog zločinca. Alfred Hičkok je 1927. godine snimio istoimeni nemi film po ovom romanu, čime je po prvi put jasno ustanovljena veza između žanra kriminalističkog romana i filmskog trilera.

međusobno isprepletana i mnogostruka kretanja kroz koje podžanrovi i njihova publika deluju.³⁸

Sam termin, iako uvrežen u kritičkim tekstovima proučavalaca žanra, ostaje i dalje sporan budući da implicira vrhunac dostignuća ili period konstantno kvalitetne književne produkcije, što ne mora nužno biti slučaj. Možemo jedino konstatovati da je u ovom periodu broj pisaca u okviru žanra upadljivo porastao, zahvaljujući pre svega popularnosti kod čitalaca, visokim tiražima i još većem broju objavljenih naslova³⁹. Od osnovnih karakteristika vezane za kriminalistički roman ovog perioda treba izdvojiti: centralnu poziciju zagonetke unutar sižejne strukture, površnu ili pojednostavljenu karakterizaciju likova, skoro potpuno odsustvo društveno angažovanog autorskog stava, eskapizam koji se ogleda u egzotičnim lokacijama s jedne i tradicionalno idilički oslikanim seoskim posedima sa druge strane, kao i duboko konzervativan etički pogled na svet; interesantno je da su sve ove karakteristike zajedničke većini popularnih dela i pisaca „zlatnog doba“ i takvu unisonost i koherentnost ne možemo prepoznati ni u jednom ranijem periodu britanske književnosti. Ono što dodatno otežava definisanje periodizacijskih granica „zlatnog doba“ jeste i činjenica (koju potkrepljuje i Najtov prethodni iskaz) da je veliki broj autora koji su pisali tokom dvadesetih, tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog veka nastavio da piše popularne romane sličnog ili istog podžanra i nakon Drugog svetskog rata; takođe, u današnje vreme nalazimo nemali broj autora koji

³⁸ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 86.

³⁹ U tom kontekstu može se govoriti o "drugom zlatnom dobu" – tj. hiperprodukciji unutar žanra krajem XX i početkom XXI veka.

preferiraju pisanje takozvanog „udobnog“ (*cozy*) podžanra zasnovanog upravo na romanu nastalom tokom „zlatnog doba“⁴⁰.

Nijedan autor ne otelotvoruje poetiku „zlatno doba“ kriminalističkog romana kao Agata Kristi, i danas najprodavaniji autor u istoriji književnosti. Ona je 1920. godine objavila svoj prvi roman *Tajanstvena afera u Stajlzu/The Mysterious Affair at Styles* i od tada je – sve do sredine sedamdesetih godina XX veka, sa manje ili više uspeha – nastavila da utiče na žanrovsku formulu. U ovom romanu Agata Kristi predstavlja lik Herkula Poaroa, još jednog ekscentričnog detektiva, Belgijanca jajaste glave, uvoštenih brkova i velikog ega. Iako se Poaro kao lik nadovezuje na tradiciju autorske linije Po – Konan Dojl – Česterton, Agata Kristi ipak bitno doprinosi fundamentalnoj transformaciji žanrovske formule stvarajući detektiva koji je zapravo po prvi put heroj sa femininim crtama i stoga predstavlja „kontrast tradicionalnim patrijarhalnim strukturama“⁴¹. Temeljna razlika leži u načinu i karakteristikama dedukcije Herkula Poaroa, koji je, iako ništa manje perceptivan i logički precizan od Ogista Dipena, Šerloka Holmsa i Oca Brauna, dodatno obdaren intuicijom i znanjem koje Najt naziva „naglašenom verzijom ženskog poznavanja domaćih struktura kao oružja protiv fikcionalnog nereda“⁴². Poaro takođe dobija sopstvenog, istina povremenog, pratioca, pomoćnika i naratora u liku smušenog kapetana Hejstingsa.

U romanu *Ubistvo u vikariji/Murder at the Vicarage* (1930) Agata Kristi uvodi lik, koji će za istoriju žanra biti možda još značajniji od Poaroa iako manje popularan: gospođicu Marpl. Preko lika gospođice Marpl, najverovatnije

⁴⁰ Popularna i kritički cenjena američka nagrada za kriminalistički roman koju dodeljuje društvo *Melis Domestik/Malice Domestic* naziva se *Agata* – po Agati Kristi, i dodeljuje se za romane koji su pisani u tradiciji, duhu i šablonu romana iz „Zlatnog doba“ kriminalističkog romana.

⁴¹ John Scaggs, *Crime Fiction (The New Critical Idiom)*, New York: Routledge, 2005, p. 20.

⁴² Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 91.

zasnovanog na liku gospođice Silver Patriše Ventvort⁴³, u žanr kriminalističkog romana uvodi se tip detektiva-usedelice koji će se, uprkos stereotipnim elementima, pokazati veoma uspešnim u premošćivanju pomenute problematike vezane za stvaranje autonomnih ženskih likova u ulogama istražitelja. Gospođica Marpl je naime svojim položajem usedelice efektivno lišena tradicionalno shvaćene ženskosti, iako je poseduje u dovoljnoj meri da rezonovanje lika ostane tipično (ili stereotipično) žensko – zasnovano na intuiciji, i poznavanju „tipova“ ličnosti.⁴⁴

Među značajne pisce „zlatnog doba“ kriminalističkog romana spada i Entoni Berkli Koks (pisao pod pseudonimima Entoni Berkli i Frensis Ajlz). Frensis Ajlz prvi je među piscima razvio mogućnosti takozvanog „izokrenutog“ zapleta – u kome je zločinac poznatog od samog početka. Ovakav zaplet uglavnom se kreće u dva pravca, koja je Ajlz upotrebio u svojim romanima: u romanu *Zlo sa predumišljajem/Malice Aforethought* (1931) radnja prati lik čoveka koji namerava da ubije, i čitav postupak njegovog planiranja i delanja koji vodi ka zločinu, dok u romanu *Pre zločina/Before the Fact* (1932) nalazimo lik žene (istovremeno i pripovedača) čiji muž tone sve dublje u sociopatsko i patološko ponašanje koje se jedino može okončati zločinom, i to nad njom samom⁴⁵.

⁴³ Gospođica Silver prvi put se kao lik istražitelja pojavljuje u 1928. godine u romanu *Siva maska/The Gray Mask*, mada stereotipične karakteristike detektiva-usedelice stiže 1939. godine u romanu *Usamljeni drum/Lonesome Road*.

⁴⁴ Ovaj element Kristi vešto koristi u građenju lika G-đice Marpl, koja živi u malom i zabačenom selu Sent Meri Mid, a rešava veoma komplikovane slučajeve tako što sve učesnike poredi sa tipovima ljudi koje poznaje iz svog sela, čime potvrđuje ideju da je sasvim logično i moguće grupisati ljude iz najrazličitijih slojeva i iskustava poredom nekim fundamentalnim karakternim osobinama.

⁴⁵ Iz ovakvog Ajlzovog postupka kasnije se razvio još jedan oblik „izokrenutog“ zapleta – u kome je ubica poznat čitaocu, ali ne i istražiteljima, pa se prvi plan zapleta stavlja proces otkrivanja identiteta zločinca.

U periodu „zlatnog doba“ treba takođe pomenuti i Doroti L. Sejerz koja uvodi lik lorda Pitera Vimzija, i time započinje tradiciju takozvanog detektiva-aristokrate, u romanima poput *Čije telo?/Whose Body?* (1923) i *Kitnjasta noć/Gaudy Night* (1935). Friman Vils Krofts, inače Irac, stvorio je u Engleskoj lik inspektora Džozefa Frenča koji svojim temeljnim policijsko istražiteljskim metodama anticipira kasnije artikulisanje podžanra romana policijske procedure u delima *Najznačajniji slučaj inspektora Frenča/Inspector French's Greatest Case* (1924) i *Čovek u vodi!/Man Overboard!* (1936), dok se u romanu *Let u 12 i 30 iz Krojdona/The 12:30 from Croydon* (1934) Krofts oslanja na Ajlzov „izokrenuti“ zaplet. Mardžeri Elingam je u blizu dvadeset romana napisanih u periodu između 1929. (*Zločin u Blek Dadliju/The Crime at Black Dudley*) i 1968. godine (*Tovar orlova/A Cargo of Eagles*) doprinela utvrđivanju tradicije detektiva-aristokrate, konstruišući i razvijajući lik Alberta Kempiona. I kraljevski pesnik Sesil Dej-Luis objavio je pod pseudonimom Nikolas Blejk dvadeset kriminalističkih romana. U većini Blejkovih romana ulogu istražitelja preuzima još jedan detektiv-aristokrata Najdžel Strendžvejz, a među njima treba izdvojiti roman *Zver mora da umre/The Beast Must Die* (1938) u kome se na psihološki perceptivan i književnoumetnički uspešan način opisuje agonija oca čijeg sina je usmrtio nepoznati vozač⁴⁶.

Blejk je zajedno sa Grejamom Grinom, Majklom Inisom, Džozefin Tej, Sirilom Herom, Džulijanom Simonsom i Silijom Fremlin uveo britanski kriminalistički roman u nešto drugačiji tok u odnosu na dominantnu formulu romana „zlatnog doba“. Stil ovih pisaca u delima nastalim nakon Drugog svetskog rata i tokom pedesetih godina naginje realizmu, karakterizacija likova postaje složena i višedimenzionalna, zasnovana na sve prihvaćenijim saznanjima

⁴⁶ Francuski reditelj Novog talasa i jedan od najznačajnijih reditelja psiholoških trilera, Klod Šabrol, snimio je 1969. godine po ovom romanu uspešan film. Njegovo poštovanje prema anglofonom kriminalističkom romanu odraziće se u još nekoliko filmskih adaptacija romana Rut Rendel, Šalot Armstrong i Patriše Hajsmit.

psihologije i psihoanalize. Opšti ton ovih romana je upadljivo mračniji, a pogled na svet često nije nimalo optimističan što se može uočiti čak i u romanima Agate Kristi iz ovog perioda (*Ko plimu uhvati/Taken at the Flood*, 1948; *Mačka među golubovima/Cat Among Pigeons*, 1959; *Treća devojka/The Third Girl*, 1966) koji i pored vernog podražavanja žanrovske formule nastale tokom dvadesetih i tridesetih godina, takođe poseduju znatno mračniju atmosferu.

Grejam Grin je u romanima *Ministarstvo straha/The Ministry of Fear* (1943), *Treći čovek/The Third Man* (1949) i *Tihi Amerikanac/The Quiet American* (1955) kriminalistički zaplet oblikovao na stilski precizan i jezički bogat način, unoseći elemente „visoke“ književnosti u žanr za koji je i sam smatrao da je isključivo namenjen zabavi. Ovakav postupak daće prvi potvrdu književnog legitimiteta žanru kriminalističkog romana, na osnovu koje će u narednim decenijama autori i autorke svesnije i sa mnogo više napora nastojati da prevaziđu etiketu lake zabave i efemerne vrednosti. Roman *Kći vremena/The Daughter of Time* Džozefin Tej, objavljen 1951, uvodi tako u kriminalistički roman još jednu zanimljivu premisu – umesto savremenih događaja i zločina, Džozefin Tej piše o rešavanju zagonetnog ubistva dvojice mladih plemića iz vremena vladavine Ričarda Trećeg u XV veku. Udruženje pisaca kriminalističkog romana Velike Britanije proglasilo je 1990. godine *Kći vremena* najboljim kriminalističkim romanom svih vremena, a ovim inovativnim delom Džozefin Tej inspirisala je i pokrenula konstituisanje novog podžanra – istorijskog kriminalističkog romana⁴⁷.

U ovom, suštinski „prelaznom“ periodu između „zlatnog doba“ i temeljno različitih romana šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka ponovo su na britansku književnost značajno uticali američki autori. I mada tradicija privatnog detektiva, noar romana i takozvane „tvrde“ (*hard-boiled*) književnosti

⁴⁷ O istorijskom kriminalističkom romanu više reči biće nešto kasnije.

popularnih tokom četrdesetih i pedesetih godina u Americi neće još dugo vremena zaživeti u Velikoj Britaniji u velikoj meri zbog bitno drugačije kulture i načina života, nekoliko američkih autora će tokom pedesetih godina stvoriti dela koja su direktno uslovlila promenu poetičke klime u britanskom romanu.

Kanadsko-američka autorka Margaret Milar jedan je od pionira savremenog psihološkog kriminalističkog romana. U delima *Pogled na zver/Beast in View* (1955), *Utešitelji/The Soft Talkers* (1957) i *Stranac u mom grobu/A Stranger in My Grave* (1960) Milar ostvaruje izuzetno istančanu karakterizaciju koja po prvi put, sama po sebi, postaje težište kriminalističkog romana. Sa pitanja KO akcenat se u ovim romanima pomera na suštinsko filozofsko pitanje ZAŠTO. Iako je izrazito vešta u osmišljavanju preokreta u zapletu (često u jednoj jedinoj rečenici na samom kraju romana), misterija i zločin su kod Margaret Milar strukturirani tako da pre svega omogućavaju čitaocima uvid u kompleksno psihološko stanje likova, i to najčešće ženskih. Sa druge strane, Patriša Hajsmit u romanima *Stranci u vozu/Strangers on a Train* (1950), *Šeprtlja/The Blunderer* (1954) i *Talentovani gospodin Ripli/The Talented Mr. Ripley* (1955) stvara osobenu atmosferu egzistencijalističkog pesimizma, straha i amoralnosti, uz izuzetno perceptivnu karakterizaciju likova. Inovativni genije ove dve autorke proizvešće u britanskom kriminalističkom romanu skoro revolucionaran zaokret tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, a većina tada nastalih promena u strukturi, formuli i karakterizaciji, ali pre svega u društvenom angažmanu i etičkom stavu autora, odrediće pravac poetičkih i žanrovskih transformacija kojim se kriminalistički roman i danas kreće.

Još jedan paralelni tok razvoja kriminalističkog romana dobija na značaju tokom pedesetih i šezdesetih godina, iako geneza ovog podžanra takođe seže u prošlost sve do poslednje decenije XIX veka – reč je o špijunskom romanu. Ijan Fleming je 1953. godine objavio prvu avanturu šarmantnog ali nemilosrdnog

britanskog špijuna sa dozvolom za ubijanje, Džejmisa Bonda – *Kazino Rojal/Casino Royale*. Napisani u vreme posleratne krize i neminovnog gubitka imperijalističke pozicije Velike Britanije, Flemingovi romani više su fantazija o superiornosti engleskog špijuna nego pokušaj realističnog prikaza lavirinata moći i prevare koja leži u srcu obaveštajnih i kontraobaveštajnih službi. Zato je roman *Poziv za mrtve/Call for the Dead* koji je 1961. godine objavio Džon Le Kare, i sam nekadašnji operativac britanske tajne službe, izazvao senzaciju, kako kod kritičara tako i kod publike, a reputaciju pobornika realizma Le Kare je pažljivo gradio u svakom sledećem romanu, oslikavajući brutalno amoralan svet špijunaže i razmene informacija tokom Hladnog rata. U romanima poput *Špijun koji se sklonio u zavetrinu/The Spy Who Came In From the Cold* (1963), *Dečko, dama, kralj, špijun/Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1974) i *Mala dobošarica/The Little Drummergirl* (1983) čitalačka publika imala je priliku da upozna zastrašujuću sliku paralelnog sveta špijuna-duhova, čije postojanje i delovanje funkcioniše na nivou istinski udaljenim od neupućenih građana čije sudbine upravo zavise od tog podzemnog sveta.

Ipak, bez obzira na drastično različite pristupe, Flemingov i Le Kareov opus umnogome se oslanja na dva značajna engleska pisca ranih špijunskih romana: Džona Bakena i Erika Amblera. Baken je stvorio serijski lik tajnog agenta Ričarda Haneja u čuvenom avanturističkom špijunskom romanu *Trideset devet stepenica/The Thirty-Nine Steps* (1915)⁴⁸. Hanej je prvi moderni tajni agent i njegov lik predstavlja uzorni model za sve buduće likove špijuna u britanskoj književnosti, pa i šire. Za razliku od Bakena, Erik Ambler je u svojim romanima za protagoniste najčešće uzimao obične ljude uhvaćene u vrtlog špijunskih ratova i namudrivanja. Time je, kao i Le Kare nešto kasnije, u špijunski roman

⁴⁸ Alfred Hičkok je i po ovom romanu snimio veoma uspešan istoimeni film 1935. godine.

uveo veći stepen realizma, suprotstavljajući viđenja sveta profesionalaca s jedne i običnih, prosečnih ljudi s druge strane⁴⁹.

Promene koje početkom šezdesetih godina nastaju u britanskom kriminalističkom romanu pokrenuće pre svega autorka Pi Di Džejms koja je 1962. godine objavila svoj prvi roman *Prekrijte joj lice/Cover Her face*, u kome zagonetku ubistva mlade služavke rešava detektiv Adam Dalgliš. Ovaj roman, kao i naredni romani Pi Di Džejms, iako bazično konstruisani na proverenoj formuli romana „zlatnog doba“ – radnja smeštena u apartnom, jasno omeđenom prostoru izdvojenom od ostatka sveta, ograničen broj osumnjičenih, istražitelj sa naizgled natprirodnim moćima dedukcije – pomeraju osnove kriminalističkog žanra u nekoliko ravni.

Lik detektiva Skotland Jarda Adama Dalgliša, udovca, pesnika i pobožnog anglikanca, nedvosmileno se razlikuje od svojih prethodnika po dubini karakterizacije, kao i po načinu na koji pristupa ideji zločina i istrage budući da ih doživljava kao dvostruko zadiranje u privatnost žrtve. Ovakva filozofska perspektiva postajaće bogatija sa svakim sledećim romanom, a lik Dalgliša sve složeniji. Za razliku od Agate Kristi, Džejms posebnu pažnju posvećuje psihološkoj motivaciji likova, temeljnoj karakterizaciji i preciznom građenju likova, te se sam zločin često pomera u drugi plan u odnosu na svet dela. Iako u prvom romanu radnju vezuje za srednjevekovni posed bogate eseške porodice, u kasnijim romanima Džejms po prvi put koristi različite institucije društvenog i političkog sistema kao lokus zapleta, što joj omogućuje da temeljno razloži, analizira i opiše način na koji ove institucije funkcionišu (psihijatrijska ustanova

⁴⁹ Pored pomenutih, treba navesti još nekoliko izuzetno važnih autora špijunskih romana u britanskoj književnosti: Helen Mekines, *Izvan sumnje/Above Suspicion* (1941); Len Dejton, *Dosije IPKRES/The IPCRESS File* (1962) i *Sahrana u Berlinu/A Funeral in Berlin* (1964); Frederik Forsajt, *Dan šakala/The Day of the Jackal* (1971), *Dosije Odesa/The Odessa File* (1972) i *Četvrti protokol/The Fourth Protocol* (1984); Ken Folet, *Iglene uši/Eye of the Needle* (1978), *Ključ za 'Rebeku'/The Key to 'Rebecca'* (1980); Čarls Kaming, *Po prirodi špijun/A Spy by Nature*, (2001).

u romanu *Ubistveni um/A Mind to Murder* (1963), izdavačka kuća u romanu *Prvobitni greh/Original Sin* (1994), anglikansko teološko semenište u romanu *Smrt u svetim redovima/Death in Holy Orders* (2001), muzej u romanu *Soba smrti/The Murder Room* (2003))

Za evoluciju kriminalističkog romana možda je još značajnija činjenica da je Pi Di Džejms u romanu *Neodgovarajući posao za ženu/An Unsuitable Job for a Woman* (1972) stvorila prvi lik ženskog privatnog detektiva u istoriji žanra – Kordeliju Grej, kao i to da je 1980. godine objavila uticajni psihološki roman *Nevina krv/Innocent Blood* u kome kriminalistički zaplet hrabro stavlja u zadnji plan, koncentrišući se umesto toga na radnju i izuzetno osetljivu porodičnu dramu koju tretira sa delikatnošću, psihološkom pronicljivošću, saosećanjem i analitičnošću. Džejms je takođe poznata i po bogatom i složenom jezičko-stilskom izrazu, koji se i u današnje vreme retko sreće kod autora kriminalističkog romana.

Za prostor koji je u ovom periodu britanski kriminalistički roman počeo da osvaja kako u kontekstu kritičke procene žanra tako i na tematskom planu svakako je najzaslužnija Rut Rendel. Ova izuzetno produktivna autorka (napisala preko šezdeset pet romana) uspostavila je sasvim neobičnu spisateljsku praksu: u jednom nizu dela, gde su glavni likovi Inspektor Veksford i narednik Burden, spojila je tradiciju klasičnog romana „zlatnog doba“, romana policijske procedure i društveno kritički angažovanog romana, dok je u drugom, paralelnom nizu međusobno nepovezanih romana skoro samostalno razvila britanski psihološki roman⁵⁰. Rendel je u likove svojih detektiva prva udahnila svakodnevni privatni život: – oni su postali ljudi sa porodicama, životima van posla i sudbinama koje se, paralelno sa rešavanjem zločina, razvijaju iz romana u

⁵⁰ Rut Rendel je objavila i treći niz romana pod pseudonimom Barbara Vajn, o čemu ćemo govoriti nešto kasnije.

roman. U serijalu o Inspektoru Veksfordu, lik detektiva počeo je po prvi put u istoriji kriminalističke književnosti da sinhrono stari sa protokom realnog, vanknjiževnog vremena: u prvim romanima Veksford je sredovečni otac dve mlade ćerke, kasnije dobija unuke, prati glumačku karijeru mlađe ćerke, pati od zdravstvenih problema i na kraju odlazi u penziju. Drugim rečima, sa romanima Rut Rendel istražitelj prestaje da bude herojski ideal odvojen od života okoline, i konstituiše se po prvi put kao lik čoveka sklonog greškama i pogrešnim zaključcima, što će se značajno odraziti na celokupnu svetsku žanrovsku književnost.

Od romana *Neko laže, neko umire/Some Lie, Some Die* (1973) u kome pripoveda kako organizacija rok festivala utiče na malograđansku sredinu, Rendel sve više prostora u serijalu o Veksfordu posvećuje društveno aktuelnim temama: rasnim predrasudama u romanu *Simisola* (1994), politici i urbanizmu u *Gnevu na drumu/Road Rage* (1997), pedofiliji i društvenom tretman osuđenih pedofila u romanu *Učinjena šteta/Harm Done* (1999), ženskom religioznom obrezivanju u romanu *Ne uživo/Not in the Flesh* (2007). Zahvaljujući ovakvom angažmanu, kriminalistički roman je u poslednjih trideset godina postao važna diskurzivna arena i polje pregovaranja o gorućim pitanjima u britanskom društvu.

Sa druge strane, u nizu međusobno nepovezanih psiholoških romana Rendel od 1965. godine kada je objavljen roman *Strah od naslikanog đavola/To Fear a Painted Devil* počinje da proučava živote i psihu ljudi na ivici. Likovi u ovim romanima često su mentalno nestabilne osobe, u čiju svest Rendel ulazi sa zastrašujućom verodostojnošću i hirurški precizno izdvaja one elemente ličnosti koji dovode do sloma. Romani poput *Zlo pred mojim očima/A Demon in My View* (1976), *Jezero tame/The Lake of Darkness* (1980), *Drvo koje rađa ruke/The Tree*

of Hands (1984), *Živo meso/Live Flesh* (1986), i *Naopako/Going Wrong* (1990)⁵¹, koji i svojim naslovima jasno upućuju na mračnu prirodu teksta, temeljno su promenili shvatanje koncepta kriminalističkog romana i otvorili prostor za ispitivanje najrazličitijih ljudskih stanja i postupaka u okviru žanra.

Pored nekoliko magistralnih tokova u razvoju kriminalističkog romana nakon Drugog svetskog rata, sve je više podžanrova koji se vremenom razvijaju u poetički autonomne oblasti, od kojih ćemo na ovom mestu posebnu pažnju posvetiti romanu policijske procedure koji u središte događanja stavlja policijski odred i/ili pojedinca zaduženog za rešavanje određenog zločina, kao i proces kojim istraga vodi do rasvetljavanja istog. Svoje početke u britanskoj književnosti roman policijske procedure dobija u relativno novijem vremenu i prevenstveno u delima Morisa Proktera.

I sam nekadašnji policajac, Prokter je u romanima *Izjava glavnog inspektora/The Chief Inspector's Statement* (1951) kroz lik inspektora Filipa Hantera i *Pakao je sam grad/Hell Is a City* (1954) kojim započinje serijal sa odredom inspektora Harija Martinoa, stvorio prototip ovog podžanra. Ipak, prvi pravi roman policijske procedure kakvim ga i danas poznajemo objavio je za žanr kriminalističkog romana veoma značajan pisac Džon Kriši⁵² i to 1955. godine. U romanu *Gideonov dan/Gideon's Day* Kriši stvara lik Džordža Gideona, šefa odreda za teške zločine Skotland Jarde, koji će postati jedan od osnovnih

⁵¹ Psihološki romani Rut Rendel veoma su intrigantan i provokativan materijal za filmske reditelje. Pomenuti francuski reditelj Klod Šabrol snimio je dva filma po njenim romanima: *Ceremoniju* prema romanu *Presuda u kamenu/A Judgement in Stone* (1977) i *Deveruša/The Bridesmaid* prema istoimenom romanu. Klod Miler snimio je film *Alijas, Beti Fišer* po romanu *Drvo koje rađa ruke*, Žil Burdos film *Melem za oči/A Sight for Sore Eyes* prema istoimenom romanu, a španski reditelj Pedro Almodovar adaptirao je roman *Živo meso*.)

⁵² Kriši je za života objavio blizu šest stotina romana pod raznim pseudonimima. Za žanr je značajan ne samo po inovacijama koje je unosi u svoje romane već i po tome što je 1953. godine osnovao britansko Udruženje pisaca kriminalističkih romana (Crime Writers Association), danas jednu od najznačajnijih institucija za promovisanje kvaliteta u okviru žanrovske književnosti. Nagrada koja se svake godine dodeljuje za najbolji prvi objavljeni roman u Velikoj Britaniji nosi njegovo ime.

obrazaca za sve kasnije profesionalne detektive. U nizu od dvadeset i šest romana Križi nastoji da do detalja osvetli sam proces policijske istrage, ispitivanja svedoka i osumnjičenih, provere alibija i analize dokaza – na veoma realističan način i uz puno detalja.

Razvoj podžanra romana policijske procedure značajan je i sa kulturološkog stanovišta jer po prvi put u istoriji žanra u centar stavlja profesionalne istražitelje koje finansira država i zvanični zakonski okvir kojim se stiže do razrešenja misterije. Od privatnih detektiva, ili detektiva amatera prisutnih u romanima tokom dvadesetih, tridesetih i četrdesetih godina XX veka, u godinama nakon završetka Drugog svetskog rata britanski kriminalistički roman stiže novu, skoro dokumentarističku dimenziju realizma i društvene zainteresovanosti. Čitalac je po prvi put dobio priliku da se upozna sa načinom na koji funkcioniše kriminalistička istraga u realnosti, čime je sam žanr stekao novu popularnost i mogućnost da iz nove perspektive preispituje izmenjene društveno-političke okolnosti. Ovakva promena naročito je postala značajna u godinama tokom Hladnog rata kada je javnost u zemljama zapadne Evrope i Amerike postajala svesnija složenih procesa koji obezbeđuju red i sigurnost u državi.

Međutim, zbog poznate insularnosti stanovnika britanskih ostrva, kao i zbog snažnih odjeka imperijalne i klasne politike Velike Britanije, roman policijske procedure isprva je znatno veću popularnost stekao u Sjedinjenim Američkim Državama. Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina američki pisci kriminalističkih romana (Ed Mekbejn, Hilari Vo i Lorens Sanders) preuzeće sa uspehom ovu formulu i dovesti je tehnički do savršenstva, najviše zahvaljujući tradiciji nesentimentalnog, sirovog i realističnog pripovedanja koji je u okviru žanra negovan u američkoj književnosti tokom četrdesetih i pedesetih godina. Iako je američki podžanr tvrdog krimića (*hard-boiled*) – sa svojim likovima

visprenih privatnih detektiva koji su videli i doživeli sve i fatalnih žena kojima se nipošto ne sme verovati, sa siromašnim i često nepoštenim stranama društva, i filozofijom egzistencijalizma i nihilizma – nastavio da postoji paralelno sa razvojem romana policijske procedure, novi podžanr preuzeo je u američkoj književnosti brojne poetičke i stilske odlike tvrdog krimića stvarajući novi žanrovski hibrid.

Takav hibrid potom je ponovo prešao okean i našao svoje mesto u britanskom kriminalističkom romanu prvenstveno u sirovim ali poetski fundiranim delima nekoliko Škotlandžana: Vilijama Mekilvanija, čiji se roman *Lejdlo/Laidlaw* (1977) smatra jednim od rodonačelnika specifičnog podžanra škotskog kriminalističkog romana, često nazivanog *tartan noir*, Ijana Renkina i Val Mekdermid, kao i u delima britanskih pisaca Redžinalda Hila, Linde La Plant⁵³ i En Klivz, kojima treba priključiti i ciklus romana o inspektorju Veksfordu autorke Rut Rendel.

Slično postupku koji primenjuje Rut Rendel, Ijan Renkin će u liku idiosinkratičnog inspektora Džona Rebusa spojiti tradiciju velikog detektiva koji slučajeve rešava u značajnoj meri vođen intuicijom, a često i tvrdoglavošću, sa romanom policijske procedure. Rebusov lični život, njegova sklonost ka alkoholu i emotivna nestabilnost umnogome određuju tok same istrage i rešavanja zločina. Prvi roman u ovom serijalu, *Čvorovi i krstići/Knots and Crosses* (1987) u centar radnje smešta zločin koji i direktno ima veze za Rebusom, čime se lik

⁵³ Linda La Plant je svojevrsni britanski fenomen; njena izuzetno uspešna karijera obuhvata i rad na osmišljavanju televizijskih kriminalističkih serija, često zasnovanih na romanima koje piše. 1983. godine napisala je kultnu seriju *Udovice/The Widows*, a 1991. stvorila je lik Inspektorke Džejn Tenison, koju je u serijalu *Glavni osumnjičeni/Prime Suspect* sa velikim uspehom tumačila glumica Helen Mirren, i u kojoj je samostalno izmenila način na koji je do tada percipiran rad žena u policiji. Potom je 1997. godine započela rad na gledanom serijalu o policijskoj proceduri *Suđenje i osveta/Trial & Retribution*, a na osnovu njenog uspešnog niza romana o detektivki Ani Trevis 2004. godine i seriju *Iznad sumnje/Above Suspicion*.

ozlojeđenog inspektora pojačano boji realizmom i doživljajem veće neposrednosti.

Još jedan kulturni lik britanske kriminalističke književnosti i podžanra romana policijske procedure je i inspektor Mors autora Kolina Dekstera. Dekster je u pažljivo konstruisanom ciklusu od trinaest romana smeštenih u Oksfordu i okolini značajno doprineo razvoju savremenog kriminalističkog romana, pre svega veštima preplitanjem i sažimanjem nekoliko postojećih podžanrova (romani „zlatnog doba“, romani policijske procedure, psihološki roman, istorijski kriminalistički roman, itd.) ali i stilom pisanja koji je duhovitim jezikom, erudicijom i dovtljivošću približio kriminalistički roman „ozbiljnoj“ književnosti.

Kako je priroda žanrovske književnosti u svojoj suštini protejska i podložna uticajima kako društveno-političkih promena, tako i tehnoloških izuma ali i ličnih autorskih eksperimenata, ne čudi činjenica da je i sam podžanr romana policijske procedure počeo da se cepa i razdvaja u različite potkategorije. Amerikanka Patriša Kornvel je u romanu *Autopsija/Postmortem* (1991) otkrila čitaocima novi svet kriminalističke forenzike, a nešto kasnije Kanađanka Ketij Rajks romanom *Već mrtvi/Deja Dead* (1997) približava svojoj publici fascinantni svet forenzičke kriminalističke antropologije. U britanskoj književnosti Val Mekdermid je u romanu *Poj sirena/The Mermaids Singing* (1995) uvela lik forenzičkog psihologa i profajlera doktora Tonija Hila koji u saradnji sa glavnom inspektorkom Kerol Džordan policijskoj istrazi pristupa iz perspektive samog zločinca čiji psihološki profil izrađuje nastojeći da predvidi njegove postupke. Teoretičar kriminalističkog romana Stiven Najt ovaj podžanr naziva i *trilerom nasilja*⁵⁴ s obzirom na to da Mekdermid akcenat najčešće stavlja na detaljne naturalističke opise brutalnih zločina serijskih ubica, na način sličan

⁵⁴ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 206.

onome koji u svojim romanima koristi uticajni američki pisac trilera Tomas Haris⁵⁵.

Još jedna zanimljiva inkarnacija romana policijske procedure javlja se u obliku romana smeštenih u oblasti van Velike Britanije, iako je reč o britanskim autorima. Rani primer internacionalnog romana policijske procedure ponudio je Henri Rejmond Ficvolter Kiting (poznatiji kao H. R. F. Kiting) u duhovitom serijalu o indijskom detektivu Ganešu Gotu u nekadašnjem Bombaju. Prvi roman, *Savršeno ubistvo/The Perfect Murder* (1964) dobio je prestižnu nagradu britanskog Udruženja kriminalističkih pisaca „Zlatni bodež za najbolji roman godine“. U periodu do 2008. godine Kiting je objavio još dvadeset i dva romana čija je radnja uglavnom smeštena u Indiju. S druge strane, autor Nikolas Friling „angažovao“ je svoja dva čuvena detektiva, Pita Van Der Valka i Anrija Kastana da rešavaju slučajeve u Holandiji i Belgiji tokom šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina. Romanom *Kralj pacova/Ratking* (1988) britanski pisac Majkl Dibdin započeo je izuzetno popularan ciklus o italijanskom inspektoru Aureliju Zenu, otkrivajući egzotične i često zastrašujuće strane italijanskog društva. Do svoje prerane smrti, 2007. godine, Dibdin je objavio jedanaest romana o italijanskoj policijskoj proceduri. U interesantnoj kombinaciji internacionalnog romana i istorijskog kriminalističkog romana Kolin Koteril 2004. godine u *Mrtvozornikovom ručku/The Coroner's Lunch* uvodi lik državnog mrtvozornika dr. Sirija Paibuna i radnju vezuje za Laos tokom sedamdesetih godina XX veka, što mu omogućava da angažovano ispituje političke i kulturološke prilike ove zemlje. Popularnost ovakve potkategorije romana policijske procedure može se objasniti kako oneobičenim prostorom i atmosferom udaljenom od čitaocima prepoznatljivog britanskog miljea, tako i

⁵⁵ Tomas Haris autor je izuzetno nasilnih trilera *Crveni zmaj/The Red Dragon* (1981), *Kad jaganjci utihnu/The Silence of the Lambs* (1988) i *Hanibal/Hannibal* (1999) u kojima je centralni i u savremenoj kulturi kulturni lik serijski ubica Hanibal Lekter, poznat po tome što jede svoje žrtve.

značajnim uvidom u drugačije zakone, običaje i tradicije sa kojima se detektivi u ovim romanima susreću. Dela ovog tipa takođe fasciniraju i količinom istraživanja neophodnom da se realistički oslika i britanskom čitaocu približi društvena i kulturološka drugost pomenutih zemalja⁵⁶.

Drugačiju vrstu egzotike u kriminalistički roman unose autori koji se bave fikcionalnom ili istorijskom prošlošću. Podžanr istorijskog kriminalističkog romana može se podeliti u dve potkategorije: prva obuhvata romane čija je radnja smeštena u prošlost, a druga romane koji se odvijaju u sadašnjosti koja je bliska čitačevoj vremenskoj ravni, ali se bave rešavanjem zagonetke ili zločina iz prošlosti. Po pravilu, prva potkategorija uglavnom inspiriše autore da kroz spajanje istorijskog i kriminalističkog romana stvaraju serijale u okviru kojih čitaocima do detalja otkrivaju istorijske prilike epoha u koje je radnja smeštena, dok drugu potkategoriju čine najčešće pojedinačni, neserijalizovani romani.

Ovim podžanrovima možemo priključiti i Agatu Kristi koja je još 1944. godine objavila roman *Smrt nije kraj/Death Is Not the End*, čiji je zaplet smešten u drevni Egipat (grad Teba) dve hiljade godina pre nove ere. Piter Lavsi je 1970. godine u kriminalističku književnost uveo lik Ričarda Kriba, viktorijanskog policajca koji je u serijalu od osam romana rešavao misterije po zapletu veoma slične onima iz „zlatnog doba“ žanra. Ovi romani, iako Lavsi vešto koristi milje Engleske u XIX veku, zapravo nisu suštinski zainteresovani za vreme u koje je radnja smeštena. Štaviše, tek sa objavljivanjem romana *Neprijatna sklonost prema kostima/A Morbid Taste for Bones* (1977), u kome autorka Elis Piters⁵⁷ uvodi popularni serijski lik Brata Kadfaela, dvanaestovekovnog monaha i travara

⁵⁶ Većina ovih autora bar jedan deo svog vremena provodi u zemljama o kojima piše, nastojeći da pruži što verniju sliku lokaliteta i ljudske prirode.

⁵⁷ Britansko Udruženje kriminalističkih pisaca od 1999. godine dodeljuje nagradu „Elis Piters za najbolji istorijski kriminalistički roman“, što pokazuje ne samo značaj ove autorke u promovisanju istorijskog kriminalističkog romana, već i to koliko je ovaj podžanr danas živ i produktivan u Velikoj Britaniji.

koji će kroz ciklus od dvadeset jednog romana pronalaziti rešenja za mnoge intrige, ubistva i druge zločine, istorijski kontekst postaje mnogo više od pukog dekora ili egzotike. Iako su zapleti ovih romana fikcionalni, autorka polazi od istorijski dokumentovanih događaja iz vremena u koje su romani smešteni (1137-1145) i uvek ih veoma vešto i narativno funkcionalno uključuje u zaplet. Slično tome, i autorka Lindzi DeJvis se od 1989. godine (počev od romana *Srebrne poluge/Silver Pigs*) kroz ciklus od dvadeset kriminalističkih romana bavi istorijskim prilikama drevnog Rima. Protagonista ovog serijala je Markus Didije Falko, carski doušnik i agent koji radi za istorijski verodostojnog cara Vespasijana u prvom veku nove ere. Viktorijanskom erom će se počev od 1980. godine mnogo detaljnije baviti En Peri⁵⁸ u okviru četrdeset i sedam naslova čija je radnja smeštena u London druge polovine XIX veka, a koji se dele u dva ciklusa: u prvom nizu od dvadeset osam naslova glavni junak je jedan od prvih engleskih policajaca Tomas Pit, kome u istragama često pomaže i supruga Šarlot, dok u drugom centralno mesto zauzima privatni detektiv Vilijam Mank koji pati od amnezije. Za razliku od pomenutih autora i autorki Endru Tejlor svoje istorijske misterije smešta u Englesku pedesetih godina XX veka, nastojeći da prouči istorijsko-političke i kulturne prilike u nekadašnjoj imperiji nakon Drugog svetskog rata.⁵⁹

Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka u kriminalističku književnost na engleskom jeziku sve je intenzivnije po sistemu

⁵⁸ Popularna autorka En Peri, pravim imenom Džulijet Hulm, verovatno je jedina autorka kriminalističke književnosti za koju se pouzdano zna da je i sama počinila ubistvo. Naime, ona je sa drugaricom Polin Parker 1954. godine isplanirala i izvršila ubistvo Polinine majke. Ovaj ozloglašeni slučaj tema je filma *Božanska stvorenja/Heavenly Creatures* Pitera Džeksona iz 1994. godine.

⁵⁹ Od autora koji su se prošlim zločinima bavili iz perspektive sadašnjosti treba još dodati: Agatu Kristi i roman *Usnulo ubistvo/Sleeping Murder* čiji je rukopis Kristi pohranila u sef pristajući na to da bude objavljen tek nakon njene smrti 1976. godine; Džozefin Tej, roman *Kći vremena/The Daughter of Time* (1951) koji se bavi pokušajem da se razreši misterija stradanja dva britanska kraljevića, sinova Edvarda IV, netragom nestalih nakon očeve smrti u XV veku; Kolin Dekster, roman *Devojčura je mrtva/The Wench Is Dead* (1989).

asocijacija počela da prodire svest o mogućnosti da se u okviru žanra progovori o pitanjima raznih marginalizovanih grupa, s obzirom na to da je i sam žanr najčešće bio marginalizovan u književnom i kulturnom polju. Tako su pojedini autori, u nastojanju da postojeće, često monolitne strukture relativizuju i u njih upišu novi sadržaj, svojim romanima nastojali da preispitaju do tada nedodirljive, po pravilu maskuline kategorije prisutne u šablonskim likovima detektiva, novinara, istraživača. Iako je Britanka Pi Di Džejs 1972. godine u kriminalističku književnost uvela prvu privatnu detektivku u liku Kordelije Grej, pomenuti roman *Neodgovarajući posao za ženu* nije dublje problematizovao profilisanje i doživljaj ovog zanimanja iz feminističke perspektive. Tako je još jednom grupa američkih autorki preuzela inicijativu od Britanaca i počela da gradi lik jakih, samostalnih, samosvesnih i inteligentnih privatnih detektivki, birajući ovo zanimanje kao savršenu platformu za naglašavanje uspešnog individualnog života žena ali i njihovog duboko marginalizovanog i problematičnog statusa u okviru patrijarhalno uređenih institucija državnog sistema. Marša Maler, Sara Parecki i Su Grafton⁶⁰ su u periodu od 1977. do 1982. godine započele tri izuzetno važna ciklusa kriminalističkih romana, u kojima na realističan i često minimalistički način prate slučajeve fikcionalnih detektivki Šeron Mekoun, Vi Aj Varšavski i Kinzi Milhoun.

Pod njihovim se uticajem u Velikoj Britaniji pojavilo nekoliko autorki koje se bave feminističkim kriminalističkim romanom, i to pre svega Lajza Kodi čije dve serijske junakinje, privatna detektivka iz Londona Ana Li i Iva Vajli, rvačica i

⁶⁰ Marša Maler je 1977. godine objavila *Dečak u gvozdenim cipelama/Edwin of the Iron Shoes*, prvi u nizu od trideset romana koji prate slučajeve Šeron Mekoun, u Kaliforniji. Sara Parecki je 1982. objavila *Osiguranje/Indemnity Only*, koji prati nekadašnju čikašku advokaticu Varšavski u sedamnaest romana. Su Grafton je iste godine objavila *A kao Alibi/A Is for Alibi*, u kome stvara lik privatne detektivke Kinsi Milhoun, u fikcionalnom gradu Santa Tereza u Kaliforniji, koja se do sada pojavila u dvadeset tri romana nazvanih po slovima abecede. Zahvaljujući pre svega ovim trima autorkama, žena kao detektiv postala je po prvi put prihvatljiva ideja ne samo u okviru žanra već i u širim društvenim okvirima.

radnica obezbeđenja, uvode novu vrstu društveno i rodno osvešćenog realizma u kriminalistički roman. Po rečima Seli Mant u romanima Lajze Kodi „fantazija o [američkom] tvrdokornom i grubom heroju zamenjena je likom [detektivke] koju muče svakodnevni problemi, sitne napetosti, koja ima skromne ciljeve, a [...] visoka moralna ozbiljnost podriva se ironičnim humorom“⁶¹. Južnoafrikanka Džilijan Slovo, u ciklusu od pet romana, objavljenih tokom osamdesetih, razvija lik portugalske Jevrejke Kejt Bajer, nekadašnje novinarkе koja takođe radi kao privatna detektivka u Londonu. Njeni romani, pored toga što ispituju višestruku isključenost glavne junakinje (ona je strankinja, Jevrejka i detektivka) često imaju razvijenu političku pozadinu osobene težine, a vrlo pronicljivo i angažovano problematizuju pitanja ljudskih prava⁶². Roman *Morbidni simptomi/Morbid Symptoms* (1984) „predstavlja karakterističan socijalističko-feministički udar na patrijarhalnu levicu, oslikavajući političke tenzije tog vremena“⁶³. Pomenuta škotska autorka, Val Mekdermid dvostruko je značajna kada se radi o podžanrovima koji se bave marginalizovanim grupama: u nizu od šest romana u periodu od 1992. do 1996. godine ona koristi lik mančesterske detektivke Kejt Brenigan⁶⁴ kako bi predstavila surovu realnost osiromašenih industrijskih gradova u severnoj Engleskoj i teških predrasuda koje vladaju u mahom radničkom miljeu; a 1987. godine, u romanu *Prijavi se za ubistvo/Report for Murder* stvara i veoma uticajan lik Lindzi Gordon, čiji kratak portret nalazimo u uvodnom pasusu romanu: ona je „cinična socijalistkinja i lezbejka, i

⁶¹ Sally R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London: Routledge, 2005, p. 49.

⁶² Roditelji Džilijan Slovo, Džo Slovo i Rut Ferst uticajne su političke figure u Južnoj Africi. Džo Slovo je vođa Južnoafričke komunističke partije, a Rut Ferst, aktivistkinja protiv aparthejda, tragično je stradala u političkom atentatu.

⁶³ Sally R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London: Routledge, 2005, p. 67.

⁶⁴ Iako je u to vreme bila već etablirani autor, Mekdermid je romane o Kejt Brenigan tendenciozno objavila pod suptilno izmenjenim imenom V. L. Mekdermid, kao podsećanje na neophodnost prikrivanja ženskog pola iza rodno neutralnog imena, ali i stavljajući akcenat na činjenicu da je i u britanskom društvu i dalje snažna ženska prisutnost teško prihvatljiva.

feministička novinarka"⁶⁵. Šest romana sa likom Lindzi Gordon značajni su na prvom mestu zbog toga što konstituišu model sposobne, profesionalne i ambiciozne Škotlandanke poreklom iz radničke klase koja je u komplikovanoj ali strastvenoj vezi sa bogatom i klasno superiornom ženom. Prikazujući tenzije u njihovom odnosu Val Mekdermid mapira fundamentalne mehanizme i mesta klasne, rodne i seksualne marginalizovanosti unutar britanskog društva. Sličnu perspektivu, ali u romanima koji su nešto bliži takozvanoj ozbiljnoj književnosti, realizuje i autorka Stela Dafi, koja u ciklusu od pet romana (1995–2005) prati savremenu, duhovitu i sposobnu privatnu detektivku Sez Martin čiji lik predstavlja figuru mlade lezbejke modernih shvatanja, koja sa manje unutrašnje tenzije i besa gleda na višestruku marginalizovanost sopstvene pozicije u društvu.

Bez obzira na to što su u Americi Džordž Bakst i Džozef Hensen još 1966, odnosno 1972. godine⁶⁶ počeli da objavljuju društveno značajne, kulturološki uticajne i komercijalno uspešne serijale kriminalističkih romana, čiji su glavni junaci likovi homoseksualaca, u Velikoj Britaniji ovakav književni i autorski izbor još uvek se čini neprihvatljivim. Po rečima Stivena Najta, „možda se jednostavno radi o tome da je predstava o mačo detektivu, spremnom za akciju i nasilje, čoveku grubog govora i eksterijera, takva da se gej zajednica sa njom teško može identifikovati"⁶⁷. Interesantna je činjenica da je jedini serijal romana sa privatnim detektivom koji je opisan kao biseksualac u Engleskoj napisao, u periodu od 1980. do 1987. godine, čuveni „ozbiljni“ pisac Džulijan Barnz, dobitnik Bukerove nagrade, i to pod pseudonimom Den Kevana u nizu od četiri

⁶⁵ Val MacDermid, *Report for Murder*, London: Bywater Books, 2005, p. 3.

⁶⁶ Džordž Bakst je 1966. objavio roman *Neprirodna smrt/A Queer Kind of Death* u kome je glavni lik crni gej detektiv Ferou Lav koji će se pojaviti u još četiri romana. Džozef Hensen je romanom *Fejdaut/Fadeout* (1972) uveo lik gej istražitelja osiguravajućeg društva Dejva Brendstetera, a njegov ljubavni život biće važan element pripovedne i tematske strukture u svih narednih dvanaest romana.

⁶⁷ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 181.

često seksualno eksplicitna romana napisana za autora neuobičajeno sirovim stilom punim slenga ali i humora.

U periodu kada su roman policijske procedure i špijunski roman dobijali na značaju, Rut Rendel je, kao što je ranije pomenuto, kroz niz međusobno nepovezanih romana u britansku kriminalističku književnost uvela i psihološki kriminalistički roman, *roman tenzije* ili *psihološki triler*, zainteresovan za stanja svesti likova smeštenih u savremeni milje, za motivacije njihovih postupaka, kao i za tanku liniju između neuroza modernog doba i psihopatologije. Ovaj podžanr kriminalističkog romana posebnu popularnost našao je među ljubiteljima „ozbiljne“ književnosti, s obzirom na to da su po prvi put karakterizacija likova i istančan psihološki uvid u njihove postupke dobili primat nad konstruisanjem zapleta. Uz Rut Rendel i Margaret Jork bitno je doprinela razvoju psihološkog trilera objavivši u periodu od pedesetih godina XX do prvih godina XXI veka ciklus od preko četrdeset romana. Iako manje popularni i pronicljivi od dela Rut Rendel, romani M. Jork ponudili su čitaocima književni okvir unutar kog se neprestano destabilizuju nekada nedodirljivi ali često apstraktni simboli uređenosti sistema: porodica, poštenje, umerenost, smernost i saosećanje. Romani poput *U ranim jutarnjim časovima/The Small Hours of the Morning* (1975), *Ruka smrti/The Hand of Death* (1981), i *Glatko lice zla/The Smooth Face of Evil* (1984) vešto dovode u pitanje mogućnost postojanja koncepta Dobra bez koncepta Zla, i naglašavaju autorkinu tezu da nevini ljudi ne postoje.

Kada je nastojeći da čitaocu jasno ukaže na artikulisanje novog, drugačijeg književno-umetničkog pristupa u odnosu na svoje druge romane, Rut Rendel pod pseudonimom Barbara Vajn objavila 1986. godine delo *Oko naviklo na tamu/A Dark-Adapted Eye*, ovaj psihološki roman, neka vrsta *misterije bez*

*misterije*⁶⁸ dovoljno se približio dometima ozbiljne književnosti, izazvavši senzaciju na britanskoj i američkoj književnoj sceni. Barbara Vajn u sledećih trinaest romana nastavlja da dekonstruiše standardizovane šablone kriminalističkog zapleta, negirajući često ideju o neophodnosti postojanja zločina kao centralnog težišta radnje. Kombinujući u ovim tekstovima elemente istorijskog romana i psihološkog trilera, Barbara Vajn mnogo više značaja pridaje celokupnom modelu sveta koji je brižljivo i detaljno konstruisan, a u okviru koga likovi proživljavaju lične životne drame koje svojim posledicama neretko utiču na buduće generacije. Zahvaljujući njenom smelom preokretničkom poigravanju sa skoro svim postulatima žanra, početkom devedesetih godina u britanskom kriminalističkom romanu okolnosti se menjaju i stvaraju novi prostor za pojavu nekoliko autora koji su na sličan način, kroz formu psihološkog trilera, nastavili da eksperimentišu sa granicama žanra, nudeći sve inventivnije, često postmodernistički oblikovane analize mračnih predela ljudske podsvesti.

Tako je izuzetno popularna i za razvoj žanra u XXI veku uticajna autorka Minet Volters u nizu izuzetno čvrsto strukturiranih i neobičnih psiholoških zagonetki (*Vajarka/The Sculptress* (1994), *Susedi/Acid Row* (2001), *Lov na lisice/Fox Evil* (2002)) našla načina da se pozabavi važnim društvenim pitanjima poput rasizma, predrasuda, borbe protiv pedofilije, post-traumatskog sindroma, pa čak i savremenih britanskih nomada. Njeni romani su eksperimentalni i na formalnom planu s obzirom na to da autorka često koristi fotografije, geografske nacрте, faksimile, rukom pisane prepiske kao sastavne elemente misterije. Značaj Minet Volters ogleda se i u tome što je u centar radnje stavila jake i uporne ženske likove, oslanjajući se delimično na tradiciju neogotskih romana iz

⁶⁸ Roman u kome se centralna intriga koja naizgled predstavlja težište zapleta i psihološke tenzije tokom razvoja radnje rastače kroz primenu promene perspektive da bi se kao konačna tema dela uspostavio neki naizgled sasvim usputni motiv, koji zapravo i nije zasnovan na bilo kakvom kriminalnom činu.

četrdesetih i pedesetih godina dvadesetog veka, kojoj dodaje nedvosmisleno feminističku dimenziju.

Na sličan način svoje, po pravilu ženske likove gradi par autora koji objavljuju pod pseudonimom Niki Frenč⁶⁹ mada se oni više oslanjaju na raniju američku formulu „usamljene žene u nevolji“ poznatu pod frazom „*Da sam samo znala/Had I but Known*“. Roman *Igra pamćenja/The Memory Game* (1997) istražuje koncept lažnog sećanja kao i proces rekonstrukcije ranih sećanja dok paranoidni triler *Zemlja živih/The Land of the Living* iz 2002. godine prikazuje lik žene koja, suočena sa bezobzirnim policijskim sistemom, i sama počinje da sumnja da su se mučenje i silovanje koje je doživela zaista odigrali. U tradiciji psihološkog trilera novijeg vremena treba izdvojiti pesnikinju i autorku romana visoke književnosti Sofi Hanu čiji romani na narativno i psihološki kompleksan način istražuju granicu između privida i stvarnosti, trezvenosti i halucinacije, znanja i uverenja o znanju. Njeni romani najčešće počivaju na intrigantnoj i neuobičajenoj početnoj premisi koja se u daljem toku romana više puta preokreće, transformiše i menja svoj značaj, tako da čitalac često ostaje duboko destabilizovan ovakvim književnoumetničkim postupkom. U romanu *Malo lice/Little Face* (2006) mlada majka tvrdi da beba koju čuva nije njena, roman *Tačka spasenja/The Point of Rescue* (2008) opisuje udatu ženu koja saznaje da joj je poginuo ljubavnik koji zapravo nije čovek koga je ona pod tim imenom poznavala dok se u delu *Pomalo okrutno/Kind of Cruel* (2012) godine bavi hipnoterapijom, međuzavisnošću i narcisoidnim poremećajem ličnosti.

Interesantno je primetiti da je najveći broj psiholoških trilera proizašao iz pera autorki, što može ukazivati na činjenicu da se žene pisci kroz dekonstruisanje žanra, destabilizovanje čitalačkog iskustva, i rastakanje psihološke sigurnosti zapravo na novi način bore protiv dominantno maskuline

⁶⁹ Niki Frenč je pseudonim bračnog para novinara Niki Džerard i Šona Frenča.

paradigme u kulturi, protiv jakog patrijarhalnog narativa koji se u njihovim romanima raspada na manje, lične, ženske narative kroz koje se istovremeno i potvrđuje ženska femininost ali i uspostavlja njihova sposobnost da prežive u svetu maskulinosti predatora. Ovakvom utisku doprinose i romani značajnih savremenih autorki Es Džej Bolton, Franses Fajfild, Deniz Mine, Kejt Etkinson, Mo Hejder, Sare Danant i Lajonel Šrajver.

DRUGO POGLAVLJE

VIKTORIJANSKI SENZACIONALIZAM – VILKI KOLINS, *ŽENA U BELOM*,
1860.

Vilki Kolins, u svoje vreme jedan od najpopularnijih britanskih pisaca svoj prvi roman *Antonina* objavio je 1850. godine. Već sledeće godine preko zajedničkog prijatelja upoznaje čuvenog romanopisca Čarlsa Dikensa, sa kojim započinje dugogodišnje prijateljstvo i saradnju. Nekoliko njegovih romana pojavice se u nastavcima u Dikensovom časopisu *All the Year Round* a među njima je i roman *Žena u belom/ The Woman in White* koji se danas smatra prvim kriminalističkim romanom na engleskom jeziku. Roman je štampan u nastavcima u Velikoj Britaniji i Americi (u časopisu *Harper's*) od 29. novembra 1859. do avgusta 1860. godine, a u celini objavljen krajem 1860. godine. Ovakav načina objavljivanja uslovio je jedno od opštih mesta kriminalističkog žanra – da se svako poglavlje završava rečenicom ili pasusom koji je na odgovarajući način šokantan a koji čitaoca drži u neizvesnosti do sledećeg broja, na sličan način kao u američkim filmskim serijalima iz pedesetih godina.

Najpopularniji i najznačajniji romani Vilkijsa Kolinsa spadaju u podžanr senzacionalističke proze, čiji je bio začetnik. Ovaj podžanr, kao što je pomenuto u prethodnom poglavlju, predstavlja preteču kriminalističkog i kasnije detektivskog žanra, budući da uvodi neke od osnovnih postulata i danas prisutnih u ovom žanru, a o kojima će više biti reči u detaljnoj analizi romana

Žena u belom. U viktorijanskom periodu, međutim, sve pisanje koje je težilo senzacionalizmu moralo se detaljno i razložno opravdati, jer je društvo još uvek s podozrenjem gledalo na površna zadovoljavanja čitalačkih strasti. Stoga Vilki Kolins u predgovoru svome drugom romanu *Bejzil/Bazil* (1852) ističe da je „zadatak pisanja pokazati ljudski život”⁷⁰ dodajući da je dozvoljeno pisati o misteriji i zločinu ukoliko oni imaju jasno određenu i čisto moralnu svrhu. Viktorijanska senzacionalistička proza je, dakle, najčešće u centar radnje postavljala naizgled neobjašnjive misterije, a glavni narativni metod sastojao se u postupnom podizanju napetosti koja je trebalo da u čitaocima izaziva osećanja straha, uzbuđenja i radoznalosti. Po rečima Lin Pajket „senzacionalistički romani bili su pripovesti iz modernog života koje su se bavile nervnim, psihološkim, seksualnim i društvenim potresima, a imale su složene zaplete koji su uključivali bigamiju, preljube, zavođenje, prevare, falsifikovanje, ucenu, otmice i, ponekada, ubistva.”⁷¹ Tako su, za razliku od gotskog romana, u čijoj tradiciji je Vilki Kolins pronalazio inspiraciju, njegovi romani smešteni u savremeno okruženje i tematizuju neka, za to vreme, osnovna i uobičajena društvena pitanja, istražujući istovremeno i senzacionalističke sklonosti modernog društva. Likovi se, međutim, umnogome oslanjaju na tradiciju viktorijanskog realističkog modela, poput likova iz romana Čarlsa Dikensa, i uglavnom se svode na tipove, najčešće jasno polarizovane, i primarno uvek u funkciji romanesknog sižea. Osnovni motiv romana Vilkijsa Kolinsa predstavljaju uzbudljive i na prvi pogled nedokučive tajne, a književnoumetnički postupak osmišljen je tako da iščekivanje čitaoca dovede do granica izdržljivosti. Da je ovaj postupak bio višestruko uspešan potvrđuje i činjenica da je „*Žena u belom* izazvala pravu

⁷⁰ Wilkie Collins, *Basil*, Fairford: Echo Library, 2005, p. 3.

⁷¹ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 33.

senzaciju u savremenom smislu reči – čitaoci su opsedali prodavnice, nastala je moda „žene u belom“, tematske čajdžinice i roba svih vrsta.“⁷²

Ne treba zaboraviti i to da ubistvo kao centralni zločin kriminalističkog romana preuzima primat u odnosu na ostale zločine tek dvadesetih godina XX veka. Do tada, kao što Kolins pokazuje u svojim romanima, senzacionalistička proza zanimala se više za lične ili društveno-političke afere, mada se uočava očigledno pomeranje težišta romana u pravcu koncepta detekcije (istrage/istraživanja) što nije bilo karakteristično za, naprimer, Njugejt romane, o kojima je bilo reči u prethodnom poglavlju. U slici sveta Kolinsovih romana i dalje jasno dominira patrijarhalni model sveta mada Kolins povremeno ženske likove gradi u vidu žena čija samostalnost dotiče i prelazi određene (opšteprijhvatljive) granice dok maskulinitet, koja se najčešće potvrđuje kroz žensku zavisnost, nedvosmisleno preovlađuje u tekstovima koji slikaju viktorsko društvo. Kriminalistički roman će se, kao i dela „visoke“ književnosti, u manjoj ili većoj meri sučeljavati i boriti sa ovakvim patrijarhalnim pogledima na svet tokom čitavog XX veka.

Pored *Žene u belom*, veoma značajan za istoriju kriminalističkog romana, a pogotovu podžanra detektivskog romana je još jedan roman Vilkija Kolinsa, *Mesečev kamen/The Moonstone* (1868.), koga je T. S. Eliot nazvao „najdužim i najboljim modernim detektivskim romanom“ u engleskoj književnosti. U ova dva romana literarna maksima često pripisivana upravo Vilkiju Kolinsu („nasmej ih, rasplaci ih, pusti ih da čekaju“) dostiže svoj puni smisao, i u njoj je sadržan koren čitavog jednog novog žanra čiji je Vilki Kolins rodonačelnik.

⁷² Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 39.

ŽENA U BELOM

Roman *Žena u belom* zasnovan je na čuvenom francuskom pravnom slučaju iz 18. veka⁷³. Osnovna fabula romana počiva na slučajnoj i skoro neverovatnoj sličnosti dveju junakinja. Centralno mesto zapleta predstavlja tajna koja se postepeno i postupno otkriva da bi na kraju bila sasvim razrešena. U ovom romanu Vilki Kolins pokazuje svoje osobeno umeće u građenju atmosfere napetosti, misterije i straha, koje deluje efektno i na savremenog čitaoca danas. Roman je u znaku duhovite maštovitosti, neobične čak i za standarde viktorijanske „visoke“ književnosti, a preokreti u radnji izuzetno su dobro osmišljeni i neočekivani. Budući da se i sam bavio slikarstvom, ne čudi ni istančana moć vizuelnog dočaravanja radnje koja sačinjava bitan element naracije. Vizuelni i deskriptivni aspekti romana opravdani su uvođenjem slikara Voltera Hartrajta kao glavnog junaka s obzirom na to da na taj način suptilno uvedeni detaljni opisi omogućuju čitaocu da se potpunije uživi u priču, dok i sam autor obezbeđuje sebi poziciju iz koje može da brižljivo oslika kako likove, tako i književnoumetnički prostor romana.

Pri prvom susretu sa Merien Holkomb, na primer, Hartrajt je živopisno prikazuje rečima: „Imala je velike, čvrste, muške usne i vilicu; izražene, pronicljive, odlučne smeđe oči; i gustu, kao ugljen crnu kosu koja joj je rasla neobično nisko na čelu“.⁷⁴ I Hartrajtov prvi pogled na prostorije u kojima boravi Frederik Ferli podjednako je živopisan; on primećuje da su komode i stočići u sobi bili

⁷³ Vilki Kolins se sa slučajem otmice i zamene identiteta susreo u knjizi Morisa Mežana *Izveštaji o poznatim slučajevima/ Recueil des Causes Celebres*, objavljenoj u prvoj polovini 19. veka.

⁷⁴ Wilkie Collins, *The Woman in White*, London: Penguin, 1994, p. 24.

prenatrpani figurinama od drezdenskog porcelana, retkim vazama, ukrasima od slonovače, igračkama i kuriozitetima koji su na sve strane svetlucali od zlata, srebra i dragog kamenja... Svetlost ... je bila izvrsno meka, tajanstvena, i prigušena.⁷⁵

Jezik koji Kolins koristi u deskripciji zasnovanoj na Hartrajtovoj tački gledišta bogat je i evokativan, što potvrđuje činjenicu da je u vreme pisanja *Žene u belom* čitalačka publika još uvek mahom pripadala obrazovanoj, višoj srednjoj klasi.

Za okosnicu romana Kolins uzima pomenuti komplikovani slučaj iz domena zakona o nasleđivanju, što je takođe jedno od područja koje dobro poznaje, s obzirom na to da je i sam studirao pravo. Pored toga, pisac koristi i stručnu pomoć advokata kako bi obezbedio što realniji i potpuniji uvid u pravne začkoljice slučaja kojim se bavi: „advokat sa puno iskustva je ljubazno i pažljivo pratio sve moje stope kada god bi me tok priče poveo u lavirint Zakona“⁷⁶. Ovaj centralni motiv Vilki Kolins ipak obogaćuje sa nekoliko sporednih sižejnih čvorišta, kako bi roman učinio dodatno napetim. Standardna trodelna forma viktorijanskog romana (popularno nazvanog *tripl-deker* koji je neretko brojao barem 900 strana), uslovljena serijskim objavljivanjem u engleskoj periodici tokom dužeg vremenskog perioda i neophodnošću da se u prvom delu romana razvije želja kod čitalaca da pročitaju sve nastavke do kraja (čime bi se pospešila prodaja), svakako je uticala i na Kolinsovo strukturiranje *Žene u belom*⁷⁷. Ipak,

⁷⁵ Ibid., p. 31.

⁷⁶ Ibid., p. v

⁷⁷ U ovom romanu, Kolins tri strukturalna dela teksta naziva *epohama*, i jasno ih odvaja promenama naratora..

Vilki Kolins uspeva da napiše za današnje pojmove dugačak ali interesantan roman.

„*Žena u belom* je izrazito fizički osveščena knjiga, a neposredni efekat je utoliko značajniji jer (je namenjena) uvaženom, inteligentnom čitaocu koji se poziva da ove raznovrsne stimuluse analizira i da na njih reaguje.“⁷⁸ Književno-umetnički postupak je takođe relativno nov ukoliko ga uporedimo sa književnošću prve polovine XIX veka. Naracija je u prvom licu, ali iz „pera“ različitih likova, očevidaca pojedinih događaja koji su bitno uticali na razvoj radnje. Ovaj postupak piscu omogućava da osvetli radnju iz različitih uglova, pružajući dodatne informacije o slučaju kadgod je to neophodno, tako da se čitalac uvek nalazi u povlašćenom položaju u odnosu na likove romana jer je jedini u mogućnosti da prati sve što se povodom slučaja dešava. Različiti pripovedači pojačavaju utisak neposrednosti, kao i realnosti onoga što se u romanu događa što se dodatno postiže i stilskim raslojavanjem pripovedačkih glasova koje Kolins vezuje za pojedinačne likove. Međutim, kada je reč o segmentima romana, ispričanim iz perspektive neobrazovanih likova, može se zapaziti izvesna izveštačenost budući da pisac katkad previše insistira na održavanju utiska verodostojnosti, dolazeći tako u opasnost da sklizne u parodiju sopstvenog stila.

U romanu *Žena u belom* nema profesionalnog detektiva a ni privatnog istražitelja. Ideju o profesionalnom istražitelju Vilki Kolins je razradio u pomenutom romanu *Mesečev kamen*, međutim, značajnije prisustvo privatnog detektiva u kriminalističkom/detektivskom romanu tradicija je koju će započeti tek Artur Konan Dojl stvaranjem čuvenog Šerloka Holmsa. Lik Voltera Hartrajta, mladog i siromašnog slikara koji odlazi na seosko imanje da slikanju podučava lepu Loru Ferli, ipak se može protumačiti kao preteča amaterskog detektiva. On,

⁷⁸ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 39.

zajedno sa Lorinom polusestrom Merien, preuzima početne korake kako bi uz pomoć prikupljenih činjenica rasvetlio misteriju a sama Merien Holcomb ne spada u tipične viktorijanske junakinje. Pored toga što njen celokupan fizički opis nije nimalo laskav za ondašnje estetske i društvene kriterijume, Hartrajt zaključuje i da njen izraz lica „ne poseduje ništa od onih ženskih privlačnih crta nežnosti i popustljivosti“⁷⁹. Muške odlike koje Merien nosi omogućuju joj da se izdvoji iz sveta ženske pasivnosti: njen karakter je odlučan, smeo i strastven, za razliku od nežne Lore Ferli i njene sablasne „dvojnice“ En Kederik, čiji se glas, shodno tome, i ne čuje u romanu.

Sam početak dela objašnjava piščev pristup pripovedanju, insistirajući na stvaranju (opet, sa današnjeg stanovišta pomalo izveštačenog) utiska realnosti i istinitosti zapleta. Činjenica je, međutim, da su se u XIX veku slični slučajevi zaista i događali jer udate žene nisu bile dovoljno zaštićene zakonom od sopstvenih muževa.

Nakon uvodnog dela romana i iniciranja prvih elemenata osnovnog zapleta posredstvom zapisa Voltera Hartrajta, radnju upotpunjuje i svedočenje advokata Gilmora kojim se uvodi nova pravna perspektiva. Stoga se može reći da je glavna funkcija advokatovog lika rasvetljavanje pravnih aspekata slučaja, jer on vrlo pažljivo objašnjava neukom čitaocu toga vremena (a neukom i danas jer su se zakoni bitno promenili) pravne strane bračnog sporazuma. Na precizan, i ponekada čak i previše detaljan način opisane su sve bitnije stavke engleskog prava, sa posebnim osvrtom na one koje se tiču zakona o nasleđivanju. U skladu sa profesijom pripovedača, stil kojim „piše“ advokat Gilmor hladniji je i precizniji, nema deskriptivnih ekskursa niti detaljne karakterizacije drugih likova, ili prikazivanja njihovih fizičkih, odnosno psiholoških karakteristika.

⁷⁹ Wilkie Collins, *The Woman in White*, London: Penguin, 1994, p. 25.

Advokat je suzdržan i racionalan. Gilmorevo uvodno obraćanje čitaocu možemo shvatiti i kao metanarativni komentar same Kolinsove poetike pripovedanja:

Plan koji je (Volter Hartrajt) primenio u predstavljanju ove priповести drugima na način koji će biti najistinitiji i najživopisniji, zahteva da nju ispriповedaju, pri svakoj narednoj fazi u progresiji događanja, one osobe kojih su se ti događaji neposredno ticali u vreme kada su se odvijali. Moja pojava ovde, kao pripovedača, nužna je posledica ovakvog aranžmana.⁸⁰

U isti mah Gilmorevo svedočenje omogućava nam da saznamo i mogući motiv zločina: ser Glajd, budući muž Lore Ferli, nema novca i nalazi se u velikim dugovima. Svedočenje o njegovom rastanku sa Hartrajtom koji je rastrojen i u strahu, još jednom stavlja čitaoca u stanje neizvesnosti povodom Hartrajtove budućnosti, a da pritom još uvek ne shvata ni šta je uzrok njegovoj pometenosti. Po završetku advokatovog iskaza čitalac raspolaže većim opsegom informacija povodom realne okosnice i motiva zločina, ali i postaje svestan da je Lora Ferli bez svog znanja dovedena u ozbiljnu i potencijalno veoma opasnu situaciju. Osećanju čitalačke strepnje doprinosi i činjenica da svim informacijama opet raspolaže samo čitalac: to ga stavlja u položaj sveznajućeg posmatrača koji, opet, ni na koji način ne može da utiče na tok radnje. U ovome leže elementi pravog senzacionalizma, jer Vilki Kolins na neki način izaziva i zadirkuje čitaoca koji je nemoćan da svoju znatiželju ili želju da se umeša realizuje na bilo koji drugi način osim da do kraja pročita roman, nadajući se da će sva njegova očekivanja biti ispunjena, a strahovi otklonjeni. Rani kriminalistički roman imao je važnu

⁸⁰ Ibid., p. 109.

društvenu funkciju: trebalo je da smiri strahove građanstva, pripadnika uređenog društva, od anarhizma, bezakonja, pobune i nepovoljnih promena. Zato je jedini mogući ishod romana mogao biti kažnjavanje zločinaca, postizanje pravde i iskupljenja za nevine žrtve. Viktorijanski čitalac hrlio je prema kraju romana sa strepnjom ali i uverenjem da će ga rasplet u potpunosti zadovoljiti.

Ako se osnovna funkcija ekspozea advokata Gilmora sastojala u tome da se čitaocu približi pravni aspekt slučaja koji je u središtu radnje, uvid u događaje koji sačinjavaju okosnicu zapleta Kolins je omogućio tako što je uveo odlomke iz intimnog dnevnika Merien Holcomb. U pitanju je još jedan dramski funkcionalan pristup radnji – intimna ispovest mlade devojke koja navodno nije namenjena tuđem oku utoliko je iskrenija i neposrednija, a utisak realnosti još jači. Činjenica da nas pisac na početku njenog iskaza obaveštava da su, radi očuvanja privatnosti junakinje, iz odlomaka izostavljeni delovi koji se direktno ne tiču priče, i to u fusnoti na samom početku iskaza, takođe doprinosi istom cilju – stvaranju utiska verodostojnosti.

Za uživljavanje čitaoca kriminalističkog romana u svet dela ovaj momenat ostao je do danas veoma važan, i, štaviše, čitalac ga sa svakim novim romanom sve više očekuje. Stvaranjem utiska da je sve što se događa u okviru zapleta istinsko i da se zaista dogodilo, ili bar da se moglo dogoditi, veoma je bitan uslov za prihvatanje idejne osnove kriminalističkog romana – svet koji čitaoca okružuje u osnovi je surov, ali je roman tu da pruži umirujuće saznanje da čitalac tom svetu surovosti bar u datom trenutku čitanja prisustvuje samo kao posmatrač, bezbedan u svojoj fotelji – što omogućuje svojevrsnu katarzu. Kod Vilkija Kolinsa ova nastojanja su možda malo previše gruba i ostvarena na pomalo naivan način, bar iz perspektive savremenog čitaoca, ali ogroman odziv čitalaca i nesvakidašnja prodaja romana svedoči da su tada i te kako doprinosili osećanju pomalo voajerske čitalačke uključenosti u samu radnju romana.

Zahvaljujući dnevniku Merien Holkomb čitalac, kao što je pomenuto, dobija priliku da iz drugačije perspektive sagleda događaje koji su u romanu već ispriповедani, uglavnom od strane Voltera Hartrajta, čime sami događaju postaju značenjski višedimenzionalni. Kolins se koristi činjenicom da su dva glavna lika različitog pola, te kroz tu osnovnu razliku među njima, kao i kroz opisivanje njihovih različitih senzibiliteta, omogućuje čitaocu da sagleda različito poimanje i doživljaj pojedinih delova radnje. Ovim postiže dvostruki zadatak – stiže se detaljniji i precizniji uvid u radnju, a i sami likovi postaju manje jednostrani i mnogo potpuniji. Merien Holkomb se razvija tako u jedan od najživljih likova viktorijanske književnosti, simbol nove vizije i položaja žene u društvu: pametne i smele, obrazovane i ljubopitljive, dok pri svemu tome ipak zadržava mnoge karakteristike ženskih likova ranijeg perioda.

Kolins ipak očigledno ima poteškoće u pronalaženju odgovarajućeg stila koji bi verodostojno predstavio dnevnik mlade devojkе. S obzirom na to da je čitalac obavešten da se radi o intimnom dnevniku, postavlja se pitanje da li je način Merieninog izražavanja zaista u skladu sa logikom i poetikom dnevničkih zabeležaka. Merienino pisanje povremeno deluje izveštačeno, a sa dosta detalja navodno opisuje radnju koja joj realno ne bi nikako bila dovoljno zanimljiva da bi o njoj naširoko pripovedala u dnevniku. Međutim, pisac se donekle ipak iskupljuje za ovu stilsku neveštost time što sam lik Merien Holkomb gradi kao lik ozbiljne žene koja se ne uklapa lako u tipične ženske likove viktorijanskog perioda (barem one koje srećemo kod autora muškaraca), a njen govor prikazan kroz viđenje drugih likova čini izražajnim i pažljivim, što čitaocu omogućuje da uz malo truda poveruje da bi ona mogla u tom registru pisati i svoj dnevnik. Svoju sumnje u poštenje ser Glajda, Merien u dnevničkom zapisu izražava ovako:

Ovakav zaključak nisam formirala kao posledicu odbijanja ser Persivala da pokaže pismo ili da ga objasni, jer je takvo odbijanje moglo svakako proisteći iz njegovog tvrdoglavog karaktera i njegovog dominantnog temperamenta. Jedini moj motiv za nepoverenje prema njegovom poštenju poteklo je iz promene koju sam primetila u njegovom izražavanju i njegovim manirima...⁸¹

Po uspešnosti građenja karaktera, lik Merien Holkomb iz romana *Žena u belom* može se jedino uporediti sa likom grofa Foska, groteskno debelog rođaka Lore Ferli, i jednog od najtajanstvenijih likova viktorijanske književnosti, harizmatičnog, skoro hipnotički interesantnog i opasnog. Sam Vilki Kolins je u članku⁸² napisanom nekoliko godina pre smrti u kome je objasnio svoj umetnički postupak u ovom romanu, dao i razloge kojima se rukovodio u stvaranju lika grofa Foska: on mora biti stranac jer se jednom engleskom plemiću takva vrsta zle dovitljivosti ne bi nikada mogla pripisati. Lik je učinio debelim želeći da prevari očekivanja čitalaca i stvori lik koji prekida kontinuitet jedne tradicije u engleskoj književnosti prema kojoj su se debeli ljudi često prikazivali kao nezgodni ali uvek pozitivni likovi.

Za razliku od prvog dela romana nastalog iz pera Voltera Hartrajta, a shodno viktorijanskom poimanju žene i njenog mesta u društvu, Kolins konstruiše Merienin dnevnik sa nešto više tajanstvenosti i misterije. Delovi se čitaju skoro poput romana sestara Bronte, i mnogo su više posvećeni razjašnjavanju intimnih osećanja likova, kao i razrešenju problema Lorine udaje za Glajda. Lik Lore Ferli počinje da se transformiše od lepe, ali neme i pasivne

⁸¹ Ibid., p. 224.

⁸² *The Globe*, 26 November 1887, pp. 511-514,

<<http://www.web40571.clarahost.co.uk/wilkie/biography/biographies.htm>>

pojave koju smo upoznali u pisanju Voltera Hartrajta i bili svedokom njegovog sagledavanja svih njenih vrлина koje dovode do pojave neostvarivih romantičnih osećanja sa obe strane, u hrabru i rešenu ženu koja ceni istinu iznad svega. Lora se, naime, kako bi ispoštovala veliku želju svog oca obavezala da se uda za Ser Persivala Glajda. U međuvremenu zaljubila se u Voltera Hartrajta koji je došao na imanje kako bi nju i njenu sestru podučavao slikanju. Iako voli drugog ona ostavlja Glajdu odluku hoće li, znajući to, odlučiti da je oslobodi braka. Ona se neće udati za drugog čak i ako joj on to omogući. On ipak odlučuje da je oženi.

Treba takođe napomenuti da čitanjem dnevnčkih zapisa Merien Holkomb i čitalac postupno shvata da postoje izvesna nepoklapanja između reči, dela i osećanja Ser Persivala Glajda kako u odnosu na samu Merien tako i u odnosu na njenu sestru. Veštīm ukrštanjem različitih iskaza Kolins u čitaocu stvara osećaj da Glajdov lik bitno odudara od onoga kako ga ostali likovi doživljavaju: osim ugladenosti i džentlmenskog ponašanja u njemu postoji i nešto mračno, nešto još uvek nepoznato što se tek naslućuje zahvaljujući Merieninom dnevniku.

Prvi deo dnevnika Merien Holkomb, kao i „prva epoha priče“ završava se Lorinom udajom za Ser Persivala Glajda. Drugi deo Merienine pripovesti nešto je drugačiji u tonu od prvog. Evocirajući gotski roman opisima mračnih i negostoljubivih hodnika nove kuće, Kolins uvodi novi osećaj strepnje u vezi sa budućim događajima, te čitalac skoro nesvesno čitave opise doživljava kao loše predosećanje i anticipaciju budućih nedaća u životu likova. Autor se vraća misterioznim i neobjašnjenim događanjima, iznova aktivirajući centralni zaplet romana vezan za zakon o nasleđivanju čime konačno rasvetljava osnovnu funkciju Lorine udaje i smešta je u odgovarajući kontekst.

Nakon prethodnog dela pripovesti posvećenog u većoj meri razvijanju motivacije glavnih junaka, atmosfera je u ovom, uslovno rečeno trećem delu romana, sve napetija i na momente skoro električna i istinski jeziva. Čitalac je

vešto uvučen u vrtlog događanja koji nakon tendenciozno sporog prvog dela Merieninog dnevnika sada deluju dvostruko zanimljivije i uzbudljivije. Vešto osmišljeni sled događaja čitaoca opet dovodi u stanje sumnje u motive likova i navodi da sa velikim interesovanjem čita dalje.

Autor nas u tom trenutku, opet u formi fusnote, obaveštava da ćemo biti upućeni u način na koji je rukopis Frederika Ferlija, Lorinog strica, kao i rukopis nekoliko sledećih naratora dobijen. Svi ovi likovi (Ilajza Majkelson, domaćica kuće, Hester Pinhorn, kuvarica grofa Foska, Alfred Gudrik, lekar), od kojih većina ima sporedan značaj u celini romana, pojavljuju se u datom momentu kao naratori sa jasnom dramskom funkcijom: njihovo svedočenje je neophodno jer svaki od njih može realno da doda samo po jedan segment priče i objasni onaj aspekt radnje kome je sam prisustvovao i koji se bez njihove narativne perspektive ne bi mogao opravdano uvesti u roman. Takođe, stiče se utisak da funkcija nekih od ovih likova više leži u tome da misteriju zapleta učine još maglovitijom i neuhvatljivijom što se ostvaruje sledećim postupkom: kada god čitalac pomisli da je na rubu otkrivanja istine, pisac u zaplet uvodi novi i nepoznati element koji čitaoca izbacuje iz ravnoteže i onemogućava mu da se 'uljuljka' ili 'uspava' unutar zapleta romana.

Konstrukcija ovog dela romana ne obezbeđuje jasnu i pravolinijsku radnju, a većina reakcija i postupaka glavnih likova viđenih kroz oči sporednih naratora ostaju neobjašnjeni i nejasni. Prelazak sa jedne tačke gledišta na drugu, odnosno sa jednog lika na drugog nije stilski vešto sproveden pa se često stiče utisak izveštačenosti i domišljanja. Kolin se verovatno trudio da u svaki pojedinačni lik unese nešto originalno i drugačije, ali mu to nije uvek polazilo za rukom, niti je sa stanovišta recepcije i čitalačkih očekivanja bilo uopšte nužno da svaki lik ima distinktivan način i stil izražavanja. Originalan je, međutim, postupak korišćenja niza sporednih likova koji nemaju aktivnog udela u radnji kako bi se istakla ideja

da ništa zapravo ne leži u rukama glavnih junaka (a pogotovu junakinja) ma koliko oni sami verovali da odlučuju o svojoj sudbini; uvek je neko drugi taj koji vuče konce, sve je unapred osmišljeno, i samo čitalačka zabluda dovodi do verovanja da bilo ko od junaka romana određuje sam svoju sudbinu. Ovo je dvostruko bitan momenat: s jedne strane govori u prilog stvaranju utiska verodostojnosti koji je Vilkiju Kolinsu i viktorijskim romanopiscima toliko važan, jer podražava realni život; sa druge strane, možda još bitnije za teorijsko posmatranje književnog dela, govori o želji pisca da se ipak jasno postavi kao stvaralac jednog literarnog sveta, da čitaocu usmeri pažnju na literarnu i tekstualnu dimenziju romana, i na činjenicu da je, bez obzira na utemeljenost osnovne teme dela na dokumentovanim empirijskim događanjima, roman ipak delo fikcije i autorskog postupka.. Takođe je jasan i očigledan trud pisca da stvori vredno književno delo, jer piše u vreme kada žanrovska određenja nisu postojala da čitaoca vode u pravcu ličnog interesovanja. Kao što je pomenuto, čitalačka publika sastojala se uglavnom od pripadnika viših društvenih slojeva kojima iz razloga društvene prihvatljivosti nije odgovaralo da budu optuženi da uživaju u jeftinom senzacionalizmu.

Drugi deo romana završava se senzacionalnom i zastrašujućom scenom: Lora Ferli stoji kraj svog sopstvenog groba a čitalac postavlja pitanje da li je to njena vizija ili realnost. Ovakav tip završetka jednog lanca događaja, kasnije popularno nazvan „cliffhanger“ i danas u podjednako meri izaziva frustraciju kod čitaoca jer ga ostavlja „da visi u vazduhu“, ali proizvodi i osećanje velikog uzbuđenja i želju da se nastavi sa čitanjem. Stalno stvaranje potrebe u čitaocu da što pre sazna razrešenje romana zaslužno je u velikoj meri za status kriminalističkog romana kao načitanijeg književnog žanra.

Treći, i poslednji deo romana (ili epoha, kako ga pisac naziva), u najvećoj meri predstavlja pripovest Voltera Hartrajta koji se po povratku iz

samonametnutog izgnanstva u Južnu Ameriku vraća u Englesku i u središnju liniju radnje romana. „Kolinsovo korišćenje... transatlantskih detektiva nagoveštava da, bar za njega, sam žanr ima neevropsku, čak američku, dinamiku.“⁸³ U okviru Hartrajtove naracije čitalac saznaje i Lorinu i Merieninu priču, odnosno dobija objašnjenje događaja ključnih za radnju i rasplet romana, a koji su se odigrali između Lore Ferli i En Kederik. Tek u trećem delu, skoro u poslednjoj četvrtini romana, pisac po prvi put daje naznake o mogućem povoljnom raspletu radnje (iako je viktorijanski čitalac morao biti sa priličnom sigurnošću ubeđen da će se sve okončati povoljno po glavne junake). Ovde upada u oči jedna interesantna činjenica: kao da sam predoseća i poznaje šta bi mogle biti mane romana koji piše, i koja bi pitanja u vezi sa zapletom čitaoci mogli postaviti, pisac pokušava da motivacije likova (zašto čine određene postupke na određeni način a ne nikako drugačije, mada bi se taj postupak mogao smatrati nelogičnim) opravda, i svako delanje objasni tako da ima svoj jasan i do kraja motivisan cilj. Ovakav piščev postupak mogao bi označiti početak artikulisanja još jednog značajnog elemente kriminalističkog žanra: sve mora biti rasvetljeno i jasno objašnjeno, predočeno na krajnje logičan i prihvatljiv način; svaki mogući put i svaka odluka mora biti pokrivena – iako u realnom životu i našem empirijskom iskustvu to često nije slučaj. Ovo je još jedan pokazatelj svojevrzne dualnosti Kolinsovog stvaralaštva: on s jedne strane uporno nastoji da zaplet učini što realnijim i životu sličnijim, dok se s druge neprestano udaljava od empirijskog iskustva i realnog života kadgod pokušava da sve do tančina objasni i dosledno motiviše.

Poslednji deo romana – u kom nalazimo pripovedanje Voltera Hartrajta, kratke uplive pripovesti gospođe Kederik i završnicu grofa Foska – više nego ma gde drugde u ostatku teksta *Žene u belom* otkriva nam prepoznatljivije

⁸³ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 40.

karakteristike gotskog romana, oličene u razotkrivanju lažnih identiteta, iznenadnih i tajanstvenih smrti, nenadanih a veoma značajnih otkrića koji menjaju čitavu perspektivu romana. Pa ipak, pokušavajući da sve linije zapleta drži u rukama i da ponekada previše zapletenu radnju opravda i zadovoljavajuće razreši, Vilki Kolins na momente sklizne u upadljivu artificijelnost i usiljeno domišljanje (političke intrige, prevelike slučajnosti, nevešta i senzacionalistička rešenja), čime dodatno opterećuje ionako kompleksan zaplet, na trenutke čak zbunjujući i samog čitaoca. Razrešenje i kraj romana deluju pomalo kao „deus ex machina“ budući da Kolins olako prelazi preko čitavih segmenata zapleta, i neopravdano sažima vremenske planove čime izneverava dotadašnji koncept romana koji podrazumeva vrlo detaljno opisivanje svih događaja. Grofov spis kao koda deluje nepotrebno i osim što praktično rezimira čitav roman, nije dramski funkcionalan jer ne donosi ništa novo niti pak na nov način razjašnjava bilo koji element zapleta. Za viktorijanskog čitaoca ovakvo finale verovatno je nalazilo svoje opravdanje u ideji da svako dobro mora biti nagrađeno, i svako zlo kažnjeno, ali sa današnje tačke gledišta, za savremenog čitaoca ovakav završetak deluje skoro ironično kada uzmemo u obzir da se nakon brojnih nevolja, smrti, tragičnih događaja, prevara i ubistava moglo dogoditi toliko puno dobrih stvari.

Uz sve vrline i mane koje može imati kao roman napisan u viktorijanskom periodu engleske književnosti, roman *Žena u belom* ipak zauzima istaknuto mesto u istorijatu nastanka kriminalističkog žanra. Vilki Kolinsu je pošlo za rukom da u samo jednom delu započne proces formiranja književnog žanra koji će se nesmetano i višestruko razvijati tokom sledećih stopedeset godina do danas. Počev od osnovne postavke romana, gde centralno mesto zapleta sada sačinjava zločin koji treba rešiti, a težište leži na rasvetljavanju motiva likova, preko postupka pažljivog kreiranja atmosfere napetosti i misterije koja čitaoca ostavlja bez daha, sve do veštog buđenja čitalačkog interesovanja i stvaranja

novog horizonta očekivanja, roman *Žena u belom* postavlja osnovne postulate kriminalističkog romana, koji će u narednim decenijama svakako biti nadograđivani i menjani, ali će ipak u svojoj osnovi ostajati isti, onakvi kakvim ih je osmislio Vilki Kolins.

TREĆE POGLAVLJE

DETEKTIV GENIJE – ARTUR KONAN DOJL, *BASKERVILSKI PAS*, 1902.

Godine 1886. Artur Konan Dojl je u beleškama za roman *Skerletna studija* osmislio lik detektiva Šerinforda Holmsa i njegovog prijatelja Ormonda Sakera iz Avganistana. Teško je zamisliti šta bi se sa ovim likovima dogodilo da nisu u toku pisanja prerasli u slavnog Šerloka Holmsa i doktora Votsona. Kada su u pitanju prva dva kratka romana u kojima se pojavljuje ovaj čuveni detektiv, „ne može se reći da je bilo koji (od njih) veoma originalan ili dobro osmišljen roman“⁸⁴. Štaviše, kao što je pomenuto u drugom poglavlju, značaj dela Artura Konana Dojla ogleda se pre svega u konsolidovanju lika genijalnog detektiva u nizu detektivskih kratkih priča objavljivanih u drugoj polovini XIX i prvoj polovini XX veka. Iako je u svojim pričama otvoreno isticao uticaj koji su na njega izvršili rani pisci detektivske proze, Amerikanac Edgar Alan Po i Francuz Emil Gaborijo, Dojl je u britansku književnost uveo arhetipski lik detektiva/tumača, naizgled svemoćnog i nepogrešivog, ekscentričnog i fascinantnog Šerloka Holmsa, koji je i danas u velikoj meri prvi stepenik u kreiranju svakog novog lika istražitelja u okviru kriminalističkog romana.

Artur Konan Dojl smatrao je sebe na prvom mestu značajnim istoričarem i autorom istorijskih romana za koje je verovao da će ga svojom slavom nadživeti,

⁸⁴ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, Middlesex: Penguin, 1975, p. 68.

i stoga često nije bio blagonaklon prema tvorevini koja će mu umnogome odrediti profesionalni i lični život. Otuda i pokušaj da drugi serijal kratkih priča o avanturama čuvenog detektiva-genija završi njegovom smrću u večnom zagrljaju sa Šerlokovom nemezom, zlim profesorom Morijartijem u padu sa litice kraj Rajhenbah vodopada. Međutim, po rečima Džulijana Simonsa: „Nije lako ubiti mit. Dojl je primio na hiljade pisama u kojima su ga molili da vrati Holmsa, a u nekoliko američkih gradova osnovani su klubovi 'Održimo Holmsa u životu'“⁸⁵. Autorov stav prema liku i ovoj formi pisanja jasno se ogleda i u činjenici da je često nemarno pružao oprečne informacije u različitim pričama, bio je nedosledan u održavanju kontinuiteta lika, a ni roman kao forma nije mu sasvim odgovarao. Međutim, od prve pojave čuvenog detektiva i njegovog pomoćnika doktora Votsona, bilo je jasno da se radi o liku koji će biti u stanju da prevaziđe sve poteškoće, kako u zapletima koje autor stvara tako i u realnim okolnostima nastanka dela. U tom kontekstu može se govoriti o svojevrsnom ranom kulturološkom fenomenu u kome lik sasvim očigledno izlazi iz okvira dela u kojima je nastao i poprima autonomnu vrednost i višestruki značaj za razvoj kriminalističke proze ali i za kulturu britanskog društva uopšte – „strast prema apsolutima verovanja i ponašanja, želja da se eliminiše ideja greške i nečistote kroz nekakvu spasonosnu natprirodnu milost, stalno se nazire u viktorijanskom životu ispod površine čvrstog držanja za ideju o utvrđenom redu“⁸⁶. Unutar ovakvog društvenog poretka, kao lik detektiva koji je iznad strasti i ljudskih mana, obdaren neverovatnim moćima zapažanja kao i genijalnim sposobnostima induktivnog i deduktivnog razmišljanja, „Šerlok Holms trijumfuje... od trenutka kada ga prvi put srećemo“⁸⁷.

⁸⁵ Ibid., p. 79.

⁸⁶ Ibid., p. 70.

⁸⁷ Ibid., p. 69.

Dojl je u relativno svež i još uvek polimorfan koncept ovakvog lika uveo i osobine koje su u prvi mah delovale kontraproduktivno: Šerlok Holms konzumira drogu (opijum i kokain), često je depresivan i neaktivan, a postoje i čitava polja učenosti o kojima on mnogo toga ne zna (filozofija, kultura). Autor će u kasnijim pričama ponešto ublažiti idiosinkratični lik detektiva, ali će ideja o ekscentričnosti genija ostati ključno mesto u razvoju budućih velikih detektiva. Sa druge strane, treba pomenuti i da „Dojl još uvek prevashodno piše u okviru avanturističkog žanra, te čin otkrivanja zločinca, koji je već prisutan kod Gaborijoa i Kolinsa, (u većini dela o Holmsu) neće biti deo njegovog arsenala“⁸⁸. Štaviše, tek će Agata Kristi u „zlatnom dobu“ kriminalističkog romana, kombinujući distinktivne odlike Dojlovog detektiva i odgovarajućih Kolinsovih razrešenja, stvoriti jaku i izdržljivu tradiciju Poaroovog okupljanja osumnjičenih i postepenog razotkrivanja detalja počinjenog zločina.

Ipak, treba naglasiti da snaga stvaralaštva Artura Konana Dojla leži i u britkoj a konciznoj karakterizaciji, intrigantnim zapletima (uglavnom, kao što je pomenuto, zasnovanim na avanturi, prevarama i lažnim identitetima), kao i u stvaranju upečatljive i evokativne atmosfere viktorijanskog Londona. Snažan je i vredan pamćenja opis kuće u ulici Bejker broj 221b, i uvek kreativno neurednog salona punog hemikalija i raznih kurioziteta, kao savršenog habitata dvojice okorelih neženja i pored najboljih namera i večitog truda kućepaziteljke, gospođe Hadson. I pored zamerki da su pojedine priče često nedosledne, a zaključci i delovi zapleta neverovatni – „Doroti Sejerz je smatrala da Dojl ne igra uvek fer sa čitaocem“⁸⁹ – lik Šerloka Holmsa kao prvog detektiva-genija, predstavlja jedan od najtrajnijih i najuticajnijih doprinosa viktorijanske

⁸⁸ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 58.

⁸⁹ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, Middlesex: Penguin, 1975, p. 77.

književnosti razvoju ne samo žanra kriminalističkog romana, već i mnogih opštekulturnih matrica prisutnih u književnosti i na filmu.

BASKERVILSKI PAS

Baskervilski pas/The Hound of the Baskervilles, treći od četiri kratka romana koji opisuju avanture detektiva Šerloka Holmsa i njegovog vernog pratioca doktora Votsona, objavljen je u nastavcima, na stranicama časopisa *Strand* u periodu od avgusta 1901. do aprila 1902. godine. Po rečima Kristofera Redmonda ovaj časopis „bio je poznat po kvalitetnom pripovedanju pre nego po novoj i revolucionarnoj književnosti“⁹⁰. Iako je viktorijansko doba bilo na izmaku, tradicija objavljivanja popularnih romana u nastavcima još uvek je bila aktuelna, a i sam Artur Konan Dojl razvio je lik čuvenog detektiva upravo unutar serijskog formata, s obzirom na to da su sva dela posvećena Holmsu (osim prva dva) i objavljena u periodici⁹¹. Iako je u kratkoj priči *Avantura poslednjeg problema/The Adventure of the Final Problem* objavljenoj u *Strandu* 1893. godine Dojl odlučio da na dramatičan način završi sa svojom tvorevinom usmrтивši detektiva, velika popularnost njegovih priča i zahtevi čitalaca doveli su do stvaranja *Baskervilskog psa*. Stoga je autor, uveren da je to zaista poslednji put da koristi Holmsa u svom delu, radnju smestio u prošlost, u vreme dok je Holms u svetu Dojlovih detektivskih priča još uvek bio živ.⁹²

⁹⁰ Christopher Redmond, *A Sherlock Holmes Handbook*, Toronto: Simon & Pierre Publishing, 1996, p. 56.

⁹¹ Ibid., p. 56.

⁹² Uspeh ovog romana, međutim, naveo je Dojla da Holmsa vrati u život, pa je nastavio da piše o njemu još 25 godina.

Za razliku od ostala tri romana, *Baskervilski pas* nije opterećen dugim ili komplikovanim analepsama, a Dojl gradi zaplet na sveden i hronološki precizan način. Ovakva vrsta pojednostavljenja strukture pokazaće se značajnom za dalji razvoj kriminalističkog romana, a pogotovu je vredna pažnje u kontekstu odmicanja od viktorijanskog modela koji upotrebljava Vilki Kolins. Roman je takođe veoma očigledno inspirisan gotskim motivima, s obzirom da se najveći deo radnje odvija u sivim močvarama okruga Devon, u Dartmuru.

Kao majstor kratke forme, Dojl je ekonomičan u izrazu, te njegov narator, Votson, sažima vreme po svojoj volji, u odnosu na sve ono što nema neposredne veze sa slučajem koji rešavaju. Ovakav postupak opravdan je činjenicom da je čitava konstrukcija naracije takva da Votson zapravo pravi neku vrstu zapisnika o Holmsovim slučajevima radi kasnijeg objavljivanja. Dojl se umnogome oslanja na sve ono što čitalac već zna o detektivu i njegovom pomoćniku, budući da je radnja roman smeštena u vremenski period kada su njih dvojica još uvek živeli zajedno u ulici Bejker, i ne upušta se u stvaranje složenije karakterizacije likova. Što se zapleta tiče, *Baskervilski pas* se izdvaja i po tome što u velikom delu romana (od 6. do 12. poglavlja; ukupno ih je petnaest) glavnu ulogu istražitelja preuzima Votson, dok se Holms u pomenutim poglavljima ni ne pojavljuje⁹³. Tehnički, dakle, Dojl omogućuje čitaocu da se, zahvaljujući identifikaciji sa prosečnim Votsonom, aktivnije i neometano angažuje unutar misterije, prethodno napravivši efektan okvir Holmsove dokazane intelektualne superiornosti, na koju se kako Votson u romanu, tako i čitalac mogu osloniti, bude li za to bilo potrebe. Kao što je ranije u tekstu pomenuto, Šerlok Holms prvi je od „detektiva genija“ koji su u stanju da svojim, skoro natprirodnim moćima dedukcije, razreše i najkomplikovanije slučajeve. Dojl je ovakvu karakteristiku svog lika vešto iskoristio u *Baskervilskom psu* s obzirom da se u delu radi o

⁹³ Ovakav postupak Dojl je mogao preuzeti od Emila Gaborijoa, koji je često u središnjem delu romana pratio ostale likove, a ne detektiva.

postojanju legendarne, naizgled demonske zveri koja hara dartmurskim močvarama i ugrožava poslednje izdanke stare porodice Baskervil. Sučeljavanje likova izuzetnih karakteristika, u ovom slučaju Holmsa i zlog Stejpltona, pogotovu u poslednjim poglavljima romana, još intenzivnije se oslanja na viktorijanske gotske elemente, ali i nudi čitaocima uzbudljiv koncept udvajanja/ogledanja sposobnosti: Šerlok Holms susreće se s protivnikom koji je barem isto toliko impozantan koliko i sam detektiv – „u *Baskervilskom psu* ta se borba za prevlašću neposredno odražava u dvojnosti između Stejpltona i Holmsa.“⁹⁴

Kao većinu priповesti o Šerloku Holmsu, Dojl i ovaj roman otvara opštim mestom: dvojica prijatelja, uživajući u svom zajedničkom prostoru, za doručkom, tumače naizgled potpuno beznačajan predmet – štap za hodanje koji je neki posetilac zaboravio. Ova scena iznova potvrđuje prepoznatljiv poredak između Holmsa i Votsona, a njihov često duhoviti razgovor suštinski služi za potcrtavanje Votsonovog divljenja prema Holmsovim izuzetno perceptivnim uvidima, koji su njemu samom nedostižni. „Ti poznaješ moje metode. Primeni ih!“⁹⁵ izgovara Holms, izazivajući kako Votsona, tako i čitaoca. Drugim rečima, iz perspektive književno-umetničkog postupka Dojl „osmišljava i koristi odnos između Holmsa i Votsona (kako bi) još potpunije angažovao čitaoca povodom samih likova koliko i unutar intelektualnog problema u delu“⁹⁶.

Značaj ovakvog postupka za kriminalistički roman je dvostruk – s jedne strane održava se kontinuitet tradicije velikog detektiva i vernog, pomalo

⁹⁴ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 534.

⁹⁵ Sir Arthur Conan Doyle, *The Original Illustrated 'STRAND' Sherlock Holmes*, Ware: Wordsworth Editions, 1998, p. 450.

⁹⁶ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 534.

smušenog pratioca, a u čitaocu se perpetuira ideja o važnosti postojanja intelektualno neprikosnovenog tumača koji vraća red u destabilizovani prostor, dok se s druge strane lik detektiva potvrđuje i kao realno mogući lik, sa realnim manama, koje ga čitaocu približavaju i čine ga psihološki podnošljivim. Dojl, dakle, stvara „detektiva koji je visoko inteligentan, suštinski moralan, pomalo elitista, sveznajuć, koji zahteva strogu disciplinovanost u znanju i veštinama, ali je ipak sposoban da komunicira sa običnim ljudima koji naseljavaju ova dela“⁹⁷ – bilo sam bilo kroz lik Votsona. U *Baskervilskom psu* Dojl u nekoliko instanci naglašava crtu elitizma i izražene sujete kod Holmsa, ali i Votsonovo dobroćudno prihvatanje ovakvog ponašanja; iz savremene tačke gledišta može se zaključiti da Votsonovo idealizovanje njegovog genijalnog prijatelja sadrži zdravu dozu homosocijalne vernosti i međusobne kompatibilnosti koje oba lika čine savršeno funkcionalnim, simbolično ih sjedinjujući u jedinstven lik.

Pojava mladog doktora Mortimera, seoskog lekara i vlasnika pomenutog štapa, uvodi nas u priču o baskervilskom psu, ogromnoj đavoljskoj zveri koja pohodi močvare oko zamka u želji da uništi sve pripadnike loze Baskervila. Mortimerov lik je čisto funkcionalan – njegovim pozivom da Holms istraži slučaj skorašnje smrti Čarlsa Baskervila i zaštiti novog naslednika imanja, Henrija, zapravo se i završava njegova uloga motivacionog pokretača radnje. Koristeći lik Mortimera, Dojl uvodi informacije relevantne za konstrukciju zapleta a u čitanju starog dokumenta o postojanju baskervilskog demona ili novinskog članka o životu i smrti Čarlsa Baskervila možemo prepoznati Dojlovo neposredno oslanjanje na Kolinsonov viktorijanski model senzacionalističkog romana, i njegove postupke postizanja jačeg utiska o verodostojnosti kod čitaoca. Takođe, veze *Baskervilskog psa* sa romantičarskim i viktorijanskim počecima žanra prepoznamo i u drugim elementima gotike (npr, opis preminulog i njegovo

⁹⁷ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 55.

groteskno iskrivljeno lice), odnosno u svedočenjima likova koja su data u prvom licu umesto neutralnog pripovedanja u trećem licu koje će postati mnogo prisutnije u delima „zlatnog doba“ i kasnije.

Sa druge strane, lik Henrija Baskervila od početka je nešto drugačije koncipiran. Mladić je kanadski poljoprivrednik, što ga jasno pozicionira kao autsajdera. On jeste poslednji izdanak stare loze i naslednik velikog bogatstva ali je istovremeno i predstavnik Drugosti, čije je ponašanje u romanu najčešće predstavljeno kao neobičajeno i isuviše proaktivno, u suprotnosti sa britanskom suzdržanoću i taktom. Njegova samouverena racionalnost, isprva nepoljuljana i neretko agresivna, biće stavljena na važan test u drugom delu romana. Međutim, važno je napomenuti da je Henri Baskervil rođen i živeo u Engleskoj do svoje trinaeste godine, što ga suštinski čini etnički prihvatljivim. Stoga se njegove nedaće mogu sagledati kao simbolička kazna zbog napuštanja otadžbine, ali se on svojom hrabrošću iskupljuje, što nije slučaj sa glavnim negativcem, Stejpltonom. U ovakvom postavljanju likova da se naslutiti za viktorijansko doba tipičan imperijalistički stav o ekskluzivnoj vrednosti britanskog naroda u odnosu na sve druge, koji u zavisnosti od svog porekla i životnih izbora mogu biti viđeni kao potencijalno promenljivi nabolje, ili kao nepovratno degradirani. „Stejplton, poput... mnogih drugih zlikovaca imperijalističkog doba vratio se iz prekookeanskih zemalja na određeni način uprljan inostranim, za razliku od ser Henrija koji svojoj čistoj engleskoj krvi dodaje srčanost belačke Severne Amerike.“⁹⁸

U vezi sa karakterizacijom vredi pomenuti i autorski odnos prema ženskim likovima u romanu. Sva tri lika (Beril Stejplton, sestra, odnosno supruga glavnog negativca, Lora Lajons, njegova ljubavnica, i gospođa Berimor, kuvarica Baskervilovih) žene su sa tajnom, što ih čini nedostupnim i teško uhvatljivim u

⁹⁸ Ibid., p. 61.

okvirima maskulinog pogleda, a njihovom karakteru daje crtu pritvornosti, ili sposobnosti prikrivanja. Pored toga, sve tri su na neki način izneverile svoju čast ili čast porodice. Beril Stejplton i Lora Lajons su, po Holmsovim rečima „bile pod (Stejpltonovim) uticajem, i on nije imao razloga da ih se plaši“⁹⁹ – omađijane snagom njegove ličnosti, strahom ili ljubavlju, obe su se skoro u potpunosti i neupitno predale njegovoj volji¹⁰⁰. Njihova uloga u *Baskervilskom psu* je takođe svedena i sižejno funkcionalna, bilo da, poput Beril, predstavljaju romantični objekat pažnje Henrija Baskervila, ili poput obeščašćene i prevarene Lore služe da zaplet usmere ka razrešenju. Sa druge strane, gospođa Berimor u važnom sekundarnom zapletu romana koji se bavi potragom za odbeglim i opasnim ubicom, svojom porodičnom vezom sa njim motiviše uključivanje nekoliko gotskih i maskulino-herojskih scena u zamku i močvari, dok u glavnom zapletu ne igra nikakvu ulogu.

Autorski relativistički odnos prema ženskim likovima otkriva se i u postupcima ostalih junaka prema njima: Šerlok Holms bez imalo oklevanja saopštava Lori Lajons istinu o Stejpltonovoj izdaji nadajući se da će zbog njenog osećanja povređenosti dobiti korisnog saveznika u rešavanju misterije. Na sličan način, i doktor Votson, koji se kao narator može s pravom povezati sa autorskim glasom, sasvim olako pretil gospođi Lajons policijom i zatvorom ukoliko mu ne oda svoju dugo čuvanu tajnu, a činjenicu da je odbegli ubica brat gospođe Barimor ne smatra nimalo značajnom, barem ne iz perspektive vezane za njen lik. Naime, u Votsonovim postupcima koji se tiču podzapleta romana jasno se uočava njegova imperijalna i klasna hipokrizija, ali ujedno i moralizatorski stav – suočen sa tajnom gospođe Barimor on se daje u potragu za zločincem za koga

⁹⁹ Sir Arthur Conan Doyle, *The Original Illustrated 'STRAND' Sherlock Holmes*, Ware: Wordsworth Editions, 1998, p. 549.

¹⁰⁰ Jedina scena koja prikazuje proaktivnost ženskog lika je Berilino upozorenje Votsonu, za koga pogrešno misli da je Henri Baskervil.

smatra da mora biti priveden zakonu, a susrevši ga u močvari odbija da mu puca u leđa jer to nije moralno ili časno. Ipak, samo nekoliko scena kasnije, na predlog gospodina Barimora, batlera, da se ćutanjem pomogne zločincu da pobjegne iz zemlje, Votson rado prihvata, uz reči: „Slegnuo sam ramenima. Kada bi bezbedno napustio zemlju, uštedeo bi poreznicima novac.“¹⁰¹ Stiče se utisak, pritom, da niti Votson kao lik, niti Dojl kao autor imaju u bilo kom trenutku predstavu o suštinskoj dvostrukosti etičkih parametara koji se primenjuju. I stoga ne deluje nimalo ironično kada Votson odbija da poveruje u natprirodno poreklo psa jer ne želi „da se spusti na nivo ovih sirotih seljana“¹⁰².

Ipak, kao i u čitavom opusu priča o avanturama Šerloka Holmsa, sam detektiv je najznačajniji lik i nosilac strukture romana. I u delovima *Baskervilskog psa* gde nije fizički prisutan njegovo odsustvo nadomešćuje se činjenicom da su beleške (sve osim ličnog dnevnika) koje Votson piše namenjene samo njemu, te od aktivnog učesnika postaje adresat, a njegov pomoćnik nastoji i da u svakoj prilici oponaša perceptivnost svog genijalnog prijatelja. Štaviše, Dojl nam otkriva da je Holms zapravo sve vreme i bio prisutan, ali skriven od svih, pa i od čitalaca. I sam doktor Votson iznenađen je i pogođen Holmsovom tajanstvenošću: „Znači koristiš me, a nemaš poverenja u mene!' povikao sam s pomalo gorčine“¹⁰³. Votsonova uznemirenost na određeni način odražava čitaočevu potrebu za prisustvom Šerloka Holmsa i verom u njegov lik. Ovakva suštinska centralnost figure detektiva, kao novina u Dojlovom postupku, bitno će odrediti poetiku žanra kriminalističkog romana, naročito u okviru podžanra detektivskog romana.

¹⁰¹ Sir Arthur Conan Doyle, *The Original Illustrated 'STRAND' Sherlock Holmes*, Ware: Wordsworth Editions, 1998, p. 510.

¹⁰² Ibid., p. 508.

¹⁰³ Ibid., p. 523.

Koliko god da je uspešnih detektiva bilo pre Šerloka Holmsa, njihove uspehe je progutala i nadvisila arhetipska predstava ponešto distanciranog, beskrajno inteligentnog, veoma aktivnog, ali uvek pouzdanog heroja koji pomaže zbunjenom i ugroženom narodu, kog simboliše doktor Votson.¹⁰⁴

Kao što je ranije pomenuto, Holms, kao „detektiv genije“ u najvećoj meri suvereno vlada situacijama u kojima se nalazi. U *Baskervilskom psu* Dojl ga nakog klasičnog početka smešta u oneobičen, gotski lokalitet, pojačavajući kako atmosferu napetosti i neizvesnosti, tako i čitalačku znatiželju u pogledu načina na koji će se detektiv izboriti sa situacijom. I u tom kontekstu je značajna pomenuta odluka autora da iz čitavog središnjeg dela romana izostavi lik detektiva. Sam, doktor Votson, kao lik prosečnog čoveka, mnogo je podložniji uticaju sredine i sablasnih pojava u močvarama Devona. Njegov prvi opis okruženja sasvim je indikativan: „Nad zelenim kvadratima livada i iznad niske krivulje obližnje šume u daljini se izdizalo sivo, tužno i usamljeno brdo, čudnog oštrog i neravnog vrha, nejasno i zamučeno u daljini, poput nekog fatastičnog krajolika iz snova.“¹⁰⁵ Utisku jeze doprinosi i scena u kojoj Votson prisustvuje davljenju konjića u živom blatu, gusta magla na kraju romana, kao i zastrašujuće urlikanje, u isti mah tužno i gnevno, koje postaje neka vrsta tonskog kontrapunkta dešavanjima oko močvare. Efektnu protivtežu sablasnim zvukovima proizvodi i upadljivo voajerska scena u kojoj Votson iz daleka posmatra po svemu sudeći žučnu raspravu između Henrija Baskervila, Beril

¹⁰⁴ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 67.

¹⁰⁵ Sir Arthur Conan Doyle, *The Original Illustrated 'STRAND' Sherlock Holmes*, Ware: Wordsworth Editions, 1998, p. 480.

Stejplton i njenog brata, tumačeći njihovo raspoloženje samo na osnovu gestikulacije, budući da sve ostale zvuke gutaju močvara i stalni vetar.

Gotski elementi u kreiranju atmosfere romana jedno su od opštih mesta u kriminalističkom žanru, pogotovu kada su ruralni miljei u pitanju. Dojl, međutim, pored njih u *Baskervilskom psu* koristi i melodramske elemente poput spaljenih pisama, tajanstvenih inicijala, osujećenih ljubavi i izdaja – oslanjajući se često na tradiciju senzacionalističkog romana. Najzad tu je i sam lik baskervilskog psa, opisan kao „ogromni stvor, svetlucav, zastrašujuć i poput aveti“¹⁰⁶. Dojlova brižljivo izgrađena atmosfera straha i jeze čini sve, pa i prisustvo natprirodnog bića željnog osвете, mogućim, kako za likove u romanu, tako i za prosečnog čitaoca, koji kroz proces suspenzije neverice pristaje da veruje. Međutim, i ovde se, „zahvaljujući Holmsovoj istrazi, baskervilski pas otkriva kao prevara savremenog kriminalca koji eksploatiše strahove lokalnog stanovništva izazvane ovom legendom.“¹⁰⁷ Na ovaj način Dojl simbolički, kroz identifikaciju zločinca, oličenog u individualnom ljudskom biću, oslobađa ne samo likove romana već i čitaoce od percipirane opšte, nedefinisane i neukrotive pretnje. Značajno za razvoj žanra, povratak reda u nastali kaos i osećaja sigurnosti posle ugroženosti, sve do sedamdesetih godina dvadesetog veka (a često i kasnije) figuriraju kao krucijalni rezultat istrage/potrage/avanture.

Upravo iz ovog razloga poslednje poglavlje romana, nazvano „Retrospekcija“, predstavlja sumiranje i analizu svega što se odigralo, ali sa posebnim akcentom na razrešenje misterije. I ovaj postupak postaće jedan od toposa kriminalističkog romana, mada će u *Baskervilskom psu* savremeni čitalac primetiti da su mnogi podaci koje dobija posredstvom Holmsovih objašnjenja

¹⁰⁶ Ibid., p. 461.

¹⁰⁷ *A Companion to crime fiction*, ed. by Charles Rzepka and Lee Horsley, Chichester: Blackwell, 2010, p. 249.

zapravo sasvim proizvoljni, i ne proističu logički ni iz čega što je bilo pomenuto u ranijem tekstu. Ovakva vrsta postupka već u romanima „zlatnog doba“ za čitaoce neće biti prihvatljiva. U tome leži razlika i napredak kada se uporedi rezonovanje Šerloka Holmsa sa objašnjenjima kasnijih fikcionalnih detektiva, pogotovu kod Agate Kristi – kao deo „fer igre“ između autora i čitaoca, svako otkriće u razrešenju mora biti motivisano nekim detaljem iz prethodnog teksta. U vezi sa tim treba napomenuti i da su neki od Holmsovih „logičnih“ zaključaka veoma nategnuti i graniče se sa nemogućim ili u najmanju ruku neverovatnim, a stiče se utisak da Dojl za njima poseže jedino ne bi li impresionirao čitaoca Holmsovim izuzetnim moćima dedukcije. Moglo bi se reći da u Dojlovom postupku ima nečeg mađioničarskog – a takvi postupci neće biti retki ni u kasnijim oblicima žanra – gde se čitaocima manje ili više vešto sa jedne, značajnije informacije pažnja usmerava na drugu, manje važnu, kako bi se odložio proces razrešenja.

ČETVRTO POGLAVLJE

ANARHIJA METAFIZIKE – GILBERT KIT ČESTERTON, ČOVEK KOJI JE BIO
ČETVRTAK, 1908.

Slično Arturu Konanu Dojlu, Gilbert Kit Česterton doprineo je razvoju kriminalističkog žanra pre svega nizom detektivskih priča u kojima je glavni lik katolički sveštenik otac Braun, iako je roman *Čovek koji je bio Četvrtak*, o kome će u ovom poglavlju biti reči, značajno mada posredno uticao na nekoliko podžanrova, i to ponajviše, savremenog kriminalističkog romana. Elementi proze, sadržani u ovom romanu, oslikani su mnogo širim potezima u okviru pedesetdve kratke priče o ocu Braunu, a tiču se pre svega Čestertonovog pogleda na svet iz prizme metafizike, religije i duhovnosti. Ono što je kao kritički priznatom autoru „žanr učinilo vrednim za njega bila je činjenica da se stavlja na stranu civilizacije a protiv intruzivnih sila kriminalnog haosa“¹⁰⁸.

Česterton, koji je odrastao kao anglikanac da bi 1922. godine u svojoj 48. godini prešao u Katolicizam, bio je strastveni apologeta Katoličke crkve i proponent njenih Svetih tajni, i lik oca Brauna zasnovao je na svešteniku Džonu O'Konoru koji je odigrao presudnu ulogu u njegovom pokrštavanju¹⁰⁹. Otac Braun se prvi put pojavio u priči „Plavi krst“ / „The Blue Cross“, objavljenoj juna

¹⁰⁸ *A Companion to crime fiction*, ed. by Charles Rzepka and Lee Horsley, Chichester: Blackwell, 2010, p. 45.

¹⁰⁹ O ovome Otac Džon O'Konor detaljno govori u svojoj knjizi *Otac Braun o Čestertonu/Father Brown on Chesterton*, koju je 1937. godine u Plimutu objavila izdavačka kuća Frederik Maler.

1910. godine u časopisu *Saterdej Ivning Post/Saturday Evening Post* pod naslovom „Valenten prati čudni trag“/„Valentin Follows a Curious Trail“. U kontekstu razvoja žanra treba naglasiti da se ovaj sitni i debeljuškasti sveštenik, za razliku od tada izrazito aktuelnog Šerloka Holmsa mnogo više služi moćima koje savršeno pristaju uz njegov poziv: intuicijom, poznavanjem ljudske duše i psihologije, i dubokim, filozofskim i praktičnim razumevanjem Zla. Česterton kroz ovaj lik uspešno stvara i održava protivtežu Dojlovom detektivu – on zapravo „dovodi u pitanje čitalačke pretpostavke o efikasnosti i moralnoj ispravnosti 'naučnog' istraživanja zločina i na njegovo mesto stavlja duhovno, intuitivno znanje katoličkog sveštenika“¹¹⁰. Tako je, svega dve decenije nakon pojave Šerloka Holmsa kao „detektiva genija“, u britansku detektivsku književnost uveden lik kojim se ovaj koncept genijalnosti po prvi put preispituje; pri tome autor romanesknu formu koristi kao platformu za afirmisanje stava o relativnoj vrednosti kako progresivizma tako i konzervativizma¹¹¹, i o značaju vere i duhovnosti u ličnom i društvenom napretku.

Česterton je u konstruisanju lika Oca Brauna takođe nagovestio i za savremeni kriminalistički roman značajnu ideju da detektiv može i mora da poseduje određenu vrstu duhovne empatije prema zločincu, a koristeći se vezom između sveštenečkog poziva, čina ispovesti i oprosta greha, ugradio je u lik istražitelja po prvi put i sposobnost da se u potpunosti stavi u poziciju prestupnika, i što je za Čestertona još važnije, da ga u potpunosti razume. Suština autorove ideje ogleda se u uverenju da je svaki pojedinac sposoban da poćini greh, te ta spoznaja Ocu Braunu omogućava da odgonetne kompleksnu

¹¹⁰ *A Companion to crime fiction*, ed. by Charles Rzepka and Lee Horsley, Chichester: Blackwell, 2010, p. 30.

¹¹¹ Česterton je u časopisu *Ilustrejtjed London Njuz/Illustrated London News* 29. aprila 1924. godine izjavio: "Ćitav moderni svet podelio se na konzervativce i progresivce. Zadatak progresivaca je da i dalje prave greške. Zadatak konzervativaca je da spreće da se te greške isprave."

motivaciju raznih zločinaca. Ovakav stav, koji kroz uslovni moralni relativizam treba da vodi do prevazilaženja sopstvene slabosti svoj odjek našao je u ništa manje religioznom i konzervativnom autorskom stavu Pi Di Džejms, ali i u istinski moralno relativističkoj autorskoj poziciji neserijskih romana Rut Rendel¹¹².

Za razliku od Šerloka Holmsa koji svojom distanciranošću, emotivnom nedostupnošću i intelektualnom superiornošću oličava u velikoj meri paradigmu maskuliniteta, Česterton likom Oca Brauna uvodi u detektivsku književnost mogućnost da detektiv sadrži pomenute karakterne crte koje se tradicionalno percipiraju kao feminine, čime najavljuje čuvene detektive „zlatnog doba“ žanra, poput Herkula Poaroa Agate Kristi ili Pitera Vimzija Doroti L. Sejerz. „Čak i u pogledu narativa, Otac Braun čini sebe neupadljivim do tačke doslovne nevidljivosti, i svi ga potcenjuju, uključujući i nove čitaoce.“¹¹³

Kao i u određenim scenama u romanu *Čovek koji je bio Četvrtak* Česterton često u pričama o Ocu Braunu koristi elemente gotike, prevashodno u opisima koji imaju za zadatak da izgrade atmosferu napetosti, kao što je slučaj sa postupcima Vilkiya Kolinsa. Ovakva tehnika, međutim, često ne odgovara autorovoj nameri da popularni žanr učini u isti mah i zabavnim štivom koje treba da ispuni određena čitalačka očekivanja i platformom za širenje svog idejnog horizonta te stoga „relativno mala popularnost priča o Ocu Braunu

¹¹² Treba, naravno, držati na umu činjenicu da kriminalistički žanr sam po sebi kroz formulu vraćanja reda u nastali haos zadržava u suštini konzervativan stav, koji ga, verovatno, i čini omiljenim žanrom među čitaocima. Samo oni podžanrovi koji u centar zapleta ne postavljaju zagonetku/misteriju čije rešenje treba ponuditi kao kulminaciju čitalačkog angažmana mogu potencijalno sebi da dozvole istinski relativizam.

¹¹³ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 54.

nagoveštava činjenicu da detektivska priča nije bila u stanju da podnese takav teret¹¹⁴.

Značajan pomak u odnosu na žanrovski šablon Česterton uvodi i u odnosu na tip zločina koji njegov detektiv rešava. Za razliku od senzacionalističkog romana i Artura Konana Dojla, kod kojih je, kao što je ranije pomenuto, akcenat uglavnom bio na slučajevima ucena, prevara, preljube, otmica ili krivokletstva, Česterton u pričama o Ocu Braunu sve više uvodi ubistvo kao osnovni zločin, čime se i tematski i vremenski uklapa u tendenciju romana nastalih pre i tokom Prvog svetskog rata, kada se ideja o smrti osetno približava horizontu prosečnog čitaoca, i postaje legitiman centar radnje unutar žanra. U Velikoj Britaniji u tom periodu po prvi put se detabuizira razmatranje smrti a pogotovu nasilne smrti, koje je tokom viktorijanskog perioda bilo smatrano vrhuncem lošeg ukusa.

Konačno, vredi pomenuti i Čestertonov jedinstveni stil koji se upadljivo izdvaja u romanu *Čovek koji je bio Četvrtak*, a koji je u svom najboljem izdanju pregnantna mešavina realističkog, fantastičnog, ironičnog, gotskog i minucioznog. S obzirom na to da je Česterton jedan od retkih kritički cenjenih pisaca ovog perioda britanske književnosti koji su se oprobali u kriminalističkom žanru, ovakva stilska složenost nije neobična kao fenomen, ali je svakako intrigantna kao pojava unutar žanra koji će tokom sledećih četrdeset godina, a i kasnije, nastojati da održi dozu humora i lake ironije. Džulijan Simons, koji otvoreno preferira Dojlovu detektivsku prozu navodi da Česterton „nikada nije uspevaao da ono što piše shvati sasvim ozbiljno“, te da se neke od njegovih priča „urušavaju u čisti absurd“, ali i da njegov stil pokazuje „veštinu u ovakvoj vrsti hodanja po žici“¹¹⁵. Sa druge strane, Antonio Gramši u *Pismima iz zatvora/Lettres de la Prison* tvrdi da Otac Braun „u potpunosti

¹¹⁴ Ibid., 55.

¹¹⁵ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, Middlesex: Penguin, 1975, p. 85.

poražava Šerloka Holmsa, i čini da ovaj zaliči na pretencioznog dečačica“ jer je Česterton „veliki umetnik dok je Konan Dojl bio tek osrednji pisac“¹¹⁶.

ČOVEK KOJI JE BIO ČETVRTAK

U Čestertonovom romanu *Čovek koji je bio Četvrtak* (1908) koji je istoričar žanra Džulijan Simons nazvao „metafizičkim trilerom“, nalazimo pre svega njegov kompleksan pogled na svet, koji se za Čestertona ogleda naročito u prikazivanju urbanog Londona početkom XX veka. Česterton je tvrdio da je kriminalistička proza „jedina forma popularne književnosti u kojoj se izražava osećaj poezije modernog života“¹¹⁷. Za razliku od njega, Kolinsonov London najčešće je usputna stanica u narativima smeštenim na aristokratskim imanjima, a grad često gotski mračan i naseljen likovima sumnjivog morala, dok je Dojllova ulica Bejker u kojoj stanuje Šerlok Holms više apstraktna i apstrahovana predstava urbanosti otelotvorene u liku detektiva budući da prostor kod Dojla retko igra značajnu ulogu, osim u slučaju *Baskervilskog psa* gde je veći deo radnje smešten u Devonšir.

Nešto kasnije, tokom perioda „zlatnog doba“ kriminalističkog romana, urbani milje zameniće u velikoj meri prostori seoskih poseda i egzotičnih lokacija; otuda se s pravom može govoriti o Čestertonu kao o jednom od prvih autora koji u svojim romanima i detektivskim kratkim pričama ispituje značaj grada kao novog centra intelektualne, poslovne, kulturne i društvene aktivnosti. *Čovek koji je bio Četvrtak* tako koristi gradske lokalitete kao žarišne tačke u

¹¹⁶ Edition électronique, réalisée par Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, 2002, p. 134.

¹¹⁷ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 247.

razvoju zapleta. U prvoj od nekoliko scena potere, koje Česterton temeljno strukturira kao svojevrsnu karnevalsku fantaziju, dvojica likova jure jedan drugog:

sve brže i brže kroz London, od Lester Skvera do Sohoa, od Kovent Gardena do Flit Strita, od Flit Strita do Ladgejt Serkusa i oko katedrale svetog Pavla, duž Čipsajda i najzad do reke gde se, u nekom pabu, dvojica sučeljavaju i svaki ovom drugom otkriva svoj pravi identitet. Svaka faza potere predstavlja određenu fazu prepoznavanja...¹¹⁸

Prepoznavanje o kome govori Henson je višestruko: na nivou gradskih kvartova i lokacija, svako od pomenutih mesta početkom XX veka nosi sobom određeni kulturološki značaj; Lester Skver je pešačka zona u strogom centru Londona namenjena zabavi, Soho je četvrt poznata po boemiji i jeftinim bordelima, Kovent Garden centar intelektualne elite, a Čipsajd jedna od najznačajnijih trgovačkih ulica. U skladu sa tim, i Čestertonov stil u romanu doživljava niz preobražaja – od početne gotske slike krvavog zalaska sunca, preko metafizičkog fundiranja ideje o smislu anarhije ali i komercijalno prijemčivih avanturističkih scena potera i dvoboja do farsičnog finala i fantastičnog završetka. Glavni lik romana, Gabrijel Sajm, takođe postepeno otkriva da su svi centralni likovi u romanu, isprva poznati samo po nazivu dana

¹¹⁸ Gillian Mary Hanson, *City and Shore; The Function of Setting in the British Mystery*, Jefferson: McFarland & Company, 2004, p. 31.

u nedelji unutar Centralnog anarhističkog veća, zapravo sve samo ne anarhisti, a i on sam predstavlja se kao pesnik koji je postao policajac-filozof.

Ovakva značenjska polivalentnost simbola tipična je za roman. Česterton upotrebljava jedan efektan postupak u kreiranju zapleta: postavljajući na početku romana likove policajca Sajma i pesnika/anarhiste Lusijena Gregorija u vidu uzajamnih odraza u ogledalu on im vrlo brzo sasvim preokreće uloge; i slično kao u romanu *Alisa s one strane ogledala*, najednom policajac postaje anarhista i obrnuto, a ceo ovaj postupak inverzije ponavlja se i kod svih drugih članova anarhističkog veća. Primenjujući princip ogledala i višestrukih odraza u nekoliko nivoa unutar romana, Česterton izaziva kod čitaoca osećaj dezorijentisanosti i skoro ontološke upitanosti spram koncepta identiteta i njegovog značenja. Tako se u opisu Sajmovog lika, večitog pobunjenika protiv ideje pobune „crveno nebo ... ogledalo u crvenoj reci, a oboje su odražavali njegov bes“¹¹⁹; na sastanku anarhista svi „izgledaju onako kako bi ugledni ljudi što prate modu izgledali u nekom lažnom i krivom ogledalu“¹²⁰; a u blatu i barama iznenada neprijateljskog Londona „svetlost lampi odslikavala se nepravilno i slučajno, kao krhotine nekog drugog, srušenog sveta“¹²¹. Srušeni svet Čestertonovog romana zapravo je svet iluzije reda i sistematičnosti, a iskrivljeni odrazi koje Sajm sve više primećuje simbolišu njegovo intimno suočavanje sa difuznošću istine.

Očigledno je da na planu konceptualnosti teme, građenja kompleksnih i duboko dualizovanih likova, kao i na jezičko stilskom planu, roman *Čovek koji je bio Četvrtak* otkriva niz značajnih iskoraka u odnosu na do tada objavljene kriminalističke romane. Česterton se vešto služi popularnim žanrom, ali ne

¹¹⁹ G. K. Česterton, *Čovek koji je bio Četvrtak*, prev. Radoslav Petković, Beograd: Nolit, 1987, str. 66.

¹²⁰ Ibid., str. 82.

¹²¹ Ibid., str. 111.

podleže njegovim, u najvećoj meri, još uvek samonametnutim ograničenjima. Ne smemo zaboraviti da se u ovakvom postupku, kroz složeniji, ozbiljniji i bogatiji stil, kao i kroz jasnu filozofsku potku dela po prvi put daje autorski pečat književno-umetničkog legitimiteta kriminalističkom žanru. Takođe je važno pomenuti i da ovakav pionirski, i ozbiljno eksperimentalni postupak G. K. Čestertona neće dugo naići na kritičko odobravanje niti će neposredno i u kratkom vremenskom roku uticati na autore njegovog doba. U britanskom kriminalističkom romanu pitanje društvene ili političke angažovanosti autora dugo će ostati na marginama poetike i književne produkcije žanra, a razlozi za to su višestruki i o njima će biti više reči u zaključku rada.

Čovek koji je bio Četvrtak može se čitati i u ravni podžanra špijuskog romana, pa bi u tom slučaju bio i jedan od njegovih začetnika. Sajmovo infiltriranje u grupu anarhista i preuzimanje višestrukog identiteta svakako je odredilo razvoj obrasca špijuskog romana, a taj uticaj prepoznamo mnogo više u ozbiljno angažovanoj književnosti Džona le Kareja nego u eskapističkim i daleko manje metafizički obojenim romanima Ijana Fleminga. U Čestertonovom romanu koncepti terorizma, anarhije, modernizma i anti-modernizma, rojalizma i socijalizma predstavljaju mnogo više od pukog okvira za akcione scene – a upravo ovakva upotreba žanra ukazuje na društveni značaj koji popularna književnost sobom potencijalno nosi. Veće anarhista, centralna grupa likova u romanu, slojevitošću identiteta i nestabilnošću identifikacije jasno ukazuje na složenost umetničkog postupka, a „Česterton je odabrao dovoljno jaku alegoriju da predstavi značenje romana time što koristi dane u nedelji i njihove biblijske interpretacije“¹²². Činjenica je da svakom od likova koji u veću nose imena dana u nedelji simbolika određenog dana obezbeđuje mogućnost identifikacije, kako u pogledu njihovog ličnog karaktera, tako i u odnosu na verovanja koje zastupaju –

¹²² Bloom's *Modern Critical Views: G.K. CHESTERTON*, ed. by Harold Bloom, New York: Chelsea House, 2006, p. 68.

a proces identifikacije od višestruke je važnosti u romanu, i to ne samo u odnosu na potrebu čitaoca da razume metafizički kontekst.

U finalnim scenama romana, smeštenim u, za kriminalistički žanr, dobro poznat ambijent bogatog imanja van grada, likovi se uvode u ritual posvećenja identitetu koji je određen maskama koje likovi nose a koje manifestuju Postanje; ove scene značajne su i po tome što čitaoca dovode do spoznaje o nesagledivoj i nesadrživoj slojevitosti identiteta vođe anarhista Nedelje, kome Česterton pored poznatog dvostrukog, daje još nebrojeno mnogo lica. Indikativno je da svaki član veća Nedelju tumači na neki svoj način prema onome što njemu polazi za rukom da sagleda, ali na kraju svaki od njih „nalazi samo jednu stvar sa kojom bi ga poredio – sam svet. Za Bula on je kao zemlja u proleće, za Gogolja kao sunce u podne, Sekretara je podsetio na bezobličnu protoplazmu, a Inspektora na nehaj devičanske šume“¹²³. Sajm ga opisuje rečima „dok sam ga posmatrao s leđa, bio sam siguran da je životinja, a kada sam ga video spreda, znao sam da je bog“¹²⁴. Nedelja tako prerasta u najveći simbol (i fizički i metaforički), ali simbol koji nema finalnu manifestnu reprezentaciju. I njegove reči „Ja sam Sabat... Ja sam mir Božiji“¹²⁵ koje protivreče doživljenom haosu unutar romana i same su višesmislene, ali su važne jer se njima određuju identiteti ostalih članova veća.

Bez definisanja Nedelje, nijedan od ostalih članova ne može biti definisan. Dvostruka uloga Nedelje koju poslednja tri poglavlja polako rasvetljavaju, pomaže Sajmu da shvati zašto je on sam postao anarhista. Na kraju on shvata da nikada neće u potpunosti

¹²³ G. K. Česterton, *Čovek koji je bio Četvrtak*, Beograd: Nolit, 1987, str. 193.

¹²⁴ Ibid., str. 194.

¹²⁵ Ibid., str. 205.

shvatiti Nedelju, a ni samog sebe; ali može da spozna Nedeljino postojanje, kao i to da ono opravdava i njegovo.¹²⁶

Čestertonova autorska odluka da se roman *Čovek koji je bio Četvrtak* stilski i značenjski dezintegriše iz poglavlja u poglavlje, što kulminira fantastičnom scenom maskara, donekle se za čitaoca pacifikuje poslednjom scenom u kojoj se otkriva da je čitava pripovest bila samo Sajmova fantazija, odnosno neka vrsta budnog košmara, kako glasi i podnaslov romana. Česterton se u igri sa mladim žanrom popularne književnosti poigrao i sa već razvijenim čitalačkim očekivanjem u značajnoj meri, čime je, ne otudivši čitaoca, a u paraleli sopstvenom postupku u romanu, obezbedio da svaki čitalac njegovo delo definiše na način koji mu je dostupan. Pomenute česte promene stila su otud značajne i stoga što u različitim delovima ovog kratkog romana nude veoma različite stimuluse čitalačkom odgovoru.

Jedna karakteristika Čestertonovog stila je ipak stalno prisutna: autor je ironičan, na momente čak sarkastičan, što savršeno korespondirar sa tematskim slojem romana i centralnim motivom udvajanja likova. Tako autor tvrdi da pripadnici bilo koje elite svoju pripadnost ukoliko ne žele nikada ne odaju jer se ne ponašaju shodno onome što im njihov elitni položaj omogućuje ili podrazumeva, već obrnuto. Slično tome, ako se likovi romana predstavljaju kao anarhisti niko neće očekivati da to zaista i jesu – otud i sastanci Veća na otvorenom usred Lester Skvera. Ironična je i ranije pomenuta, izvrsna scena nadmudrivanja Sajma i Petka, profesora de Vormsa, koji ga „u poslednjim stadjumima senilnog raspadanja“¹²⁷ neumorno i u stopu uhodi kroz zamršene

¹²⁶ Bloom's Modern Critical Views: G.K. CHESTERTON, ed. by Harold Bloom, New York: Chelsea House, 2006, p. 61.

¹²⁷ G. K. Česterton, *Čovek koji je bio Četvrtak*, Beograd: Nolit, 1987, str. 84.

londonske ulice. U dvoboju na smrt sa Sredom, alijas Markizom de Sent-Estaš, alijas inspektorom Retklifom, Sajm „dohvati rimski nos uglednog plemića... i nos mu ostade u ruci“¹²⁸; naravno, policajac je pod maskom. Ironija kao stilski postupak nije strana žanru kriminalističkog romana – iako retko kada u ovako neposrednom i pomalo zastrašujućem obliku. Roman „zlatnog doba“, pogotovu u opusu Doroti L. Sejerz često će posedovati notu lakog humora, i neretko blago ironičnog tona – svrha ovakvog postupka, međutim, neće biti ista kao u romanu *Čovek koji je bio Četvrtak*. Dok Česterton stilskom i značenjskom složenošću i upotrebom ironije kreira osećaj teskobe i pometnje haosa, uobičajeni kriminalistički roman tonom lake ironije nastojaće da ukaže da sam sebe ne shvata previše ozbiljno, i da ga ni čitalac ne treba čitati i doživljavati van tog ključa. Tu leže koreni i dominantne ideje da je ovaj popularni žanr (barem sve do šezdesetih godina XX veka) sasvim bezbedno štivo unutar kog ne postoji opasnost od subverzivnog delovanja mada rani primer Čestertonovog eksperimenta pokazuje da zapravo nije tako.

Još jedna od značajnih novina u romanu *Čovek koji je bio Četvrtak* posmatranom iz ugla kriminalističkog žanra je i temeljno destabilizovanje uverenja o državnom i pre svega policijskom poretku. U jednoj od retkih detaljnih analepsi u delu, Česterton nam pripoveda "detektivovu povest"¹²⁹ i kroz istorijat lika Gabrijela Sajma dovodi čitaoca pred nesvakidašnju pojavu tajanstvenog šefa policije, „jednog od najslavnijih engleskih detektiva“¹³⁰, koga niko nikada nije video jer uvek sedi u mraku, ali se čini da uvek sve o svakome zna, a policajce angažuje naslepo i bez ikakve provere. Ovaj veliki istražitelj oformio je jedinicu policajaca-filozofa koji za razliku od običnih policajaca koji

¹²⁸ Ibid., str. 143.

¹²⁹ Ibid., str. 65.

¹³⁰ Ibid., str. 69.

hapse po ulicama i kafanama idu u „umetničke salone da okrivaju pesimiste“¹³¹, a o zločinima saznaju iz soneta umesto iz izveštaja. Uvođenjem ovakve ironične, i naizgled apsurdne koncepcije novog policijskog kreda, Česterton ukazuje pre svega na duboku podozrivost koju unutar vladajućih aparata izaziva umetnost, odnosno književnost kao potencijalno subverzivna aktivnost koja opskurnošću izraza upućuje na postojanje skrivenih poruka; policajac koji regrutuje Sajma kaže: „Tvrđimo da je sadašnji najopasniji kriminalac moderni filozof koji je daleko van svih zakona“¹³². Unutar takvog poretka sagledana opasnost ne leži u krađi, otmici ili ubistvu, već u ideji kao takvoj, koja je sasvim moguće neuhvatljiva. U sprezi sa ranije pomenutim elementima ironije i koncepcije odraza u ogledalu, u Čestertonovom romanu ovakvi policajci se u svojoj neorganizovanosti preobličavaju u anarhiste, a glavni vođa anarhista, Nedelja, razotkriva se zapravo kao tajanstveni šef policije. U izokrenutom svetu ovog dela organizovanost, ukoliko je ima, leži u rukama anarhista, i sasvim je logičan neironičan usklik jednog od policajaca: „Nisam imao pojma da su anarhisti tako disciplinovani“¹³³. Nedelja, kao šef policije i vođa anarhista tako negira samu svrhu svojih funkcija, odnosno čini je metafizički savršenom jer dve krajnosti spaja u jedinstveni organizam koji sebe stvara i uništava podjednako.

Ovakav složeni i filozofski pogled na svet nimalo nije tipičan za kriminalistički roman ovog perioda. U narednom poglavlju detaljnije će biti reči o sasvim suprotnoj struji – negaciji postojanja realnosti ratnih događanja i društveno-političke stvarnosti unutar dela koja kao da zajednički rade na izgradnji paralelnog, jasno omeđenog i polarizovanog sveta. Zato se pravi uticaj Čestertonovog romana ogleda tek u pomenutoj špijunskoj prozi iz godina Hladnog rata, kao i u savremenom, postmodernom romanu koji pokazuje jasnu

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid., str. 70.

¹³³ Ibid., str. 157.

tendenciju prema neskrivenom pesimizmu i temeljnoj dekonstrukciji struktura koje bi trebalo da garantuju uređenost države i društva.¹³⁴

¹³⁴ U ovom kontekstu vredi dalje istraživati kriminalističke autore poput Deniz Mine, koja se u trilogiji romana *Garnethil* (*Garnethill*, 1998; *Exile*, 2000; *Resolution*, 2001) bavi degeneracijom porodice kao osnovne društvene jedinice, i policijske hijerarhije kao simbola uređenosti države; Ijana Renkina i serijal romana o Inspektoru Rebusu; Em Ar Hola koji ispituje savremenu ranjivost pozicije islednika (coroner) u politički nestabilnoj Velikoj Britaniji.

PETO POGLAVLJE

ROMAN „ZLATNOG DOBA“ – AGATA KRISTI, *SMRT NA NILU*, 1937.

Agata Kristi, „varalica kojoj nema ravne“¹³⁵, s pravom se smatra jednom od najznačajnijih predstavnica romana „zlatnog doba“. Autorka više od osamdeset romana, ona je u svom opusu uspostavila nove ili na temeljno drugačiji i dosledan način iskoristila postojeće aspekte kriminalističkog romana, koji je početkom 20-tih godina XX veka još uvek bio u povoju.

Elementi koji su bili nasumično prisutni u ranijoj kriminalističkoj književnosti odjednom su postali norma, poput velikog broja osumnjičenih, a neke prethodno prisutne tendencije nestaju, i to u prvom redu korišćenje slučajnosti i istorijskih objašnjenja.¹³⁶

U odnosu na prethodno razmatrana dela Kristi uvodi promene pre svega u strukturi romana: težište teksta sada postaje počinjeno ubistvo (mada je Agata Kristi napisala i nekoliko špijunskih romana posvećenih drugim vrstama

¹³⁵ Julian Symons in: H. R. F. Keating, *Agatha Christie – First Lady of Crime*, London: Henry Holz & Company, 1977, p. 34

¹³⁶ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 77.

zločina), na šta ukazuju i naslovi mnogih od njenih romana¹³⁷. Rešavanje zločina, koji je najčešće predstavljen kao apstraktna zagonetka, postaje proces uklapanja delova slagalice. Za razliku od Vilkiya Kolinsa, koji je razvoju žanra doprineo pre svega kao romanopisac, odnosno Dojla i Čestertona čiji značaj prevashodno leži u domenu kratke detektivske priče, Kristi radikalno redukuje dužinu romana, skoro u potpunosti eliminišući podzaplete (osim ponekog romantičnog) i svodeći karakterizaciju likova na efektni minimum. Fabula njenih romana smeštena je u jasno omeđen prostor, često prigradsku ili seosku sredinu koja nikada ne biva suštinski pogođena zločinačkim delovanjem, dok su šire društveno-političke implikacije uglavnom potpuno potisnute. „Privlačnost i šarm njenih romana proističe iz korišćenja tradicije romana naravi, unutar koga ona proučava život više srednje klase u engleskom selu.”¹³⁸ Redukovanje prostora uslovljava na vrlo neposredan način i odabir likova – stoga su oni u romanima Agate Kristi uglavnom tipovi prisutni unutar jasno određenih kategorija, motivisanih lokalitetom (zemljoposjednici, aristokratija, posluga, radnici). Ovako definisani elementi kriminalističkog romana postaće najčešća formula žanra, kako u periodu „zlatnog doba”, tako i kasnije.

Danas se romani Agate Kristi generalno (i često paušalno) svrstavaju u takozvane „udobne” (*cozy*) misterije, tačnije kriminalističke romane tradicionalnog tipa. U kontekstu određenog podžanra kriminalističkog romana termin „*cozy*” (udoban, ali i smiren) prvi put je upotrebljen u članku časopisa

¹³⁷ *Ubistvo Rodžera Ekrojda/The Murder of Roger Ackroyd* (1926), *Ubistvo u Orijent Ekspresu/Murder on the Orient-Express* (1934), *Smrt u oblacima/Death in the Clouds* (1935), *Sastanak sa smrću/Appointment with Death* (1938), *Leš u biblioteci/The Body in the Library* (1942), itd.

¹³⁸ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 320.

Observer 1958. godine¹³⁹, i upućuje na činjenicu da se i pored ubistva život u određenoj sredini nastavlja istim tokom. Ovakvi romani najčešće su nešto vedrijeg tona, ne sadrže scene nasilja niti seksa, dikcija je sudržana i leksika nadalje pristojna, a događaji su smešteni u male sredine u kojima se svi likovi međusobno poznaju. Diskutabilno je da li i u kojoj meri ovaj termin suštinski odgovara delima Agate Kristi, posebno ukoliko imamo u vidu činjenicu da se romani koji danas nose ovu oznaku (dela škotske autorke Em Si Biton, kao i Doroti Simpson i Kerolin Grejam) zapravo ne oslanjaju previše na formule stvorene u periodu „zlatnog doba“.

Agata Kristi je 1926. godine objavila roman *Ubistvo Rodžera Ekrojda* koji se smatra jednim od najoriginalnijih kriminalističkih romana ikada napisanih, i njenim remek-delom¹⁴⁰. Činjenica da je pripovedač romana, lekar koji ima i ulogu Poarovog pomoćnika, zapravo počinitelj zločina, izazvala je senzaciju u javnosti, ali i kritike njenih kolega po peru, pobornika u to vreme utvrđenih a veoma strogih pravila u pisanju kriminalističkog romana. Književni postupak upotrebljen u ovom romanu, između ostalog doveo je i do odluke britanskog sveštenika i pisca Ronalda Noksa da 1929. godine sačini „Deset zapovesti kriminalističkog romana“¹⁴¹. Noks je bio i jedan od osnivača Detektivskog kluba (Detection Club), jedne od prvih organizacija kriminalističkih pisaca, čiji je prvi predsednik bio Česterton¹⁴². Činjenica da je čitaocima učinila dostupnom samo pojedine misli svog pripovedača za koga se ispostavlja da je počinilac zločina, svakako potvrđuje da se autorka ogrešila o barem jedno od pravila „fer igre“ u konstruisanju zapleta. Agata Kristi se, međutim, sasvim tendenciozno i u

¹³⁹ *The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing*, ed. by Rosemary Herbert, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 97.

¹⁴⁰ Ovaj roman je u anketi članova britanskog Udruženja kriminalističkih pisaca 2013. godine izabran za najbolji kriminalistički roman ikada napisan, a Agata Kristi za najboljeg autora kriminalističkih romana na engleskom jeziku.

¹⁴¹ Za popis svih zapovesti videti Dodatak 1.

¹⁴² Agata Kristi je predsedavala klubom od 1957. godine do svoje smrti, 1976.

kasnijim romanima poigravala sa postojećim pravilima. Tako je, na primer, u romanu *Zavesa: Poaroov poslednji slučaj/Curtain: Poirot's Last Case* (1975) ovaj veliki detektiv i sam počinio jedno od ubistava.

Pomenute 1926. godine, autorka je netragom nestala. Čitava zemlja bila je u panici, a policijska potraga bila je sprovedena na najvišem mogućem nivou. Agata Kristi je pronađena posle nekoliko nedelja, u stanju delimičnog gubitka pamćenja. Sve to je od nje stvorilo prvu slavnu ličnost među piscima, izjednačivši je u svesti čitalaca sa likovima i zapletima koje je stvarala. Sasvim je izvesno i da je popularnost njenih romana kod čitalaca uticala na pojavu velikog broja autora koji su se oslanjali na obrasce kojim je Kristi tako suvereno vladala.

Ideje koja predstavljaju osnovu zapleta njenih romana karakteristične su po svojoj skoro genijalnoj funkcionalnosti, zaokruženosti, i neočekivanim razrešenjima. Veštom manipulacijom likova i okolnosti Agata Kristi najčešće navodi čitaoca da poveruje u činjenice koje se kasnije pokažu potpuno netačnim. „Navedeni smo da damo određeno značenje nečemu što je rečeno ili nečemu što je viđeno, koje zapravo nije pravo značenje ili barem nije jedino moguće značenje.”¹⁴³ Njen spisateljski talenat oličen je pre svega u pisanju lakog ali ubedljivog i informativnog dijaloga, i stvaranju ljudskih karaktera bliskih čitaocu, koji u isti mah ne zahtevaju preveliko emotivno uživljanje. Ono što Agatu Kristi posebno izdvaja kao autora, a njena dela čini suštinski važnim za dijahronijsko praćenje razvoja kriminalističkog žanra, jeste činjenica da su njeni romani samo i jedino kriminalistički romani kao takvi: u njihovom se središtu nalazi koncept o stvaranju čiste i složene misterije, u kojoj sudbine i osobine likova ne samo da nisu predmet interesovanja pisca, sem u najbazičnijem obliku neophodnom za motivaciju zapleta, već su i nepoželjne. Čak se i „mrtvo telo kod

¹⁴³ Julian Symons in: H. R. F. Keating, *Agatha Christie – First Lady of Crime*, London: Henry Holz & Company, 1977, pp 33-34.

Agate Kristi... pojavljuje naprosto kao repozitorija tragova (za rešavanje zagonetke)."¹⁴⁴ Kristi ne traži da čitalac poseduje znanja iz psihologije i medicine, ona ne pruža tumačenja svojih likova, niti zaplet osmišljava na način koji bi to od nje ili čitaoca zahtevao. Njeni romani su vešto postavljene i vođene zagonetke, a čitalac uživa u sigurnom saznanju da će do kraja romana saznati sve što on kao čitalac treba da zna, a da će svi zločinci biti kažnjeni. Ona kreira „svet zastrašujuće nesigurnosti, u koji jedino fikcija detekcije vraća osećaj bezbednosti“¹⁴⁵. Motivacija likova najčešće je svedena na nekoliko osnovnih motiva – preljuba, novac, korist, osveta – a ono što obezbeđuje trajni kvalitet romana je veština i sposobnost autora da konstruiše zaplet koji garantuje zabavu čitaoca prilikom pogađanja počinioca i prijatno iznenađenje kada shvati da je opet prevaren u svojim očekivanjima.

Kao što je pomenuto u prvom poglavlju, u liku privatnog detektiva Herkula Poaroa, Kristi je napravila značajan iskorak u odnosu na model detektiva prisutan kod Dojla i Čestertona: figura detektiva postaje složenija i sada uključuje i osobine najčešće vezane za paradigme femininosti: poput intuicije, zainteresovanosti za tračeve i psihički istančane analize. Povezujući ovakav razvoj u karakterizaciji detektiva sa napetom i teškom društvenom situacijom između dva rata, teoretičarka Alison Lajt romane „zlatnog doba“ naziva *romanima oporavka*¹⁴⁶, naglašavajući da manifestacija društvene i identitetske nestabilnosti predstavlja temeljnu, suštinsku odliku takvih romana, odnosno zapleta koje stvara Agata Kristi.

¹⁴⁴ John Scaggs, *Crime Fiction (New Critical Idiom)*, London: Routledge, 2005, p. 44.

¹⁴⁵ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 82.

¹⁴⁶ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 39.

SMRT NA NILU

Roman *Smrt na Nilu/Death on the Nile*, objavljen je 1937. godine i predstavlja jedno od najreprezentativnijih dela Agate Kristi. Egzotična lokacija, mnoštvo upečatljivih i jarko obojenih likova ograničenih na kretanje po brodu koji plovi Nilom, tajanstvena i često sumorna atmosfera, dramatična ubistva, slučajno prisustvo čuvenog detektiva, međusobna optuživanja i tajne, teatralan rasplet, skoro da su obavezan deo obrasca kriminalističkog romana u prvoj polovini XX veka.

Povremeno izmeštanje radnje iz seoskog ambijenta, kao i u romanu *Smrt na Nilu*, ima za zadatak da razbije monotoniju tih čudnovatih „mirnih“ sela u kojima se, ako je sudeći po piscima kriminalističkih romana, neprestano događaju brojni zločini. Ipak, osnovni postulati, gore pomenuti, u pisanju ovakvog tipa romana, ostaju nepromenjeni – jedino se umesto na seoskom imanju i u velikoj gospodskoj kući, radnja odvija na veličanstvenom brodu, čija plovidba onemogućuje osumnjičenima da napuste scenu zločina. Likovi se u skoro svim romanima Agate Kristi mogu svesti na praktično isti model: s jedne strane tu je engleska aristokratija, bogati i društveno nesvesni građani koji život provode u dokolici i povremenim amoralnim avanturama, potom slede ljudi bez novca, očajni i spremni na sve, a za njima posluga i radnička klasa koja po pravilu može biti tek od drugorazrednog značaja za radnju romana. Stoga Agata Kristi u liku belgijskog detektiva Herkula Poaroa stvara lik izmešten van ove tri glavne grupe likova: njemu je, jednostavno, čitava britanska nacija podjednako neshvatljiva. Ono malo društveno angažovanog komentara koji se najčešće tek naslućuje u romanima Agate Kristi i njenih savremenika, potiče upravo od ovakvih likova, bezbedno udaljenih od nacionalne zainteresovanosti i obojenih ličnom pristrasnošću od koje se distancira i sam autor.

Uvod u roman *Smrt na Nilu* predstavlja jedan skoro viktorijanski motiv: Linet Ridžvej je mlada, lepa i bogata Amerikanka, naslednica „autokratskih crta lica [...] hitrog, odlučnog koraka“¹⁴⁷ koja se doseljava u malo mesto gde samom svojom pojavom i prisustvom čitavu sredinu menja iz korena. Njeno bogatstvo privlači pažnju, ona je samosvesna žena (u onolikoj meri koliko je slobode taj pojam mogao da označava tridesetih godina dvadesetog veka u Velikoj Britaniji, mada sama činjenica da je Amerikanka govori u prilog većeg samopouzdanja), i kao takva, svesna onoga što želi i ne preza da to i uzme, što izaziva otpor kod meštana naviklih na jasno definisane moduse društvenog ponašanja. Prve rečenice romana: Linetina pojava bez šešira (u to vreme veoma smeo potez), u čudu otvorena usta lokalnog stanovništva, kao i komentari da takva lepota i toliki novac ne idu jedno sa drugim, uvode blagi ali nelagodni predosećaj kod čitaoca, skoro istog trenutka navodeći na pomisao (jer ipak se radi o kriminalističkom romanu, a čitalac je u to vreme već dobro znao šta od njega može da očekuje) da naslednici sledi neka vrsta kazne zbog „nepravde“ koju njen društveno visoki položaj, bogatstvo i fizička privlačnost nanose ostalima. Po rečima Suzan Rouland, ovakav „detektivski narativ mora da se pažljivo kreće kroz orijentalni lokalitet, kolonijalnu politiku i anglo-američke etnicitete, a sve u vezi sa potrošačkim kapitalizmom.“¹⁴⁸

Roman se okvirno može podeliti u dva dela, od kojih se prvi bavi nešto dužim vremenskim periodom, i uglavnom je smešten u Veliku Britaniju, a služi za uvođenje centralnih likova i razvijanje njihove motivacije, dok drugi zauzima centralno mesto romana i odigrava se na brodu koji krstari Nilom, te pruža uvid u osnovni zaplet romana, kao i razrešenje zločina koji je suštinski momenat dela.

¹⁴⁷ Agatha Christie, *Death on the Nile*, London: HarperCollins, 1995, p. 5.

¹⁴⁸ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 73.

Nešto više o istoriji Linet Ridžvej saznajemo, naprimer, iz kratkog novinskog članka, što je književni postupak koji je od samog početka žanra postao omiljeno sredstvo brzog i jednostavnog saopštavanja za radnju bitnih činjenica¹⁴⁹. Linet, naprosto, ima sve: mladost, samostalnost, lepotu, zdravlje. Logičan zaključak za to vreme je da joj je potreban još i muž. I upravo u toj činjenici leži osnova zapleta romana *Smrt na Nilu*: najbolja prijateljica Linet Ridžvej, Džeki de Belfor, koja je usled neodgovornog ponašanja svojih roditelja ostala bez novca, verena je za Sajmona Dojla, koga voli više od svega, te moli svoju prijateljicu da mu da posao na svom imanju. Nakon susreta sa bogatom Linet, Sajmon napušta Džeki i uzima Linet za ženu. Svoje svadbeno putovanje proslaviće u Egiptu, na krstarenju Nilom. Mlada Amerikanka, čije se bogatstvo u romanu jasno povezuje sa robovlasničkim sistemom i idejom o eksploataciji radne snage, tako postaje i uljez i osvajač, a potom i žrtva, čime Kristi šalje složenu sliku o društvenim i ličnim odnosima između likova.

Podužim uvodom autorka takođe jasno daje čitaocu do znanja iz čega će se sastojati motivacija likova. Nema mnogo sumnje da će se na krstarenju dogoditi nešto strašno. Ipak, sam zločin nije u prvom planu kako bi se moglo očekivati, i očekivano ubistvo Linet Ridžvej dešava se tek negde pri sredini romana, što je neobično za romane tridesetih godina gde se prvi leš obično pronalazi već u prvom poglavlju. Ovakvim namernim odlaganjem centralnog zločina spisateljica izneverava horizont čitaočevih očekivanja, produbljuje u njemu osećanje neizvesnosti, a uvođenjem mnoštva različitih likova, koje upoznajemo putem kratkih i preciznih opisa, u isti mah postiže dva cilja: obezbeđuje odgovarajući broj putnika na brodu a samim tim i osumnjičenih za budući zločin, ali u isto vreme i kod čitaoca stvara osećaj zbunjenosti jer se radnja sa mogućeg centralnog motiva koji čitalac uzima zdravo za gotovo iznenada prebacuje na

¹⁴⁹ Uporedi Kolinsa

nekoliko težišta od kojih svako može biti novi centar radnje, i drugačiji povod za eventualni zločin. Čitalac shvata da zapravo još uvek ne zna ništa.

Likovi koje Agata Kristi ocrtava su eliptično i diskretno konstruisani, predstavljeni posredstvom njihovih postupaka i za spisateljicu karakterističnih živopisnih fizičkih opisa; i mada nema ni dublje psihološke analize ni objašnjavanja motiva u širem društvenom kontekstu, likovi romana ostavljaju celovit i upečatljiv utisak na čitaoce. Za raskid Sajmona i Džeki, kao i za njegovu veridbu sa Linet saznajemo, naprimer, kroz razgovor gospođe Alerton i njenog sina Tima, i ta posredno i neupadljivo data informacija ima još veći uticaj na čitaoca jer i on stiče utisak da učestvuje u podeljenom traču o nekome o kome je do tada mislio da zna sve. Svako poglavlje prvog dela romana služi uvođenju novih likova, objašnjavajući usput osnovne motive njihovog putovanja u Egipat i njihovu moguću vezu sa glavnom linijom radnje koja se bavi udajom Linet Ridžvej. Roman je uglavnom sačinjen iz akcije i dijaloga, sa vrlo malo naracije i kontemplacije. Ovaj postupak obezbeđuje utisak dinamičnosti i brzog protoka vremena koji je veoma bitan jer prvi deo romana pokriva nešto duži vremenski period.

Radnja romana je konkretnija i određenija u obezbeđivanju motiva i nizanja jasno određenih događanja u odnosu na romane Vilkija Kolinsa i Artura Konana Dojla. Odsustvo nametljivijeg gotskog elementa svedoči o novom talasu čitalačke zainteresovanosti za što realniju prezentaciju zločina koji je s jedne strane približen čitaocu dovoljno da može da zamisli i sebe kao eventualnog učesnika u sličnim događanjima, a s druge strane, dovoljno distanciran nezavisnošću radnje i nevezanošću za realni društveni milje da mu omogući prijatan utisak fantastičnog i krajnje bezbednog literarnog putovanja. Značajno je napomenuti da su, za razliku od prvih žanrovskih romana iz viktorijanskog perioda, romani „zlatnog doba“ kriminalističkog romana generički nastali

proširenjem kratke kriminalističke priče koja je do dvadesetih godina XX veka bila mnogo popularnija od romaneskne forme. Stoga je radnja uglavnom veoma dinamična, a proza posvećena nizanju motiva, tragova i dijaloga koji vode stvaranju zapleta ili njegovom razrešenju, te su po definiciji, u ovom periodu svi kriminalistički romani skoro bez izuzetka dosta kratke forme, sačinjavajući otprilike trećinu nekadašnjeg viktorijanskog romana.

Smeštanje zločina u takav egzotični lokalitet kao što je Egipat omogućuje autorki da u čitaocu stvori osećaj uzbuđenja i glamura preko potrebnog u godinama pred Drugi svetski rat. Društvena situacija u Velikoj Britaniji uslovljavala je pisce zabavne literature da svojim delima čitaoce odvlače od sumorne realnosti i eskapistički vezuju za neobične predele, luksuzan život junaka i dramatične ali uzbudljive događaje. I u britanskom kriminalističkom romanu ovog perioda, kao i u „visokoj“ književnosti, postojala je nedvosmislena fascinacija Orijentom kao mestom tajne, misterije i drugosti¹⁵⁰. Po rečima ćerke gospođe Oterborn, često pijane spisateljice petparačkih ljubavnih romana: „Postoji nešto u ovoj zemlji od čega se osećam zlom. Isplivavaju na površinu sve stvari koje se kuvaju u čoveku. Sve je tako nepravedno – ništa nije ispravno.“¹⁵¹ Činjenica da spisateljica upotrebljava paralelu sa vodom, a brod plovi širokim i prljavim Nilom povećava utisak nelagodnosti. Vrelina suncem okupanih dana, mnogobrojni prosjaci i buka korespondiraju sa predosećajem nadolazeće nesreće. U vezi sa egzotičnim lokalitetom je i prisustvo poručnika Rejsa na brodu, koji je u lovu na špijuna koji bi mogao ugroziti Britaniju. Ovakav koncept o kolonijalnoj i psihološkoj nadmoći značajno je i ironično potcrtan suštinskom nestabilnošću anglofonih likova koja i dovodi do zločina. Drugim rečima,

¹⁵⁰ O tome svedoči i smeštanje radnje romana *Ubistvo u Orijent-Ekspresu* upravo u voz koji se kreće od Istanbula prema Engleskoj, a ostaje simbolično zavejan kod Virovitice u današnjoj Hrvatskoj.

¹⁵¹ Agatha Christie, *Death on the Nile*, London: HarperCollins, 1995 p. 73.

„psihički kolonijalizam, oslikan u likovima i njihovim zločinima, služi da 'proždere' zapadnjački engleski ili američki identitet pokazujući da je drugost *unutar* ovog etniciteta ta koja destabilizuje društvo i identitet kroz zločin i žudnju.“¹⁵²

Prevarena i napuštena Džeki de Belfor u stopu prati zaljubljeni par, smrtno povređena konačnim udarcem: Sajmon njihove nekadašnje planove da posete Egipat ostvaruje sa svojom novom suprugom Linet. Bizarna situacija stalnog prisustva ostavljene žene na brodu u bračnom paru izaziva isprva osećaj progonjenosti i krivice. Redukovanjem prostora postiže se efektni porast tenzije između likova čime se motivišu direktnije ispoljavanje njihovih karakternih crta i određeni postupci koji bi se inače mogli smatrati neosnovanim. Ipak, vremenom, Džekino prisustvo pretvara se u stalnu ali neveliku neprijatnost, dok njen bes i osećanje nepravde rastu. Ovakva Džekina opsjednutost srećom mladenaca kulminira teatralnim pokušajem ubistva bivšeg ljubavnika: „Rekla sam ti da ću te ubiti, i to sam i mislila...“ Iznenada podiže ruku u kojoj se nešto presijavalo. „Upucaću te kao psa – kao prljavog psa, što i jesi...“¹⁵³

Rečenice su melodramatične. Scena podseća na ljubavne romane, takođe omiljeno štivo većine tadašnjih čitalaca kriminalističkih romana – domaćica, radnika, i bogataša dokoličara. Naravno, ovakva teatralnost u zapletu takođe služi autorki za odvlačenje pažnje čitaoca sa glavnog pitanja, počinioća ubistva Linet Ridžvej. Čak i sama autorka kroz reči Herkula Poaroa opisuje čitavu scenu ubistva kao istovetnu dramatici ljubavnih romana – mudar potez koji čitaoca ostavlja zbunjenim: scena deluje veštački, ali da li je to znak autorovog neumeća

¹⁵² Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 73.

¹⁵³ Agatha Christie, *Death on the Nile*, London: HarperCollins, 1995 p. 108.

ili svesna namera zločinca? Pretpostavljajući da je čitalac romana navikao na reski i uglavnom nesentimentalni stil autorke, jasna razlika u tonu svakako bi trebalo da izazove reakciju čuđenja ili makar nesvesne zbunjenosti. Ovakvim poigravanjem sa osnovnim postulatima zapleta Agata Kristi osigurava čitalačko interesovanje i zavarava očekivanja.

Još jedna od novina koje u žanrovsku jednačinu kriminalističkog romana unose pisci „zlatnog doba“ je i detaljan opis scene zločina, često grafički precizan i skoro zastrašujuće realan, mada najčešće konstruisan u diskretnim crtama. Iako još uvek nema hladnih i surovo distanciranih forenzičkih izveštaja koji će se pojaviti kao opšte mesto kriminalističkog romana s kraja XX veka, opis mrtvog tela Linet Ridžvej dovoljno je minuciozan da u čitaocu izazove realan osećaj užasnutosti pred smrću: „Pištolj, prslonjen je tik uz njenu glavu; vidite, ovde imate garež baruta, koža je oprljena.“¹⁵⁴ Zahvaljujući ovakvim deskriptivnim rešenjima čitaoci doživljavaju sam čin zločina na mnogo dubljem nivou i osećaju se višestruko zainteresovanima da što pre otkriju ili saznaju ko je počinilac. Čitalačko naknadno saosećanje sa žrtvom postaje jedan od neophodnih uslova za uživanje u kriminalistički roman, čak i u slučajevima kada stradali nisu definisani kao sasvim pozitivni likovi što je ipak redak slučaj kada su u pitanju žrtve – polaritet između počinioaca zločina s jedne strane, i žrtve sa druge u potpunosti se gubi tek u kriminalističkim romanima s kraja dvadesetog veka.

Sveznajući i nepogrešivi lik Herkula Poaroa u svom je pravom elementu tek kada je zločin počinjen – tada on stupa na scenu, koristeći svoje „sive ćelije“. Agata Kristi od Artura Konana Dojla preuzima efekatan model po kom detektiv od samog početka izgovara skoro nerazumljive i nedovršene rečenice, za koje se kasnije ispostavlja da vode pravo u srž razrešenja zločina. Podrazumeva se da

¹⁵⁴ Ibid., p. 152.

detektiv mnogo više zna i od ostalih likova ali i od čitaoca, da njemu ne promiču bitni detalji koji čitaocu bivaju predloženi ali u dovoljno uvijenoj formi da su na prvi pogled neprimetni. Imajući u vidu da kod Dojla, a posebno kod Kristi dijalog postaje osnovni nosilac i medijum zapleta, karakterizacije i motivacije likova, on, kao govorni žanr, dinamizuje romanesknu radnju, približava je čitaocu i svojom realističkom usmenošću vešto zavarava čitaočevu misao budući čitanje dijaloga podrazumeva drugačiju dinamiku recepcije zbog čega mnogi detalji promaknu čitačevoj pažnji.

Kao i njegov prethodnik Šerlok Holms, i Herkul Poaro je procenjivač, psiholog, naučnik i anatom zločina i ljudske psihe, skoro natprirodnih moći dedukcije. Čitalac, naravno, ni za trenutak ne pomišlja da takvi likovi mogu postojati u realnom životu – ali upravo takva artificijelnost u liku detektiva u doba „klasičnog“ kriminalističkog romana, koji se postavlja kao krajnji tumač koji ukida nejasnoće i nelogičnosti, uvodi red u kaos počinjenog zločina i privodi zločinca zakonu, obezbeđuje u kriminalističkom romanu osnovu za stvaranje još čvršće veze između čitalaca i sveta dela budući da lik detektiva odgovara na fundamentalnu ljudsku potrebu za sigurnošću i organizovanošću.

Agata Kristi u Herkulu Poarou konstituiše lik koji u svakom trenutku vlada situacijom, i koji je u stanju da poput hipnotizera, manipuliše likovima i dovodi ih u situacije koje će razotkriti njihove prave motive, što njegovom liku pridaje osobine svemoćnog tumača. Jedno od toposa njenih romana predstavlja trenutak kada Herkul Poaro okuplja sve likove osumnjičene za zločin, i svakome od njih predstavlja sopstveni doživljaj njihovih motiva, i način na koji su upravo oni mogli izvršiti zločin. Čitalac tako dobija nekoliko sasvim verovatnih verzija raspleta, kroz koje spoznaje suštinsku motivaciju svakog lika ponaosob. Ovo je sasvim inovativan književnoumetnički postupak, kojim se pripovedački teatralizuje glavni događaj – Poaro ne samo da je u stanju da rekapitulira

činjenice, on veštini i živim pripovedanjem za likove (ali i za čitaoca) ponovo dramatiizuje događaj, i obnavlja tenziju koja u čitaocu postoji povodom zločina. U isti mah kod čitalaca se budi svest o određenom pogledu na svet, važnom za žanr kriminalističkog romana, po kome suštinski ne postoje nevini ljudi, ili barem oni koji nisu sposobni da počine zločin. Ovakvim (privremenim) relativizovanjem ideja Dobra i Zla, pri čemu se kroz nedvosmisleni rasplet uvek potvrđuje mogućnost pobede Dobra, Kristi najavljuje egzistencijalističke, i često neskriveno nihilističke kriminalističke romane kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina XX veka.

U vreme kada je ovaj roman prvi put objavljen čitalac je već mogao da pretpostavi da će razrešenje zapleta biti ono koje se najmanje očekuje. U romanu *Smrt na Nilu*, Agata Kristi primenjuje postupak koji je vrlo jednostavan ali i veoma efikasan: razrešenje misterije je upravo ono koje je od samog početka i bilo najočiglednije, i stoga najmanje očekivano. Motivi za zločin su pak sasvim drugačiji od onih koje bi čitalac pri takvom raspletu očekivao, tako da se ovde radi o dvostrukom izneveravanju čitalačkih očekivanja. I upravo ta suštinska jednostavnost zapleta daje mu prividan utisak složenosti, a sve se postiže tehnički savršeno postavljenom radnjom i likovima koje autorka koristi kako bi manipulirala čitalačkom pažnjom.

Reči Herkula Poaroa na samom kraju romana *Smrt na Nilu* mogu poslužiti kao ilustracija pristupa književnom stvaranju same Agate Kristi:

Jednom sam službeno pošao na arheološku ekspediciju – i tamo sam nešto naučio. Tokom iskopavanja, kada se nešto otkrije u zemlji, čitav prostor oko tog predmeta se veoma pažljivo očisti. Uklonite zemlju, zagrebete tu i tamo nožem sve dok najzad predmet koji ste

pronašli ne bude pred vama, sasvim odvojen, spreman da bude izvučen i fotografisan bez nebitnog materijala koji bi ga učinio nejasnim. To i ja pokušavam da učinim – da uklonim nebitni materijal kako bismo videli istinu – голу, sjajnu istinu.¹⁵⁵

Romani Agate Kristi predstavljaju čistu, savršenu formu kriminalističkog romana, shvaćenog kao romana zagonetke. Svi ostali književni elementi osim zapleta su od drugorazrednog značaja, i stoga mogu i izostati, ali ono što mora da postoji, ono što je zapravo suština žanra je počinjeni zločin i njegovo razrešenje. Njeni romani su složene igre mačke i miša, gde se čitalac prepušta radnji svesno očekujući da bude prevaren u svojim očekivanjima. Za razliku od romana Vilkiya Kolinsa u kome postoji očigledna želja za postizanjem odgovarajućeg književnoumetničkog efekta i pokušaj stvaranja kritički vrednog književnog dela, dela Agate Kristi svoju svrhu nalaze u uspešnom vođenju čitaoca svezanih očiju kroz lavirint zapleta sve do konačnog razrešenja koje je funkcionalno jedino onda kada zatiče čitaoca nespremnog. Misterija kao takva, ogoljena forma novonastalog žanra svoj puni smisao i najpotpunije određenje dobija u periodu tridesetih godina XX veka u delima Agate Kristi, čime se stiču uslovi za proširenje granica žanra i uključivanje novih postupaka i ideja u matricu utvrđenih pravila.

¹⁵⁵ Ibid., p. 232.

ŠESTO POGLAVLJE

TANATOS I PSIHA – PI DI DŽEJMS, NEKA VRSTA PRAVDE, 1997.

Pi Di Džejms spada u red najpoznatijih i najčitanijih britanskih autora. Njeno delo oslanja se u velikoj meri na književnu tradiciju romana „zlatnog doba“, ali predstavlja značajan iskorak u pogledu psihološke karakterizacije i stila. Brižljivo kreiranje atmosfere, istančan smisao za detalj i ton u jeziku, čine je jednom od retkih autorki kriminalističkog romana čiji se opus često svrstava u „visoku“ književnost: „ona je, u mnogo aspekata, prevazišla kriminalistički žanr“¹⁵⁶. U centru zbivanja njenih romana nikada nije sam zločin ili detektiv koji ga istražuje, već ljudska priroda predstavljena čvrsto koncipiranim i izgrađenim likovima. Džejms, naime, svoje romane ne naseljava velikim brojem likova, ostavljajući tako dovoljno prostora da svaki od njih psihološki kompleksno prikaže, a da radnju pažljivo i postupno razvija. Retko koji autor kriminalističkih romana pokazuje veću brigu za stvaranje tako preciznog okvira iz koga kreće i u kome se odvija njena priča. Romani su takođe pažljivo strukturirani, a počev od šezdesetih godina XX veka ova autorka u kriminalističku književnost unosi novu ozbiljnost autorskog angažmana u nameri da problematizuje pitanja ljudske psihologije; stoga njen opus „sadrži značajan osećaj tragedije“ i „moralne

¹⁵⁶ *A Companion to Crime Fiction*, ed. by Charles Rzepka and Lee Horsley, Chichester: Blackwell, 2010, p. 495.

praznine savremenog sekularnog života”¹⁵⁷. Zapleti njenih dela nisu brzohodni, niti čitaoca naprečac uvlače u radnju. Pi Di Džejms pruža obilje dodatnih informacija koje imaju za cilj da stvore što bogatiju narativnu pozornicu za odigravanje ozbiljne ljudske drame i zbog toga njeni romani predstavljaju važan povratak duže forme u kriminalističku književnost. Značajno je pomenuti i da je „prošlost, u smislu istorije ali i ličnih ljudskih života, veoma važna za razumevanje ponašanja njenih likova”¹⁵⁸.

Svoj prvi roman *Prekrijte joj lice/Cover Her face* (1962) Pi Di Džejms objavila je sa četrdesetdve godine, te ne čudi što je već u ovom delu u tradicionalnu žanrovsku formulu unela svežinu koju pre svega prepoznajemo u kritičkom sagledavanju klasne neravnopravnosti unutar britanskog društva. Za ovim romanom sledi još osamnaest naslova, a svi osim nekoliko (u dva romana uvela je prvu privatnu detektivku u kriminalističkoj književnosti), za stalnog junaka imaju policijskog istražitelja Adama Dalgliša dok „religija i odsustvo vere u savremenoj Britaniji igraju značajnu ulogu u njenom opusu”¹⁵⁹. U skladu sa tim, a za razliku od mnogih serijala kriminalističkih romana u kojima glavni lik služi kao centar zapleta i pokretač radnje, Pi Di Džejms koristi lik Adama Dalgliša kao samo jedan od zupčanika neophodnih za pokretanje radnje u određenom smeru, koji nije ni jedinstven ni nezamenljiv. U tome leži još jedna novina njenog stila: tradicionalni kriminalistički roman zahvaljujući njoj više ne mora nužno da sadrži lik nepogrešivog i genijalnog detektiva. Po sopstvenim rečima, Džejms sagledava „svoje romane kao dela koja zadržavaju za čitaoce uverljivu zagonetku

¹⁵⁷ Ibid., p. 496.

¹⁵⁸ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 196.

¹⁵⁹ *A Companion to Crime Fiction*, ed. by Charles Rzepka and Lee Horsley, Chichester: Blackwell, 2010, p. 497.

nasleđenu od pisaca 'zlatnog doba', ali je ona preobličena kako bi autorka mogla da istraži moralne dvosmislenosti u tradiciji književnog realizma¹⁶⁰.

U nekoliko romana pored Dalgliša autorka uvodi i druge islednike, kojima posvećuje jednaku, ako ne i veću pažnju, i koji zajedno sa njim rade na rasvetljavanju određenog zločina, čime se ti romani približavaju podžanru romana policijske procedure, mada ih tip zapleta, ograničen broj osumnjičenih i ideja o ponovnom uspostavljanju ravnoteže unutar složene i protivrečne realnosti jasno smeštaju u podžanr tradicionalnog romana „zlatnog doba“. Pi Di Džejs se okušala i u pojedinačnim, nesorijalizovanim romanima kakav je i izuzetni roman *Nevina Krv/Innocent Blood* (1980) koji možda na najbolji način oslikava zrelost, ozbiljnost i kvalitet njenog pisanja, iako sasvim očigledno ne spada u njena karakteristična dela, niti dela tipična za podžanr kojim se ona pretežno bavi, već se najčešće određuje kao psihološki roman. Džejs je takođe, zajedno sa policijskim istoričarem T. A. Kričlijem objavila i nefikcionalno delo *Malj i kruškovo drvo/The Maul and the Pear Tree* (1971) koje se bavi analizom istinitih zločina počinjenih u Londonu 1811. godine, knjigu autobiografskih spisa *Vreme da se bude aktivan/Time to Be in Earnest* (1999), naučno-fantastičnu distopiju *Potomci/Children of Men* (1992), kao i studiju kriminalističkog žanra *Razgovori o detektivskoj prozi/Talking about Detective Fiction* (2009). Kuriozitet u njenom opusu predstavlja i roman *Smrt dolazi u Pemberli/Death Comes to Pemberley* (2011) koji je ujedno i istorijski kriminalistički roman ali i nastavak čuvenog romana *Ponos i predrasuda/Pride and Prejudice* (1813) Džejn Ostin.

¹⁶⁰ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 196.

NEKA VRSTA PRAVDE

Roman *Neka vrsta pravde/A Certain Justice* objavljen je 1997. godine i petnaesta je knjiga koju je Pi Di Džejms objavila od 1962. godine. Roman je deo ciklusa romana unutar kog se kao islednik pojavljuje inspektor Adam Dalgliš, uspešni pripadnik Skotland Jarda i objavljivani i cenjeni pesnik. Kao ni prethodni romani ove serije, ni roman *Neka vrsta pravde* nema u svom središtu lik Adama Dalgliša: on se pojavljuje tek kada je radnja romana već jasno utvrđena, a karakterizacija glavnih likova temeljno sprovedena.

Strukturno, delo je podeljeno u četiri knjige, a one dalje na poglavlja. S tim u vezi, postoje četiri glavne celine koje određuju glavni događaji – stožeri romana koji usmeravaju radnju u određenom pravcu. Za svaku knjigu vezuje se i odgovarajuća centralna tema koja pak ima svoje mesto u opštoj shemi celokupnog romana. Roman je pisan u trećem licu, kroz autorski neograničen fokus. Nema eksperimentisanja sa formom niti sa pristupom.

U prvom delu romana, pod nazivom *Branilac/Council for the Defence* upoznajemo se sa likom Veniše Oldridž, uspešne advokatice. U postupku pomalo neobičnom za Pi Di Džejms, već u prvim rečenicama saznajemo da će upravo ona postati žrtva ubistva, iako još uvek ne znamo ni kako ni zašto. Ovim naratološkim postupkom pisac usredsređuje pažnju čitaoca na sam lik Veniše Oldridž, u neku ruku uokvirujući sliku koju možemo o njoj steći kroz saznanje da će biti ubijena. Čitalac je, stoga, od samog početka sklon da njen lik posmatra sa sažaljenjem, a da za njeno ponašanje traži odgovarajuće opravdanje. Ovakav autorski postupak ubrzo se pokazuje izuzetno važnim i funkcionalnim jer se u liku Veniše Oldridž pojavljuju veoma intenzivni i pomalo neprijatni aspekti karaktera. Ona je branilac Gerija Eša, dvadestjednogodišnjeg asocijalnog ali

inteligentnog mladića optuženog za mučko ubistvo svoje tetke. Veniša Oldridž je savesna i proračunata advokatica, staložena i precizna osoba u čijem razmišljanju i životu nema mnogo mesta za slabosti. Autorka stvara utisak kod čitalaca da je junakinja metodična povodom svega što predstavlja njenu svakodnevicu, i da ne dozvoljava da stvari krenu tokom koji nije sama predvidela ili koji smatra nepodobnim. Krhkost i neodrživost ovakvog životnog stava Pi Di Džejms predočava od samog početka romana, stavljajući Venišu Oldridž u takvu poziciju da od njenog ponašanja situacija sve manje zavisi. Junakinja je naizgled žrtva neobičnih okolnosti koje je sama izazvala tako što je uspešno branila Gerija Eša koji potom zavodi njenu osamnaestogodišnju ćerku, Oktaviju, kojoj Veniša nikada nije posvećivala dovoljno pažnje. „Iako kažnjena kroz sopstvenu neadekvatnost u ulozi majke, Veniša je ipak spremna da svoj pol koristi u sudnici kako bi stekla ličnu prednost“.¹⁶¹

Funkcionalan naratološki postupak kojim se autorka služi kako bi u punoj meri prikazala lik advokaticе predstavljaju i crtice iz njenog života, saopštene iz autoritativne perspektive sveznajućeg pripovedača; njima se zahvataju težak period ranog detinjstva i života sa hladnim i strogim ocem koji je držao privatnu školu, mladost obeležena krivicom zbog izdaje čoveka koji joj je otkrio pravo, kao i u sadašnji trenutak zategnutog odnosa sa ćerkom i kolegama. Autorka ovim postupkom pruža čitaocu dovoljno materijala da pronade opravdanje i razumevanje za lik, artikulišući implicitnu ideju da se razumevanjem Venišinog porekla i vaspitanja mogu otkriti koreni i razlozi njenog sadašnjeg ponašanja: ona je kruto principijelna, rigidna u stavovima, hladna, proračunata i smišljeno neugodna.

¹⁶¹ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 177.

Pi Di Džejs posvećuje veliku pažnju rasvetljavanju lika Veniše Oldridž, što možemo razumeti i kao poetički napor same autorke da čitalac žrtvu doživi kao osobu od krvi i mesa jer tada i način i razlog njene smrti postaju relevantniji, a i sam počinitelj zločina dobija na strukturnoj težini. Nije slučajno ni to što je Pi Di Džejs odabrala da žrtva bude advokat, s obzirom na to da se u romanu bavi pitanjima suštine počinjenih zločina i zaslužene kazne u odnosu na dela. Autorka na nekoliko narativnih nivoa radnje, a ne samo kroz motiv počinjenog ubistva, varira ideju da u životu svaki postupak povlači za sobom određene posledice koje u lancu događaja mogu dovesti do promena u čitavom društvenom sistemu. Ipak, iza svega stoji i uverenje da uvek postoji „neka vrsta pravde“ kojom se uspostavlja ravnoteža. Istina, krivac ne biva uvek kažnjen i nevini stradaju, ali je pravda, iako spora, u nekom višem obliku ipak dostižna. Zastupajući ovakav tip ideja Pi Di Džejs se zapravo oslanja na tradiciju „zlatnog doba“ kriminalističkog romana.

Dosledno svom stilu autorka se u ravni karakterizacije i pomnog razvijanja međuljudskih odnosa dotiče usput i relevantnih društvenih tema, poput odnosa prema religiji u savremenom društvu, engleskog školskog sistema kao i sistema za zbrinjavanje socijalno ugroženih, jurisprudencije i njenih prednosti i mana. Koristeći se postupkom smenjivanja perspektive različitih likova Džejs promišlja ove teme na skoro filozofskoj ravni, pa se pripovedački glas na trenutke može čitati kao autorski stav, što je svakako novina u odnosu na uobičajene književnoumetničke postupke unutar kriminalističkog žanra.

Glavni tok zapleta dodatno je isprekidan i kratkim analepsama i reminiscencijama. Takvim postupkom, odnosno upotrebom skoro redovnog naizmeničnog smenjivanja glavne linije radnje i otkrivajućih crtica iz prošlosti, kao i čestim unutrašnjim monolozima likova, autorka se stara da čitalac bude u mogućnosti da spozna motivaciju likova i osnovne pokretače radnje. Svaki

dogadjaj ima svoje korene negde u prošlosti, svaki čin ima svoju reakciju, i negde daleko postoji pokretanje prvog zamajca koji nakon toga, sistemom uzroka i posledica pokreće sve ostale zupčanike, na taj način ukrštajući mnoge sudbine, i uvek vodeći do neminovnog cilja. Slično, mada suptilnije izraženo, u odnosu na svet dela Rut Rendel, i kod Pi Di Džejms prepoznajemo implicitnu tvrdnju da sve u životu zavisi od često naizgled beznačajnih postupaka, čiju važnost u datom trenutku nismo u stanju da procenimo. Ona svoje likove gradi kao ljude koji podležu raznim uticajima a čiji je karakter, kao u realnom životu, posledica okolnosti koje su ih oblikovale. Tako ih čini životnijim i bližim čitaocu, koji ih može doživeti kao sebi sličnim, i na taj se način osetiti mnogo bližim i samoj tematici romana, ponukan da je sagledava kao suštinski realnu i verovatnu. Tako u delima Pi Di Džejms kriminalistički roman ima i dodatno katarktičnu ulogu, jer u čitaocu pročišćava negativna osećanja, osećanja straha, krivice i griže savesti, poput srednjevekovnih moraliteta.

Ipak, ubistva počinjena u romanima Pi Di Džejms često su zapravo mnogo kompleksnija od istinskih zločina. Zločinac se uvek u kriminalističkom romanu mora naći pred teškim moralnim izborom, mora se u njemu ili oko njega dogoditi jak psihološki potres koji osobu navodi da izbriše u sebi granicu između dopustivog i nedopustivog i poćini najveći zločin – ubistvo. Upravo se ovim momentom u romanu *Neka vrsta pravde* bavi Pi Di Džejms.

U drugom delu romana - „Smrt u Komori“ - težište se prebacuje na policijsku istragu poćinjenog zloćina, nakon uvoda primetno sporijeg ritma, koji slika istoriju lika Harolda Notona, višeg službenika u Komori, koji će pronaći telo. Uvod je intencionalno spor, sve vreme u znaku raspoloženja i preispitivanja lika, sa predosećajem da će se nešto dogoditi i odjecima gotske atmosfere tipićne za rani kriminalistički roman.

Shodno tome, i scena zločina je melodramska. Veniša Oldridž ubodena je u srce ukrasnim nožem za otvaranje pisama, u svojoj kancelariji. Njen leš oskrnavljen je stavljanjem stare advokatske perike na glavu i prosipanjem po njoj sveže krvi, ukradene iz frižidera jednog od advokata koji ju je spremio za sutrašnju operaciju. Ovakva slika ima svoje psihološko opravdanje kao i književnu funkciju. Time što je Veniša Oldridž ubijena na poslu, autorka jasno ukazuje na to da je za smrt odgovoran njen profesionalni život, ali i da ona osim profesionalnog života privatni skoro da nije ni imala. Način izvršenja zločina otkriva nam mržnju, naglu kulminaciju nagomilanog besa i želju za poniženjem žrtve u smrti, pošto u životu Veniša nije priznavala mogućnost ličnog poniženja. Njena smrt i teatralnost zločina šok je za sve, pa i za čitaoca, pogotovu nakon usporenog ritma prethodnog dela romana. Ipak, u reakcijama okruženja Veniše Oldridž nema žalosti. Život i posao u Komori se nakon njene smrti nastavljaju kao i ranije. Štaviše, ona je svojom krutošću i beskompromisnom principijelnošću više smetala da Komora funkcioniše na način koji bi većini odgovarao, tako da sa njenim odsustvom sada mogu da se sprovedu mere koje većina smatra najboljim. Hjubert Langton, Upravnik Komore se sa pravom pita: „Veniša još nije ni kremirana, a mi ćemo sledeće nedelje sprovesti sve što ona nije odobravalala. Da li išta od nas opstaje kada umremo?“¹⁶². Autorka potom kroz njegovo citiranje Biblije ukazuje na još jedno večito stradanje mrtvih, pored smrti i zaborava:

Jer živi znaju da će umreti: ali mrtvi ne znaju ništa, niti imaju više ikakve nagrade; sećanje na njih je zaboravljeno. I njihove ljubavi,

¹⁶² P. D. James, *A Certain Justice*, electronic edition, New York: RosettaBooks, 2003, p. 386.

i njihove mržnje, i njihove zavisi, više ih nema; nikada više neće imati udela u bilo čemu što se pod ovim suncem čini.¹⁶³

Da je Veniša Oldridž suštinski izbrisana iz života Pi Di Džejms najjasnije pokazuje kada navodi pažljivo izrečene ali očigledno hladne i okrutno nezainteresovane komentare njenih kolega, saradnika, prijatelja i porodice. Kolega Dezmond Ulrik, čiju krv je ubica iskoristio, pri prvom pogledu na leš komentariše jedino „Neko ima baš čudan smisao za humor“¹⁶⁴, dok reči advokata Loda deluju ironično: „Veniša je uvek volela da život bude racionalan“¹⁶⁵. Nju, zapravo niko nije ni poznao. Tek detektiv Adam Dalgliš, istražujući njeno ubistvo, kao da uspeva da je od svih drugih najbliže upozna i spozna sve razloge njenog ponašanja a da sve dostupne činjenice o njoj sklopi u sliku o jednoj suštinski nedovršenoj ličnosti. Tako Pi Di Džejms i u ovom romanu koristi perspektivu detektiva da bi upozorila na činjenicu da je žrtva zločina dvostruko ponižena: kroz samu nasilnu smrt, a zatim i kroz izloženost stalnom posmatranju i detaljnom proučavanju njenog života i svega što joj je pripadalo. Stoga Adamu Dalglišu autorka daje jednu neobično plemenitu osobinu: on nevoljno i sa određenim nemim pijetetom istražuje živote žrtava čije ubice pokušava da otkrije, ne zalazeći tamo gde istraga ne pokaže potrebu za tim, iako, kako sam kaže: „Tragovi za rešenje ubistva uvek leže u tragovima za rešenje života žrtve.“¹⁶⁶

Pored isticanja ljudskih crta u karakteru Adama Dalgliša, autorka u romanu prati i likove policijskih istražitelja, Dalglišovih asistenata, kako bi makar i

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid., 160.

¹⁶⁵ Ibid., 169.

¹⁶⁶ Ibid., p. 364.

posredno relativizovala koncept svemoći u liku Velikog Detektiva. U tom smislu, značajan je lik detektivke Kejt Miskin, koji se kao sporedan pojavljuje u još nekoliko prethodnih romana. U romanu *Neka vrsta pravde* Pi Di Džejms posvećuje posebnu pažnju dubljem razvoju detektivkinog lika, pokazujući kako sama istraga deluje na nju, na njen karakter i psihološki sklop. Takođe, autorka se bavi i ličnim životom Kejt Miskin, rasvetljavajući detalje njenog detinjstva i odrastanja u radničkoj porodici, njenih životnih iskustava koja je određuju i kao osobu, ali i kao policijsku istražiteljku. Ambiciozna, borbena ali i veoma osetljiva Kejt Miskin tako se u delu uspostavlja kao određena protivteža Adamu Dalglišu i njegovoj filozofskoj distanciranosti. Autorka, naime, implicitno postavlja tezu da je svako, bez obzira na profesiju i profesionalnost, prvenstveno ljudsko biće i individua na koju, prirodno, utiče sve ono što se oko nje odvija. Lični sudovi i reakcije na ovaj zločin kod Kejt Miskin nisu digresija na temu već upravo obrnuto, još jedna veoma bitna strana sagledavanja zločina: traženje odgovora na pitanje kako on utiče na one koji imaju za zadatak da ga rasvetle. Ovakva perspektiva novina je u odnosu na začetnike kriminalističkog žanra i na pripadnike „zlatnog doba“. Ni Artur Konan Dojl ni Agata Kristi nisu se bavili psihološkim rasvetljavanjem detektiva u svojim romanima, ali zato Adam Dalgliš, kao i literarni detektivi Rut Rendel i Kolina Dekstera postaju trodimenzionalna ljudska bića na koja stalan susret sa nasilnim smrtima i zločincima ostavlja neminovan i dubok trag

Uvođenjem likova detektiva u ovoj tački romana Pi Di Džejms omogućuje da čitalac kroz njihove razgovore sa osumnjičenima i onima koji su bili bliski žrtvi dodatno sagleda ljudske karaktere, da поближе osmotri ljudske vrline i mane. Uz to, zahvaljujući perspektivi sveznajućeg pripovedača, čitalac je uvek u poziciji da bude korak ispred detektiva, ali ne u pogledu saznanja ko je konkretni počinitelj zločina, već u pogledu spoznaje samih karaktera likova i dubljeg

razumevanja njihove motivacije. Tako, iz više opisa jedne iste osobe, date od strane nekoliko likova sa različitim motivacijama i različitim nivoima iskrenosti, stiče se potpunija slika o svakom liku (i o onom koji izriče sud i onom na kog se taj sud odnosi) ali i o centralnom događaju u radnji romana. Ovako kompleksno umnožavanje perspektiva unutar postupka karakterizacije likova predstavlja važnu novinu u delima Pi Di Džejs, koju je i sama tokom karijere sve više razvijala.

Razgovori detektiva sa svima koji mogu na ovaj ili onaj način biti umešani u zločin je svakako opšte mesto u kriminalističkom žanru još od Vilkiya Kolinsa. Svaki razgovor donosi po neku novu činjenicu i otkriva neki novi mogući motiv. Osnovna funkcija ovog postupka je da čitaocu izloži sve moguće motive za zločin, ali i da dodatno, iz različitih perspektiva osvetli likove žrtve i potencijalnih zločinaca. Značajno je pomenuti i da se tokom istrage eliminiše jedan po jedan motiv kako bi zaplet išao ka zadovoljavajućem razrešenju – otkrivanju počinioca.

Kao što je ranije rečeno, iako je Adam Dalgliš stalni lik u većini romana Pi Di Džejs, autorka u romanu *Neka vrsta pravde* čitaocu pruža sažet uvid u njegov svet. Značajnu novinu u žanrovskom smislu predstavlja i to što autorka omogućuje uvid u lične i neizrečene stavove detektiva o počinjenom zločinu; time se na neposredan način artikuliše neminovno podvojena priroda istražitelja kao profesionalca i kao privatne osobe. Kod Pi Di Džejs postoji, dakle, ono što je intimni stav i intimni svet pojedinca koji ne bi trebalo da utiče na hladno i racionalno sakupljanje činjenica koje se tiču počinjenog zločina. Potencijalno i logično pitanje čitaoca o meri do koje je moguće eliminisati upliv ličnih stavova u istragu, autorka rešava gradeći lik Adama Dalgliša kao surovo beskompromisnog junaka: pravda je pravda. Sa te strane (a kako je ranije pokazano, ne samo kod Pi Di Džejs) detektiv predstavlja neku vrstu ultimativnog tumača, osvetničko

božanstvo koje rešava misteriju i kažnjava zločinca, proglašavajući ujedno ljudski život svetim i čin ubistva neprihvatljivim.

Ovakva perspektiva vodi nas do zaključka da kriminalistički roman poetički i strukturalno počiva na veoma arhaičnim obrascima mita s jedne strane, a sa druge i bajke ukoliko u obzir uzmemo stalnu borbu između dobra i zla. Treba, međutim, napomenuti i da je postmoderni kriminalistički roman po prvi put dozvolio mogućnost nerazrešavanja centralne misterije, što dovodi do osujećenja osnovne čitalačke pretpostavke u odnosu na žanr. Ipak ovakvih postupaka je malo, i uglavnom su jasno vezani za „visoku“ književnost unutar koje je poigravanje žanrom važan deo književnih eksperimenata.

Treći deo romana „Pismo od mrtvih“ predstavlja ključni deo radnje u kome zaplet dostiže kulminaciju i kreće prema razrešenju. U ovom delu kulminacija zapleta, međutim, nije ni sam prvi počinjeni zločin, ubistvo Veniše Oldridž, niti je to otkrivanje ubice. Kulminacija leži u životu i smrti Dženet Karpenter, koja je na prvi pogled sasvim sporedan lik, čistačica Komore, ali postaje jedna od glavnih osumnjičenih za ubistvo Veniše Oldridž. U toku istrage saznaje se da je unuku Dženet Karpeneter ubio serijski ubica koga je samo godinu dana ranije Veniša Oldridž oslobodila od optužbe za istovetan zločin. Motiv za osvetu Dženet Karpenter je očigledan, ali istražitelje zbunjujuće količina vremena koje je proteklo a da se ništa nije dogodilo. Autorka naznačuje da po sredi mora biti nešto konkretnije i dublje, kako bi se dramski opravdala činjenica da je toliko vremena prošlo. Iako sam naslov trećeg dela romana nagoveštava kako će izgledati rasplet ove misterije, Pi Di Džejms nas opet sporo uvodi u ono što će biti ključni događaj ne samo ovog dela već i celog romana.

Lik Edmunda Frogeta, neostvarenog advokata i neuspelog profesora istorije, koji je svojim uticajem u ranom životu Veniše Oldridž umnogome odredio njen karakter, pokazuje se za autorku korisnim i nakon smrti

advokatice. On je, naime, nekada bio predavač u školi Venišinog oca, neomiljen među učenicima i profesorima. Sa mladom Venišom razvio je čudan i potencijalno nezdrav opsesivni odnos, uvodeći je u svet prava i advokature kroz razmatranja čuvenih slučajeva iz istorije prava. Pi Di Džejms koristi njegovu opsesiju da bi nam rasvetlila lik Veniše Oldridž kao upešnog advokata, jer je on, prateći sve njene slučajeve i prisustvujući suđenjima u kojima je ona učestvovala, sakupio knjigu utisaka i zabeleški: „Moglo bi se reći da je karijera gospođice Veniše Oldridž bila moj hobi poslednjih dvadeset godina“¹⁶⁷. Lik je funkcionalan jer pre svega pruža Adamu Dalglišu dva veoma važna traga, ključna za istragu i rasplet radnje: on obaveštava policiju o tome da je dečak koji je pre mnogo godina u školi Venišinog oca izvršio samoubistvo zbog psihičkog maltretiranja i fizičke torture, zapravo mlađi brat advokata Dezmonda Ulrika, Venišinog kolege iz Komore. Takođe, Edmund Froget ostavlja istražiteljima fotografiju demonstranata koji su protestovali protiv Venišinog zastupanja zločinca i na kojoj se nalazi lik Dženet Karpenter, što vodi do direktnog saznanja o njenoj povezanosti sa Venišom Oldridž. Tako lik Edmunda Frogeta i posle smrti Veniše Oldridž utiče na njenu sudbinu, čime autorka i njega opskrbljuje određenim opravdanjem, kako za njegove opsesivne postupke, tako i za njegov promašen život. Pi Di Džejms svojom zainteresovanošću da pronade opravdanje za svaki svoj lik unosi još jednu od značajnih novina u kriminalistički žanr. I motivi zločinaca su najčešće takvi da čitalac prema likovima negativaca ipak može da oseti određenu apstraktnu bliskost i razumevanje, iako ih mora osuditi kao moralno neprihvatljive ličnosti.

Otkriće leša Dženet Karpenter predstavlja ujedno i peripetiju i kulminaciju romana. Namera da se njeno ubistvo protumači kao samoubistvo pokazuje da ona nije ubila Venišu Oldridž iako postoje jasne naznake da je na neki način

¹⁶⁷ Ibid., p. 329.

umešana u zločin. Radnja romana u ovom delu nije fokusirana na smrt Veniše Oldridž, što podseća na centralne delove zapleta ranih pisaca kriminalističkog romana, od Gaborijoa, preko Kolinsa do Dojla. Autorka težište zapleta pomera sa žrtve na sve okolnosti koje su dovele do njene smrti: lik žrtve nije više centar zločina, već samo jedno od žarišta koje kulminira u nekoliko navrata u romanu. Smrt Dženet Karpenter autorki služi i da opravda artikulisanje ideje da je sve u životu splet okolnosti i posledica niza odluka; ova ideja se najbolje vidi u trenutku kada detektiv Dalgliš odlučuje da odloži posetu osumnjičenoj, čime se praktično uslovljava kretanje radnje u sasvim drugom smeru. Pomalo atipično, Pi Di Džejms u ovom romanu u nekoliko navrata naglašava da je upravo neki naizgled nevažan postupak nekog od likova uslovio da radnja krene u određenom pravcu, stvarajući iluziju da likovi imaju sopstvenu volju, što ih dodatno približava karakterima realnih ljudi. Kroz ovaj postupak suptilno se naznačuje i relativnost samog stvaralačkog procesa koji u svakom trenutku predstavlja izbor pisca, i može da krene u mnogo različitih pravaca koji bi vodili sasvim različitim razrešenjima.

Tek nakon smrti Dženet Karpenter otkriva se koliko je njen lik važan za roman i razrešenje osnovnog zapleta. Koristeći se sredstvom iz tradicionalnog detektivskog romana koje je utvrdio Vilki Kolins, Pi Di Džejms posebnu pažnju poklanja ispovednom pismu mrtve žene, do kojeg policija dolazi posrednim putem i tek nakon nekoliko dana. Iz njega saznajemo sve zamršene okolnosti, sistem uzroka i posledica koji je u stvari osnova zapleta. Ovakvo tehničko rešenje na jednostavan, mada pomalo iskonstruisan način, jednim potezom razrešava mnoge dileme vezane za zaplet. Pismo pokojne čistačice služi autorki i kao poligon za postavljanje nekih za roman veoma bitnih pitanja: o ispravnosti i opravdanosti pravnog sistema u Velikoj Britaniji, i pravnih sistema uopšte.

Džejs postavlja i filozofsko pitanje kakva je svrha ili smisao odbrane zločinaca za koje se zna da su krivi, i stavlja čitaoca pred ozbiljnu dilemu: da li je zagarantovana odbrana pitanje demokratskog principa koji može delovati na direktnu štetu oštećene strane, ili mora da postoji i moralni kod koji će se izdići iznad politike jedne zemlje. Iz ove, društveno-političke dileme razvija se još jedna, opštija i utoliko značajnija: koliko je žrtva u mogućnosti da odbrani svoje demokratsko pravo da živi, i da li pravo na demokratsku odbranu treba omogućiti osobi koja je oduzela nečiji život. Sudbina Veniše Oldridž ima u romanu *Neka vrsta pravde* zadatak da utvrdi i to kakva je i kolika moralna odgovornost branilaca zločinaca pred sobom, sudom i svetom uopšte. Ravan ovakvog metafizičkog promišljanja u kriminalističkom žanru ranije je bila prisutna jedino u vizionarskom romanu *Čovek koje bio Četvrtak* Gilberta Čestertona. Istina koju Pi Di Džejs iznosi je sledeća: dobra odbrana, odbrana zasnovana samo na principima pravosuđa, koja ima za zadatak da obori nestabilne navode optužnice bez ulaženja u pitanje moralne ispravnosti same odbrane, može zločinca osloboditi. Kolika je u tom slučaju cena pobeđe branioca i ko tu cenu na kraju plaća? Da li moralna odgovornost treba da bude prvorazredni princip u pravnom sistemu ili ona ipak ima drugorazredni značaj? Autorka nas svojom analizom pravnog sistema podseća da demokratski sistem nije bio oduvek prisutan u engleskom pravosuđu. Sudnica je ustvari arena. Čitalac u pismu Dženet Karpenter tako otkriva osvetu žene direktno pogođene ovako postavljenim sistemom. Njeno skrnavljenje već mrtvog tela Veniše Oldridž predstavlja konačnu osvetu bez osvete – bes zbog nemogućnosti da svoj opsesivni plan sprovede do kraja, jer nalazi Venišino mrtvo telo.

Poslednji, četvrti deo romana, „Polja trske“ ima logičan zadatak da zatvori radnju i zaokruži kraj. Događaji se nižu ubrzanim ritmom koji poprma elemente trilera a delo kulminira smrću Gerija Eša, krivca i za smrt Dženet Karpenter koja

ga je unajmila da zavede ćerku Veniše Oldridž kako bi joj se osvetila. On u skoro šekspirovskom finalu ubija i svog nekadašnjeg vaspitača Majkla Kola, u pokušaju da usmrti ćerku Veniše Oldridž; ovako krvav rasplet nije tipičan za Pi Di Džejms, ali jeste za elizabetansku tragediju osвете sa kojom ovo delo ima dodirnih tačaka budući da postavlja pitanje o smislu uništenja koje osvetnički bes sobom nosi.

Lik Majkla Kola autorki funkcionalno služi da na kraju romana objasni motivaciju postupaka Gerija Eša, kao i da čitaoca uvede u problem nezbrinute dece i posledica koje takvo odrastanje može da ostavi na pojedinca. Nemogućnost Gerija Eša kao dečaka da prihvati Kolovu brigu predstavlja poslednju kap u nizu užasnih iskustava, koja ga vodi pravo u ruke njegove poremećene tetke koju kasnije i ubija, na isti surovi i sociopatski način kao i Dženet Karpeter.

Ipak, ovde je važno napomenuti da Pi Di Džejms unutar svojih dela ne agituje otvoreno da se na bilo koji način menja ustrojstvo društva – ona ukazuje na njegovo lice i naličje, ne ulepšavajući ga na bilo koji način – ali u ovom romanu, i pored tradicionalno vođenog zapleta, autorka raspletom zapravo podržava ukidanje društvenog *statusa quo*, što predstavlja značajan odmak u odnosu na čitav žanr, ali i na ranija dela Pi Di Džejms; „osećaj tragedije kod Džejms leži u teksturi društva unutar dela koje je odbacilo teološke mogućnosti moralnog poretka“¹⁶⁸.

U nekoliko poslednjih poglavlja, naime, Adam Dalgliš otkriva čitaocu svoju spoznaju počinioca ubistva Veniše Oldridž. U sceni razgovora sa Dezmondom Ulrikom, koji, tipično advokatski, kroz naizgled hipotetičko razmatranje počinjenog zločina priznaje da zločin jeste počinio i objašnjava kako i zašto, autorka čitaoca ostavlja iznenađenim, jer dokaza za njegovu krivicu nema. I ovaj

¹⁶⁸ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 178.

postupak je veoma atipičan ne samo za Pi Di Džejms, već za kriminalistički roman uopšte – krivac, iako obeležen krivicom, ipak ne biva kažnjen. Iako se time izneverava osnovni horizont očekivanja čitaoca, koji se po definiciji posvećuju kriminalističkom žanru kako bi pratili kako dobro pobeđuje zlo, ovakav postupak u ovom romanu ukazuje na veoma bitnu činjenicu: autorka smatra da ovaj zločinac ne treba ili ne može biti kažnjen za ono što je počinio. Ovakav autorski stav može poticati iz činjenice da je Ulrik već dovoljno kažnjen jer živi sa odgovornošću za samoubistvo svog mlađeg brata; u isti mah autorka ukazuje i na činjenicu da nevini stradaju a zločinci ostaju nekažnjeni, jer je i to deo realnog sveta i savremenog društva. Bilo koji od ovih razloga je na svoj način validan, i umetnički opravdan. Po rečima Dezmonda Ulrika (koje naravno ne moraju iskazivati i mišljenje autora romana):

Nemojte prebacivati sebi, Inspektore. Utešite se mišlju da je sva ljudska pravda sama po sebi nesavršena, i da je za korisnog čoveka bolje da nastavi da bude koristan nego da provodi godine u tamnici... Vi ste, naravno, navikli na uspeh. Neuspeh, čak i delimičan, mora biti težak, ali je možda i zdrav. Dobro je da nas nešto podseti s vremena na vreme da je naš zakonski sistem ipak smislio čovek, i da je stoga, nesavršen, i da je najviše čemu se možemo nadati da postignemo tek neka vrsta pravde.¹⁶⁹

¹⁶⁹ P. D. James, *A Certain Justice*, electronic edition, New York: RosettaBooks, 2003, p. 491.

SEDMO POGLAVLJE

DRUŠTVENA ODGOVORNOST – RUT RENDEL, PRESUDA U KAMENU, 1977.

Osećam se obaveznom da zauzmem određeni moralni stav kada pišem, ali ne bih znala da kažem koliko sam moralna... Čini mi se da je (kriminalistička književnost) i veoma moralna i izuzetno nemoralna, ili je bar takva bila... Kada pomislite na sve one detektivske romane napisane dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, oni su bili tako bestidno nemoralni, u njima se radilo samo o ljudima koje je neko ubijao i nije uopšte bilo nikakvog moralnog stava povodom toga, opšte uzev. Jedino je bilo važno otkriti *ko* je počinio ubistvo.¹⁷⁰

Citirani komentar, kojim je Rut Rendel odgovorila na ponešto zbunjujuće pitanje čitaoca da li sebe smatra moralnom odličan je uvod u poglavlje koje razmatra doprinos ove autorke žanru kriminalističkog romana. Iako se njeno ime često pominje u istoj rečenici sa Pi Di Džejms, budući da su se obe pojavile na književnoj sceni ranih šezdesetih godina XX veka i uvele značajne novine u popularni žanr, ipak treba odmah naglasiti da književni postupci i autorski izbori

¹⁷⁰ Izjava Rut Rendel u radio emisiji *World Buk Klub/World Book Club* za BBC World Service, emitovanoj 28. avgusta 2003. godine. Dostupno na sajtu http://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/133_wbc_archive_new/page5.shtml <pristupljeno 12. 6. 2013.>

Rut Rendel čine ovu autorku jedinstvenom pojavom na polju žanrovske književnosti, i britanske i svetske; njen opus obuhvata više od 70 objavljenih knjiga (uglavnom romana) ali i nekoliko zbirki kritički visoko cenjenih kratkih psiholoških priča. Kao što je ranije u tekstu spomenuto, Rendel je od samog početka svoje spisateljske karijere zasnovala dve jasno odvojene poetičke tendencije: a) ciklus romana koji govore o slučajevima inspektora Veksforda u fikcionalnom gradiću Kingsmarkamu u okrugu Saseks, i koji se mogu okvirno svrstati u hibrid podžanrova tradicionalne misterije i romana policijske procedure; i b) niz međusobno nezavisnih romana koji na inventivan način osvetljavaju psihološka stanja likova na ivici razuma. Ovakva odluka omogućila je autorki da zađe mnogo dalje i dublje u testiranje propustljivosti žanrovskih granica, dok je čitaocima pružila jasno definisan horizont očekivanja koji se oslanjao na autorkina lična interesovanja. Treći niz složenih psiholoških romana koje je Rut Rendel počela da objavljuje sredinom osamdesetih godina pod pseudonimom Barbara Vajn biće zasebno analizirani u poslednjem poglavlju rada.

Inspektor Veksford, koji se prvi put pojavljuje u romanu *Od Duna sa smrću/From Doon with Death* 1964. godine, jedan je od prvih savremenih detektiva u britanskoj kriminalističkoj prozi, sasvim jasno zamišljen kao suprotnost nepogrešivim detektivima genijima iz prethodnih perioda istorije žanra. Srednjih godina na početku serijala, Redžinald Veksford je u za sada poslednjem romanu *Ničiji slavuj/No Man's Nightingale* (2013) penzionisani stariji gospodin koji se veoma teško navikava na promenu u svom profesionalnom i životnom statusu, a iznenadni višak vremena nastoji da provede sa voljenom suprugom Dorom i odraslim unucima. Stvarajući bogatu pozadinsku priču o svom serijskom liku istražitelja, i to mnogo detaljnije nego što je učinila Pi Di Džejms sa distanciranim Adamom Dalglišom, Rendel je u

kriminalističkom žanru po prvi put humanizovala lik detektiva, učinila ga sklonim greškama, zabludama, predrasudama, ali i obdarila inteligencijom, saosećanjem i taktom. Veksford je „intuitivni policijski istražitelj koji se koristi i empatijom i dubokim razumevanjem razloga koji leže iza počinjenog zločina pored razuma i policijske procedure“; on je „načitan i često u knjigama koje čita pronalazi način da reši slučaj“¹⁷¹.

Ciklus romana o Veksfordu nužno je vezan za centralnu svest istražitelja, ali ga Rendel dodatno obogaćuje dozom specifičnog humora i perceptivne ali suptilne ironije u oslikavanju malograđanskog poretka i krutih društvenih stavova koji su često oličeni u Veksfordovom potčinjenom, naredniku Burdenu, koga odlikuju, u tradiciji žanra dobro poznate, osobine manje inteligentnog pomoćnika. Značajna razlika, međutim, leži u činjenici da Rut Rendel omogućava čitaocu da se, po principu bliskosti i srodnih ljudskih osobina, intenzivnije identifikuje sa detektivom što nije bio slučaj u delima A. K. Dojla, G. Čestertona, A. Kristi, pa i Pi Di Džejms. Kroz lik inspektora Veksforda autorka unosi i intrigantan lajtmotiv samoispitivanja, introspekcije i samokritike, čime i čitaocce po prvi put suočava sa fundamentalnim pitanjima moralnih izbora, političkih stavova i često nesvesno dvostrukih standarda. Tako, na primer, u romanu *Simisola* (1994) Veksford donosi potencijalno katastrofalno pogrešan zaključak zato što ne razlikuje jednu mrtvu crnkinju od druge; ovakva značenjski ambivalentna greška, koja implicitno tematizuje pitanje rasnih predrasuda, nezamisliva je kod bilo kog detektiva pre romana Rut Rendel.

Romani o inspektor Veksfordu postajali su vremenom sve više društveno i politički angažovani, što se posebno uočava u delima *Gnev na drumu/Road Rage* (1997) i *Učinjena šteta/Harm Done* (1999), a poklapa se sa činjenicom da je

¹⁷¹ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 1516.

autorica dobivši titulu baronice stupila u Dom lordova i počela da se bavi politikom. Teoretičar Li Horsli naglašava:

U romanima Rut Rendel, međutim, ove promene služe ciljevima koji su (u političkom smislu) pre liberalni nego konzervativni; i dok (Pi Di) Džejms sa skepsom gleda na stanovišta po kojima se zločini tumače uticajem sredine, Rendel koristi kapacitete kriminalističkog romana da istraži klasičnu formu detektivske proze¹⁷².

Do sličnog zaključka dolazi i Suzan Rouland tvrdeći da kasniji romani o Veksfordu „po sadržaju, i što je još značajnije, po formi, naginju liberalnijim idejama u društvu“¹⁷³ pa možemo tvrditi da se na ovom planu uočava i možda najveća razlika između Džejms i Rendel; nasuprot pesimizma i često inherentno patrijarhalne protestantske tradicije koju Džejms suptilno favorizuje kroz odabir tema, dužinu romana i stilsku ozbiljnost, nalazimo Rut Rendel sa njenoim proaktivnim i društveno kritičkim stavom, kao i „stilskom britkošću koja je na ivici satire ali to nikada ne postaje“¹⁷⁴.

Romani iz drugog niza predstavljaju u najvećoj meri istančane studije psihološke deterioracije i okolnosti pod kojima dolazi do pucanja fasade civilizovanosti i umerenosti koja se smatra jednom od najznačajnijih vrlina britanskog društva. Rendel u ovim romanima eliminiše centralnu figuru istražitelja, što joj omogućuje da zaplet gradi iz različitih perspektiva, i to često

¹⁷² Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 61.

¹⁷³ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 192.

¹⁷⁴ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 180.

zločinaca ili likova koji će to postati. Inovativnost u žanrovskom smislu predstavlja i strukturiranje zapleta, zasnovanih u velikoj meri na principu slučajnosti i koincidencija, te su stoga svesno i tendenciozno razučeni, difuzni i lišeni tradicionalnog razrešenja. U tom smislu Rendel se oslanja na tradiciju američkih autorki Margaret Milar i Patriše Hajsmit, nudeći po prvi put u okviru britanskog kriminalističkog romana dosledan niz dela koja se svojom književnom vrednošću i tematskom složenošću mogu svrstati u romane „visoke“ književnosti. U ovim delima Rut Rendel se konstituiše kao „autorka našeg paranoidnog doba, koja fokusira svoje perceptivno oko i um na situacije koje predstavljaju život u modernim, industrijalizovanim društvima“¹⁷⁵.

Snaga i značenjska učinkovitost ovih romana najčešće leže u veštom smenjivanju perspektiva između dominantnog (maskulinog, iako ne isključivo muškog) koncepta nasilnog narušavanja nepouzdanosti i krhke ravnoteže unutar društvenih i ličnih odnosa, i zastrašujućeg koncepta nemogućnosti ponovnog uspostavljanja balansa u punoj meri. Treba, međutim, napomenuti da Rut Rendel jasno nastoji da čitaocu pruži ako ne nadu u promenu nabolje, a ono bar svest o kažnjivosti i neodrživosti promena nagore – što ipak predstavlja neku vrstu utehe. Pomenuto smenjivanje perspektiva treba da destabilizuje i čitačev osećaj sigurnosti, čime autorka obezbeđuje sasvim novi nivo čitalačkog saznavanja i perceptivnog angažovanja, do tada sasvim netipičan za kriminalistički žanr.

Novinu u žanru predstavlja i uvođenje podzapleta ili paralelnih radnji koje Rendel izrazito pažljivim procesom književne montaže sklapa u mozaik slučajnosti, uzroka i posledica, svesnih i nesvesnih izbora, često ih dodatno osvetljujući i u metanarativnoj ravni, služeći se intruzivnim autorskim komentarima. U romanima Rut Rendel eksperimenti u okviru žanra na najbolji mogući način prerastaju u visoki književni domet.

¹⁷⁵ Martha Hailey DuBose, *Women of mystery*, New York: THOMAS DUNNE BOOKS, 2000, p. 363.

[Rendel] zaplete i podzaplete konstruiše koristeći sofisticirane paralelizme, a [u njenim romanima] postoji i jasna svest o kontekstu književnosti unutar sačinjavanja zapleta. Drugim rečima, u njenim delima postoji svesna literarnost i osveščena tehnička veština. Njeno poznavanje savremene britanske kulture i njenih suprotstavljenih strujanja na moćan način spaja se sa konkretnošću deskripcije i preciznošću karakterizacije.¹⁷⁶

PRESUDA U KAMENU

„Junis Parčman je ubila porodicu Kaverdejl jer nije umela da čita i piše.“¹⁷⁷

Prva rečenica *Presude u kamenu* autorke Rut Rendel predstavlja jedan od najupečatljivijih početaka romana u kriminalističkoj književnosti. Pored toga, otkrivajući na samom početku romana ključni deo zapleta koji se tradicionalno smeštao na kraj dela, autorka primenjuje osobeno nov, izuzetno neobičan ali efektan postupak. Roman, dakle, zahvaljujući ovakvom početku mora nužno da funkcioniše na sasvim drugačiji način u odnosu na tradicionalnu žanrovsku formulu koja podrazumeva čitalačku uključenost u razrešenje misterije. U ovom romanu zagonetku ne predstavlja čak ni motivacija zločina, barem ne u najopštijem smislu, jer nam je i ona data u okviru prve rečenice. Rut Rendel,

¹⁷⁶ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, pp. 1516-1517.

¹⁷⁷ Ruth Rendell, *The Ruth Rendell Omnibus*, Chatham: BCA, 1992, p. 329.

dakle, svesno pomera čitalačko očekivanje sa određenog čina prema kompleksnoj strukturi uzroka i posledica koje vode ka tom činu, čime preusmerava i pažnju čitaoca sa zagonetke prema svetu dela, prema karakterizaciji i složenijim razlozima, ličnim i društvenim, koji dovode do određenog ishoda.

Iako je o sličnoj tendenciji bilo reči u poglavlju o Pi Di Džejms, Rut Rendel ide korak dalje, radikalno menjajući strukturu dela, te umesto tradicionalnog narativnog toka koji favorizuje Džejms, narativni tok u romanima R. Rendel nužno zahteva bitno drugačiji čitalački angažman.

Kao što je u prvom delu poglavlja naznačeno, Rendel u svom opusu vremenom postavlja nove zahteve pred čitaoce žanrovske književnosti prvenstveno u odabiru naratora ili centralne svesti dela, kroz likove čiji um regresira ispod granica psihičkog zdravlja i neumitno vodi ka prekoračivanju granica društveno prihvatljivog ponašanja. Iako u *Presudi u kamenu* naratorski glas omogućava čitaocu česte i koncizne uvide u perspektivu ostalih likova, Junis Parčman, nova kućepaziteljka u domu dobrostojeće porodice Kaverdej, predstavlja primarnu tačku gledišta u pripovedanju, a težište zapleta postaje minuciozna, hirurški precizna analiza njenog lika i njenih postupaka. S tim u vezi, važno je napomenuti da inovativni književni iskorak u kontekstu žanrovske tradicije kriminalističkog romana predstavlja i to što Rendel uvodi jasan intruzivan autorski glas koji sa distance komentariše radnju i postupke likova, ali im se na trenutke i direktno obraća.

U ključnoj sceni koja će odrediti dalju sudbinu porodice, kada Džeklin Kaverdej još uvek ima tu mogućnost da bezazlenom odlukom utiče na krajnji ishod, autorski glas direktno je savetuje: „Zašto ne bi ponovo pozvala, Džeklin?

Okreni odmah ponovo taj broj... Podigni odmah slušalicu, Džeklin..."¹⁷⁸. Međutim, Džeklin donosi drugačiju odluku, praćenu autorskim komentarom: „U trenutku kada je Džeklin odbila da obavi telefonski razgovor nevidljiva nit je poput lasa vezala sve njih zajedno, povezala ih bliže nego da su krvni rod“¹⁷⁹. Nema, dakle, prilike da se utiče na neumitnost nesreće, a kroz ovaj postupak čitalac postaje nemoćni svedok autorskog pokušaja da je spreči, pritom neugodno svestan koliko moć mogu sobom nositi naizgled beznačajni trenuci u životu ljudi, što doprinosi jačanju ličnog čitalačkog odgovora na događaje u romanu.

Stvaranjem metanarativnog okvira autorka čitaoca sa jedne strane podseća na osnovnu artificijelnost romanesknog zapleta, konstruišući svoje delo kao očiglednu metaforu, odnosno svojevrsnu anamnezu čitavog niza društvenih problema, ljudskih postupaka i reakcija na njih, i otvoreno predočavajući kojim se postupcima unutar uvek-već-definisanog zapleta može potencijalno izbeći tragedija, kako porodice Kaverdejl tako i same Junis Parčman, i njene saučesnice u zločinu, Džoan Smit. Sa druge strane, Rendel ovim postupkom poziva čitaoca da prema romanu zauzme aktivniji, skoro debatno polemički stav, kroz koji se pitanje društvene problematike premešta sa nivoa radnje romana na nivo čitaočeve realnosti, čime se čitaocu uskraćuje mogućnost bezbednog i voajerskog pogleda, koji je aktivno prisutan u okviru kriminalističkog žanra. Iako nam se autorski glas obraća iz čitalačke sadašnjosti, odnosno iz budućnosti u odnosu na pripovedane događaje što je naglašeno prvom rečenicom romana, metanaracija nam ne dozvoljava da se udaljimo od neposrednog iskustva.

Tradicionalno čitalačko iskustvo i horizont očekivanja u okviru kriminalističkog žanra dodatno se komplikuju kod Rut Rendel posredstvom modela karakterizacije kojim autorka konstruiše likove porodice Kaverdejl:

¹⁷⁸ Ibid., p. 339.

¹⁷⁹ Ibid., p. 340.

Džordža, njegove druge supruge Džeklin, njenog sina iz prvog braka, Džajlsa Monta i Džordžove najmlađe ćerke Melinde. U odnosu na tradicionalnu polarizaciju likova u kriminalističkom romanu Rendel i ovde značajno pomera težište interesovanja; Kaverdejlovi su pristojna, složna, dobronamerna porodica iz više srednje klase, koja ipak poseduje vaspitanjem i klasnim statusom stečeni osećaj superiornosti, privilegovanosti, individualnog značaja i snobizma u odnosu na klasni društveni poredak u koji čvrsto i neupitno veruje. Samim tim, i njihov odnos prema Junis Parčman problematizuje se sa pozicije nepremostivih razlika koje obe strane ispoljavaju u svojim pogledima na svet i neprihvatanju različitosti. Stoga likovi uvek definišu one koji ne pripadaju njihovoj klasi kao Drugost, odbijajući da takvu Drugost prepoznaju unutar svog osećanja sopstva. Članovi porodice Kaverdejl „su želeli da (Junis) bude zadovoljna, jer će, ako bude zadovoljna, ostati. Ali kao osobu nijednog momenta je nisu sagledali... U tom trenutku Junis je za njih bila jedva nešto više od mašine“¹⁸⁰. Autorka jedino kroz lik mlade i buntovne Melinde nagoveštava mogućnost promene ovakvog stava, ali s druge strane, opisujući Junisino zastrašujuće neznanje i primitivizam, kao i njen psihički i klasno uslovljen karakter, ukazuje koliko je za Junis nemoguće da Melindu doživi kao bilo šta drugo osim kao „prljavu malu kučku koja se u sve meša“¹⁸¹. I stoga je ironično to što jednim delom kulminaciju zapleta i nasilnu smrt cele porodice prouzrokuje upravo Melindina želja za prevazilaženjem onoga što ona smatra feudalnim razlikama u odnosu sa Junis Parčman.

Atmosferi pesimizma i brutalno iskrenom prikazu beznadežnosti unutar društvenog poretka oslikanog u romanu doprinosi i činjenica da je svaki potencijalni pokušaj da se premosti zjapeći jaz između Junis i porodice Kaverdejl – odnosno, na širem društvenom planu, između različitih klasa britanskog društva – unapred osuđen na neuspeh zbog suštinskog i fatalnog nedostatka bilo

¹⁸⁰ Ibid., p. 349.

¹⁸¹ Ibid., p. 445.

kakvog individualnog elasticiteta. Stoga i slika kamena u naslovu romana jasno ukazuje na nepromenljivost i skoro sudbinsku determinisanost događaja u delu.

Rendel, naime, od samog početka daje jasnu indicaciju da je samozadovoljan i pokroviteljski stav Kaverdejlovih prema Junis Parčman jedan od neposrednih činilaca koji vode ka njihovoj smrti. Ovakvim stavom autorka nipošto ne umanjuje udeo psihopatološkog u likovima Junis Parčman i Džoan Smit, niti u bilo kom trenutku opravdava njihov postupak, ali suptilno izbalansiranim prikazivanjem ključnih tačaka u strukturi zapleta ukazuje na neosporni, iako često nesvesni doprinos svih likova krajnjem ishodu. I ovaj književni postupak značajna je novina unutar žanra, jer predočava nemogućnost jasne polarizacije likova u delu, koje, poput anatomske disekcije, nastoji da prevaziđe formulu žanra zarad stvaranja društveno i lično svesnog odgovora u čitaocu.

Podjednako značajan za funkcionisanje zapleta, iako mu je posvećeno manje pažnje, predstavlja lik Džoan Smit, koja sa suprugom drži seosku poštu i bakalnicu, i jedine osobe sa kojom će Junis Parčman ostvariti neku vrstu intenzivnijeg kontakta. Odabir imena lika je indikativan i ironičan s obzirom da Džoan Smit ima veoma nesvakidašnji karakter – iako njeno ime može poslužiti i kao ironična metafora za učestalost ozbiljnih psihičkih poremećaja u savremenom društvu. Džoan ima pedeset godina, „mršava je kao izgladnela ptica, sa kostima poput čačkalica, i kožom kao u pileta“¹⁸². Njen lik je u romanu postavljen kao neophodan uslov da bi se tragedija odigrala, jer ona svojim oblikom ludila gura pasivnu Junis preko granice – kombinacija njihovih patologija je smrtonosna. Za razliku od Junis, koja na svet gleda iz pozicije „atavističkog majmuna prerušenog u ženu iz dvadesetog veka“¹⁸³, Džoanin

¹⁸² Ibid., p. 381.

¹⁸³ Ibid., p. 329.

karakter je bučan, otvoreno agresivan i opsesivan, a njena inteligencija neuobičajeno visoka. Ona je, takođe, religiozni fanatik, pripadnica sekte nazvane „Ljudi Otkrovenja“, na čijim sastancima uživa iznoseći ponižavajuće detalje iz svog života. Rut Rendel osvrtno na prošlost obe junakinje skreće pažnju na istoriju abnormalnog ponašanja koje ni na koji način nije sankcionisano, niti je bilo kojoj od njih dve u bilo kom trenutku pružena pomoć; Junis je usmrtila oca ugušivši ga jastukom dok je Džoan svoju svekrvu dovela do smrti izgladnjivanjem i nebrigom. Nijedna ne poznaje osećaj griže savesti, a samo je pitanje okolnosti ili slučaja u kojoj meri će ispoljiti samokontrolu.

Situacija od ključnog značaja za odnos Junis i Džoan vezuje se za trenutak kada Džoanin muž, izuzetno pasivni Norman Smit, u pripitom stanju konačno podleže dugogodišnjoj želji da istuče svoju suprugu u prisustvu Junis Parčman. Junis, krupna i snažna od rada, fizički ga obuzdava nakon prvog šamara: „Bilo je to za nju sasvim zadivljujuće iskustvo povodom koga se kao kroz maglu zapitala zašto mu se nikada ranije nije prepustila“¹⁸⁴. Po prvi put Junis oseća moć i sposobnost da situaciju drži u svojim rukama. Njena reakcija je mehanička ali kao posledica javlja se nova senzacija unutar uma koji je zastrašujuće skučen neznanjem i neiskustvom, i nejasna ideja o uživanju u nasilju. U liku Džoan Smit, pak, dolazi do mnogo ozbiljnije i, shodno njenom karakteru, neposrednije reakcije; ona je „stigla do ruba jame u kojoj se nije krilo ništa manje nego potpuno i čisto ludilo“¹⁸⁵.

S obzirom na to da Rendel u *Presudi u kamenu* konzistentno naglašava uzročno-posledičnu povezanost i najmanjih događaja, ovaj događaj predstavlja kulminaciju niza slučajeva kroz koju se likovi Junis i Džoan metaforički sjedinjuju u simbol uništenja kao takvog. Autorka je, naime, veoma precizna u

¹⁸⁴ Ibid., p. 412.

¹⁸⁵ Ibid., p. 413.

konstruisanju zapleta koji pokazuje da je masakr porodice Kaverdejl suštinski nasumičan i haotičan hiroviti čin nekontrolisanog, nasilnog ludila – Norman Smit nazvaće Junis i Džoan „parom starih veštica“¹⁸⁶, ukazujući na mogućnost postojanja pobude koja nije motivisana ničim drugim do potrebom za čistim činom nasilja.

I ovaj postupak Rut Rendel veoma je značajan jer još jednom čitaocu uskraćuje osećaj sigurnosti i prepuštanja tradicionalnom žanrovskom obrascu prema kom čitaoci mora biti jasan sklop motivacijskih činilaca koji vode zločinu. Za razliku od ostalih autora o kojima je bilo reči, Rendel u svet dela uvodi nesigurnost veoma blisku čitaočevom doživljaju sopstvene realnosti. Ona kriminalistički žanr po prvi put čini suštinski transgresivnim, jer sistematično ukida nekoliko šablona koji su do tada smatrani neophodnim za njegovo funkcionisanje.

Kao što je u prvoj rečenici romana naglašeno, Rut Rendel pitanje Junisine nepismenosti stavlja u prvi plan tretirajući pismenost kao metaforu socijalizacije, ali i sticanja mogućnosti za osveščivanje sopstva. To što Junis ne ume da čita ni piše ne čini je potpuno onesposobljenom, barem ne u meri koja bi ugrozila njenu osnovnu egzistenciju, ali je dvostruko izopštava iz društva; ona ne može da učestvuje u društvenom životu koji podrazumeva elementarnu pismenost, a ne dobija ni priliku da u procesu sticanja znanja osvesti sopstveno Ja. Njen razvoj je stoga u velikoj meri podređen instinktivnosti koja je slična životinjskoj – Junis reaguje samo onda kada se oseća ugroženom, odnosno kada percipira pretnju otkrivanja tajne o sopstvenom neobrazovanju – „nepismenost je sasušila njeno saosećanje prema drugima i zbog nje je atrofirala njena mašta“¹⁸⁷. Drugim rečima, „Junisina izopštenost iz sveta pismenosti ne

¹⁸⁶ Ibid., p. 412.

¹⁸⁷ Ibid., p. 366.

predstavlja samo izopštenost iz većine društvenih interakcija, već upućuje na to da ona nikada nije stekla socijalizovano sopstvo¹⁸⁸. Autorka za to eksplicitno osuđuje i obrazovni sistem koji s jedne strane postavlja visoke zahteve da bi ih sa druge negirao kroz sistematsko propuštanje da ispravi sopstvene greške: „škola ju je naučila jednoj stvari – da sakrije, raznim prevarama i domišljanjima, to što ne ume da čita i piše“¹⁸⁹.

Ne treba, međutim, zaboraviti i to da Junis Parčman nije psihički zdrava, i da je njeno suženo stanje svesti o sebi i realnosti efektivno sprečava da pronade rešenje za svoj problem. Intruzivni glas autora na nekoliko mesta navodi moguća rešenja kojima je Junis mogla da izbegne situacije u koje dolazi, ali joj fatalna kombinacija neznanja i psihičke nestabilnosti to ne dopušta. Ironično, Junisin nedostatak znanja na kraju romana i dovodi do otkrića ko je počinitelj ubistava – ona nije u stanju da sagleda svrhu a ni značaj kasetofona na kome se nalazi snimak zločina. U zastrašujuće konciznoj i efektnoj sceni skoro gotske atmosfere, kada čuje svoj glas reprodukovano sa kasete, „Junis se obraća Junis kroz prostor od nekoliko dana“¹⁹⁰ – otupela od šoka i dubokog nerazumevanja ona zastaje kraj ogledala u predvorju koje udvaja njen lik na isti način kao i devet meseci ranije kada je prvi put ušla u dom Kaverdejlovih, i gubi svest.

Pomenuta gotska atmosfera naglašenije je prisutna u *Presudi u kamenu* nego u većini drugih romana Rut Rendel, kako u samom jeziku i tonu tako i na suptilnijem planu intertekstualnosti. Kao ironičan kontrapunkt Junisinoj nepismenosti stoji izrazita načitanost i ljubav prema književnosti članova porodice Kaverdejl, a pogotovu sedamnaestogodišnjeg Džajlsa Monta, koji svojom opsednutošću književnošću na direktan način predstavlja suprotni odraz

¹⁸⁸ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 155.

¹⁸⁹ Ruth Rendell, *The Ruth Rendell Omnibus*, Chatham: BCA, 1992, p. 350.

¹⁹⁰ Ibid., p. 490.

u ogledalu neobrazovane Junis Parčman. Stoga nije čudno što autorka u nizu literarnih referenci čitaoca stalno podseća na romantičarske i gotske pisce: usamljena vila u kojoj žive Kaverdejlovi zove se Loufild Hol što je jasna aluzija na školu Louvud i zamak Tornfild Hol u kojima je patila prkosna Džejn Ejr; mladi Džajls u tipično tinejdžerskim fantazijama sebe ne doživljava kao popularnu zvezdu već kao novog Poa ili Bajrona, a Norman Smit Junis naziva gospođicom Frankenštajn. Za Junis Parčman, koja knjige „doživljava kao male pljosnate kutije, pune tajni i pretnje“¹⁹¹ Džajlsovu tablu, sa duhovitim i često sarkastičnim citatima Semjuela Batlera, Stefana Malarmea, Oskara Vajlda i francuskog kralja Šarla VII, Junis doživljava kao nerazumljivu ali jasnu osudu svakog njenog postupka, jer je paranoično uverena da se svi ti hijeroglifi odnose na nju.

Njena jedina uteha, strast i opsesija je mali crno-beli televizor koji su Kaverdejlovi postavili u njenoj sobi. Svaki slobodan trenutak Junis provodi blago nagnuta napred, sedeći ispred ekrana i „gutajući“ kriminalističke serije i dokumentarne emisije. Autorka jasno ukazuje na činjenicu da su slike Junisin jedini misaoni koncept, postavlja pitanje „Da li je fiktionalna drama pustila korene kod nepismene žene da bi na kraju donela zastrašujući plod?“ ali odmah zatim odgovara na njega, potiskujući sve pretpostavljene odgovore do kojih bi čitalac mogao doći: „Možda. Ali ako ju je televizija navela da ubije Kaverdejlove, svakako nije igrala nikakvu ulogu u tome što je Junis ugušila oca“. U izrazito efektnoj kombinaciji gotske strave i morbidnog, kritičkog humora, autorski glas dodatno komentariše: „U vreme njegove smrti jedino što je gledala bili su prenosi kraljevskog venčanja i krunisanja“¹⁹², ponovo aludirajući na pasivnu, voajersku ulogu radničke klase unutar britanskog društva.

¹⁹¹ Ibid., p. 372.

¹⁹² Ibid., p. 360.

Ovako složeni postupak istovremenog potvrđivanja obrazaca kriminalističkog žanra i njegovog preispitivanja još jedno je intrigantno i frekventno mesto u opusu Rut Rendel, koje govori u prilog tezi da je moguće služiti se postojećom formulom dajući joj novu vitalnost kroz autorski otklon prema onim tačkama unutar formule koje su podrazumevale njeno neupitno perpetuiranje.

Iako ga autorka od prve rečenice priprema za ono što će se dogoditi na kraju pripovesti, čitalac oseća duboku uznemirenost zbog kontrasta između opuštenog tona pripovedanja i skoro potpuno spontane neisplaniranosti postupaka, i „erupcije nasilja koja predstavlja gotsko urušavanje naizgled neprobojnih barijera klase i obrazovanja“¹⁹³. U oštrom stilskom kontrastu između autorskih upozorenja koja na trenutke podsećaju na ulogu antičkog hora nemoćnog da utiče na razvoj događaja i klinički preciznih i distanciranih opisa ponašanja Junis Parčman i Džoan Smit dan uoči masakra, Rut Rendel stvara skoro nepodnošljivo i krajnje paradoksalno osećanje neizvesnosti povodom scena za koje od početka znamo da će se odigrati. Suštinu ovakvog čitalačkog odgovora, čini se, usloвила su dva aspekta autorskog književnog postupka: s jedne strane kroz čitav roman provlači se motiv kretanja likova kroz prostoriju koji svi u kući zovu „soba za oružje“ u kojoj je smešteno nekoliko lovačkih pušaka, što u čitaocu stvara sasvim opravdano očekivanje da će upravo ovo oružje biti instrument zločina; sa druge, ničime se kroz delo ni jednog trenutka ne odaje *šta* se konkretno odigralo u veče na dan svetog Valentina kada je porodica Kaverdejl ubijena.

Na to se može nadovezati i činjenica da unutar zapleta fatalna noć nije smeštena pred sam kraj romana što bismo uz ostale aspekte autorskog postupka

¹⁹³ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 120.

mogli logično zaključiti, već znatno ranije, kao i potpuno iznenađujuće ponašanje Džoan Smit i Junis Parčman koje prethodi ubistvima. Orgijastički trijumf potlačenih i zanemarenih, a pre svega ludih junakinja, počinje kao naizgled bezazleno virenje u bračnu sobu Džordža i Džeklin Kaverdejla da bi se preko prezrivo poklapanja njihovih fotografija licem nadole na noćnom stočiću, prosipanja vrelog čaja po krevetu i rasipanja talka, šminke i nakita pretvorio u pomamljeno razbijanje stakla i cepanje njihove odeće uz uzdahe zadovoljstva, a sve to direktno iznad prostorije u kojoj Kaverdejlovi veoma glasno slušaju prenos opere *Don Đovani*. Rut Rendel zatim u tom kulminativnom trenutku opet drastično menja ritam i motivisanost scene, te kada Junis i Džoan najednom sasvim smireno odlaze da preseku telefonske žice čitaocu postaje jasno da čitav događaj nikako nije tako haotično nepredvidljiv kako se na trenutak učinilo – Junis u u tom trenutku zna da „želi da se zabava nastavi“¹⁹⁴.

Stravi ovih scena doprinosi i to što nakon grafički eksplicitnog, mada stilski distanciranog opisa smrti Džordža Kaverdejla kog emotivno prazna Junis puškom ubija u kuhinji, Rut Rendel iznova, dramski efektno, odlaže detaljnije prikazivanje stradanja ostalih članova porodice, svodeći te opise na samo nekoliko veoma kratkih rečenica. U tom trenutku mnogo značajnija su stanja njihovih ubica: kod Junis, čiju ravnodušnost Rendel prikazuje poredeći čin ubistva sa pranjem poda, „moć, i najzad prilika da zapoveda i da se osveti, urlale su njenim telom“¹⁹⁵; s druge strane, u svesti Džoan Smit zavlada je „egzaltirana smirenost onoga ko je izvršio svoju svetu dužnost“¹⁹⁶. Ostatak scene detaljnije će se otkriti čitaocu znatno kasnije i to posredno, zahvaljujući snimku sa pomenutog kasetofona, kada policija konačno saznaje ko je odgovoran za zločin.

¹⁹⁴ Ruth Rendell, *The Ruth Rendell Omnibus*, Chatham: BCA, 1992, p. 459.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 463.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 464.

Ovako veštim i složenim književnim postupkom Rendel nastoji da reši pitanje koje je sebi nametnula okretanjem formule žanra naglavačke: da li će čitaoci nastaviti da prate kriminalistički psihološki roman i onda kada je osnovna zagonetka neutralisana na samom početku dela. Činjenica da je *Presuda u kamenu* jedan od njenih najpopularnijih i najcenjenijih romana¹⁹⁷ govori u prilog tome da nije neophodno doslovno i mehanički pratiti žanrovski obrazac da bi nastao odličan kriminalistički roman; time se u okviru proučavanja žanrovske književnosti značajno relaksira strogost definisanja samog koncepta žanra, dok se tematski i strukturno kompleksno delo Rut Rendel približava „visokoj“ književnosti.

¹⁹⁷ Do sada je ovaj roman dva puta adaptiran za veliko platno: kanadsko-engleska koprodukcija *Presuda u kamenu*, reditelja Usame Ravija snimljena je 1986. godine, a pomenuta, superiorna verzija *Ceremonija/La Cérémonie* francuskog reditelja Kloda Šabrola 1995. Sandrin Boner i Izabel Iper su za uloge Junis i Džoan (Sofi i Žan u filmu) simbolično podelile glavnu glumačku nagradu na Venecijanskom filmskom festivalu.

OSMO POGLAVLJE

ISTORIJA I ZLOČIN – KOLIN DEKSTER, DEVOJČURA JE MRTVA, 1989.

U anketi sprovedenoj među piscima kriminalističkih romana lik inspektora Morsa autora Kolina Dekstera zauzeo je prvo mesto među omiljenim detektivima, pretekavši Šerloka Holmsa, Herkula Poaroa, Adama Dalgliša, Redžinalda Veksforda, kao i njihove američke kolege Filipa Marloua i Nerona Vulfa¹⁹⁸. Ako se izuzme činjenica da je popularnosti ovog lika doprinela veoma gledana i kvalitetna britanska televizijska serija (1987–2000) – u kojoj je lik inspektora Morsa tumačio izuzetni Džon To (Thaw), učinivši ga, čini se, još životnijim od onoga kako je opisan u romanima i malom broju kratkih priča¹⁹⁹ – dolazi se do zaključka da su neosporan kvalitet Deksterove proze, vrcavost njegovog stila i kombinovanje tradicionalnog romana-zagonetke sa romanom policijske procedure ali i erudicijom klasične književnosti stekli trajno poštovanje kako kolega pisaca tako i čitalaca. Kritičari su se, međutim, nešto manje bavili ovim autorom, često napominjući značaj lika inspektora Morsa, ali bez dublje analize Deksterovog postupka. Autor se, čak, neretko nalazio na meti

¹⁹⁸ Navedeno u *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 496.

¹⁹⁹ Zanimljivo je da je u prvim romanima inspektor Mors opisan kao mlađi čovek sivih očiju, vitak i tamnokos, dok se, pod uticajem velike popularnosti serije i pomenutog glumca, s vremenom u kasnijim romanima njegov lik preobražava u postarijeg, sedokosog i bucmastog detektiva plavih očiju. Slično se dešava i sa narednikom Luisom, koji je u ranim romanima dobio unuke, da bi se zahvaljujući mladom glumcu Kolinu Vejtliju, u kasnijim romanima „podmladio“.

kritike zbog „opscenih pošalica“²⁰⁰ i „seksističkih“²⁰¹ stavova. Stiče se utisak da je briljantan uvid i ambivalentnu karakterizaciju glavnog lika detektiva Morsa, kog srećemo u ciklusu od trinaest romana, kritika neretko shvatala kao autorski stav Kolina Dekstera, odnosno propagiranje, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka nepopularnih ideja o maskulinitetu pogleda.

Istina, inspektor Mors jeste zamišljen kao lik detektiva koji po prvi put u britanskoj književnosti spaja crte osobenih detektiva genija iz ranijih perioda kriminalističke književnosti sa osobinama privatnih detektiva iz tradicije američkog „tvrđog“ romana, zbog čega u prvi plan karakterizacije dolaze i Morsovi problemi sa alkoholom, njegov pesimistički pogled na svet, antagonistički stav prema policijskom poretku, i ponešto hladan odnos prema ženama koje upoznaje. Treba, međutim naglasiti, da je Deksterov inspektor „briljantni, džangrizavi neženja obrazovan u Itonu, koji obožava klasičnu muziku“²⁰², a da se iza fasade distanciranog čoveka, koji se zbog rada u policiji razočarao u mladalačke ideale, često krije neobično osetljiva, poetska priroda. Ovakav sklop osobina udaljava inspektora Morsa od popularnih detektiva ovoga perioda (pre svega od Adama Dalglisa Pi Di Džejsa i Redžinalda Veksforda Rut Rendel), i umnogome ga čini prototipom kasnije tradicije višestruko disfunkcionalnih likova inspektora Rebusa Ijana Renkina, detektiva Reznika Džona Harvija i policijskog komesara Aurelija Zena Majkla Dibdina.

Interesantno je primetiti da se u ovom periodu razvoja kriminalističkoj žanra u britanskoj književnosti autori, počev od Dekstera, okreću stvaranju likova detektiva koji su najčešće svojevolutno izopšteni iz društva i teško funkcionišu unutar korumpiranih policijskih i političkih struktura ali zato dele

²⁰⁰ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 182.

²⁰¹ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004, p. 136.

²⁰² *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 496.

istu opsesivnu želju za pravdom. Sa druge strane, od Pi Di Džejms naovamo, autorke kriminalističkog romana konstituišu likove detektiva sa osobinama koje nisu maskulinizacija ženskih crta o kojima je bilo reči povodom detektiva romana „zlatnog doba“; naprotiv, njihovi junaci svedoče o novom prostoru za kreiranje likova funkcionalnih detektiva, često porodičnih ljudi, uklopljenih u sistem u okviru koga funkcionišu, ili bar naučenih da sistem koriste kako bi ostvarili rezultate bez dramatičnijih unutrašnjih ili spoljašnjih konflikata.

Na osnovu činjenice da su svi Deksterovi romani, od prvog (*Poslednji autobus za Vudstok/The Last Bus to Woodstock*, 1975) pa do poslednjeg (*Dan kajanja/Remorseful Day*, 1999) zasnovani na principu centralne zagonetke, možemo reći da Kolin Dekster, vezivanjem radnje za Oksford i okolinu, takođe elaborira ideju o uspostavljanju reda unutar nastalog haosa, karakterističnu za tradiciju ranog kriminalističkog romana. Mali univerzitetski grad kao scena zločina ukazuje na to da „su njegovi čuveni i lepi koledži isto toliko puni raznih oblika sedam smrtnih grehova kao i spoljašnji svet“²⁰³. Koristeći se često složenim sistemom tragova kao komadića slagalice koju treba složiti Dekster „takođe ukazuje na paralele između kriminalističkog romana i kriптиčne (engleske)²⁰⁴ ukrštenice“²⁰⁵.

Autor, naime, najčešće dovodi inspektora Morsa u situaciju da mora da tumači komplikovane zagonetke u formi anagrama, naizgled nasumičnih grešaka u spelovanju, teško uočljivih nelogičnosti u iskazima, pa i zadataka iz pomenutih ukrštenica – čime stvara strukturu intelektualne misterije koja je u velikoj meri artificijelna i udaljena od realnosti, ali i podjednako intrigantna da izazove

²⁰³ Mary Evans, *The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World*, London: Continuum, 2009, p. 127.

²⁰⁴ Engleska ukrštenica specifična je po tome što se, za razliku od klasične evropske, u kojoj se ispunjavanje polja zasniva na opštem znanju, konstruiše oko niza rebusa i zagonetki čijim rešavanjem se dobijaju pojmovi koji sačinjavaju ukrštene reči.

²⁰⁵ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 15.

čitaocima i višestruko ih angažuje u procesu čitanja. Sa druge strane, pak, Dekster dopunjuje lik inspektora Morsa „balansirajući (intelektualnu) stranu njegovog karaktera (kroz) ljubav prema pabovima, žickanju pića i prevoza, i strastvenog interesovanja za žene koje sreće na zadatku“²⁰⁶.

Tradicija ranog kriminalističkog romana prisutna je i u odnosu inspektora Morsa sa njegovim potčinjenim, narednikom Luisom, bivšim bokserom, koji „potiče iz radničke klase i nije obrazovan kao Mors“²⁰⁷. U ravnoteži veoma sličnoj odnosu između Šerlocka Holmsa i Džona Votsona, narednik Luis primetno je manje inteligentan i pronicljiv od svog šefa, ali te nedostatke nadomešćuje revnošću i retkom sposobnošću da podnese Morsov idiosinkratičan karakter. Za razliku od Holmsa, čiji je superiorni stav najčešće blago maskiran humorom, inspektor Mors se ponaša otvoreno pokroviteljski prema svom naredniku, a neretko je i neprijatan. Ovakvo njegovo ponašanje Dekster doduše vešto ublažava činjenicom da Mors zbog brzine svoje inteligencije u najvećem broju slučajeva dolazi prvo do sasvim pogrešnih zaključaka iako barata svim potrebnim informacijama, te je upravo narednik Luis taj koji ga, iako često sasvim nesvesno, navodi na pravi put. Za razliku od nepogrešivog Holmsa, pažljivog Poaroa, proračunatog Dalgljša i empatičnog Veksforda, inspektor Mors Kolina Dekstera često ali samouvereno greši, da bi potom bezbrižno preuredio činjenice i, potpuno zaboravivši na prethodne greške, nametnuo novo rešenje kao vrhunac svoje domišljatosti. Stoga je humor, prisutan u autorskom stilu, značajan faktor koji čitaoca udaljava od neprijatne realnosti zločina, a konstituisanje lika koji je tašt ali neosporno genijalan, služi Deksteru da misteriju artikuliše i afimiriše pre svega kao vid izuzetno inteligentne zabave.

²⁰⁶ *Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 181.

²⁰⁷ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 496.

DEVOJČURA JE MRTVA

Roman *Devojčura je mrtva* iz 1989. godine deo je ciklusa romana o inspektoru Morsu, ali se od ostalih dvanaest romana razlikuje po tome što predstavlja podžanr istorijskog kriminalističkog romana koji je, kao što je pomenuto, postao popularan u britanskoj književnosti tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka. Dekster je roman zasnovao na dostupnim podacima o istinitom slučaju ubistva koje se dogodilo 1859. godine u viktorijanskoj Engleskoj, gradeći oko njih zaplet u kom inspektor Mors, koji leži u bolnici zbog perforacije čira i uvećane jetre, pokušava da dođe do različitog rešenja misterije u odnosu na ono zvanično.

Autor se u romanu vešto koristi i postupkom udvajanja, odnosno kombinovanja različitih nivoa realnosti – čitaočeve i književne, ali i udvajanja vremenskih planova, između sadašnjeg trenutka (u kome se nalaze inspektor Mors i čitalac) i prošlosti (koja je u delu prikazana na nekoliko načina, o čemu ćemo govoriti kasnije).

U epigrafu na početku romana Dekster preuzima stihove iz drame *Jevrejkin sa Malte*, elizabetanskog književnika Kristofera Marloua, iz kojih potiče i sam naslov romana. Kontekst citata na samom početku zapravo otkriva centralni deo zagonetke koju inspektor Mors rešava, ali je u autorovom maniru sam citat nemoguće protumačiti na pravi način sve dok na kraju romana detektiv ne ponudi svoje razrešenje misterije. Kao što je pomenuto, Kolin Dekster se, kao posvećeni rešavalac i autor engleskih ukrštenica, i u ovom delu igra sa čitaocem zadajući mu, preko inspektora Morsa, niz zadataka i zagonetki, brižljivo se trudeći da ih u tekstu dovoljno motiviše. U prilog tome govori i Deksterovo

prepoznatljivo korišćenje citata na početku svakog poglavlja, u maniru karakterističnom za starije romaneskne forme, kojima se sažima smisao svakog pojedinačnog poglavlja. Međutim, za razliku od starijih romana gde se dužim rečenicama otkrivala osnovna radnja poglavlja, Deksterov postupak nije u neposrednoj funkciji sažetog prepričavanja zapleta, budući da on poziva (a ponekad i izaziva) čitaoca da preko citata dopre do smisaonog jezgra poglavlja, a ne zbivanja koje ono pokriva. Na ovaj način, u metanarativnoj ravni, autor suočava čitaoca sa njegovom potrebom da zajedno sa detektivom rešava slučaj, koji se u okviru kriminalističkog žanra može izjednačiti sa samim delom.

Početak romana *Devojčura je mrtva* sadrži još jedan intrigantan detalj koji nije toliko čest u tradiciji žanra kako se to može na prvi pogled učiniti: Dekster posle pomenutog epigrafa i teksta zahvalnosti koji pripada intertekstualnom materijalu, a pre početka prvog poglavlja daje rukom nacrtanu, detaljnu mapu Oksfordskog kanala, dugog 126 kilometara, koji spaja Oksford i Koventri a na kome se dogodio zločin kojim će se inspektor Mors baviti. Ovakav materijal zajedno sa ponuđenim podatkom da se radi o ispitivanju realnog zločina čitaoca dodatno angažuje kako u razvijanju horizonta očekivanja u vezi sa novim čitanjem istorije tako i ličnog odgovora na ljudsku dramu koja je od samog početka jasno smeštena u svet čitaočeve realnosti. S druge strane, međutim, Dekster nas odabirom pripovednih strategija u romanu višestruko udaljava od samog slučaja, naglašavajući da nam potpuna spoznaja realnih događaja uvek već izmiče, i da oni postaju zagonetni i nesaznatljivi odmah nakon što su se odigrali, jer se već u tom trenutku naša percepcija događaja odvija posredstvom jezika, tuđeg govora, zapisa, i iskustava.

Inspektor Mors, naime, o slučaju saznaje iz knjižice koju je o zločinu napisao pacijent sa kojim je nakratko delio bolesničku sobu, a koji je, pak, tekst načinio prema zapisnicima sa suđenja, novinskim člancima i dnevničkim

zabeleškama, a ti tekstovi su, opet, nastali na osnovu izjava svedoka i učesnika u događaju, i to godinu dana nakon što se on odigrao. Izlišno je i pominjati da je i svako od neposrednih učesnika mogao imati motiv da nešto sakrije, ili da se u najboljem slučaju određenih detalja više i ne seća, ili da ih pogrešno pamti. Dekster ovim postupkom ne relativizuje samo zaključke do koje može doći inspektor Mors, već i sam koncept istine kako unutar dela tako i u čitačevoj empirijskoj stvarnosti. Tome doprinosi i činjenica da nam se ni u jednom trenutku ne omogućuje da u okviru fikcionalnog sveta dela sagledamo navodnu istinu neposrednih događanja jer nema direktne naracije koja bi nas vratila u prošlost. S te strane posmatrano, Deksterov roman *Devojčura je mrtva*, kao i većina istorijskih kriminalističkih romana koji se bave rešavanjem prošlih slučajeva iz perspektive sadašnjosti likova, postaje dvostruko *pseudoistorijski* u odnosu na istorijske kriminalističke romane koji celokupnu radnju smeštaju u prošlost.

Saznajne mogućnosti i položaj čitaoca u odnosu na delo destabilizuju se na još jedan način u romanu: na samom početku, inspektor Mors se konstituiše kao junak koji se zbog bolesti suočava sa „okolnostima koje su u potpunosti van njegove kontrole“²⁰⁸ – čime gubi autoritet kako nad drugima tako i nad samim sobom – i koje ga primoravaju da kontrolu prepusti drugima, tj. lekarima. Tako na primer, u jednoj od scena romana mladi doktor prekorno ispituje Morsa o navikama u vezi sa konzumiranjem alkohola (ogromne količine) i cigareta (takođe), što će ga, ironično, dovesti do gubitka svesti. Ovakvim autorskim postupkom lik Morsa se sasvim jasno odvaja od ustaljene tradicije velikih detektiva; on postaje uplašen i ćutljiv junak, suočen sa sopstvenom smrtnošću i nesavršenošću, što u čitaocu opravdano izaziva osećaj saosećanja ali i neposrednije identifikacije: „U tom trenutku Mors je shvatio da je Anđeo smrti

²⁰⁸ Colin Dexter, *The Wench Is Dead*, London: Pan Macmillan, 2004, p. 11.

zatreperio krilima nad njegovom glavom; i osetio je iznenadni drhtaj straha jer je po prvi put u životu počeo da razmišlja o sopstvenom umiranju“²⁰⁹.

Iako se u liku inspektora Morsa kombinuju raznorodne karakteristike detektiva iz istorije žanra, u ovom romanu Kolin Dekster ih postupno sve dovodi u pitanje: tako u ambulantnim kolima Mors odbija da legne, što ukazuje na želju za očuvanjem makar privida kontrole, ali dok sedi drži u rukama metalnu posudu i povraća. Tokom bolničkog prijema ostavljaju ga da čeka a njegova individualnost se ukida budući da za zaposlene u bolnici on predstavlja još samo jedan od mnogih bezimernih pacijenata. Njegovo bojažljivo pitanje „Znači, preživewu?“²¹⁰, upućeno nezainteresovanoj i iznenađujuće mladoj medicinskoj sestri na vrlo pregnantan način sažima njegov temeljno izmenjen ljudski i društveni položaj. Iste noći u Morsovoj bolničkoj sobi umire jedan od pacijenata, a sestra ga sutradan upoređuje sa inspektorom, što u Morsu još više pojačava ideju o sopstvenoj smrtnosti; s tim u vezi, Morsovo bavljenje tajnom zločina iz prošlosti prerasta i u jedan od načina na koje inspektor pokušava da savlada dublji egzistencijalni strah.

Svojim dosledno lucidnim stilom pripovedanja, Dekster omogućava čitaocu pre svega da stekne izuzetno živ i zanimljiv uvid u lik inspektora Morsa. Detektiv u Deksterovim romanima više nije enigma skoro natprirodnih moći rasuđivanja već nesavršen čovek koji svoj identitet u značajnoj meri zasniva na meri sposobnosti da uradi svoj posao. Tako se u ovom romanu lik inspektora Morsa s početka gradi prevashodno posredstvom motiva lične zaokupiranosti zdravljem i sopstvenog straha, što ga čini običnijim, ljudskijim ali i manje detektivom u tradicionalnom smislu reči. Kroz proces njegovog oporavka i rešavanja slučaja iz

²⁰⁹ Ibid., p. 9.

²¹⁰ Ibid., p. 6.

prošlosti on, međutim, ponovo uspostavlja sebe kao ličnost, a autor ga za čitaoca ponovo uspostavlja kao intelektualni autoritet.

Važno je, ipak, napomenuti i to da je razrešenje koje inspektor Mors nudi kao alternativu istorijskim događajima na kraju romana zaista samo pretpostavka, jer je pravu istinu nemoguće saznati. Stoga smisano i idejno težište romana ne leži u razrešenju misterije, već u intelektualnom procesu njenog postavljanja, pretresanja i logičnog razrešavanja koje Morsu kao liku tumača vraćaju veru ali i verodostojnost. Dekster ovo potvrđuje i kada na početku romana ironično priziva ime slavnog Dojlovog detektiva: na Morsovu žalbu da mu niko „zapravo još ništa nije rekao“²¹¹ o njegovom stanju, mladi lekar odgovara Morsu sledećim rečima: „Ali ne morate biti Šerlok Holms da biste pretpostavili da vam nešto radikalno ne valja sa stomakom, zar ne?“²¹². Dovodeći u tekstu dva fiktionalna detektiva u vezu, a pritom ukidajući Morsu mogućnost da se izjednači sa Holmsom, autor i ovde sasvim jasno naglašava značajnu razliku u strukturiranju lika nekada i danas. Dekster takođe veoma efektno na početku jednog od kasnijih poglavlja kao epigraf koristi Holmsove reči iz priče „Slučaj Identiteta“: „Tako mi svega, Votsone, odlično ti ide. Istina da si promašio skoro sve činjenice od značaja, ali si pogodio metod“²¹³. Jasno je da se citat ovde odnosi i na Morsa, pri čemu se još jasnije pokazuje navedeni, uslovno inferiorni položaj inspektora Morsa u odnosu na nepogrešivu figuru Šerloka Holmsa.

Kao što je ranije pomenuto, u procesu humanizacije glavnog junaka Dekster svog detektiva čini i veoma osetljivim na ženske čari. Čim mu se zdravstveno stanje malo poboljšalo, Mors sa zanimanjem počinje da posmatra mlade i zgodne sestre na odeljenju. Značajno je pomenuti da i u ovom romanu Mors nema mnogo vremena za žene koje nisu ženstvene, intrigantne ili mlade – a

²¹¹ Ibid., p. 7.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid., p. 66.

njegov šovinizam prilično je transparentan. U tom kontekstu zanimljiv je ipak njegov odnos prema glavnoj sestri, koju u početku doživljava kao ženu „sumornog lica i čvrsto stisnutih usana“ i opisuje je svom naredniku kao „kalvinističku pristalicu tačerizma“²¹⁴, da bi je po izlasku iz bolnice, na zabavi na koju su ga sestre pozvale, „Mors pogledao – iznenada – skoro kao da je nikada ranije nije dobro osmotrio“²¹⁵. Ovakva reakcija, netipična za inspektora Morsa, mogla bi da ukazuje na to da on tek po ozdravljenju može da sestru Meklejn sagleda kao ženu s obzirom na to da ju je njen profesionalni autoritet štitio od njegovog maskulinog pogleda dok je bio pacijent, a ne da je on iznenada osetio nalet ozbiljnijeg interesovanja za zrelije žene.

I uprkos kritikama zbog osobina koje je pripisao svom glavnom junaku – mnogi smatraju da je inspektorov lik seksistički usmeren, a Deksteru zameraju što debeljuškastog i oronulog Morsa čini neobjašnjivo privlačnim za žene – Kolin Dekster ipak pravi još jedan važan iskorak u okviru žanra kriminalističkog romana, i to upravo na planu karakterizacije lika detektiva. Kod Pi Di Džejm, lik inspektora Adama Dalgliša svakako je više ličio na ljudsko biće u odnosu na detektive „zlatnog doba“ ali je njegova suštinski autsajderska pozicija bila zasnovana na njegovom identitetu pesnika i nepristupačnosti karaktera. I Redžinald Veksford autorke Rut Rendel takođe predstavlja značajno pristupačnijeg junaka, ali je on ipak idealizovan u miljeu srećnog porodičnog života i visokih moralnih načela. Ali se zato, nasuprot Veksfordu i Dalglišu, Deksterov Endeavor Mors upadljivo približava i ostalim likovima i čitaocima upravo zahvaljujući katalogu mana i nedostataka koji ga ponajviše možda čine čovekom: alkoholizam, nestalnost i gruba nestrpljivost, šovinizam.

²¹⁴ Ibid., p. 19.

²¹⁵ Ibid., p. 214.

Pošto je na ovakav način uspostavio status i identitet glavnog junaka (detektiva), Dekster od sedmog poglavlja romana počinje da „citira“ delove knjižice pokojnog pacijenta, pukovnika Vilfrida Denistona, pod nazivom *Ubistvo na Oksfordskom kanalu*, koju je Morsu ostavila Denistonova udovica, ironično ga nazivajući gospodinom Horsom (Konjem). Uvođenjem motiva knjižice, ponovo se udvaja i komplikuje osećaj realnosti s obzirom na to da autor citira knjigu koja je fikcionalni deo romaneksnog sveta, a opet, nastala je na osnovu knjige koja realno postoji i govori o počinjenom zločinu²¹⁶.

Isto tako, imajući u vidu da se radi o zločinu iz viktorijanskog perioda, Dekster vešto koristi i postupak karakterističan za senzacionalistički roman (a posebno za romane Vilkijsa Kolinsa): on nudi više različitih izvora od kojih svaki doprinosi razvoju odgovarajućeg segmenta radnje. Tekst Vilfrida Denistona u romanu *Devojčura je mrtva* značajan je i po tome što će inspektor Mors na osnovu pomnog čitanja ovog dela i detaljne analize njegovih zaključaka i logike, utvrditi svoj pravac razmišljanja koji će ga dovesti do hipotetičkog, novog razrešenja misterije. Slično Kolinsu, Dekster se u prikazivanju Denistonovog teksta služi sasvim drugačijim idiomom i stilom, osvetljavajući detaljnije na taj način i lik pokojnog pukovnika. Kao strastveni proučavalac viktorijanskog perioda i istorije zločina u Engleskoj, pukovnik Deniston „piše“ bogatijim, bujnijim i zgusnutijim stilom, služi se složenim vokabularom i ponešto suvoparnom rečenicom, ali uvek ispoljava zadivljujuću strast spram predmeta kojim se bavi; njegova knjižica je „priča o neukroćenoj požudi i pijanom razvratu; priča o nesrećnoj i bespomoćnoj mladoj ženi koja se našla na milost i

²¹⁶ Knjiga koja je poslužila Deksteru kao izvorik za slučaj viktorijanskog zločina je *Ubistvo Kristin Kolins*, autora Džona Godvina, objavljena 1981. godine.

nemilost neotesanih i najbrutalnije nekontrolisanih brodara"²¹⁷. Sam inspektor Mors u romanu smatra pukovnikov stil „pomalo pretencioznim“²¹⁸.

Na stranici Denistonove knjige na kojoj se nalaze podaci o vlasniku prava (u pitanju je samizdat), ovaj „autor“ sada navodi svoje izjave zahvalnosti i izvore koji uključuju sudske zapisnike i novinske izveštaje, čime Dekster još jednom udvaja čitalačko iskustvo ulaska u delo. Već na drugoj strani nalazi se još jedna novina u kriminalističkom žanru – Deniston u knjizi daje crtež nadgrobne ploče pokojne Džoane Frenks – a ovakva upotreba navodno realnih, „spoljašnjih“ izvora postaće veoma česta unutar žanra krajem XX veka, pogotovu u romanima Minet Volters, i kasnije Sofi Hane, koje će u svoja dela uključivati fotografije, ručno pisana pisma i faksimile novinskih članaka i policijskih izveštaja. Može se zaključiti da ovaj književni postupak predstavlja svojevrsno osavremenjivanje tehnike korišćenja „izjava“ svedoka, dnevničkih beležaka i pisama, koju nalazimo u senzacionalističkom i kriminalističkom romanu s početka XX veka; takav postupak zanimljiv je i u kontekstu razvoja i promene čitalačkih očekivanja, ali i u pogledu dostupnosti novih tehnologija u samom procesu štampanja i paratekstualne opreme kriminalističkog romana²¹⁹.

Pomenuti postupak u knjizi *Ubistvo na Oksfordskom kanalu* efektan je i ekonomičan – čitalac romana *Devojčura je mrtva* na osnovu jedne slike saznaje skoro sve podatke od važnosti za slučaj (čija je Džoana Frenks bila supruga, kada je, gde i kako nastradala, koliko je imala godina, i ko je podigao spomenik). Zanimljivo je primetiti i doslednost u Deksterovom postupku vezano za naivnost crteža s obzirom da ga je po svemu sudeći načinio sam pukovnik Deniston, budući da je knjižicu sam i izdao.

²¹⁷ Colin Dexter, *The Wench Is Dead*, London: Pan Macmillan, 2004, p. 45.

²¹⁸ Ibid., p. 50.

²¹⁹ O ovim postupcima biće više reči u zaključku rada.

Znatiželja inspektora Morsa je probuđena. Njegova detektivska crta jača, i on tekst doživljava kao svedočenje koje mu nije sasvim jasno i unutar koga uočava problematične zaključke. Dekster nam tako omogućuje neposrednu analizu i dekonstrukciju Denistonovog teksta prelomljenu kroz prizmu Morsove pokatkad nedokučive svesti. Autor koristi i nekoliko toposa kriminalističkog romana iz „zlatnog doba“: otkrivanje intrigantnih fragmenata detektivovog razmišljanja koji pak nisu dovoljni da čitalac na osnovu njih dođe do nekog zaključka; naglašavanje trenutaka u kojima je detektivu na rubu pameti nešto jako važno, nešto što potencijalno može rešiti misteriju ali čega u tom trenutku nikako ne može da se seti²²⁰; i postojanje jedne stvari koja remeti osnovnu logiku u postavci slučaja ali se njenom identifikacijom može doći do pravog napretka, na šta duhovito upućuje i Mors kada razmišlja o „oglašavanju pomalo pogrešnog tona u inače savršeno usaglašenoj harmoniji“²²¹. Dekster se svim ovim postupcima služi na jedan ludički i pomalo ironičan način – slično kao i prilikom citiranja Artura Konana Dojla – jer savremena misterija više nije kruta i vezana za pravila, osim ukoliko sam autor ne odluči da ih dosledno poštuje.

Iako bi se na osnovu prvog dela romana *Devojčura je mrtva*, zbog Morsovog boravka u bolnici i pomoći koju dobija od narednika Luisa i bibliotekarke Kristin Grinavej čiji otac sa njim deli bolničku sobu, moglo pomisliti da će Dekster poći od koncepta „detektiva iz fotelje“ koji je žanrovski usavršio američki pisac Reks Staut u romanima o detektivu Neronu Vulfu, drugi deo romana pokazuje nam zapravo koliko je teško doći do funkcionalnih i valjanih podataka o nečemu što se dogodilo pre 130 godina, kao i to da je ipak neophodno da Mors do nekih značajnih otkrića dođe sam, i to putujući čak za Irsku: „Ako su ga već na prevaru lišili mogućnosti da pronade jednog

²²⁰ Ovaj postupak posebno je često (ponekada previše često) korišćen u romanima tipa „Da sam samo znala“, u kojima je glavna junakinja često životno ugrožena jer nije mogla da se doseti nečeg jako važnog što joj je bilo na vrh usana.

²²¹ Colin Dexter, *The Wench Is Dead*, London: Pan Macmillan, 2004, p. 68.

osumnjičenog, poći će da traži drugog! Bilo mu je potrebno novo otkriće. I bogme *naći će ga*²²². Dekster drugi deo romana koristi, kao što je pomenuto, da kroz proces istraživanja i zaključivanja ponovo uspostavi kredibilitet inspektora Morsa, u onoj meri u kojoj ga savremeni detektiv može imati. Morsova opsednutost slučajem i pre svega željom da dođe do rešenja očigledna je, i može se čitati kao njegov nesvesni pokušaj da nakon pretrpljenog straha povrati u sebi osećaj moći na koji je kao policajac navikao²²³.

Sa druge strane, treba napomenuti i pitanje vremenske distance između detektiva i slučaja koji rešava u okviru ovakvog tipa istorijskog kriminalističkog romana: Morsovo osećanje moći neminovno slabi u suočavanju sa nemogućnošću da „ispita (Džoanu Frenks), u tom trenutku, na tom mestu!“²²⁴. Kao istražitelju, njemu je izuzetno važno da pronikne u misli učesnika događaja; sve ostalo, kao što Dekster u romanu često naglašava, posredno je, nedovoljno jasno i prelomljeno kroz vreme i nagomilani tovar generacija, i kao takvo detektivu uvek u jednoj tački ukida mogućnost daljeg saznavanja ili učestvovanja – a autor nam ukazuje da za detektiva koji je ljudsko biće to naprosto nije dovoljno da bi bez ostatka razrešio misteriju: „Bilo je to kao da je nekom neiskusnom dramskom piscu dat zaplet sa ubistvom, a on je potom ispisao stranice i stranice neodgovarajućeg, zbunjujućeg i povremeno kontradiktoronog dijaloga“²²⁵.

Na kraju romana inspektor Mors do poslednjeg traga u slagalici dolazi na osnovu svog talenta za rešavanje zagonetki – u pitanju je ime jednog od svedoka

²²² Ibid., p. 199.

²²³ Sličan koncept pomenuli smo i povodom najnovijeg romana o inspektoru Veksfordu Rut Rendel, u kome se penzionisani policajac suočava sa činjenicom da više nema zvanični autoritet i moć koje mu je omogućivao posao. Ovo je značajno mesto i u odnosu na podžanr (pre svega američkih) romana o privatnim detektivima koji po pravilu takav osećaj moći nemaju jer nikada ne pripadaju sistemu, već najčešće rade mimo njega.

²²⁴ Colin Dexter, *The Wench Is Dead*, London: Pan Macmillan, 2004, p. 118.

²²⁵ Ibid., p. 133.

za koje on zaključuje da je anagram koji otkriva identitet jednog od počinitelja zločina – za koji se takođe ispostavlja da uopšte nije onaj zločin o kome se naizgled radi. Ovakvo razrešenje Dekster nudi samo kao Morsovu hipotezu, iako je detektiv očigledno uveren u ispravnost svojih zaključaka. Za žanr, a potencijalno i za čitaoca važnije je pitanje koje se nameće na osnovu radnje romana *Devojčura je mrtva*: koliko je zapravo istraga zločina iz daleke prošlosti uopšte moguća. Važna tačka u promišljanju mora biti činjenica da je u krajnjoj liniji mnoge zaključke nemoguće dokazati niti proveriti – stoga je svako rešavanje ovakvih slučajeva više intelektualna vežba nego mogućnost otkrivanja istine, koja često ni u sadašnjosti nije dostupna – što u ovom romanu pokazuju nedorečeni odnosi inspektora Morsa sa Kristinom Grinavej i sestrom Meklejn. Deksterov roman se iz te perspektive čita i kao metanarativna upitanost spram podžanra istorijskog kriminalističkog romana, i vrste odgovora koje takav podžanr može da traži, da očekuje i da pronađe.

DEVETO POGLAVLJE

PRVO ZAŠTO, POTOM KO – MINET VOLTERS, ZVEČARKA, 2000.

Romani Minet Volters spadaju u podžanr psihološkog trilera, i u velikoj meri se oslanjaju na tradiciju Rut Rendel i Pi Di Džejms kao i na složene eksperimente sa zabavnom književnošću Grejama Grina, iako se u autorskom stavu prepoznaje i moralna ambivalentnost koju prevashodno nalazimo u romanima američkih autorki Margaret Milar i Patriše Hajsmit. U središte svojih zapleta Minet Volters veoma jasno postavlja ideju da je u rešavanju zločina podjednako značajno otkriti *zašto* je do njega došlo, koliko i pronaći počinitelja. Stoga njena dela nisu nastala kao deo serijala u kojima bi se kao glavni lik pojavljivao istražitelj – štaviše, za razliku od pisaca detektivske književnosti, autorka pokazuje duboku podozrivost prema vrednosti sistemski organizovane istrage – već kao zasebni romani u kojima ulogu istražitelja preuzimaju različite junakinje.

Volters u određenoj meri koristi i tradiciju gotskog kriminalističkog romana s početka XX veka, prvenstveno na planu odabira isključivo ženskih likova kao nosilaca radnje, ali i u stvaranju napete atmosfere i korišćenju motiva stalne ali amorfne pretnje koja visi nad junakinjama. Ipak, za razliku od pomenutih, romani Minet Volters odlikuju se izrazitom složenošću likova, koja se ogleda na prvom mestu u kompleksnosti njihove motivacije, ali i u načinu na koji autorka odbija da bilo koji lik definiše preko tradicionalno polarizovanih

kategorija dobra i zla: „njen književni opus kombinuje elemente naracije u prvom licu u stilu 'tvrde' detektivske proze, gotsku misteriju, feminističku želju da se osmisle jaki ženski likovi... kao i epistolarni roman“²²⁶. Svaki roman Minet Volters, počev od prvog, pod nazivom *Ledara/The Ice House* (1992), pa sve do poslednjeg koji je do sada objavila, *Senka kameleona/The Chameleon's Shadow* (2007), ima drugačiju stilsku teksturu, dok je struktura i forma njenih zapleta veoma raznovrsna i često eksperimentalna, posmatrano u opštijem kontekstu kriminalističkog žanra.

Značajnu novinu u okviru žanra, koju kod Minet Volters jednostavno ne možemo zamisliti bez uticaja pionirskog rada Rut Rendel, predstavlja kreiranje zapleta čiji tok određuju likovi i njihovi karakteri ili postupci, a ne događaji. Koncentrišući se na konstruisanje složenih psiholoških profila kako svojih junakinja, tako i žrtava zločina i njihovih počinitelaca, autorka se, za razliku od Kolina Dekstera, mnogo manje interesuje za koncept zagonetke u kriminalističkom romanu, otvoreno koristeći ovaj žanr zabavne literature kao platformu za istraživanje pitanja identiteta, predrasuda, sećanja, položaja žena u savremenom društvu, pravde, istine i laži, moralnih izbora, kao i društvene i individualne odgovornosti.

Ona takođe, na tragu romana „zlatnog doba“ a nakon ponešto deemocionalizovanih i distanciranih kriminalističkih romana sredine XX veka, vraća u žanr i motiv romantičnih odnosa između likova; ali im, shodno svom stilu, pristupa na postmodernistički način: „njene ljubavne priče su sirove i problematične; ljubav na prvi pogled, kao opšte mesto romantičnih romana, kod

²²⁶ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 1825.

nje ne postoji. Muškarci i žene moraju se naporno boriti za očivanje svoje veze, a krhkost ljubavi svih tipova je konstanta“²²⁷.

Pored toga, treba pomenuti i inovativnu karakteristiku autorskog postupka Minet Volters o kome će detaljnije biti reči u nastavku poglavlja, a koja predstavlja opšte mesto u njenom opusu: s obzirom na to da se u najvećoj meri koristi naracijom iz prvog lica, Volters koristi priliku da stvori glasove izuzetno nepouzdatih naratoriki, čije posredovanje u spoznaji istine unutar dela za čitaoca ume da bude veoma izazovno i često varljivo. Književna kritičarka Merilin Stazio „priznaje da je 'naučila da nikada ne veruje naratorikama' u romanima Minet Volters, naglašavajući da njeni 'složeni likovi mogu biti lukavi, skloni prevarama, čak i ljudi – a upravo to ih čini tako intrigantnim društvom“²²⁸.

ZVEČARKA

„En Bats je ubijena jer je dozvoljeno da se u ulici Grejam nekontrolisano i poput gnojnog otoka razvija režim rasne mržnje i prezira prema hednikepu.“²²⁹

Roman *Zvečarka* iz 2000. godine otvara, netipično za kriminalistički roman, crno-bela fotografija naslovljena *Svima dostupna Kju Kluks Klan propaganda na internetu* na kojoj se naziru obrisi krsta i citati sa raznih internet sajtova. Citirani tekst sažima verovanje belih suprematista u apsolutnu nadmoć bele rase. Sama

²²⁷ Martha Hailey DuBose, *Women of Mystery*, New York: THOMAS DUNNE BOOKS, 2000, p. 403.

²²⁸ Elizabeth Blakesley Lindsay, *Great Women Mystery Writers*, Westport: Greenwood Press, 2007, p. 257.

²²⁹ Minette Walters, *The Shape of Snakes*, London: Pan Macmillan, 2001, p. 416.

fotografija sa strateški postavljenim tekstom podseća na reklamni pano, čime se na samom početku romana proizvodi prilično efektan utisak neprijatnosti – pogotovu što su, kao na savremenim reklamnim panoima, značajne reči poput 'beli hrišćani', 'nejevrejski', 'kap krvi', 'bela arijevska rasa' i 'plameni krst' istaknute većim fontom od ostalih, kao da je u pitanju sasvim otvorena i entuzijazmom ispunjena reklama za rasizam. Ujedno se čitaocu predočava i jedna od glavnih tema romana, i to kroz neobičnu ali delotvornu i često ironičnu kombinaciju vizuelnog i verbalnog materijala. Ovakav postupak Minet Volters primenjivaće dosledno kroz čitav roman.

Nakon uvodne fotografije, autorka nastavlja sa odlaganjem početka glavne radnje citiranjem dva značenjski indikativna odlomka: jedan je iz priručnika Asocijacije za obolele od Turetovog sindroma (koji karakterišu nekontrolisani tikovi u ponašanju i govoru, često praćeni psovkama i prividno nasilnim ponašanjem) a drugi je citat Margaret Etvud. Time se intertekstualno uspostavlja ozbiljan ton na samom početku knjige, ali se pružaju i korisne početne informacije koje bude čitalačko interesovanje. Pre teksta sledi i rukom nacrtana mapa ulice u predgrađu Londona sa obeleženim imenima porodica koje žive u određenim kućama. Svi ovi podaci stvaraju čvrst temelj za razvijanje zapleta a, što je značajnije, u čitaocu od početka iniciraju složeniji odgovor na pružene impulse u odnosu na raniju tradiciju kriminalističkog romana²³⁰.

Kao što citat na početku teksta pokazuje, roman *Zvečarka* uzima za svoju centralnu premisu rasno motivisani zločin. Događaj koji će Minet Volters iskoristiti ne samo kao misteriju koju treba razrešiti već i kao platformu za preispitivanje odnosa zvaničnih institucija i pojedinaca prema različitostima u

²³⁰ Sa ovim postupkom donekle se mogu uporediti liste likova koje na početku dela nude pojedini autori romana „zlatnog doba“, ili arhitektonski nacrti kuća u kojima se odvija radnja, koji su kasnije poslužili kao osnova za čuvenu detektivsku igru *Cluedo*.

društvu zbio se 1978. godine, dok je atmosfera koju neimenovana naratorka slika na samom početku romana izrazito sumorna: štrajkovi sindikata, đubre na ulicama, prepune bolnice. Eni Bats je jedina crnkinja u ulici u predgrađu Londona koje u datom trenutku nije na visokoj ceni, a svi susedi smatraju je ludom: sa njom je teško komunicirati, često naglas iznosi uvredljive (iako tačne) podatke o komšijama, čuva nekoliko mačaka, a oko nje i njene pokojne majke još uvek se pletu tračevi. „Nikada nisam shvatala zašto je cela ulica tako jako mrzi“²³¹ komentariše naratorka na početku romana, jasno postavljena u poziciju nekoga ko se iz vremenske pozicije pripovednog Ja seća nekadašnjih događaja. Kroz ovu rečenicu Minet Volters razvija interesantnu ideju o 'ulici' kao jedinstvenoj celini, posebnom organskom i nediferenciranom entitetu koji kao da ne sačinjavaju zasebne porodice i ljudi, te stoga može veoma zgodno poslužiti za prikrivanje mnoštva ličnih poriva drugih likova. Naratorka, poznata u romanu samo pod inicijalom M – što, naravno, asocira na samu autorku, ali i na bezimenu junakinju romana *Rebeka* Dafne Di Morije, jednog od najznačajnijih gotskih kriminalističkih romana XX veka – i sama postaje žrtva apstraktnog i amorfno koncepta 'ulice' čije jedinstvo ugrožava svojim nepristajanjem na prigodno neproblematizovanje i prećutkivanje uzroka smrti Eni Bats.

Glavna junakinja bez zadržki, i, štaviše, sa jasnim osećajem potrebe da se kroz nesentimentalno priznanje iskupi, govori o sopstvenoj odgovornosti za Eni – jer ni ona sama nikada nije imala hrabrosti da stane u njenu odbranu. Autorka se služi ovakvim konceptom kako bi povukla paralelu između Eni Bats i naratorke i to na više nivoa: obe junakinje su žene, osobe uhvaćene u događaje koje ne mogu da kontrolišu, ali i žrtve sistema koji ne prihvata različitost niti priznaje mogućnost ličnog protivljenja opšte prihvaćenoj i društveno poželjnoj istini. Na suptilan način, Minet Volters u uvodu romana, koji sažima događaje od

²³¹ Minette Walters, *The Shape of Snakes*, London: Pan Macmillan, 2001, p. 2-3.

pre dvadeset godina, gradi distopijsku atmosferu društva na ivici kolapsa, koje se od propasti štiti sabijanjem sopstvenih redova a zatim samoobnavlja simboličnim žrtvovanjem neprihvatljivih i neuklopljenih pojedinaca.

Lajtmotiv simboličnog žrtvovanja provlači se kroz čitavo delo, poprimajući svoj najčistiji oblik u slici devojčice koja seče svoju dugu plavu kosu i poklanja je naratorki u ime iskupljenja za sve što joj je „ulica“ učinila. Nije slučajno što autorka ovakvu ulogu daje mladoj Bridžet Spolding, ćerki jednog od naratorkinih suseda: Bridžet, koja se u romanu samo posredno pojavljuje kroz sećanja drugih likova, zajedno sa mladim vajarom Denijem Slejterom i donekle ambivalentnim likom Majkla Persija, otelotvoruje, zapravo, optimističku ideju o novim generacijama koje zarad istine i društvenog napretka raskidaju nametnuto i neprirodno jedinstvo zajednice. Analizirajući njihovo ponašanje dok su bili deca, naratorka pokazuje kako je dečije neupitana okrutnost prema Eni Bats najbolji indikator društvenih i životnih stavova njihovih roditelja – deca su je „provocirala, jer su je prezirala, ali su je se i plašila“²³².

U kontekstu autorskog društvenog angažmana roman *Zvečarka* može se uporediti sa *Presudom u kamenu* Rut Rendel. Rečenice koje smo na počecima poglavlja o ovim dvema autorkama citirali iz njihovih romana, nude u osnovi veoma sličnu konstataciju o tome gde leži odgovornost za ono što se u oba dela događa. Bitna razlika, međutim, postoji u naglasku koji Rendel stavlja na počinioca zločina, a Volters na žrtvu, kao i u neskrivenoj potrebi Minet Volters da odgovornost za zločin sasvim nedvosmisleno veže za širi društveni kontekst, gde se počinilac zločina zapravo umnogostručuje. To je u romanu veoma vešto rešeno činjenicom da je nekoliko ljudi na određen način doprinelo smrti Eni Bats, bilo direktno ili indirektno, a da su skoro svi odgovorni za zaveru ćutanja povodom zločina.

²³² Ibid., p. 3.

Autorka postavlja i pitanje „institucionalizovanog rasizma“²³³ – odnosno nedopustivo visokog praga tolerancije koji policija pokazuje kada su u pitanju zločini nad crncima ili pripadnicima drugih manjina. Neposredni povod za strukturiranje zapleta u romanu je istiniti slučaj o smrti mladog crnca Stivena Lorensa koga je grupa belih suprematista bez ikakvog povoda ubila 1993. godine. U vreme kada je *Zvečarka* pisana niko još nije bio osuđen zbog ubistva i tek su 2012. godine osuđena dvojica počinitelja.

Značajan iskorak u odnosu na opštije zakonitosti kriminalističkog žanra nalazimo i u činjenici da u ovom romanu Minet Volters ne samo da ne uvodi lik detektiva kao moralnog stožera radnje i tumača misterije, već lik narednika Drurija kao jedinog predstavnika policije predstavlja u izrazito negativnom svetlu, kao nemoralnu i bezobzirnu osobu koja nije u stanju da u toku romana postigne bilo kakvo iskupljenje za propuste koje je tendenciozno pravio – niti to želi. Zastrašujuća dimenzija njegovog lika leži u tome što on do kraja dela ne percipira nikakvu grešku u svojoj licemernoj i patološki sebičnoj logici. Naratorica ga opisuje rečima: „On je verovatno najiskvarenija osoba koju sam ikada srela... lopov, lažov, siledžija... a i rasista“²³⁴. U ovom postupku ogleda se jasan (i ljutit) autorski stav prema nepravdi, predrasudama i dvostrukim aršinima, koji se ogleda i u konstrukciji naratorčinog lika.

Minet Volters u romanu *Zvečarka* efektno polazi od modela nepouzdanog naratora kako bi izgradila lik glavne junakinje čiju motivaciju čitalac razrešava kao jednu od glavnih zagonetki u delu. Vešto kombinujući naraciju iz prvog lica sa mnoštvom dokumenata, datih najčešće na počecima poglavlja, autorka stvara složenu sliku o junakinji koja dvadeset godina strpljivo i opsesivno skuplja podatke i kuje planove o osveti nad onima koje percipira kao odgovorne ne samo

²³³ Ibid., p. 138.

²³⁴ Ibid., p. 177.

za smrt Eni Bats, sa kojom se poistovećuje, već i za nekoliko meseci terora koje je ona sama proživela zbog činjenice da nije želela da prihvati Eninu smrt kao nesrećni slučaj. Naratorica je, naime, novembra 1978. godine zatekla Eni Bats pretučenu i na samrti, u slivniku kraj trotoara u njihovoj ulici. Poslednji, preklinjući pogled nesrećne žene opisuje rečima: „znam da nikada neću ponovo osetiti tako intenzivan osećaj bliskosti sa nekime“²³⁵.

U kratkim crtama naratorica potom govori o svom nervnom slomu nakon Enine smrti – ali čitalac još uvek ne saznaje šta mu je sve prethodilo – o gubitku posla, privremenom rastanku od muža, napetom odnosu sa dominantnom i hladnom majkom sa kojom nije bliska, i konačno o odlasku iz zemlje. Reči njene majke sažimaju ono što naratorikino okruženje po svemu sudeći najradije misli o smrti Eni Bats: „... ali ona nije čak bila ni Engleskinja... samo još jedna nesrećna imigrantkinja koja se grebala o socijalnu pomoć i gušila zdravstvene ustanove ko zna kakvim inostranim bolestima“²³⁶. Ovakav tip nedokučive motivacije glavne junakinje kao književni postupak u kriminalističkom romanu imao je svoj zametak relativno rano u delima američkih autorki Meri Roberts Rajnhart i Ane Ketrin Grin, a do savršenstva ga je dovela Margaret Milar u svojim pronicljivim psihološkim trilerima.

Volters u žanr kriminalističkog romana, a u okviru podžanra psihološkog trilera, uvodi po prvi put junakinju čije vrednosti i moralna načela čitalac ne mora nužno da deli – iako je nikako ne bismo mogli odrediti kao negativan lik. Njena želja za pravdom po svaku cenu deluje na trenutke podjednako okrutno kao i nepravda koja je njoj učinjena, a sama nepopustljivost u želji za osvetom nije osobina na koju je čitalac navikao u romanu sa jasno polarizovanim likovima. Ovakva moralna dvosmislenost, koju smo prvobitno susreli u

²³⁵ Ibid., p. 4.

²³⁶ Ibid., p. 8.

romanima Patriše Hajsmi, u velikoj meri će postati opšte mesto kriminalističkog romana s kraja XX veka – uvodeći princip nestabilnosti u ranije neprikosnovene kategorije unutar popularnog žanra koji se nije odlikovao velikom društvenom angažovanošću.

. U romanu *Zvečarka*, slično kao kod Kolina Dekstera u *Devojčura je mrtva*, mada u mnogo naprednijem obliku, Minet Volters posebnu pažnju poklanja vizuelnoj verodostojnosti dokumenata koji čine integralni deo zapleta. Upotreba zvaničnih izveštaja, štampanih na papiru druge boje i sa faksimilom potpisa 'autora' teksta, ruko pisana pisma kroz koja se svaki lik svojim rukopisom drugačije definiše, izjave svedoka u policiji, iseći iz novina, imejl korespodencija, fotografije 'osoba' iz susedstva, sve to značajno utiče na ukidanje zida literarne fikcionalnosti između čitaoca i dela, stvarajući nesvakidašnji osećaj realnosti i učestvovanja u odvijanju jednog niza događaja. Upotreba ovakvih dokumenata i tehnički je značajno naprednija u odnosu na ranija dela, i vrlo je vizuelno efektna. Poetički postupci Minet Volters postaju interesantniji kada obratimo pažnju i na to kako autorka odlučuje koji će dokument postaviti na koje mesto, sastavljajući neku vrstu postmodernog književnog i pseudorealističnog kolaža koji ima za zadatak da probudi znatiželju čitalaca i pruži određene informacije ali svakako ne pre nego što će one biti motivisane u okviru radnje; iako se na trenutke čini da su pojedini dokumenti postavljeni sasvim nasumično, roman je vrlo brižljivo konstruisan, i to tako da svaki uveden dokument anticipira nove tačke u razvoju zapleta – slično funkciji koju imaju epigrafi u romanima Kolina Dekstera.

Glavna radnja romana odvija se 1999. godine – dvadeset godina nakon događaja kojim se delo otvara. Ipak, roman *Zvečarka* ne bi trebalo svrstati u podžanr istorijskog kriminalističkog romana, i to iz dva razloga: iako i dalje ostaje otvoreno i teško rešivo pitanje kolika vremenska udaljenost radnje

romana od trenutka njegovog pisanja čini neko delo istorijskim, prema propozicijama britanskog Udruženja kriminalističkih pisaca, istorijski kriminalistički roman mora biti smešten u period od najmanje 35 godina pre datuma objavljivanja, a ako je reč o savremenom romanu koji se bavi prošlim zločinom, barem tri četvrtine romana moraju biti smeštene u prošlost²³⁷; u slučaju *Zvečarke*, međutim, prevashodno je značajna činjenica da su posledice zločina i događaja iz 1978. godine još uvek veoma prisutne, a u svesti naratorke sve je još uvek veoma živo i neodvojivo od njenog sadašnjeg identiteta.

S obzirom na to da su dvadeset godina živeli van Engleske, naratorka M, a u nešto manjoj meri i njena porodica, sada su autentični autsajderi – što nju dodatno stavlja u sličnu poziciju kao i Eni Bats koja je zapravo u realnosti ponajmanje bila autsajderka, iako je tako percipirana zbog raznih predrasuda, a prvenstveno zato što je crnkinja i što su njenu bolest susedi doživljavali kao ludilo, što je po njihovom viđenju narušavalo ugled ulice. Ovu ideju Minet Volters iznosi uz posebno ciničan stav, ističući da je Enina prva susedka radila kao prostitutka, a porodica koja je živela u kući do njene bila je poznata po kriminalu i porodičnom nasilju.

U odnosu na ovakvu autsajdersku poziciju naratorke tok radnje postaje ponešto difuzan, vrlo specifičan i nepravolinijski za razliku od klasičnih kriminalističkih romana – tako da je čitalac u stanju stalne tenzije kako zbog naratorkinog stalno prisutnog gneva, tako i zbog straha da u procesu čitanja ne propusti neki važan nagoveštaj – što mu zapravo omogućuje identifikaciju sa naratorkom; ovakav postupak je veoma efektan. Tako kroz roman saznajemo da naratorkin raniji kratki prikaz prošlosti nije ni izdaleka uključio sve događaje značajne za razumevanje radnje i motivacije – a to će biti i jedan od lajtmotiva romana: koliko svako od likova krije, zaboravlja ili prećutkuje, toliko to čini i

²³⁷ <http://www.thecwa.co.uk/daggers/2012/historical.html>

naratorka. Minet Volters u ovom romanu razvija tezu da je u ljudskoj prirodi da, sa protokom vremena, događaje sagledava uvek iz sasvim drugačijih perspektiva nego onda kada su se dogodili; stoga ih se osoba može realno sećati na sasvim drugačiji način, kroz prizmu naknadno izgrađenih odbrambenih psiholoških mehanizama koji je štite od neprijatnih sećanja i emocija.

Ovakav inovativni postupak koji navodi čitaoca da skoro podjednako sumnja u motive naratorke kao i u motive svih ostalih likova – čime se dodatno destabilizuje čitaočev položaj – predstavlja važnu tačku u razvoju kriminalističkog romana krajem XX i početkom XXI veka. Sličan postupak upotrebljavaju savremeni autori Niki Frenč i Sofi Hana; čitalac je doveden u poziciju da sumnja u sve podatke do kojih dolazi posredstvom naratorke ili ostalih likova. U ovim delima nesigurnost se premešta sa društvenog poretka i političkog sistema na individualne živote i male psihološke narative – što može ukazati i na vezu sa činjenicom da su uglavnom žene kako autorke ovih knjiga tako i glavne junakinje.

Što se razvoja likova tiče, Minet Volters u romanu *Zvečarka* osim lika Eni Bats koji gradi kroz postepenu čitalačku spoznaju o tome šta se dogodilo i kakav je bio njen život, i lika naratorke o kojoj saznajemo prvenstveno iz njenog opsesivnog i odsečnog ponašanja prema drugima, sve ostale junake kreira kao čisto funkcionalne likove; svi oni služe da obezbede podatke neophodne naratorci da sklopi sliku o prošlosti. Ovakva funkcionalnost ogleda se i u strukturi zapleta, jer se naratorka kreće od jednog do drugog lika i svuda otkriva, dodaje i uklapa po jedan komadić slagalice koji čitaocu pomaže da pronikne u suštinu misterije koja se prvenstveno tiče motivacije a ne pitanja *ko* je zločin počinio.

„Obojica ste bili krivi za nedostatak saosećanja, ali nijedan od vas dvojice je nije ubio“²³⁸ komentariše naratorica ponašanje suseda Džefrija Spoldinga i svog supruga Sema. Minet Volters kreira zanimljivu scenu sučeljavanja nekadašnjih suseda u maloj sobi u kući Morin Slejter: sve se vraća u istu ulicu gde se zločin dogodio, a scena izrazito i autorski tendenciozno podseća na one iz „zlatnog doba“ kada bi detektiv okupio sve osumnjičene, samo što je ovoga puta odsustvo detektiva vrlo upadljivo, kao i činjenica da nije reč o salonu već o maloj i sumornoj sobi oronule kuće koja ironično sada vredi jako puno para²³⁹. Takođe je značajno pomenuti način na koji autorka subvertira tradiciju i šablon – uprkos žanrovski instinktivnom očekivanju kod čitalaca, u toj sobi nema razrešenja, jer iako su svi u manjoj ili većoj meri odgovorni za ono što se dogodilo Eni, i svi su doprineli njenoj smrti, niko od njih je nije tako brutalno pretukao. Ubica, ako se u kontekstu ovog romana uopšte može govoriti o jedinstvenom počinitelju, uopšte nije u prostoriji. Kada čitalac saznaje ko je pretukao Eni Bats, autorka mu i tu uskraćuje tradicionalno razrešenje – u ovom romanu ubica nije na klasičan način kažnjen, iako se nagoveštava da je za tu osobu život na kakav je navikla zauvek završen.

U ranije pomenutom kontekstu funkcionalnosti likova posebno je zanimljiv sporedni lik doktorke Šile Arnold po tome što ona delimično podseća na strukturu ličnosti naratorke – ona je bila Enin lekar, i verovatno ju je najbolje poznavala – ali autorka ovaj lik koristi pre svega kako bi ukazala na suštinsku razliku između nje i naratorke. Tamo gde je doktorica Arnold posustala i

²³⁸ Minette Walters, *The Shape of Snakes*, London: Pan Macmillan, 2001, p. 372.

²³⁹ Dramatična promena ekonomske situacije i rast cena nekada siromaških kuća može se smatrati jednim od lajtmotiva u romanu, simbolično pokazujući kako se sa protokom vremena sve ono što je nekada jedva vredelo preinačilo u vrednu imovinu, i obrnuto – a pretpostavlja se da autorka tu misli i na vrednosti – mada, ako je suditi po sudbini naratorke, neke fundamentalne vrednosti kao da nikada nisu ni bile na ceni, jer je u romanu očigledno da je svakome važnija sopstvena sigurnost i sopstvena koža od nekog opštijeg principa.

prihvatila poraz nakon pokušaja da se izbori za priznanje istine o životu i smrti Eni Bats, glavna junakinja u svojoj opsesivnoj posvećenosti ide do kraja. Naratorka je veoma ogorčena i očigledno tendenciozno pamti sve što joj se dogodilo, proračunata je i staložena u svojoj nameri – ima u njoj dosta osobina njene dominantne majke, iako ona to ne uviđa sve do kraja romana, kada zahvaljujući procesu spoznaje istine o Eni Bats uspeva da spozna ponešto i o sebi, čime se još jednom potvrđuje paralela između ova dva lika. U izveštaju psihijatra koji ju je kratko vreme lečio u Hong Kongu stoji: „Opsesivna je i veoma manipulativna, ali takođe sasvim suvereno vlada sobom. Deluje mi prilično zastrašujuće...”²⁴⁰.

Naratorka Minet Volters je zaista okrutna u svom insistiranju na istini – kao da nakon dvadeset godina negovanja besa u sebi više nema strpljenja ni vremena bilo za koga – mada se legitimno može postaviti teza da je ona od početka i bila karakterno takva i da su možda zato svi tako i reagovali kada je podigla uzbunu oko Enine smrti – na neki način njen karakter kao da je doprineo tome da svi začute. Volters i ovde uvodi ideju o maskulinizaciji femininog, odnosno o negativnim posledicama koje takva percepcija naratorke može da proizvede; da je naratorka možda bila više 'ženstvena' možda ne bi doživela takvu vrstu poniženja, a možda bi neko i saslušao njene sumnje u vezi sa Eninom smrću – ovako je, negacijom svoje ženskosti u društvenoj zajednici kojoj pripada samo navukla na sebe bes kako muškaraca tako i žena, i želju za osvetom i kod krivih i kod nevinih.

I zaista, Volters njen lik konstruiše na način koji tek u retkim instancama omogućuje poistovećivanje percipiranog 'ženskog principa' sa naratorkinim stavom i ponašanjem: ona je profesorka, autoritativna osoba, veoma direktna, otvorena i iskrena, ne priznaje dominaciju jednog principa ili jedne osobe čime u

²⁴⁰ Minette Walters, *The Shape of Snakes*, London: Pan Macmillan, 2001, p. 85.

očima drugih najčešće potvrđuje svoju. Značajno je da joj se svi muškarci u romanu za takvo, neprihvatljivo ponašanje 'svete' pretnjom silovanjem, uriniranjem po njoj i zastrašivanjem – sa ciljem da negiraju njenu percipiranu muškost. Ženski likovi je, pak, uglavnom aktivno preziru i smišljeno nastoje da omalovaže njenu vrednost kao žene.

Jedini izuzetak u romanu predstavlja lik vikarove supruge, Vendi Stenhoup, koja naratorku razume po dva osnova: i sama je dobra hrišćanka, a i karakterno joj je slična. Njen lik takođe ima važnu funkciju u romanu s obzirom na to da se Vendi bavi fotografijom, te Volters uključivanjem šest fotografija koje je navodno Vendi slikala artikuliše književni postupak koji nije uobičajen za kriminalistički roman a koji čitaocima omogućava da vizuelno konkretizuju predstave o pojedinim likovima. To je svakako korak napred u tehnici portretisanja lika – mada je zanimljivo napomenuti i to da je, shodno neotkrivanju naratorkinog imena, Volters fotografiju na kojoj se nalaze M i njen suprug konstruisala tako da se naratorkin like ne može ni nazreti. Ona uvek ostaje neka vrsta enigme.

Naratorka možda najsloženija osećanja gaji prema svom suprugu, Semu. Iako su zajedno preko dvadeset godina, i imaju dva sina, ona ipak sve vreme oseća da ju je on duboko izdao, višestruko izneverio i prevario, i veoma je ogorčena zbog toga. Reči koje joj majka upućuje: „Imaš žicu okrutnosti u sebi... Baš te briga koga povređuješ, samo je važno da ti sprovedeš svoje male sitničave osvete. ... U tvojoj prirodi nema opraštanja“²⁴¹, nisu daleko od istine, iako ni njena majka ne uviđa suštinsku sličnost između njih dve. Naratorka zaista nema mnogo milosti prema bilo kome, ali posebno surovo deluje činjenica da je od Sema dvadeset godina krila svoju istragu u kojoj joj je pomagao otac, koji je, pak, sve to krio od naratorkine majke. Bez iluzija, naratorka za Sema tvrdi da je oduvek osećao „strah od Lude Eni i svega što njena smrt predstavlja: masku

²⁴¹ Ibid., p. 140-141.

ugleda koja prekriva mržnje i laži“²⁴². Čitaočev stav se, međutim, značajno menja kada dolazi u posed svih informacija, uključujući i to da je Sem imao ljubavnu aferu sa njenom najboljom prijateljicom upravo u vreme Enine smrti, kao i da je njihov stariji sin plod njegovog prisiljavanja naratorke na seks. Ovakvim nizom detalja dovodi se u pitanje i naratorčina odluka da ostane u braku, ali Minet Volters ne nudi jednostavna rešenja niti lake odgovore, već neke od ključnih odnosa u romanu ostavlja do kraja nerazrešenim – što svakako predstavlja novinu unutar žanra.

Što se tiče složenog lika Eni Bats, koja se zapravo ni ne pojavljuje u romanu, Minet Volters se i tu služi tehnikom kolažiranja, jer je sve što o njoj saznajemo propušteno kroz filtere drugih likova. Glas same Eni čitalac čuje jedino kroz dva veoma efektna i dirljiva pisma. Prvo pismo Eni je poslala lokalnom poslaniku u vezi sa činjenicom da njen prvi sused Derek Slejter fizički maltretira suprugu. Iz njegovog odgovora saznajemo da on jeste pokušao da pomogne ali da nije razumeo Eni preko telefona, te je odmah zaključio da su i poziv i pismo zlonamerni. U tim scenama veoma se jasno prepoznaje autorkin stav da su ljudi puni predrasuda i da ne dozvoljavaju ni vremenu ni činjenicama da govore sami za sebe već im nameću značenje koje im je najlakše da prihvate, a pogotovu ono koje od njih ne traži nikakav angažman. Posebnu nelagodu budi osećaj da se i čitalac lako može pronaći u ovakvoj oceni – autorka je na trenutke okrutna u svom insistiranju na istini baš kao i njena junakinja. Naratorka, sa druge strane, ni jednog trenutka ne krije od sebe da su njeni primarni motivi osveta za sve što je prošla i griža savesti što nije učinila nešto više za Eni i ostale slabe ljude sa kojima je bila u kontaktu. Na neki način ona u romanu i samu sebe kažnjava svojim ponašanjem: „Rekla bih da ovo ima svake veze sa Eni. Jedina razlika

²⁴² Ibid., p. 111.

između nas dve je u tome što je ona imala hrabrosti da se suprotstavi i da se bori... a ja sam pobegla... I zato je ona mrtva a ja sam živa“²⁴³.

U ovom citatu otkriva se i važan motiv identifikacije naratorke sa mrtvom crnkinjom – obe su proganjane, neshvaćene, i maltretirane zbog onoga što su bile i u šta su verovala – mada je svakako Eni bila u mnogo težoj poziciji, što naratorka i priznaje; ne samo da je bila crnkinja već je bila i bolesna, pa njeno ponašanje, kao i boja kože nisu bili stvar izbora niti principa. Na neki kompleksan način potraga za pravdom u vezi sa Eni u isti mah je i potraga za pravdom za samu naratorku iako na pitanje koliko osveta može da se poistoveti sa pravdom, i koliko će naratorka kada sprovede sve što želi imati osećaj zadovoljenja, Minet Volters ne pruža jednostavan i umirujući odgovor. Autorka komentariše ovu složenu psihološku situaciju rečima psihijatra koji na neki način predstavlja jedinstveni glas suvog razuma u romanu: „Nekako sumnjam da će pravda za Eni biti za vas dovoljna“²⁴⁴, te dodaje: „Pravda je nepristrasna. Samo je osveta čin predrasude. Ali zar se vi niste sve ove godine borili protiv predrasuda?“²⁴⁵

Drugo Enino pismo – pismo koje je Eni uputila naratorci samo dan pre nego što je ubijena, autorka strateški ostavlja za sam kraj romana. Ovaj tekst na poslednjoj stranici knjige čitavu naratorčinu borbu stavlja u znatno drugačiju perspektivu. Pismo je veoma tužno, ranjivo i u čitaocu ponajviše izaziva osećaj užasne nepravde koja joj je učinjena, te u odnosu na sve što je rečeno Minet Volters postiže snažan i ubedljiv efekat kojim osećaj krivice, odnosno odgovornosti projektuje i na nas kao čitaoce. Ovim postupkom autorka odlazi najdalje u približavanju kriminalističkog romana „visokoj“ književnosti – budeći

²⁴³ Ibid., p. 313.

²⁴⁴ Ibid., p. 314.

²⁴⁵ Ibid., p. 353.

veoma složen i ambivalentan odgovor u čitaocu kroz zabavni roman koji ipak sobom nosi tešku i teško prihvatljivu istinu o ljudskoj prirodi.

DESETO POGLAVLJE

MISTERIJA BEZ MISTERIJE – BARBARA VAJN, DOKTOR ZA KRV, 2002.

Rut Rendel je 1986. godine, uz dosta pompe iz njene izdavačke kuće, pod pseudonimom Barbara Vajn objavila roman *Oko naviklo na tamu*. Ovaj pseudonim, koji kombinuje autorkino srednje ime i devojačko prezime njene bake, nikada nije bio namenjen skrivanju njenog identiteta²⁴⁶.

Iako nije nepoznato da etablirani autori koriste pseudonime kako bi objavili romane za koje smatraju da su drugačiji od onoga što inače pišu, slučaj Rut Rendel/Barbare Vajn je specifičan po tome što autorka nijednog trenutka nije poželela da sakrije svoj identitet, već da, naprotiv, novim autorskim imenom jasnije naglasi razliku u strukturi, tematici, stilu i koncepciji dela koje objavljuje pod ovim imenom. Ovde nije u pitanju samo naglašavanje autorskog odabira da se bavi drugačijom strujom stvaralaštva, ili želja da se ne ugrožava postojeća reputacija ili popularnost, već se radi o kompleksnom artikulisanju sasvim novog autorskog identiteta koji ima za zadatak da i nominalno i dubinski naglasi razliku u književno-umetničkom pristupu, koji je „od suštinske važnosti za

²⁴⁶ Martha Hailey DuBose, *Women of Mystery*, New York: THOMAS DUNNE BOOKS, 2000, p. 368.

razvoj njenog umetničkog izraza“²⁴⁷. Štaviše, u savremenom teorijskom smislu, kreiranje pseudonima ili drugog imena (budući da se pravi identitet Rut Rendel ne krije ni u jednom trenutku) predstavlja odličnu ilustraciju onog modela autorstva o kome je govorio i Mišel Fuko u svom eseju „Šta je autor?“, naglašavajući da je koncept autora pre svega diskurzivna tvorevina, koju stvara mreža kritičkih i čitalačkih odgovora i potreba da se određenom opusu da koherentnost i organska poetička celovitost. Izlazeći u književno polje sa novim imenom, Rut Rendel još više ističe diskurzivnu prirodu novog autorskog imena, ali mu, zahvaljujući novim tematskim, narativnim i stilskim postupcima daje visok stepen autonomije u odnosu na dela Rut Rendel; zato se u okviru ovog rada Barbara Vajn tretira i formalno kao zasebna autorka, i analizira odvojeno od Rut Rendel.

Strogo žanrovski posmatrano, većina romana Barbare Vajn ne mora se nužno svrstati u kriminalistički žanr, budući da oni predstavljaju mejnstrim psihološke romane sa elementima kriminalističkog zapleta koji nije presudan za razvoj radnje ili likova. Autorka se najčešće u ovim delima bavi složenim i višedimenzionalnim odnosom između prošlosti i sadašnjosti u kontekstu većih istorijskih narativa unutar kojih istražuje manje, lične ili porodične priče čime se delimično približava i tradiciji postmodernističkog pisanja ²⁴⁷ delimično zato što u njenim romanima ne nalazimo često za postmodernizam karakteristične autoironijske, metanarativne i ili metaistoriografske elemente.

Prošlost se u njenim delima uspostavlja kao zasebni prostor unutar koga se formiraju kompleksne strukture ličnog i grupnog postojanja, mitologija sećanja i konstruišu slojeviti identiteti kroz generacije. Determinišuća snaga prethodnih zbivanja, koja su u nekim slučajevima prikazana kao svakodnevni, 'mali' događaji, a u drugim kao istorijski značajna, svetska dešavanja često utemeljena

²⁴⁷ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 5.

u istorijski dokumentovanim činjenicama, ogleda se u njihovom uticaju na sadašnjost likova koji nastoje da definišu karakteristike i granice ličnog identiteta u odnosu na bujne tokove vremena; to vreme je u romanu komponovano od više vremenskih planova i neminovno definiše ne samo karakter likova, već i čitavu njihovu sadašnjost; drugim rečima, „ovi romani jesu trileri, ali su daleko više utemeljeni u istorijskim činjenicama, i detaljnije istražuju tenzije između kulture i nasleđa, prošlosti i sadašnjosti – a i duži su i ponešto zahtevniji za čitanje“²⁴⁸.

Značajan aspekt romana Barbare Vajn u kontekstu kriminalističkog žanra predstavlja i potpuno eliminisanje figure detektiva, odnosno istražitelja dok svako preispitivanje ili istraživanje prošlosti leži u rukama likova čija veza sa prošlim zbivanjima uvek ima fundamentalno lični i subjektivni karakter; to ih, onda, čini višestruko zainteresovanim i retko kada distanciranim, bez obzira na vremensku ili prostornu distanciranost u odnosu na predmet istraživanja. Motiv lične uključenosti u proces spoznaje, kao i postojanja ne samo interesovanja već i interesa povezan je sa inovativnim i često žanrovski subverzivnim postupkom u kome Barbara Vajn uskraćuje mogućnost pronalaženja 'finalnog' razrešenja, značajno rastaćuci prividnu misteriju u niz činjenica koje nemaju moć simboličkog zatvaranja istraživačkog kruga te stoga njeni romani uvek implicitno razvijaju ideju o inherentnoj haotičnosti i neuređenosti sveta: „ovakvo izostavljanje tradicionalnog razrešenja u okviru kriminalističkog žanra predstavlja temeljni izazov ne samo stabilnom, buržoaskom sopstvu, već i ideologiji po kojoj je zakon nepobediva stabilišuća sila unutar društva“²⁴⁹. I mada se, mogli bismo reći otvorenije subvertira mogućnost uspostavljanja

²⁴⁸ *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008, p. 1517.

²⁴⁹ Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001, p. 49.

koherentnog i čvrstog poretka vrednosti (egzistencijalnih, moralnih, klasnih, društvenih, itd), Barbara Vajn suptilnim narativnim tehnikama ne dopušta ni da se svet njenih priča prikaže kao svet na ivici kolapsa, već uvek na granici, i sa odgovarajućom merom tenzije koja čitaoca višestruko angažuje u procesu razumevanja i tumačenja teksta.

Dakle, ovakvim književnim postupcima Vajn u kriminalističku književnost unosi novi prostor za čitaoca, koji se ogleda u onim aspektima strukture romana unutar kojih proces čitanja postaje čitalačko samoistraživanje kroz poziv autorke da se u eksplicitnoj eliminaciji prisustva detektiva u delu čitalac pozicionira kao krajnji tumač. Dodatnu validnost ovom postupku daje i činjenica da romani Barbare Vajn za razliku, recimo, od dela Minet Volters, nisu studije karaktera već društvenih okolnosti, klasnog sistema i kolektivnog identiteta, što čitaocu omogućuje šire polje identifikacije i intimnog, mada često višesmislenog razumevanja; „na dubljem nivou, nemogućnost da se sve otkrije i razreše sve misterije predstavlja izraz složenosti društvenih identiteta, koji se ne mogu izdvojiti od raznih oblika moći unutar savremenog društva“²⁵⁰.

Romani Barbare Vajn u kriminalistički žanr uvode i pronicljivo korišćenje psiholoških i psihoanalitičkih koncepata u osvetljavanju likova, što će u velikoj meri uticati na pojavu kasnijih autorki poput Sofi Hane i Elizabet Hejns, čija su dela često koncipirana oko savremenih tumačenja sopstva, identiteta, granica ličnosti i simboličnog, odnosno arhetipskog ponašanja. Za razliku od Rut Rendel, koja se takođe povremeno služi psihoanalitičkim pristupom da bi objasnila prirodu mračnih i skrivenih opsesija poremećenih umova i skicirala tanku granicu između svesti i podsvesti, potcrtavajući ljudsku krhkost, Vajn kreira mnogo složenije portrete likova, služeći se različitim postupcima od kojih je psihoanalitički samo jedan od elemenata razvoja lika. Ovome svakako doprinosi

²⁵⁰ Ibid., p. 61.

činjenica da su romani Barbare Vajn dosta duži, a samim tim i detaljniji u građenju kako zapleta tako i karaktera, tako da težište leži na složenom ukrštanju često oprečnih i moralno ambivalentnih aspekata ličnosti u potrazi za stabilnošću – „Vajn preuzima jungovsku strukturu subjektivnosti i sagledava je kroz gotske strasti, naglašavajući preplitanje romanse i tragedije: opasnosti erotske želje mešaju se sa zadovoljstvima kriminalnih fantazija“²⁵¹.

DOKTOR ZA KRV

U romanu *Doktor za krv*, objavljenom 2002. godine Barbara Vajn kombinuje elemente istorijskog, psihološkog i kriminalističkog romana, baveći se temom pisanja romansirane biografije i mogućnosti rekonstrukcije prošlih života. Element istrage/potrage u ovom romanu sadržan je u pokušaju da se otkriju nepoznati događaji iz inače pažljivo dokumentovanog života slavnog pretka, pri čemu Barbara Vajn kroz naraciju iz prvog lica naglašava koliko je presudna uloga likova iz sadašnjosti u procesu tumačenja prošlosti, budući da oni, kroz formu biografije, mogu da kreiraju mrežu novih, potencijalnih značenja.

Pripovedač romana je Martin Nanter, četvrti Lord Nanter – profesionalni pisac biografija koji upravo započinje istraživanje života svog pradeda, prvog Lorda Nantera. Doktor Henri Nanter bio je čuveni lekar, lični lekar kraljevske porodice u Velikoj Britaniji, prvi koji je od vladara dobio naslednu titulu viteza. Henri Nanter bavio se za to vreme pionirskim istraživanjima u medicini: njegovo polje rada bila je hemofilija, od koje su patili i članovi kraljevske porodice. Iako je Henri Nanter značajan kao društvenoistorijska figura, njegov karakter je, pak, ostao u velikoj meri nerasvetljen, mada ga pojedina porodična pisma pominju u izrazito negativnom kontekstu. Sam lekar je očito imao razvijenu svest o

²⁵¹ Ibid., p. 92.

sopstvenom značaju, te se, očekujući da će se jednog dana o njemu pisati biografija „postarao da ne uključi ništa što bi moglo da ga prikaže u bilo kakvom drugom svetlu sem onog koje obasjava svetle primere čovečanstva“²⁵².

Roman indikativno započinje rečima: „Krv će biti njena tema. Tu odluku sam doneo mnogo pre nego što ću uopšte početi sa pisanjem ove knjige. Krv u metafizičkom smislu kao provodnik nasleđene titule, i krv kao prenosilac nasledne bolesti“²⁵³. Autorka, dakle, naglašava dvostruko značenje i značaj krvi kao motivacije za nastanak biografije unutar romana; povlačeći paralelu između nasleđivanja titule i bolesti Vajn od samog početka problematizuje i jedno i drugo u kontekstu savremenog trenutka i društvenopolitičkih promena u XX veku. Martin Nanter je, naime, aktivni član Doma lordova u britanskom parlamentu, i suočava se sa predlogom zakona koji bi aristokrate i naslednike titula isključio iz procesa donošenja političkih odluka i uticaja na oblikovanje društvene stvarnosti. Na ličnom planu, iako ima odraslog sina iz prvog braka, Nanter ne uspeva da sa sadašnjom suprugom, Džud, dobije dete – i mada u svojoj naraciji on decidno tvrdi da ga nijedno ni drugo ne pogađa, Vajn ga konstruiše kao lik delimično nepouzdanog naratora, i to na način koji jasno, i blago ironično, pokazuje da je Nanterova psihološka realnost zapravo temeljno drugačija: „Hoćemo li još uvek moći da koristimo papir sa zaglavljem (Doma lordova) kada nas budu proterali? Pretpostavljam da nećemo. Nikada ranije o tome nisam razmišljao, i sada me to čini pomalo depresivnim“²⁵⁴.

U prvom delu romana autorka čitaoca detaljno upoznaje sa implikacijama pomenute bolesti: hemofilija je zastrašujuća nasledna bolest od koje oboljevaju isključivo muškarci, dok žene prenose gen odgovoran za njen nastanak. Nasleđe

²⁵² Barbara Vine, *The Blood Doctor*, electronic edition, London: Penguin, 2003, loc. 148-149.

²⁵³ Ibid., loc. 109-111.

²⁵⁴ Ibid., loc. 190-192.

koje nose shvataju u punoj meri tek kada rode bolesnog sina, koji ne mora biti prvorođeni sin; rađanjem zdravih ćerki, pak, osiguravaju prenošenje ove genetske mutacije dalje na potomstvo. Koristeći se efektivnim i korisnim postupkom epistolarnog forme, autorka kroz prepisku prvog Lorda Nantera razmatra društveno problematičnu prirodu bolesti: kraljica Viktorija, koja nosi gen hemofilije, odbija da prihvati činjenicu da njena fiziologija može biti odgovorna za patnju koja se ogleda u bolesti princa Leopolda. Shvatanje da je žena odgovorna za bolest muškarca od koje sama ne može oboleti ima ozbiljne implikacije u patrijarhalno ustrojenom društvu; njime se pojačava percepcija žene kao mračne misterije i tajnog nosioca životnog rizika po muškarca. Barbara Vajn u složenoj igri realnih događaja i fikcionalnih likova ovakav stav koristi i kako bi osvetlila društvenu atmosferu povodom istorijskog predsedana koji je tokom sredine XX veka dozvolio da žene postanu punopravni članovi Doma lordova²⁵⁵.

Opšte je prihvaćeno da muškarac treba da nosi veću odgovornost u životu. Opšte je prihvaćeno, u dobru i u zlu, da je sud muškarca logičniji i manje temperamentan od ženskog mišljenja. Zašto bismo onda ohrabivali žene da progrizu svoj put, kao kiselina metal, do pozicija od poverenja i ugleda koje su ranije samo muškarci držali?²⁵⁶

²⁵⁵ Kao što je ranije u tekstu pomenuto, Rut Rendel je, dobivši titulu Baronice od kraljice Elizabete II, stupila u Dom Lordova kao doživotna plemkinja (titula nije nasledna), i počela aktivno da se bavi politikom. Stoga ovaj nivo značenja unutar romana dostiže skoro metaknjiževni značaj.

²⁵⁶ Barbara Vine, *The Blood Doctor*, electronic edition, London: Penguin, 2003, loc. 602-605.

I u ovom citatu primetna je analogija između nasleđivanja privilegija i bolesti, kojom se takođe implicitno izražava i patrijarhalni pogled na poziciju i vrednost žene; s obzirom na poređenje sa kiselinom koja progriza metal, svaki izlazak žene iz tradicionalne uloge u porodičnom i društvenom poretku percipira se kao duboko i neminovno destruktivna jer ne samo da razara čvrstinu tradicionalnog poretka stvari (metala) već u tom razaranju ne može da donese ništa kvalitativno novo ili stabilno.

Barbara Vajn konstruiše roman *Doktor za krv* upravo oko jedne ovakve, upečatljive životne činjenice: prilikom sklapanja slika iz života svog slavnog pretka četvrti Lord Nanter nailazi na hemofiliju i u sopstvenom zakržljalom i dekadentnom porodičnom stablu. Prateći javljanje i širenje bolesti u sopstvenoj porodici, uslova koji su do nje doveli, i posledica koje to saznanje ima po njega i njegovu porodicu, on shvata da su sumnje i strahovi koje gaji povodom karaktera i ličnosti svog pradede sve realniji.

Ovako zamišljen zaplet nužno iziskuje poseban pristup obradi teme. Slojevitost radnje uslovljena je postojanjem većeg broja izvora iz kojih se informacije neophodne za napredak zapleta mogu dobiti. Barbara Vajn u ovom romanu to rešava umnožavanjem narativnih tehnika. Roman, kao što je pomenuto, dominantno pripoveda glavni lik ali on u ovom slučaju ima višestruku ulogu: jednog od učesnika radnje, okruženog drugim likovima zahvaljujući kojima nam se otkriva njegov sklop ličnosti, ali i istraživača prošlosti, i njenog tumača. Samim tim, tok radnje vezane za prošlost razvija se u skladu sa otkrićima do kojih dolazi glavni lik, a s obzirom na izbor naracije u prvom licu, Nanterova mišljenja nude se čitaocu kao jedini merodavni stavovi, dok se radnja u sadašnjosti boji njegovim doživljajem sopstvene realnosti.

Ovako subjektivizirana radnja i pogled na svet dela neophodno je razbijen unošenjem višeslojnih izvora za tumačenje prošlosti. Jedan od njih je upliv „neposredne realnosti prošlosti“ u vidu dokumentacije do koje biograf dolazi

prilikom istraživanja. Radi se o pravnim dokumentima, izvodima iz knjiga rođenih, umrlih i venčanih, o zapisima sredstava javnog informisanja. Ovim postupkom Barbara Vajn pojačava faktografsku dimenziju jedne fikcionalne radnje, koja je naizgled van moći uticaja pripovedača, i stvara utisak o svetu prošlosti koji pripovedač ne bi trebalo da bude u mogućnosti da menja pod uticajem ličnih stavova ili naklonosti; ali, na njemu je da postojeće činjenice nadogradi svojim mišljenjem, ili pak, da teoretisanjem kreativno „popuni rupe“ u sledu podataka (otuda i opravdanost naziva romansirana biografija).

Ovakav književni postupak u velikoj meri se zasniva na modelu koji je osmislio još Vilki Kolins sredinom XIX veka, što je dodatno zanimljivo ukoliko uzmemo u obzir činjenicu da je veliki deo radnje romana *Doktor za krv* smešten upravo u ovaj period. Barbara Vajn, shodno sopstvenoj autorskoj poziciji s početka XXI veka, u stanju je da postupak učini višestruko složenijim. Ona dovodi u pitanje svaku informaciju do koje glavni lik dolazi tako što i za naratora i za čitaoca kreira čitav sistem oprečnih sudova i kontradiktornih podataka; takav čitaočev položaj dodatno se komplikuje Nanterovom nesvesnom potrebom da pronađe opravdanje za ponašanje svoga pretka, budući da se Nanter subliminalno identifikovao sa njim.

Drugi izvor podataka koji svakako ciljano sadrži manje potencijala da bude objektivniji od prvog, predstavljaju lična pisma i fotografije ličnosti vezanih za lik i delo doktora Henrija Nantera. Za razliku od inovativnih intertekstualnih postupaka Minet Volters, autorka nam ne omogućuje uvid u vizuelni sadržaj ovih dokumenata, iako koristi 'citate' iz pisama. Na ovaj način Barbara Vajn obezbeđuje ovoga puta vezu sa *subjektivnim* svetom prošlosti, koji ima za zadatak da nam o ličnosti koju četvrti Lord Nanter istražuje pruži sudove ljudi njemu na bilo koji način bliskih, dajući mu oblik realno postojeće osobe, a ne bezličnog zbira informacija. Validnost ovakvih podataka je, doduše, relativizovana samom činjenicom da su proizvod ličnih stavova vezanih za

trenutak kada su nastali, ali su upravo oni i neophodni za sticanje uvida biografa u karakter osobe koja odavno više nije među živima, te samim tim nije podložna ličnom ispitivanju.

Mogu da razumem da ljudi prave najbolju moguću konstrukciju, namenjenu autsajderima, od ponašanja njihovih supružnika, dece ili čak roditelja. Prirodno je ne želiti da budeš povezan sa varanjem ili laganjem ili čak sa neuspehom i rasipanjem novca²⁵⁷.

Biograf pak, i sam na osnovu dobijenih informacija stiče određen stav o svome predmetu istraživanja, čime autorka romana dvostruko udaljava čitaoca od lika Henrija Nantera, pružajući mu preko lično zainteresovanog biografovog stava puniju ali ambivalentniju sliku o njegovom sopstvenom životu i karakteru. Martin Nanter je u mogućnosti da s jedne strane spozna bitne činjenice o svom pradedi, ali sa druge, a autorka ovo pitanje čini ključnim u romanu, on zbog sopstvenog karakternog sklopa činjenice tumači uvek kroz prizmu sopstvenog porekla i nasleđa. Barbara Vajn u romanu *Doktor za krv* pokušava i da odgovori na pitanje koliko je biografija zapravo književno artificijelni žanr, i koliko je tanka i fluidna granica između ličnosti biografa karaktera ličnosti o kojoj se piše, pa se u karakteru Henrija Nantera nužno uvek pojave elementi pripovedačevog lika.

Sa tim u vezi su i iskazi potomaka ljudi koji su poznavali Henrija Nantera i koji biografu pružaju podatke koje su saznali od svojih predaka pričanjem i putem pisama. Autorka koristi mogućnost da izrazi tezu o relativnosti utiska o realnosti prošlosti, o percepciji prošlih vremena kao neke vrste nadogradnje sadašnjosti a ne njenog uzroka, kao i o težnji likova da kroz inventivna

²⁵⁷ Ibid., loc. 991-994.

tumačenja prošlosti podatke uklope u prihvatljivu i pozitivnu šemu činjenica, što i biografu navodi na neophodnost dodatnog pretresanja stečenih informacija. Sve ovo deo je složenog književnog postupka Barbare Vajn kojim se ličnost Henrija Nantera pretvara u više nego trodimenzionalnu sliku o njemu.

Ono što, međutim, omogućuje da se ta „trodimenzionalna“ slika učini još realnijom i uverljivijom, jeste pomenuti autorkin postupak kombinovanja realnih istorijskih događaja i fiktivne priče. Takav je slučaj sa princem Leopoldom, sinom kraljice Viktorije koji zaista jeste bolovao od hemofilije i mlad preminuo, ili sa srušenim mostom usled oluje i pogibijom devedeset putnika u vozu koji se na njemu nalazio. Stavljanjem jednog ili više likova u realni istorijski okvir autorka postiže još veću autentičnost perioda i utisak da i sam lik mora pripadati realnom svetu. Time se povećava dramatični učinak raspleta i postiže veći stepen empatije čitaoca spram radnje i likova. U tu svrhu se Barbara Vajn koristi realnim isečcima iz novina ili odlomcima iz postojećih istorijskih knjiga, koje 'daje' na uvid biografu iz romana. I samu pripadnost četvrtog Lorda Nantera Domu lordova, kao i veoma detaljan i živ opis svih običaja i pravila vezanih za ovu instituciju britanskog državnog aparata, uz stvarnu zabrinutost naslednih plemića povodom istorijskog donošenja zakona o ukidanju njihove uloge u funkcionisanju parlamenta, autorka koristi kao sredstva u konstrukciji ovakvog tipa romana, za čiji kredibilitet je od suštinskog značaja da uspostavi čvrstu vezu sa vanliterarnom realnosti.

Upravo u ovim tačkama roman Barbare Vajn prerasta iz kriminalističkog romana, koji za zadatak ima da otkrije misteriju iz života jednog društveno priznatog ali privatno omraženog čoveka, u složeno preispitivanje odnosa prošlosti i sadašnjosti, nasleđa i klasne pripadnosti, i ljudskih motiva, koje u mnogome prevazilazi singularni karakter centralne misterije i pojedinačnih likova. Centralna misterija tako se uspostavlja kao vešto iskorišćena opsena u

autorčinom književnom postupku, koja obezbeđuje čitalačku pažnju i brzinu ritma teksta ali je od drugorazrednog značaja u kontekstu romana kao celine.

Sloj radnje koji se u sadašnjosti bavi životom biografa Martina Nantera i njegove dosta mlađe supruge Džud omogućuje čitaocima da izgrade utisak o samom liku kao o realnoj osobi, sa realnim životom i životnim problemima, a ne samo kao o liku-funkciji koji Barbari Vajn služi da pokrene ozbiljnija pitanja i teme društvene, političke, klasne i porodične prošlosti britanskog društva. Zato je lik biografa tehnički izrazito bitan jer pravi most između fikcionalne prošlosti i fikcionalne ali i realne čitalačke sadašnjosti, što je još jedan veoma važan element narativne struje ovog romana.

Uspostavljanjem paralele između sadašnjih događaja iz domena čitalačke realnosti i onih iz sveta dela, kao i događanja iz prošlosti autorka nam omogućuje kompleksan uvid u ljudsku psihu i kompozitnost društvene stvarnosti, i stvara fikcionalni svet koji egzistira u sve tri vremenske ravni. To ga čini realnijim za čitaoca, koji prestaje da ga tumači kao artificijelni, i time autor obezbeđuje glavni cilj ovakvog tipa književnosti: saživljavanje čitaoca sa radnjom i zapletom, i uzbuđeno praćenje sleda događaja kao da oni na neki način mogu da utiču i na njegov sopstveni život. U tome se kod Barbare Vajn ogleda veština korišćenja tradicionalnih opštih mesta kriminalističkog romana (postojanje tajne, istraga, preokret, krivica) u koncipiranju dela koje sasvim tendenciozno prevazilazi žanrovske odrednice.

Barbara Vajn u teksturu sadašnjosti romana kroz esejističke ekskurse inkorporira i moderna shvatanja o medicini, te suptilnim poređenjem sa znanjima od pre stopedeset godina, postavlja i društveno intrigantnu tezu o prednostima i manama stečenih znanja, o uticaju koji moć saznanja može da ima na pojedinca, ali i na društvo uopšte. Stoga svakako nije slučajno da se u romanu eksplicitno postavlja paralela između nasledne bolesti i naslednih titula. Naučno-esejistički delovi romana koji raspravljaju o hemofiliji i genetskom inženjeringu

imaju svoju funkciju i opravdanje u konstrukciji radnje budući da čitaoca na vešt način upoznaju sa možda manje poznatim činjenicama oko kojih je ovaj roman u velikoj meri izgrađen, ali u isto vreme i angažuju njegovu društvenu svest, navodeći ga da na praktičan način razmisli o složenoj kulturnoj, političkoj, ekonomskoj i tehnološkoj situaciji u modernom društvu, na koju, kao ni na radnju romana, suštinski ne može da utiče iako se oseća njenim delom.

Kao što je više puta u radu naznačeno, kriminalistički žanr se u velikoj meri oslanja na reakciju čitaoca, na sistemsko održavanje njegove pažnje i tenzije, kao i na čitaочеvo implicitno poznavanje konvencija žanra. Žanrovska opredeljenost nekog dela nije validna kategorija samo za književne kritičare, već predstavlja i značajnu intelektualnu i perceptivnu smernicu za čitaoca, ali i za autora. Ipak, u romanu *Doktor za krv* Barbara Vajn na neki način izdaje tradiciju kriminalističkog žanra, jer namesto kreiranja efekta tenzije i napetosti unutar poremećenog društvenog balansa koje kriminalistički roman po definiciji nosi, ona se u ovom romanu odlučuje za realistično, minuciozno i „klasično“ pripovedanje sa ciljem da se obrade i obuhvate pomenuta stremljenja u njenom umetničkom izrazu koja se tiču društvenopolitičke angažovanosti i moralne osvešćenosti. Roman prevashodno nudi prostor za introspekciju, kako likova tako i autorke i čitalaca, i u velikoj meri favorizuje usporeni, meditativni ritam naracije umesto akcije i delanja junaka.

Za autorkin cilj u konstrukciji romana značajnije je da se istraže i analiziraju motivi davno izvršenih činova i njihova psihološka pozadina. Zbog takvog umetničkog postupka u samoj konstrukciji romana i u njegovom zapletu sve ono što tema dobije na vrednosti kao psihološko rasvetljavanje likova i njihovih motivacija, gubi na tenziji, na osećaju napetosti i uzbuđenja kome kriminalistički žanr teži. Između ostalog i zato, strogo uzev, roman *Doktor za krv* i nije pravi predstavnik kriminalističkog žanra, i kao takav, verovatno neće sasvim zadovoljiti horizont očekivanja čitalaca koji su poklonici žanrovski jasno

opredeljene literature, čime se još jednom za Rut Rendel potvrđuje opravdanost preuzimanja novog autorskog identiteta pri objavljivanju ovakvih dela.

ZAKLJUČAK

Počeci kriminalističkog žanra u Velikoj Britaniji vezuju se s jedne strane za vanknjiževne činioce (formiranje državnog policijskog aparata, društveno raslojavanje i formiranje građanske klase i viška slobodnog vremena, nagli rast popularnosti štampe i veliki broj novih a jeftinih periodičkih publikacija) a sa druge se oslanjaju na niz književnih tokova prethodnih perioda (gotski roman, poetika romantizma, viktorijanski roman, senzacionalistički roman) i ta dinamika će trajati sve do danas. Reč je o veoma složenoj i produktivnoj sprezi društvenih, kulturoloških i književnih uticaja, koja je doprinela da ovaj tip romana postane jedan od najprepoznatljivijih žanrova književnosti na svetu, a koji se vremenom složeno granao na brojne podžanrove. Tako se, npr, forenzički trileri, nakon ranih tendencija koje uspostavlja R. Ostin Friman početkom XX veka intenzivnije razvijaju sa jasnijim uspostavljanjem policijske forenzike i profilisanjem čitalačkog očekivanja u kontekstu realističnog pripovedanja; a romani policijske procedure postaju sve popularniji onda kada se i sistem istrage institucionalno definiše ali i kada se zbog Hladnog rata javlja intenzivnije osećanje ugroženosti kod stanovništva, odnosno čitalačke publike.

S obzirom da nastaje na temeljima gotskog i senzacionalističkog romana, detektivske priče i ranih kriminalističkih romana u Francuskoj, britanski žanr se od Vilkija Kolinsa i *Žene u belom* iz 1860. godine već predstavlja kao niz formula i tendencija koje će se s vremenom usložnjavati, menjati i kristalisati – ali ipak zadržavajući neke od prvobitnih osnovnih postulata. Tako je element književnoumetničkog prostora i danas često obojen gotskom atmosferom (a opstaje i čitav podžanr kriminalističko-romantičnog gotskog romana), a

narativni postupci, iako često inovativni i eksperimentalni, i dalje se u velikoj meri zasnivaju na Kolinsonovom pionirskom modelu.

Iako je do danas zadržao važno mesto unutar žanrovskih obrazaca, lik detektiva značajno je menjao svoje mesto u konfiguraciji zapleta kriminalističkog romana te je povremeno bivao u prvom planu, nekada u zadnjem, a u nekim slučajevima potpuno bi se ukidao ili potiskivao. U tom procesu, likovi detektiva prešli su važan put koji bismo mogli okarakterisati kao humanizaciju arhetipskog lika: od genijalnih umova, čija se moć dedukcije graniči sa natprirodnim i čiji karakter se svodi na izuzetnost mentalnih i intuitivnih sposobnosti, detektivi i istražitelji dobijali su sve više ljudskih crta, približavajući se prototipovima nesavršenih, običnih ljudi. Istražitelji ili detektivi postaju u novije vreme profesionalci, sa brojnim manama ili nedostacima koje im ponekad pomažu a nekad odmažu u rešavanju zločina, pre svega čineći ih pristupačnijim čitaocima. Međutim, ono što ih u nekoj opštijoj karakternoj ravni povezuje jeste skoro tradicionalno postojanje određenog niza osobina koje ih ipak moraju do izvesne mere izdvojiti iz kruga prosečnih ljudi, bez obzira da li je reč o pozitivnim ili negativnim osobinama. Pored toga, transformacije u likovima detektiva bile su određene i pojavom novih podžanrova, formiranjem određenih profila publike ili društvenim miljeom samih autora pa se tako, npr, u jednom trenutku razvoja žanra pojavljuju detektivi-aristokrate, u drugom, mesto istražitelja preuzimaju amateri, a u trećem, pak, žene postaju podjednako kompetentne u rešavanju misterija.

Stoga je, u svetlu raslojavanja likova detektiva veoma važno naglasiti prodor ženskih likova u ulogi istražitelja koji su uvek bili odličan lakmus papir za procenu stepena modernizacije britanskog društva u celini. Mada su se likovi detektivki i istražiteljki relativno sporo razvijali u okviru žanra, a pogotovu u britanskoj književnosti, ipak treba naglasiti i to da su se od samih početaka žanra javljali pokušaji liberalnijeg odnosa prema uključivanju ženskih likova u

kriminalističke zaplete i rešavanje zločina, kroz aktivnosti koje su uglavnom pericipirane kao muška sfera, pre svega kroz "feminizaciju" muških likova, potom kroz maskulino prisustvo ženskih, i naposljetku u prirodnom balansu između ova dva ekstrema. Problematizovanje maskulinih i femininih paradigmi u kontekstu kreiranja likova detektiva i detektivki bilo je jednim delom uslovljeno i opštijim društvenim kretanjima, i jačanjem emancipatorskih i feminističkih pokreta, tako da možemo reći da je zahvaljujući destabilizovanju fiksnih rodničkih identiteta unutar samog društva, kriminalistički roman povratno uticao na promene tradicionalnih predrasuda i stereotipa među širom čitalačkom publikom.

U kontekstu odnosa književnotehničkih postupaka i idejnog, odnosno tematskog plana dela, čini se da na početku razvoja žanra, različite književne tehnike ili narativni postupci (epistolarne forme, citiranje dokumenata, istorijskih izvora, umnožavanje pripovedačkih perspektiva) imaju pre svega tehničku funkciju. Njihov zadatak je da obezbede odgovarajuću dužinu romana kroz usloznavanje prozodea, kao i da doprinesu složenosti samog zapleta, i da istovremeno otežaju i učine uzbudljivim čitalački proces otkrivanja zagonetke ili misterije zločina. U tom smislu, te tehnike nisu se u počecima žanra javljale kao svrha same sebi, ali će zato, vremenom, formalni eksperimenti kod savremenih autora (Mina Volters, Patriša Danker, Lesli Glajster) dovesti do toga da čitalac ne uživa samo u otkrivanju motivacije i počinioca zločina već prepoznaje i estetsko zadovoljstvo u jezičkom stilskoj, vizuelnoj i poetičkoj raznovrsnosti romana komponovanog od različitih dokumenata, faksimila, fotografija, mapa, nacrti, itd. Ovi postupci danas su rezultat svesne autorske poetike i književnoumetničkog izbora.

Mesto zagonetke u okviru zapleta takođe je dobijalo različit značaj kroz istorijat žanra. Dok je pitanje rešenja zagonetke, odnosno zločina dominiralo u prvim decenijama razvoja kriminalističkog žanra, i time predstavljalo jednu od

centralnih, uporišnih tačaka čitalačke percepcije i očekivanja, kasnije će se značaj zagonetke i njenog rešavanja sve više relativizovati; nju će postepeno potiskivati pitanje „Zašto?“, pa će autori mnogo više pažnje posvećivati s jedne strane individualnoj psihološkoj (i psihopatološkoj) motivaciji junaka a sa druge uočavanju onih društvenih činilaca (klasnih, obrazovnih, starosnih) koji takođe presudno utiču na formiranje opštije klime zločina ili sklonosti ka zločinu. Međutim, i pored sve složenijeg osvetljavanja činilaca koji pokreću likove romana da počinu zločin, autori i autorke će, pod uticajem američke tradicije romana četrdesetih i pedesetih godina XX veka, kao i savremenih filozofskih tradicija egzistencijalizma, biti spremni da u strukturu zagonetke uvedu objašnjenja koja nisu uzročno-posledična, već se, naprotiv, mnogo više oslanjaju na ideju slučajnosti ili potpunog odsustva racionalne motivacije u činu zločina. Takođe će se kao validan postupak tretirati i negacija zagonetke kao središta kriminalističkog romana, u kome se težište pomera prema tenziji unutar relacija prošlost-sadašnjost, tradicija-modernost, moralnost-amoralnost, konzervativizam-liberalizam. U romanima ovog tipa suština žanra ogleda se pre svega u književnim postupcima kroz koje se otelovljuju pomenute tenzije.

Za razvoj britanskog kriminalističkog romana, dakle, od posebnog je značaja splet uticaja i podsticaja koji su dolazili sa druge strane Atlantika. Popularnost žanra u Velikoj Britaniji i SAD, uz prednost jednojezičnosti, uslovlila je razvijanje guste mreže međusobnog podražavanja, transponovanja ideja i umetničkih postupaka od samog nastanka žanra. Iako ne treba zaboraviti značaj kontinentalne, (prevashodno) francuske tradicije koja je značajnu ulogu odigrala na početku konstituisanja žanra (romani Gaborijoa i kultni status francuskog prestupnika/direktora policije, Vidoka), možemo reći da se britanski kriminalistički roman ne može zamisliti bez ranog uticaja Edgara Alana Poa i njegove kratke priče ili kasnijih uticaja tvrdog krimića, romana Margaret Milar,

Patriše Hajsmit, kao i autorki koje promovišu privatne detektivke, Marše Maler, Sare Parecki i Su Grafton.

U novije vreme, sve je više autora koji se metapoetički poigravaju osnovnim obeležjima kriminalističkog žanra ili izneveravaju tradicionalni čitalački horizont iščekivanja, ali to nije svojstveno samo savremenom trenutku, jer takve tendencije i pokušaje subvertiranja i ironijskog poigravanja sa temeljima žanra nalazimo i kod Čestertona, na samom početku XX veka, kao i nešto kasnije u romanima Doroti L. Sejerz. Ovakvi postupci nam pokazuju da kriminalistički žanr, kao i svaki žanr uopšte, predstavlja dijalektički koncept u kome istovremeno deluju mehanizmi potvrđivanja i subvertiranja; samo u takvoj dijalektici žanr i može istorijski da opstane, a kriminalistički žanr ne samo da je pokazao moć opstanka već se i dalje veoma bogato i složeno razvija.

Trajnosti žanra i njegovom opštijem kulturološkom značaju posebno je doprinelo i preplitanje književnih dela i drugih vidova vizuelnih umetnosti i medija. Tako sa razvojem filma, a kasnije i televizije, kriminalistički romani dobijaju još jedan dodatni zamajac, a složeni koncept filmske i televizijske adaptacije nije bio jednosmeran i nije isključivo vodio još snažnijoj popularizaciji ionako uveliko popularnog i etabliranog žanra. Naprotiv, filmski i televizijski jezik povratno je uticao i na osnovne karakteristike književnog žanra, na pojedinačne romane ali i čitave cikluse; to npr, ilustruju podaci koji ukazuju na promenu autorskih postupaka u književnom tekstu na osnovu popularnosti filmske ili televizijske ekranizacije. Na polju filma, kriminalistički romani prerastaju u scenarije kako za projekte u okviru glavnih tokova holivudske produkcije, tako i za filmove evropskih reditelja. Klod Šabrol je sa velikim kritičkim i popularnim uspehom transponovao romane Rut Rendel, Patriše Hajsmit i Šarlote Armstrong na filmsko platno, progovarajući o francuskim klasnim, društvenim i kulturnim konfliktima. Pedro Almodovar je, pak, radnju romana Rut Rendel iskoristio da oslika Španiju pod Frankovom diktaturom.

Britanska televizija je, sa druge strane, počev od osamdesetih godina XX veka producirala serijske ekvivalente ciklusima kriminalističkih romana (dela Agate Kristi, Kolina Dekstera, Artura Konana Dojla, Minet Volters, itd). Serijal *Glavni osumnjičeni* Linde La Plant, npr, zahvaljujući vrhunskom odabiru glumaca, odličnim zapletima, i istančanoj karakterizaciji veoma efektno transformiše tradicionalne obrasce televizijskih serija, a pored toga, veoma angažovano i afirmativno ističe u prvi plan kompleksnu problematiku i pitanje šta znači biti žena u tradicionalno muškim strukturama moći – što se jasno odražava i na polju žanrovske književnosti.

Naposletku, treba naglasiti da pregled svih pomenutih aspekata kriminalističkog romana upućuje na sledeće zaključke: iako je polovinom XIX veka kriminalistički žanr percipiran kao vid lake i jeftine zabave slabije obrazovanih društvenih slojeva, kojima postaje pristupačna jeftina štampa (novine, časopisi, magazini, itd) on se zahvaljujući snažnim vezama sa društvenopolitičkim kontekstom s jedne strane i aktuelnim književnim kretanjima sa druge sve vreme razvijao u pravcu približavanja sferi „visoke književnosti“. Stoga je, dakle, bio u mogućnosti da preuzima ne samo postojeće književne tehnike i postupke, već i da sve više problematizuje sopstvene temelje, tematiku, karakterizaciju likova, uz sve izraženije prisustvo autorskih društveno angažovanih glasova. I, ukoliko obratimo pažnju na neverovatno širok katalog tema kojima se bave britanski autori kriminalističkog romana od šezdesetih godina XX veka do danas (rasizam, marginalizacija i stigmatizacija raznih vidova rodne, seksualne, etničke, klasne razlike, ksenofobija, psihopatologija, itd) možemo zaključiti da je upravo kriminalistički roman bio jedna od najznačajnijih platformi u polju književnosti, na kojoj se raspravljalo o često tabuiziranim i „zabranjenim“ društvenim temama. I upravo je preko klasičnih, tradicionalnih žanrovskih elemenata koji su mu pribavljali i održavali mnogobrojnost čitalačke publike, kriminalistički roman mogao mnogo aktivnije da oblikuje kulturni i

društveni život britanskog društva. A tome je dodatno doprinosila i činjenica da su pojedini autori i autorke (poput Rut Rendel) i u vanknjiževnoj sferi zauzimali značajne društvene pozicije sa kojih su mogli politički delovati, radeći na rešavanju onih problema ili bolnih tema o kojima su pisali u svojim romanima, aktivno pozivajući i svoje čitaoce da angažovano promišljaju o neophodnim promenama u savremenom društvu i kulturi.

Pored toga, odnos kriminalističkog romana i visoke književnosti pokazao se u poslednjim decenijama veoma propustljivim, što je dovelo do toga da su se u nekim godinama među knjigama u širem/užem izboru za, npr, Bukerovu nagradu našli i romani koji bi se jasno svrstali u kriminalističke romane (Tom Rob Smit, *Dete 44/Child 44* (2008); A. D. Miler, *Ruska ljubavnica/Snowdrops* (2010)). Iako takvi „eskcesi“ i danas često izazivaju veoma oštre polemike i dijametralno suprotna mišljenja u književnokritičkoj i medijskoj sferi, oni su ujedno i pokazali da su granice između žanrovskih književnosti i ozbiljne književnosti sve poroznije, te da vrhunska ostvarenja kriminalističkog žanra (poput romana Rut Rendel, Barbare Vajn i Sofi Hane) mogu da stoje ravnopravno sa delima visoke književnosti.

S tim u vezi, mogli bismo reći da, u osnovi, kriminalistički roman, iako potekao od književnih praksi pisanja o misterijama i gotskim tajnama, predstavlja jedinstveno i fundamentalno realistički žanr, utemeljen uvek u pokušaju da se čitaocima predoči faktografski i uzročnopolosledično moguć svet.

DODATAK 1

Detektivski klub

Deset zapovesti detektivskog romana "zlatnog doba" - Ronald Noks, 1929.

- I. Zločinac mora biti pomenut u prvom delu zapleta, ali to ne sme biti niko čije je misli čitalac u stanju da prati.
- II. Podrazumeva se da su iz zapleta isključeni svi natprirodni i vanprirodni uticaji.
- III. Nije dozvoljeno imati više od jedne tajne sobe ili prolaza.
- IV. Ne smeju se koristiti do tada neotkriveni otrovi, niti bilo kakav instrument koji bi na kraju romana zahtevao dugo i naučno objašnjenje.
- V. U zapletu ne sme biti Kineza.
- VI. Detektivu nikada u istrazi ne sme pomoći slučaj, niti detektiv sme imati neobjašnjivu intuiciju za koju će se ispostaviti da je tačna.
- VII. Sam detektiv ne sme nikada biti počinitelj zločina.
- VIII. Detektiv mora naglas da objavi sve tragove na koje naiđe.
- IX. Glupi detektivov prijatelj, takozvani Votson, ne sme od čitaoca sakriti nijednu misao koja mu prođe kroz glavu; njegova inteligencija mora biti malo, ali veoma malo ispod one koju poseduje prosečan čitalac.
- X. Blizanci, i uopšte dvojnici, ne smeju se pojavljivati u zapletu osim ako nismo na vreme o njima obavješteni.

Zvanična ceremonija inicijacije u Detektivski klub

Predsednik: Da li je vaša čvrsta želja da postanete član Detektivskog kluba?

Kandidat: Jeste.

Predsednik: Da li obećavate da će vaši detektivi ispravno i iskreno otkrivati zločine koji su im dodeljeni, koristeći pamet kojom vi poželite da ih obdarite, ne oslanjajući se, niti koristeći: Božanska otkrovenja, Žensku intuiciju, Magiju, Spletke, Slučajnosti ili Višu silu?

Kandidat: Obećavam.

Predsednik: Da li obećavate da ćete umereno koristiti Bande, Zaveru, Smrtonosne zrake, Duhove, Hipnozu, Zamke u podu, Kineze, Nad-kriminalce i Ludake – kao i da ćete se u potpunosti i zauvek odreći Tajanstvenih otrova nepoznatih nauci?

Kandidat: Obećavam.

Predsednik: Hoćete li poštovati Kraljev engleski jezik?

Kandidat: Hoću.

Predsednik: Da li se, iako u nadi da ćete povećati prodaju svojih knjiga, kunete da ćete verno poštovati sva obećanja koja ste dali, dokle god ste član Kluba?

Kandidat: Kunem se u sve pomenuto. A obećavam i da ću biti odan Klubu, da neću krasti niti otkrivati zaplete ili tajne koje bi mi pre objavljivanja svoje knjige mogao saopštiti bilo koji član, bilo da je pod uticajem alkohola ili ne.

Predsednik: Ako ima nekog člana koji se protivi prihvatanju novog kandidata, neka se javi.

(Pauza)

Da li, dakle, prihvatate ovog pisca detektivskih romana za člana Kluba?

Svi: Da.

Predsednik: Izabrani ste za člana Detektivskog kluba, i budete li izdali svoja obećanja, neka drugi pisci pre vas napišu zaplete koje ste osmislili, neka vas izdavač prevari u ugovoru, neka vas neznanci tuže za klevetu, neka stranice vašeg teksta budu pune štamparskih grešaka, i neka vam prodaja knjiga bude sve manja i manja. Amen.

Kandidat: Amen.

DODATAK 2

BIBLIOGRAFIJE OBRAĐENIH PISACA

Vilki Kolins – Odabrana bibliografija

Antonina: or The fall of Rome (1850)

Basil: A Story of Modern Life (1852)

Hide and Seek (1854)

The Dead Secret (1856)

The Woman in White (1860)

Armadale (1866)

The Moonstone (1868)

Man and Wife (1870)

Poor Miss Finch (1872)

The Law and the Lady (1873)

The Two Destinies (1876)

The Fallen Leaves (1879)

The Haunted Hotel (1878)

A Rogue's Life (1879)

Jezebel's Daughter (1880)

The Black Robe (1881)

I Say No (1884)

The Evil Genius (1886)

The Legacy of Cain (1889)

Artur Konan Dojl – Odabrana bibliografija o Šerloku Holmsu

A Study in Scarlet (1887)

The Sign of Four (1890)

The Adventures of Sherlock Holmes (1893)

The Hound of the Baskervilles (1902)

The Return of Sherlock Holmes (1904)

The Valley of Fear (1915)

His Last Bow (1917)

The Case-Book of Sherlock Holmes (1927)

Gilbert Kit Česterton – Odabrana bibliografija

The Napoleon of Notting Hill (1904)

The Club of Queer Trades (1905)

The Man Who Was Thursday (1908)

The Ball and the Cross (1909)

The Innocence of Father Brown (1911)

The Wisdom of Father Brown (1914)

The Man Who Knew Too Much (1922)

The Incredulity of Father Brown (1926)

The Secret of Father Brown (1927)

The Scandal of Father Brown (1935)

Autobiography (1936)

Agata Kristi – Odabrana bibliografija

The Mysterious Affair at Styles (1920)

The Murder of Roger Ackroyd (1926)

The Seven Dials Mystery (1929)

The Murder at the Vicarage (1930)

The Mysterious Mr Quin (1930)

The Sittaford Mystery (1931)

Murder on the Orient Express (1934)

Three Act Tragedy (1934)

Death in the Clouds (1935)

Murder in Mesopotamia (1936)

Death on the Nile (1937)

Appointment with Death (1938)

And then there were None (1939)

Sad Cypress (1940)

N or M? (1941)

The Body in the Library (1942)

Death Comes as the End (1944)

Sparkling Cyanide (1944)

Towards Zero (1944)

The Labours of Hercules (1947)

Taken at the Flood (1948)

Mrs McGinty's Dead (1952)

After the Funeral (1953)

A Pocket Full of Rye (1953)

Hickory Dickory Dock (1955)

4.50 from Paddington (1957)

Ordeal by Innocence (1958)
Cat Among the Pigeons (1959)
The Mirror Crack'd (1961)
The Pale Horse (1961)
At Bertram's Hotel (1965)
Third Girl (1966)
Endless Night (1967)
Hallowe'en Party (1969)
Elephants Can Remember (1972)
Curtain: Poirot's Last Case (1975)
Sleeping Murder (1976)
An Autobiography (1977)

Pi Di Džejms – Odabrana bibliografija

Cover Her Face (1962)
Shroud for a Nightingale (1971)
The Maul and the Pear Tree (1971) (with T. A. Critchley)
An Unsuitable Job for a Woman (1972)
The Black Tower (1975)
Innocent Blood (1980)
A Taste for Death (1986)
Devices and Desires (1989)
The Children of Men (1992)
Original Sin (1994)
A Certain Justice (1997)
Time to Be in Earnest: A Fragment of Autobiography (1999)

Death in Holy Orders (2001)
The Murder Room (2003)
The Private Patient (2008)
Talking about Detective Fiction (2009)
Death Comes to Pemberley (2011)

Rut Rendel – Odabrana bibliografija

From Doon with Death (1964)
To Fear a Painted Devil (1965)
Wolf to the Slaughter (1967)
The Secret House of Death (1968)
A Guilty Thing Surprised (1970)
Some Lie and Some Die (1973)
Shake Hands Forever (1975)
A Demon in My View (1976)
The Fallen Curtain: And Other Stories (1976)
A Judgement in Stone (1977)
The New Girlfriend: And Other Stories (1978)
Sleeping Life (1978)
The Copper Peacock: And Other Stories (1980)
The Lake of Darkness (1980)
The Fever Tree: And Other Stories (1982)
The Tree of Hands (1984)
An Unkindness of Ravens (1985)
Live Flesh (1986)
The Bridesmaid (1989)

Kissing the Gunners Daughter (1992)
Simisola (1994)
Road Rage (1997)
A Sight for Sore Eyes (1998)
Harm Done (1999)
Piranha to Scurfy: And Other Stories (2000)
The Babes in the Wood (2002)
Not in the Flesh (2007)
The Saint Zita Society (2012)
The Vault (2011)
No Man's Nightingale (2013)

Kolin Dekster – Kompletna bibliografija o inspektoru Morsu

Last Bus to Woodstock (1975)
Last Seen Wearing (1976)
The Silent World of Nicholas Quinn (1977)
Service of All the Dead (1979)
The Dead of Jericho (1981)
The Riddle of the Third Mile (1983)
The Secret of Annexe 3 (1986)
The Wench Is Dead (1989)
The Jewel That Was Ours (1991)
The Way Through the Woods (1992)
Morse's Greatest Mystery: And Other Stories (1993)
The Daughters of Cain (1994)
Death Is Now My Neighbour (1996)

The Remorseful Day (1999)

Minet Volters – kompletna bibliografija romana

The Ice House (1992)

The Sculptress (1993)

The Scold's Bridle (1994)

The Dark Room (1995)

The Echo (1997)

The Breaker (1998)

The Shape of Snakes (2000)

Acid Row (2001)

Fox Evil (2002)

Disordered Minds (2003)

The Devil's Feather (2005)

The Chameleon's Shadow (2007)

Barbara Vajn – Kompletna bibliografija

A Dark Adapted Eye (1986)

A Fatal Inversion (1987)

The House of Stairs (1988)

Gallowglass (1990)

King Solomon's Carpet (1991)

Asta's Book (1993)

No Night Is Too Long (1994)

The Brimstone Wedding (1995)
The Chimney Sweeper's Boy (1998)
Grasshopper (2000)
The Blood Doctor (2002)
The Minotaur (2005)
The Birthday Present (2008)
The Childs Child (2012)

PRIMARNA LITERATURA:

- Christie, Agatha. *Death on the Nile*, London: HarperCollins, 1995.
- Christie, Agatha. *Murder at the Vicarage*, London: Harper, 2007.
- Christie, Agatha. *The Labours of Hercules*, London: HarperCollins, 2010.
- Christie, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*, London: Harper, 2013.
- Collins, Wilkie. *Basil*, Fairford: Echo Library, 2005.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*, London: Penguin, 1994.
- Česterton, G. K. . *Čovek koji je bio Četvrtak*, prev. Radoslav Petković, Beograd: Nolit, 1987.
- Dexter, Colin. *The Wench Is Dead*, London: Pan Macmillan, 2004.
- Doyle, Sir Arthur Conan. *The Original Illustrated 'STRAND' Sherlock Holmes*, Ware: Wordsworth Editions, 1998.
- James, P. D. . *A Certain Justice*, electronic edition, New York: RosettaBooks, 2003.
- MacDermid, Val. *Report for Murder*, London: Bywater Books, 2005.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Illustrated Stories and Poems*, London: Chancellor Press, 1994.
- Rendell, Ruth. *Simisola*, London: Cresset Editions, 2000.
- Rendell, Ruth. *The Ruth Rendell Omnibus*, Chatham: BCA, 1992.
- Tey, Josephine. *The Daughter of Time*, London: Arrow, 2009.
- Vine, Barbara. *The Blood Doctor*, electronic edition, London: Penguin, 2003.
- Walters, Minette. *The Shape of Snakes*, London: Pan Macmillan, 2001.

SEKUNDARNA LITERATURA:

A Companion to Crime Fiction, ed. by Charles Rzepka and Lee Horsley, Chichester: Blackwell, 2010.

Agatha Christie – First Lady of Crime, ed. by H. R. F. Keating, London: Henry Holz & Company, 1977.

Blakesley Lindsay, Elizabeth. *Great Women Mystery Writers*, Westport: Greenwood Press, 2007.

Bloom's Modern Critical Views: G.K. CHESTERTON, ed. by Harold Bloom, New York: Chelsea House, 2006.

Cambridge Companion to Crime Fiction, ed. by Martin Priestman, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Cornelius, Kay. *Edgar Allan Poe*, New York: Chelsea House, 2001.

Crime Writers, ed. by H. R. F. Keating, London: BBC, 1978.

Critical Survey of Mystery and Detective Fiction, ed. by Carl Rollyson, Pasadena: Salem Press, 2008.

Detective Fiction – A Collection of Critical Essays, ed. by Robin W. Winks, New York: Prentice Hall, 1980.

Evans, Mary. *The Imagination of Evil; Detective Fiction and the Modern World*, London: Continuum, 2009.

Gramsci, Antonio. *Lettres de la Prison*, Edition électronique, réalisée par Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, 2002.

Gregory Klein, Kathleen. *The Woman Detective: Gender & Genre*, Illinois: Illini Books, 1995.

- Hailey DuBose, Martha. *Women of mystery*, New York: THOMAS DUNNE BOOKS, 2000.
- Hanson , Gillian Mary. *City and Shore; The Function of Setting in the British Mystery*, Jefferson: McFarland & Company, 2004.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*, New York: Carroll & Graf Pub, 1984.
- Horsley, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, ed. by Marieke Krajenbrink and Kate M. Quinn, Amsterdam: Rodopi, 2009,
- Knight, Stephen. *Crime Fiction 1800-2000*, New York: Palgrave, 2004.
- Knowls, Christopher. *Our Gods Wear Spandex*, New York: Weiser Books, 2007.
- Lad Panek, LeRoy. *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914-1940*, Madison: University of Wisconsin Press, 1979.
- Lasić, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb: Liber, Mladost, 1973.
- Munt, Sally R. *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London: Routledge, 2005.
- Pykett, Lyn. *The Sensational Novel from The Woman in White to Moonstone*, Plymouth: Northcote House, 1994.
- Redmond, Christopher. *A Sherlock Holmes Handbook*, Toronto: Simon & Pierre Publishing, 1996.
- Rodriguez, Ralph E. *Brown Gumshoes: Detective Fiction and the Search for Chicana/o identity*, Austin: University of Texas Press, 2005.
- Rowland, Susan. *From Agatha Christie to Ruth Rendell; British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, New York: Palgrave, 2001.
- Scaggs, John. *Crime Fiction (The New Critical Idiom)*, New York: Routledge, 2005.

Soitos, Stephen F. *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1996,

Symons, Julian. *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London: Penguin, 1975.

The Mammoth Encyclopedia of Modern Crime Fiction, compiled by Mike Ashley, London: Constable & Robinson, 2002.

The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing, ed. by Rosemary Herbert, Oxford: Oxford University Press, 1999.

The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading, ed. by John P. Muller, William J. Richardson, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

BIOGRAFIJA AUTORA

Uroš Tomić rođen je u Jagodini. Diplomirao je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, Odsek za engleski jezik i književnost 2001. godine. Zaposlen je kao profesor engleske i svetske književnosti na engleskom kao maternjem jeziku, u okviru međunarodnog koledž programa (International Baccalaureate Diploma Program) i više od deset godina predaje Engleski jezik na Fakultetu veterinarske medicine u Beogradu. Bavi se književnim i stručnim prevođenjem. U poslednje dve godine objavio je prevod zbirke kratkih priča Raja Kudera (*Priče iz Los Anđelesa*, Geopoetika) i romana Vudija Gatrija (*Kuća od zemlje*, Geopoetika), kao i zbirku eseja o savremenim teoretičarima umetnosti (*Umetnost – ključni savremeni mislioci*, Službeni glasnik). Radi kao moderator i organizator književnih radionica u Američkom kulturnom centru u Beogradu. Učestvovao je na više međunarodnih skupova u zemlji i inostranstvu posvećenih anglističkim temama (Bugarska, Rumunija, Portugal i Engleska), i na nekoliko konferencija o razvoju nastave stranih jezika na nematičnim fakultetima.

Održao je niz javnih predavanja i moderirao različite književne tribine, odnosno gostovanja američkih i engleskih autora (UK Parobrod, Narodna biblioteka Srbije, Biblioteka grada Beograda, Univerzitetska biblioteka "Svetozar Marković"). Tom prilikom govorio je o američkoj književnosti, britanskom kriminalističkom romanu, njujorškoj umetničkoj i pesničkoj sceni posle Drugog svetskog rata, a moderirao je i književne razgovore sa Erikom Džong, dobitnikom američke nagrade "National Book Award" Bilom Volmanom,

profesorom Finom Fordamom (Univerziteti u Kembridžu i Notingemu), i kanadskom spisateljicom Bjankom Lakoseljac.

Pored engleskog jezika govori italijanski, francuski i španski, bavi se novinarstvom, pisanjem radiodrama i kratkih priča, a početkom 2013. godine objavio je svoj prvi roman na engleskom jeziku *The Birdman Cycle*, pod pseudonimom Thomas Rose-Masters.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Uroš Tomić

број уписа 08111d

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Britanski kriminalistički roman - ključni aspekti razvoja

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 18. 11. 2013.



Uroš Tomić

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Uroš Tomić

Број уписа 08111d

Студијски програм modul Književnost

Наслов рада Britanski kriminalistički roman - ključni aspekti razvoja

Ментор dr Zoran Paunović

Потписани Uroš Tomić

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 18. 11. 2013.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Britanski kriminalistički roman - ključni aspekti razvoja

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 18. 11. 2013.

