

Suvremeni kriminalistički roman na primjerima Gorana Tribusona, Pavla Pavličića i Milorada Stojevića

Šarkanj, Danijela

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:751469>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KROATISTIKU

DANIJELA ŠARKANJ

**SUVREMENI KRIMINALISTIČKI ROMAN NA PRIMJERIMA GORANA
TRIBUSONA, PAVLA PAVLIČIĆA I MILORADA STOJEVIĆA**

Diplomski rad

Pula, lipanj 2017.

SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KROATISTIKU

DANIJELA ŠARKANJ

**SUVREMENI KRIMINALISTIČKI ROMAN NA PRIMJERIMA GORANA
TRIBUSONA, PAVLA PAVLIČIĆA I MILORADA STOJEVIĆA**

Diplomski rad

JMBAG: 0303021044, redoviti student

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost

Predmet: Suvremeni hrvatski roman

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: kroatistika

Mentor: doc. dr. sc. Daniel Mikulaco

Pula, lipanj 2017



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Danijela Šarkanj, kandidat za magistra hrvatskoga jezika I književnosti ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

U Puli, 1. lipnja 2017.



IZJAVA o korištenju autorskog djela

Ja, Danijela Šarkanj dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom *Suvremeni kriminalistički roman na primjerima Gorana Tribusona, Pavla Pavličića i Gorana Tribusona* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 1. lipnja 2017.

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	3
2. TRIVIJALNA KNJIŽEVNOST	4
2.1. O nazivu	4
2.2. Trivijalna književnost/umjetnička književnost	6
2.3. Shematičnost i stilski nesklad trivijalne književnosti	9
2.4. Kriminalistički roman/detektivski roman/proza detekcije	10
3. KOMPOZICIJA KRIMINALISTIČKOG ROMANA	13
3.1. Linearno-povratna naracija.....	14
3.2. Istraga, potjera, prijetnja i akcija.....	15
3.3. Zločin „lakšeg“ ili „težeg“ oblika	20
3.4. Pravedna kazna ili trijumf zla.....	21
3.5. Detektiv kao protagonist.....	22
3.6. Zločinac.....	25
3.7. Mjesto i vrijeme radnje	27
4. KRATKI PREGLED SVJETSKOGA KRIMINALISTIČKOG ROMANA.....	29
5. KRATKI PREGLED HRVATSKOGA KRIMINALISTIČKOG ROMANA.....	36
5.1. Hrvatski fantastičari	39
5.1.1 Kriminalistički roman Pavla Pavličića	40
5.1.2. Kriminalistički roman Gorana Tribusona.....	45
6. ROMANESKNI OPUS MILORADA STOJEVIĆA	49
7. KOMPARATIVNA ANALIZA ROMANA ZAVIRIVANJE, PJESMA ZA RASTANAK I KRV I POLJUPCI	52
7.1. Kraj koji nas vraća na početak	52
7.2. Romani istrage i roman akcije i prijetnje	60
7.3. Ubojstvo – zločin „težeg“ oblika.....	68
7.4. Prevlast pravedne kazne.....	71
7.5. Detektiv naspram detektivskog trojca	72
7.6. Ubojica kao zločinac	74
7.7. Ograničenost mjesta i vremena radnje.....	75
8. TRIVIJALNA ILI UMJETNIČKA KNJIŽEVNOST	77
9. ZAKLJUČAK	83
10. POPIS LITERATURE	86
11. SAŽETAK/SUMMARY	88

1. Uvod

U radu se govori o suvremenome kriminalističkom romanu na primjerima romana *Zavirivanje* (2000) Gorana Tribusona, *Pjesma za rastanak* (2000) Pavla Pavličića te *Krv i poljupci* (2004) Milorada Stojevića.

Odabir romana *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* proizlazi iz namjere da se prikaže kompozicija kriminalističkog žanra na što „čišćim“ uzorcima te ih se usporedi s romanom *Krv i poljupci* kao primjerom modifikacije kriminalističkog žanra. Naime, navedene ćemo romane komparativno analizirati na temelju sastavnih elemenata kompozicije kriminalističkog romana. Elementi na kojima ćemo temeljiti analizu su: linearno-povratna naracija, kompozicijski oblici (istraga, potjera, prijetnja i akcija), zločin, kazna, detektiv, zločinac te mjesto i vrijeme radnje.

Zatim ćemo komparativnu analizu proširiti na pitanje pripadnosti spomenutih romana trivijalnoj ili umjetničkoj književnosti. Pripadnost jednoj od navedenih književnosti pokušat ćemo odrediti na temelju odnosa prema tradiciji, postojanju sheme u trivijalnoj književnosti, odnosu prema stvarnosti te strukturalnih elementima kao što su fabula, teme, motivi i likovi.

Analizi će prethoditi teorijski dio o trivijalnoj književnosti i kriminalističkom romanu. O trivijalnoj ćemo književnosti govoriti na temelju odnosa prema umjetničkoj književnosti. Zatim ćemo se osvrnuti na dvije bitne značajke trivijalne književnosti: shematičnost i stilski nesklad. S obzirom na to da odabir između naziva *detektivski roman*, *kriminalistički roman* i *proza detekcije* može izazvati nedoumice, navest ćemo kako ih pojedini autori definiraju te ćemo u skladu s njihovim definicijama odrediti najprikladniji za romane *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak* i *Krv i poljupci*. Veći dio teorijskog dijela posvetit ćemo kompoziciji kriminalističkog romana.

Uslijedit će kratki pregled povijesti svjetskoga i hrvatskoga kriminalističkog romana s naglaskom na Tribusonov i Pavličićev kriminalistički roman. Teorijski ćemo dio završiti sažetim pregledom romanesknog opusa Milorada Stojevića.

2. Trivijalna književnost

2.1. O nazivu

Rasprave se o trivijalnoj književnosti često odnose na pitanje naziva te vrste književnosti. U ovome je radu upotrijebljen naziv *trivijalna književnost*. Prema Milivoju Solaru spomenuti se naziv ustalio u hrvatskoj književnoznanstvenoj terminologiji za razliku od ostalih termina.¹ Za tu se vrstu književnosti upotrebljavaju i nazivi: *popularna literatura*, *zabavna književnost*, *laka književnost*, *subliteratura*, *šund* i *kič*.

Zdenko Škreb navodi termin *trivijalna književnost*, a koji je prijevod njemačkog termina *Trivialliteratur*. Ističe da ga je u znanost o književnosti uvela germanistica Marianne Thalmann u studiji *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman* iz 1923. godine.² Škreb razlikuje trivijalnost kao tehniku pisanja i trivijalnost kao nedostatak inventivnosti. Tehnikom pisanja podrazumijeva prevladavanje dijaloga i naracije nad opisom, dok nedostatak inventivnosti povezuje sa shematičnošću takve vrste književnosti.³ Također, naziv *trivijalna književnost* smatra vrijednosnim i klasifikacijskim pojmom. Navodi da se trivijalna književnost kao vrijednosni pojam odnosi na recepciju pojedinih književnih djela, dok se kao klasifikacijski pojam odnosi na trivijalne književne vrste, a za koje je karakteristična shema.⁴

Prema Viktoru Žmegaču odabir između naziva *trivijalna književnost*, *popularna literatura* i *zabavna književnost* ovisi o stajalištu o takvoj vrsti književnosti, a ona su opravdavajuća ili osporavajuća. Pritom ističe da je opće mišljenje o toj vrsti književnosti uvijek bilo negativno.⁵ Posebno razlikuje *trivijalnu književnost* i *subliteraturu* pri čemu ističe da *subliteratura* uglavnom potječe iz izvorne tradicije koja nije bila sve do 18. stoljeća književno priznata zbog društvenih razloga.⁶ Kao primjer subliterature navodi bajku koja se do 17. stoljeća smatrala pričom za neobrazovane.⁷

Milivoj Solar navodi da *zabavna književnost* podrazumijeva kriterij zabavnosti pa joj je svrha da zabavi čitatelja. Navedeno potkrepljuje shemom

¹ Milivoj Solar: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 73.

² Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 170. – 171.

³ o.c., str. 91. – 92.

⁴ o.c., str. 184.

⁵ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 157. – 158.

⁶ o.c., str. 160.

⁷ o.c., str. 159.

karakternih osobina likova i njihovih postupaka te logički jasnim zapletom i raspletom koji ne zahtijevaju od čitatelja da bude koncentriran ili obrazovan te scenama različitim od svakodnevnog života koje ne utječu na čitateljeve emocije.⁸ S obzirom na to da je pitanje je li nešto zabavno ili dosadno subjektivne prirode, Solar smatra da naziv *zabavna književnost* nije prikladan.⁹

Maša Kolanović u knjizi *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* navodi da su se značenjskim razlikama između naziva *masovna*, *popularna*, *trivijalna*, *zabavna* književnosti i kultura bavili mnogi autori. Odabir sintagme *popularna kultura* opravdava njezinim leksičkim značenjem „poznatosti“, „omiljenosti“, „razumljivosti“, „pristupačnosti“, „dostupnosti“, „široke rasprostranjenosti“ u hrvatskome standardnom jeziku te činjenicom da za razliku od ostalih termina sadrži najmanje negativnih vrijednosnih konotacija.¹⁰

Naziv *laka književnost* upotrebljava Milivoj Solar stavljajući ga u opreku s *teškom književnošću*. Navodi da se lakoća može odnositi na jasan stil i eleganciju, ali i na ispraznost te jeftinost te književnosti. Opreku lake i teške književnosti shvaća i u kontekstu djelovanja književnog djela na čitateljeve emocije.¹¹ Također, gledajući na književnost kao na djelatnost govori o lakoći i težini pisanja, čitanja te samih književnih djela.¹² Ističe da s aspekta recepcije književnost mora biti teška jer samo s naporom možemo razumjeti jezik književnog djela, dok s aspekta pisca mora biti laka jer je lakoća pisanja dokaz njegovog talenta.¹³

Viktor Žmegač smatra da naziv *kič* možemo upotrijebiti samo kada govorimo o djelima trivijalne književnosti kao što su ljubavna pripovijetka i sentimentalni ljubavni roman.¹⁴ *Šund* definira pojmom negativnog predznaka čija upotreba ovisi o subjektivnosti pojedinca.¹⁵

⁸ Milivoj Solar: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 136. – 137.

⁹ Milivoj Solar: *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb, 1971., str. 117. – 118.

¹⁰ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011., str. 30. – 32.

¹¹ Milivoj Solar: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 7. – 8.

¹² o.c., str. 9.

¹³ o.c., str. 14.

¹⁴ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 176.

¹⁵ o.c., str. 175.

2.2. Trivijalna književnost/umjetnička književnost

Kada govorimo o trivijalnoj književnosti, važno je istaknuti njezin odnos prema umjetničkoj književnosti. Umjetničku i trivijalnu književnost možemo usporediti na temelju odnosa prema tradiciji, postojanju sheme koja je pretjerana u trivijalnoj književnosti, odnosa prema stvarnosti te strukturalnih elemenata kao što su fabula, teme, motivi te likovi.

Prema Milivoju Solaru umjetnička književnost se za razliku od trivijalne poziva na tradiciju. Navodi da se umjetnička književnost razvija na temelju uzora koji su imali slične probleme, dok je za trivijalnu književnost tradicija okamenjena. Također, ističe da se umjetnička književnost svjesno obazire na povijest književnih tema i načina na koje su one oblikovane, a što je bitno za razumijevanje određenoga književnog djela, dok za razumijevanje trivijalne književnosti nije bitno poznavanje povijesti književnosti. Smatra i da umjetničku književnost ne možemo razumjeti bez da smo pročitali određen broj književnih djela te ako nemamo barem okvirno poznavanje grčke i biblijske mitologije.¹⁶

Uz odnos prema tradiciju, bitna je razlika između njih postojanje sheme u trivijalnoj književnosti. Ana Radin smatra da na temelju sheme može nastati beskrajn broj trivijalnih književnih djela, pa govori o *automatizmu* takve vrste književnosti, a što povezuje s obilježjem *reproduktibilnosti* kao najvećom razlikom između ove dvije književnosti. Pritom ističe da formu umjetničkih književnih djela, izuzmemo li žanrovske modele i modele književnih vrsta, karakterizira kompleksnost, individualnost i originalnost.¹⁷

Na odnos književnosti prema stvarnosti možemo gledati iz dvije različite perspektive. Prema Milivoju Solaru književna djela ne oponašaju izravno stvarnost, već je taj odnos posredovan jezikom, književnom konvencijom te jezičnom konvencijom. Književna je konvencija pokazatelj da je neki način govora umjetnički način govora, dok se jezična konvencija tiče pjesničke slobode. Ističe da književnost polazi od stvarnosti koju oblikuje na svoj način i tako stvara jedan novi svijet.¹⁸ Isto smatra i Gajo Peleš koji navodi da određeni događaj, ličnost ili prostor književna priča „izvlači“ iz povijesnog konteksta i „uvlači“ u svoj svijet. Prema tome stvarnost ih više ne određuje i ne nameće se

¹⁶ Milivoj Solar: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 113. – 116.

¹⁷ Ana Radin: Eventualne formalno-semantičke distinkcije, *Trivijalna književnost*, radionica SIC, Beograd, 1987., str. 46.

¹⁸ Milivoj Solar: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 16. – 19.

pitanje vjerodostojnosti stvarnosti u književnosti.¹⁹ On shvaća svijet književnog djela mogućim pa stvarnost više nije relevantna za književnu priču. Za Gaju Peleša mogući svijet isključuje prošlost, on ne oponaša stvarnost, već je pretpostavka jednoga novog svijeta.²⁰

Milivoj Solar za trivijalnu književnost kaže da ne oponaša stvarnost te da u njoj ne trebamo tražiti određeni „pogled na svijet“ karakterističan za svakodnevni život. Ističe i da čitatelj trivijalne književnosti želi čitati o pustolovinama, tajanstvenim ubojstvima, svemu onome što nije dio njegove monotone svakodnevice. Također, on u njoj pronalazi vlastite sanjarije, svjesne i nesvjesne želje koje u stvarnom životu ne može ostvariti.²¹

Da književnost ne oponaša izravno stvarnost, dokazuje nam i kriminalistički žanr. Davor Beganović navodi da su u kriminalističkom romanu likovi i prostor prikazani vjerno u odnosu na stvarnost, no da je ta vjernost tek privid jer svaki lik postoji kao funkcija vlastite uloge u zapletu te su odnosi likova usko povezani sa zločinom. Prema Beganoviću jednodimenzionalan odnos prema zbilji podrazumijeva plošnu karakterizaciju likova, ali i težnju da se ne stvori emocionalni odnos čitaoca prema žrtvi.²² I Velimir Visković navodi da u kriminalističkome romanu ne trebamo tražiti i analizirati elemente stvarnosti. Naime, on ističe da kriminalistički žanr nije daleko od fantastike po pitanju odnosa književnosti i stvarnosti. Smatra da prisutnost zločina u stvarnom životu ne pridonosi „realističnosti“ krimića.²³

S druge strane postoje mišljenja da trivijalna književnost oponaša stvarnost. Kada govorimo o hrvatskome kriminalističkom romanu, pojedini autori zastupaju njihovo čitanje u odnosu na stvarnost. Andrea Zlatar u knjizi *Istinito, lažno, izmišljeno : ogledi o fikcionalnosti* ističe povezanost hrvatskih kriminalističkih romana sa stvarnošću. Unatoč fikcionalnosti književnog teksta, ona smatra da hrvatske krimiće treba čitati na temelju konteksta u kojem je književno djelo nastalo.²⁴ Također, Antonio Juričić se slaže s prethodnim mišljenjem te zaključuje da se u hrvatskome kriminalističkom romanu mogu

¹⁹ Gajo Peleš: *Tumačenje romana*, Artesor naklada, Zagreb, 1999., str. 155.

²⁰ o.c., str. 163.

²¹ Milivoj Solar: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 103. – 105.

²² Davor Beganović: Između fantastike i proze detekcije, *Republika*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 42., br. 5 – 6, 1986., str. 560.

²³ Velimir Visković: *Mlada proza*, Znanje, Zagreb, 1983., str. 72.

²⁴ Andrea Zlatar: *Istinito, lažno, izmišljeno : ogledi o fikcionalnosti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989., str. 21.

iščitati promjene koje su se događale u našem društvu. On razlikuje austrougarski, jugoslavenski te hrvatski kontekst, podtekst, okvir, diskurz²⁵, kronotop²⁶ u kriminalističkim romanima na našim prostorima.²⁷

Ana Radin u radu *Eventualne formalno-semantičke distinkcije* navodi da ne postoji tema u umjetničkoj književnosti koju ne možemo pronaći i u trivijalnoj književnosti. Nadalje, ističe nužnost postojanja fabulativnosti u trivijalnoj književnosti, dok ju umjetnička književnost ne mora sadržavati. Što se tiče motiva, zaključuje da su u umjetničkoj književnosti semantičko kompleksni i teže produbljenosti i objektivizaciji, dok ih u trivijalnoj književnosti karakterizira ekscentričnost, senzacionalnost te devijantnost. Razlika se kriju i u junaku. Njega u djelima trivijalne književnosti ne krasi individualnost, odnosno teško ponovljiva personalna obilježja, već su ta obilježja jednoznačna i ponovljiva.²⁸

Prema Antoniju Juričiću za odnos trivijalne i umjetničke književnosti bitno je istaknuti postmodernističko stajalište, a koje je ukinulo razliku između trivijalne i umjetničke književnosti te je time je pridano značenje tekstovima što su kroz povijest bili „manje vrijedni”. Antonio Juričić ističe Solarovo mišljenje da je gotovo cijela tzv. postmoderna proza prožeta preplitanjem trivijalne i visoke književnosti, a što postmodernistički teoretičari određuju kao višestruku kodiranost određenoga književnog djela. Tako npr. roman *Ime ruže* možemo čitati prema kriminalističkom kodu, ali i kao traktat o medijavelistici.²⁹

²⁵ U nešto drugačijem smislu pojam diskurza preuzela je I naratologija, koja ga rabi u značenju svojevrsne „obrade priče”, što će reći da ga shvaća kao neki aspekt s kojega se priča u književnom djelu razumijeva kao način na koji je autor želio uobličiti sve pripovjedne dijelove u skladu s porukom koju želi odaslati čitateljima. Prema: Milivoj Solar: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., str. 66.

²⁶ Bahtin (1975) tim pojmom označuje prostorno-vremensku povezanost pripovjednog teksta. Uveo ga je u raspravi „Oblici vremena i kronotopa” nastaloj 1937/8. god. Prema: Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 281.

²⁷ Antonio-Toni Juričić: *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), Zagreb, 2010., str. 37.

²⁸ Ana Radin: *Eventualne formalno-semantičke distinkcije*, *Trivijalna književnost*, radionica SIC, Beograd, 1987., str. 44. – 46.

²⁹ Antonio Juričić: *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), 2010., str. 12. – 13.

2.3. Shematičnost i stilski nesklad trivijalne književnosti

Zdenko Škreb navodi shematičnost i stilski nesklad kao dvije osnovne značajke trivijalne književnosti.³⁰

Viktor Žmegač smatra da ako poznajemo shemu prema kojoj je strukturiran određeni trivijalni žanr možemo reći da dijelom poznajemo i tekst. Kao bitno obilježje takvih tekstova navodi *predskazivost*, a koju oprimjeruje stereotipnošću fabularnih obrata i predskazivošću djelovanja nekih likova. U vezi s djelovanjem likova navodi i zakon književne predestinacije prema kojemu je unaprijed određen uspjeh ili neuspjeh određenih likova.³¹

Prema Škrebu shemu trivijalnoga književnog djela čine tok radnje, specifičnost prikazanih likova, jezični izraz te model svijeta kao idejna pozadina. Za tok radnje navodi da u određenom trivijalnom žanru može biti slobodnije ili kruće određen. Primjerice, u detektivskom je romanu tok radnje kruće određen nego u ljubavnom romanu. Specifičnost prikazanih likova objašnjava funkcijama na koje su likovi svedeni u određenom trivijalnom žanru.³² Isto smatra i Milivoj Solar navodeći da trivijalna književnost ne stvara likove u odnosu prema stvarnosti, po uzorcima određene sredine ili vremena, već ih oblikuje prema zakonitostima žanra.³³ Nadalje, jezični izraz u trivijalnome književnom djelu Škreb smatra jednostavnim, dok idejnom pozadinom trivijalnoga književnog djela cilja na djelovanje književnosti na čitatelja.³⁴

Govoreći o stilu trivijalne književnosti važno je istaknuti stilski nesklad takve vrste književnosti. Prema Zdenku Škrebu u kriminalističkom romanu stilski nesklad podrazumijeva činjenicu da u građanskom svijetu realizma postoji detektiv s nenadmašivim intelektualnim sposobnostima. Škreb zaključuje da upravo to ne dopušta kriminalističkom romanu da se sublimirajući shemu uzdigne do originalnoga umjetničkog djela.³⁵

Viktor Žmegač smatra da je o stilu u kriminalističkom romanu teško nešto konkretno reći jer se u njemu sve svodi na obrazac pa je izraz funkcionaliziran.

³⁰ Zdenko Škreb: Trivijalna književnost, *Umjetnost riječi*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 42., br.2, 1998., str. 140.

³¹ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 164. – 165.

³² Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 185. – 186.

³³ Milivoj Solar: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 108.

³⁴ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 186. – 187.

³⁵ Zdenko Škreb: Trivijalna književnost, *Umjetnost riječi*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 42., br.2, 1998., str. 140.

Navodi da je sve u njemu u cilju kriminalističke priče, odnosno istrage. Navedeno potkrepljuje primjerom opisa predmeta u kriminalističkom romanu, a koji ne predočuje navedeni predmet, niti se što želi reći o ukusu vremena ili društvenoj pripadnosti, već je taj predmet kriminalistički motiviran, podrazumijeva skrivene znakove koje će detektiv otkriti i uvrstiti u dokazni sustav.³⁶ Isto navodi za opise ambijenata. Ističe da iako često dočaravaju određenu atmosferu, podložni su zakonitostima kriminalističkog romana.³⁷ I Pavličić zastupa mišljenje da opis u umjetničkoj prozi pridonosi umjetničkom doživljaju djela, dok je u kriminalističkom romanu podređen pripovijedanju priče.³⁸

Žmegač navodi i izostanak svake životne pojave koja bi mogla poremetiti shemu ili ju staviti u drugi plan kao obilježje stila kriminalističkog romana. Smatra da se najdosljednije potiskuje erotika jer odvraća čitaočevu pozornost te remeti strukturalne odnose.³⁹

2.4. Kriminalistički roman/detektivski roman/proza detekcije

U teoriji o književnosti možemo naići na nazive *kriminalistički roman*, *detektivski roman* te *proza detekcije*. Neki autori smatraju da su navedeni nazivi sinonimi, dok im neki pridaju različita značenja.

Milivoj Solar ističe da se *kriminalistički roman* naziva i *detektivski* jer je u njemu junak uglavnom detektiv. Također, kao zamjenu za navedene nazive navodi naziv *roman detekcije*, u kojem uvijek postoji neka vrsta istrage.⁴⁰ U *Književnom leksikonu* Milivoj Solar *detektivski* i *kriminalistički roman* navodi pod dvjema rječničkim natuknicama. *Detektivski roman* definira žanrom određenim likom detektiva, a koji je u današnje vrijeme uglavnom istoznačan nazivu *kriminalistički roman*. Pritom ističe da je pojam kriminalističkog romana obuhvatniji jer glavni lik ne mora biti detektiv, pa se u skladu s time detektivski roman shvaća kao varijantu kriminalističkog romana, ili kao žanr sam za sebe.⁴¹

³⁶ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 195.

³⁷ o.c., str. 196. – 197.

³⁸ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 44.

³⁹ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 198.

⁴⁰ Milivoj Solar: *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1982., str. 217.

⁴¹ Milivoj Solar: *Književni leksikon*, MATICA HRVATSKA, Zagreb, 2011., str. 105.

Osvrćući se na Pavličićev kriminalistički roman, Zdenko Škreb navodi da je bolje koristiti pridjev *detektivski* nego *kriminalistički* jer termin *kriminalistički* može označavati i pripovijetku o zločinstvu bez specifične sheme. Također, napominje da Pavličićevim djelima ni termin *detektivski* ne odgovara jer je iz sheme izbacio bogolikog detektiva.⁴²

Antonio Juričić u svojoj doktorskoj disertaciji spominje razlikovanje termina *the crime* i *the detective novel* u knjizi *The Oxford companion to crime and mystery writing* (1999) autorice Julian Symons. Ona smatra da se *kriminalistički roman* može primijeniti na sva djela koja u središte svoje radnje stavljaju počinitelja i zločin, dok se *detektivski roman* odnosi na ona djela u kojima otkrivanje zagonetke čini glavni pripovjedački postupak. Također, ističe da je u *kriminalističkom romanu* lik detektiva u drugom planu ili se uopće ne pojavljuje.⁴³

Prema Solaru Tribusonov roman *Zavirivanje* možemo odrediti detektivskim romanom jer je protagonist detektiv, odnosno to postaje u romanu *Dublja strana zaljeva*, trećem romanu ciklusa o istražitelju Baniću:

Shvativši da će policija vrlo brzo dobiti mnoštvo privatnih konkurenata, bivši inspektor Banić odlučio je na isti način unovčiti vlastita policijska iskustva. Napustio je stan u Kosirnikovoj ulici, pronašao je odgovarajući prostor u prolazu kina »Kozara«, nedaleko od Britanskog trga, i otvorio svoju Agenciju za prikupljanje dokaza. (Tribuson, 2001:18)

U prvom je romanu Nikola Banić policijski službenik koji većinu istrage vodi proizvoljno. Dakle, možemo reći da je već u prvom romanu vrlo blizu detektivskog zanimanja. I roman *Pjesma za rastanak* možemo odrediti detektivskim romanom. Naime, u njemu su detektivi zapravo amateri, po zanimanju novinari. Da bi njihova istraga bila vjerodostojnija, u istrazi im pomaže policijski službenik Šoštar. Oba romana možemo odrediti i romanima detekcije jer u njima postoji istraga počinjenog zločina.

Također, prema Škrebu i Symons romane *Pjesma za rastanak* i *Zavirivanje* ne možemo odrediti kriminalističkim romanima, već ih je preciznije svrstati u detektivske jer je u središtu njihove radnje istraga zločina. Uzmemo li

⁴² Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 225.

⁴³ Antonio Juričić: *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), 2010., str. 70.

u obzir da u oba romana istragu ne vodi bogoliki detektiv, prema Škrebu ih nije precizno odrediti niti detektivskim romanima.

Stojevićev roman *Krv i poljupci* prema Škrebu i Symons možemo odrediti kriminalističkim romanom jer se jedna razina njegovog čitanja temelji na zločinu. Od elemenata specifičnih za shemu kriminalističkog romana, u njemu pronalazimo zločin i ubojicu, a izostavljeni su istraga i detektiv.

Na osnovu shvaćanja naziva *kriminalistički roman* kao obuhvatnijeg pojma koji podrazumijeva svaku pripovijetku o zločinu, a da pritom ne mora sadržavati karakterističnu shemu, romane *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak* i *Krv i poljupci* u ovome ćemo radu odrediti kriminalističkima. Naime, upravo je zločin zajednički nazivnik ovim romanima.

3. Kompozicija kriminalističkog romana

Prema Zdenku Škreb u kompozicija se kriminalističkog romana naoko čini stroga jer se sastoji od određenog broja determiniranih sastavnih elemenata koji određuju samo opći tok fabule i jednog ili više likova u njoj. Smatra da se u nju mogu uvrstiti elementi različitih književnih vrsta, kao što su elementi pustolovnog romana, pornografskog romana, ljubavnog romana te da može sadržavati općenitu kritiku društva, satiru ili parodiju određenih društvenih slojeva, narodnosti i običaja. Spominje i primjere romana u kojima autori parodiraju kompoziciju kriminalističkog romana.⁴⁴

Iz navedenog možemo zaključiti da je za kriminalistički roman, pa tako i za trivijalnu književnost općenito, karakterističan odnos shematičnosti i autorske originalnosti. Igor Mandić ističe da vrsniji autori unose u kriminalistički žanr novosti, a što naravno ovisi o životnom i autorskom slučaju.⁴⁵ Pavao Pavličić kaže da je originalnost književnog djela moguća i vidljiva tek u okviru žanra. Smatra da će inovacija biti najuočljivija samo uz prisutnost zakonitosti određenog žanra te da će određeni kriminalistički roman biti originalan samo ako je jasan odnos prema zakonitostima žanra, a ipak se pojave i nove vrijednosti, kao npr. sociokritički podtekst.⁴⁶

Škreb navodi da je prividna krutost sheme navela neke autore da napišu pravila kojih se svaki pisac kriminalističkog žanra mora pridržavati. Spominje Ronalda A. Knoxa koji ih je osmislio deset i Willarda Huntigtona Wrighta s dvadeset pravila⁴⁷.⁴⁸ Istaknuo je i autore koji su se pobunili protiv tiranije sheme te su prestali pisati kriminalističke romane i počeli pisati vrstu koja je zadobila engleski naziv *thriller*. Usporedivši triler s kriminalističkim romanom Škreb

⁴⁴ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 218.

⁴⁵ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka „Mladost“, Beograd, 1985., str. 15. – 17.

⁴⁶ Pavao Pavličić: *Književna genologija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1983., str. 118.

⁴⁷ Neka od pravila Willarda Huntigtona Wrighta, a koja je Žmegač sažeo:

1) Čitalac i detektiv moraju imati jednake mogućnosti da riješe problem.

2) Pisac nema prava služiti se u odnosu na čitaoca posebnim trikovima različnim od varki kakve upotrebljava zločinac da obmani detektiva.

7) Nema detektivskog romana bez leša

12) Ne smije biti više od jednog krivca, bez obzira na broj počinjenih ubojstava. Pozornost se mora koncentrirati na jednu osobu. Prema: Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 199. – 200.

⁴⁸ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 218. – 219.

smatra da se triler temelji na fizičkoj ili psihičkoj akciji, dok se kriminalistički roman temelji na intelektualnoj analizi zagonetnog zbivanja.⁴⁹

3.1. Linearno-povratna naracija

Govoreći o kompoziciji kriminalističkog romana krenimo od njegovog početka, odnosno kraja. Stanko Lasić kao jednu od bitnih zakonitosti kriminalističkog romana navodi linearno-povratnu naraciju koja podrazumijeva linearno kretanje naprijed, a koje nas zapravo vraća na početak. Ističe da je u toj vrsti naracije čitatelju na početku romana otkriven počinjeni zločin, a čija nas istraga vodi u prošlost. Lasić zaključuje da je početak kriminalističkog romana zapravo kraj, a kraj je početak te da je bilo koji dio u romanu napet u odnosu i prema početku i prema kraju.⁵⁰

Kada govori o linearno-povratnoj naraciji u kriminalističkom romanu, Lasić navodi i pripovjedne tehnike koje se najčešće upotrebljavaju. Prvo navodi detektivova objašnjenja hipoteza o zločinu u dugim monolozima ili dijalozima koji se odvijaju između ustaljenog para. Nadalje, navodi da se uz objektivnu deskripciju često koristi i dijaloški opis pri čemu se izbjegava monotonija objektivnog opisa te se „dramatizira“ deskripcija. Ističe da iznošenje kriminalističke priče u prvom ili trećem licu mora biti u granicama mjere i čistoće jer zagonetka ne podnosi previše digresija.⁵¹

U kriminalističkim romanima Pavličić razlikuje dvije glavne pozicije pripovjedača. Prvu naziva pozicijom doktora Watsona⁵², a koja podrazumijeva pripovjedača koji je promatrač, govori o pojavnoj strani zbivanja, a detektiv objašnjava zbivanja. Drugu naziva pozicijom Philipa Marlowea⁵³. Prema

⁴⁹ o.c., 1981., str. 221.

⁵⁰ Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb, 1973., str. 54.

⁵¹ o.c., str. 60. – 62.

⁵² Doktor John Hamish Watson je lik iz kriminalističkih romana Arthura Conana Doylea. U romanima je pomoćnik Sherlocka Holmesa: *Holmes pribilježi adresu. „Još jedno pitanje“, reče. „Da li je fotografija uramljena?“ „Da.“ „Onda, laku noć, Vaše visočanstvo, i nadam se da ćemo uskoro imati dobre vijesti za Vas. Laku noć i Vama, Watsone, dodao je dok su se kotači kraljevskog kupea kotrljali niz ulicu.* Prema: Conan Doyle: *Sherlock Holmes i šarena traka*, CID, Zagreb, 1996., str. 23.

⁵³ Philip Marlowe je privatni detektiv iz kriminalističkih romana Raymonda Chandlera: *Je li to gospodin Philip Marlowe? – Da, ovdje Marlowe.* Prema: Raymond Chandler: *Dugi oproštaj*, SPEKTAR, Zagreb, 1984., str. 13.

Pavličiću ova pozicija podrazumijeva istražitelja koji u prvom licu objašnjava tijek svoje istrage, a pripovijedanje je koncentrirano na informacije o zločinu.⁵⁴

Stanko Lasić u studiji *Poetika kriminalističkog romana* uz linearno-povratnu naraciju navodi i zakonitosti kriminalističkog romana kao što su postojanje jedne ili više kompozicijskih linija, upotreba stilskih figura, kompozicijski blokovi, odnosi likova te vrste zagonetke. Za postojanje više kompozicijskih linija navodi da se tako u čitatelju stvara osjećaj njihove nepovezanosti, no na kraju sve kompozicijske linije možemo svesti na jednu, onu glavnu koja se tiče glavnog sukoba. Od stilskih figura navodi inverziju i gradaciju. Inverzijom smatra činjenicu da roman koji započinje prividno nezagonetnim događajem može postati kriminalistički roman sa svim karakterističnim zakonitostima, dok se gradacija prema njemu odnosi na kulminaciju koja se može pojaviti na početku ili na kraju, pri čemu je važno da se zagonetka diže na viši nivo ili spušta s već postignutoga zagonetnog nivoa. Od kompozicijskih blokova navodi pripremu zločina, istragu, otkriće, potjeru te kaznu, pri čemu ističe da ih ne treba svaki kriminalistički roman imati u potpuno razvijenom obliku, ali ih mora imati. Govoreći o odnosima likova navodi odnos žrtve i ubojice, odnosno gonjenog i progonitelja, čija borba ne prestaje ni kad je jedan od njih likvidiran.⁵⁵

3.2. Istraga, potjera, prijetnja i akcija

Najveći dio svoje studije Stanko Lasić posvećuje četirima vrstama zagonetke, a prema kojima razlikuje četiri glavna kompozicijska oblika: oblik istrage, oblik potjere, oblik prijetnje i oblik akcije.

Prema Lasiću oblik istrage je rezultat tajnovitog čina koji je zapravo poznat, pa se jedino treba saznati počinitelj te razlozi njegovog djelovanja. Razlikuje nekoliko vrsta istrage. Prva koju navodi je istraga s kulminacijskom točkom na kraju romana, a koja podrazumijeva djelomično otkrivanje, ali i nove zagonetke koje se s ostalim zagonetkama na kraju romana pretvaraju u jedan zagonetni čin koji postaje objašnjeni čin. Lasić tvrdi da ova vrsta istrage zahtijeva brzo razvijanje radnje i nagli kraj, a otkriće, potjera i kazna zbijeni su u

⁵⁴ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 78. – 79.

⁵⁵ Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb, 1973., str. 64. – 66.

kulminacijskoj točki. Što se tiče njezinog nastanka, navodi da se razvila iz kriminalističke priče E. A. Poea (1809. – 1849.) i Conana Doylea (1859. – 1930.).

Druga vrsta istrage koju navodi je istraga s nejasnim ili neodređenim kompozicijskim blokovima, a koja podrazumijeva miješanje istrage s pripremom, otkrićem i potjerom. Ističe da u ovoj vrsti istrage ne postoji jedno otkriće, već niz njih.

U trećoj vrsti istrage koju Lasić navodi uz dominantan blok istrage postoji potjera za krivcem ili priprema zločina. Ističe da je mnogo češća varijanta s pripremom zločina jer je zahvalna kada pisac u jednoj točki želi spojiti više različitih osoba povezanih tajnim ciljem.

Lasić zaključuje da je za kompozicijski oblik istrage karakteristično da samo zločinac zna tko je izvršio zločin, čitatelj je uz progonitelja najprivilegiraniji lik, zločinčevo sveznanje zahtjeva neumornog istražitelja, istražitelj je čovjek s raznim manama, ali uporan u svojim nastojanjima da razjasni zagonetku.⁵⁶

Govoreći o obliku istrage, Zoran Mrakužić spominje Poeovih šest glavnih faza detektivove istrage i rješenja zločina: uvođenje detektiva, zločin i ključevi za provođenje istrage, istraga, najava rješenja, objašnjenje rješenja i rasplet. Ističe da se ove faze ne pojavljuju uvijek navedenim redoslijedom, čak se mogu i ispreplitati. Za uvođenje detektiva kaže da se detektiv u priču može uvesti njegovim predstavljanjem kroz manje važnu epizodu u kojoj on pokazuje svoje intelektualne vještine ili iznenadnom provalom vanjskog svijeta u njegov privatni prostor. Mrakužić tvrdi da u Poeovim i Doyleovim pripovijetkama opis zločina slijedi nakon predstavljanja detektiva, no da su kasniji pisci otkrili da je u nekim slučajevima poželjno prvo prikazati zločin te potom uvesti detektiva. Zaključuje da se klasična detektivska priča razvijala u tom smjeru, dajući veću važnost zagonetki, a manju važnost detektivovoj inicijativi u istrazi.

Utjecaj Poeovih detektivskih pripovijetki vidljiv je i u dvjema značajkama istrage, ističe Mrakužić. Prva je značajka koju navodi detektivova intuitivnost, zahvaljujući kojoj detektiv djeluje jasno i racionalno prema rješenju, a čitatelj pada u zabunu. Druga značajka koju navodi odnosi se na detektivovo konačno rješenje koje nije samo razjašnjenje zagonetke, nego i izbavljanje likova za koje

⁵⁶ Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb, 1973., str. 69. – 83.

želimo da budu oslobođeni sumnje i opasnosti.⁵⁷ Pavao Pavličić ističe da do rješenja istrage detektiv ne može doći slučajno, cijela je istraga pod njegovom kontrolom.⁵⁸ Za razliku od Pavličića, Igor Mandić spominje Karela Čapeka (1890. – 1938.) koji u svojem eseju *Holmsijada ili o detektivskoj literaturi* (iz njegove knjige *Marsija ili na marginama literature*, 1931.) navodi motiv slučaja koji pridonosi rješavanju zločina, odnosno sreća je ta koja omogućuje detektivu rješenje zagonetnog zločina.⁵⁹

Govoreći o istrazi Mrakužić se osvrće i na kraj istrage koji podrazumijeva objavljivanje rješenja. Ističe da većina pisaca klasične detektivske pripovijetke objavu rješenja zagonetke prikazuju dramatičnom, a u čemu je isto vidljiv Poeov utjecaj. Prema Mrakužiću dramatičnost se sama po sebi nameće jer se akcija klasične detektivske pripovijetke usredotočuje na istragu pa je detektivova mirna objava rješenja klimatički trenutak. Tvrdi i da se specifičnost rješenja zagonetke krije u tome što piscu klasične detektivske pripovijetke pruža mogućnost da ima dva vrhunca napetosti, a to su rješenje zagonetke i konačni rasplet koji se odnosi na zločinčevu uhićenje. Mrakužić spominje i detektivovo opširno objašnjenje počinjenog zločina koje slijedi nakon objavljivanja rješenja.⁶⁰

Pavao Pavličić spominje i svjedoke na koje detektiv nailazi prilikom istrage. Ističe da svjedoci detektivu govore mnoge korisne informacije te da se među njima nalazi i pravi krivac. Pavličić zaključuje da zbog toga svaka informacija može biti i prava i lažna, a što pridonosi napetosti krimića.⁶¹

Drugi kompozicijski oblik koji Lasić navodi je oblik potjere. Za ovaj oblik Lasić tvrdi da je u njemu zagonetni čin zapravo otkriveni čin, odnosno da znamo tko je zločinac jer smo bili nazočni kriminalnom činu. Ističe da nas zanima hoće li se zločinac spasiti od kazne, odnosno hoće li ga progonitelj uhvatiti. Navodi da su blokovi pripreme i istrage svedeni na minimum te da je dominantan oblik potjere. Napominje da se i uz otkriveni čin javljaju zagonetke koje treba riješiti, otkriti ili objasniti u tijeku cijele potjere. Također, Lasić tvrdi da je nakon

⁵⁷ Zoran Mrakužić: *Struktura detektivske priče*, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 152. - 154.

⁵⁸ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka »Mladost«, Beograd, 1985., str. 28.

⁵⁹ o.c., str. 25.

⁶⁰ Zoran Mrakužić: *Struktura detektivske priče*, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 154.

⁶¹ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, *EX LIBRIS*, Zagreb, 2008., str. 51.

otkrivenog čina enigma koncentrirana na progonitelja, odnosno na njegovu odluku kojim će putem krenuti u potjeri te da čitatelj tada sazna za sve namjere progonitelja i uviđa što prijeti zločincu.⁶²

Lasić razlikuje dvije varijante oblika potjere. Za prvu kaže da se sastoji od otkrivenog čina, iščekivanja potjere ili istrage i kazne te da je u njoj zagonetka koncentrirana na to hoće li potjera krenuti u dobrom smjeru, hoće li zločinac izbjeći potjeri te kakav će biti ishod susreta zločinca i progonitelja. Za drugu varijantu kaže da uz potjeru koja kontinuirano traje sadrži elemente istrage i prijetnje. Pritom navodi da roman temeljen na ovoj varijanti možemo podijeliti na tri etape. Prema Lasiću u prvoj etapi zločinac i čitatelj, a oni jedini znaju tko je počinio zločin, moraju dešifrirati tajanstveni čin koji je u vezi sa zločinom, u drugoj etapi zločinac gubi ravnotežu i postaje žrtva te se priprema na kaznu samo da bi se riješio te napetosti, dok se u trećoj etapi javlja novi tajanstveni čin koji izaziva istragu koja se tiče pronalaska ubojice.⁶³

Igor Mandić navodi da potjera podrazumijeva akciju punu neizvjesnosti i opasnosti te da bez nje ne bi postojao kriminalistički roman. On prema opsegu i važnosti potjere kriminalističke romane dijeli na „sjedeće“ i „jureće“. Tvrdi da je u „sjedećim“ potjera minimalna, barem kad je riječ o fizičkoj aktivnosti protagonista te da je to klasični tip krimića u kojem detektiv do zaključaka dolazi jednostavnim umovanjem, a da mu krivac pritom ne bježi. „Jureći“ krimić podrazumijeva akciju, ali i umovanje detektiva.⁶⁴

Treći kompozicijski oblik koji Stanko Lasić navodi je oblik prijetnje. Prema Lasiću u njemu dominira niz djela koja izazivaju tjeskobu, nesigurnost, strah, opasnost, nenormalne pojave, iznenadne promjene, užasne zebnje, stravične slutnje smrti. Tvrdi da u ovom obliku ugroženi lik nastoji prijeteci čin pretvoriti u objašnjeni čin. Također, navodi da u ovom kompozicijskom obliku prevladavaju monološka i objektivna naracija. Ističe privilegiranog lika koji može i ne mora postojati. Ako je prisutan, onda je to najčešće zločinac koji je sveznajući, a ako privilegiranog lika nema, prijeteci čin označava prošlost koje se određeni lik odrekao pa se zločin vraća u obliku prijetnje, navodi Lasić.⁶⁵

⁶² Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb, 1973., str. 84. – 85.

⁶³ o.c., str. 87. – 88.

⁶⁴ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka »Mladost«, Beograd, 1985., str. 127. – 129.

⁶⁵ Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb, 1973., str. 91. – 93.

Stanko Lasić razlikuje dvije varijante oblika prijetnje. Za prvu tvrdi da se odnosi na svrhu prijetecćeg čina. Prema Lasiću se ta svrha krije u navođenju žrtve da poćini neki nesmotren ćin koji vodi u smrt ili napusti borbu pa će ubojstvo izgledati kao samoubojstvo. Nadalje, Lasić istiće da prijetnja moće pridonijeti ispitivanju vjernosti nekog lika, odvrćaanju pozornosti lika od glavnoga projekta te postizanju suprotnoga cilja od onog što ga odrećuje prijetecćim ćinom. Drugom varijantom oblika prijetnje smatra kada je prijetecći ćin rezultat proćlog zloćina koji se obara na pravog krivca i na nevinog ćovjeka, a koji su obićno samo žrtve.⁶⁶

Posljednji kompozicijski oblik koji Lasić navodi odnosi se na akciju u romanu koja se zbiva pred nama. Pritom istiće da iako je akcija pred nama predstavljena kao vrlo jasna, ona u kriminalistićkom romanu oblika akcije uvijek mora sadržavati i nećto što nas upućuje na „sumnjivu“ akciju. Govoreći o kompozicijskom obliku akcije, Lasić navodi dvije razlićite vrste napetosti. Za jednu tvrdi da se odnosi na to hoće li se zamićljeni plan ostvariti, a druga na to je li to doista ono što se ćeli poćići ili sva ta djela imaju neki drugi cilj. S obzirom na to da je kriminalistićki roman oblika akcije sastavljen od dogaćaja koji stalno drće ćitatelja u „interpretativnoj napetosti“, Lasić razlikuje dvije vrste kriminalistićkog romana oblika akcije. Za prvu navodi da podrazumijeva akciju koja je vidljiva u svom totalitetu izraz skrivenog sistema koji otkrivamo tek na kraju, dok je u drugoj vrsti vidljiva akcija u detaljima izraz nekih drugih akcija, a u svom se totalitetu iskazuje kao jedina akcija koja se odvijala pred nama.⁶⁷

Kada govorimo o kriminalistićkom romanu, vaćno je spomenuti i neke od tipićnih situacija za tu vrstu romana. Primjerice, kao što su ćpijunaća, ucjena i otmica. Igor Mandić navodi ćpijunaću kao tipićnu situaciju u kriminalistićkom romanu. Tvrdi da se ćpijunski roman smatra podvrstom kriminalistićkoga ćanra te da je prvi ćpijunski roman *Ćpijun* J. Fenimorea Coopera (1789. – 1851.) iz 1821. godine. Mandić navodi da se ta vrsta romana poćela razvijati u vrijeme jaćanja suvremenih drćava, ćirenja kolonijalistićkih imperija, klasnih borbi, pojavom novih znanosti i otkrića. Nadalje, istiće da je sukob drćava bio potpomognut strahom od zavjere pa su u skladu s time jaćale vojne sile i

⁶⁶ o.c., str. 93. – 97.

⁶⁷ o. c., str. 103. - 108.

stvarane ideološke barijere. Možemo primijetiti da su takve okolnosti bile pogodbe za pisanje špijunskih romana.⁶⁸

Uz špijunažu Igor Mandić navodi ucjenu i otmicu kao tipične situacije za kriminalistički roman, a koje Stanko Lasić u *Poetici kriminalističkog romana* ne navodi. Za ucjenu navodi da bi bila uspješna mora uključiti najmodernija sredstva i saznanja te masovne medije. Ističe da su najčešće ucjene i otmice političkih i terorističkih razmjera te da mogu biti izvedene i daleko od medija jer ucjenjivači žele samo novac i ništa drugo.⁶⁹

Osim špijunskog romana, Mandić navodi i „politički krimić“ kao podvrstu kriminalističkog romana. Za njega ističe da je posvećen političkoj sferi te da govori o mračnoj strani politike u različitim dijelovima svijeta, a koja se tiče korupcije, pokvarenosti, želje za vlašću, prevara, ubojstava iz političkih interesa itd.⁷⁰

3.3. Zločin „lakšeg“ ili „težeg“ oblika

Zoran Mrakužić napominje da je već E. A. Poe ustanovio dvije glavne vrste zločina u detektivskim romanima. Prva vrsta koju navodi su ubojstva koja uključuju seksualne ili groteskne elemente, dok su druga vrsta zločini koji se tiču političkih intriga te su primjereni pomno izrađenom izlaganju misterija i istrage koje detektivska pripovijest mora sadržavati.⁷¹

Viktor Žmegač tvrdi da u većini detektivskih romana barem jedan od likova mora platiti glavom. Ističe da ubojstvo u odnosu na ostale zločine najviše utječe na rast napetosti pri čitanju takvih romana. Govoreći o zločinu u kriminalističkim romanima, spominje i lik žrtve. Po Žmegaču žrtvina je jedina funkcija da pokrene istragu nakon čega ona više nije u čitačevom fokusu. Također, ističe da žrtva ne smije biti nedužna ili „tabuirana osoba“. Kao primjer navodi lik djeteta koje ne smije biti žrtva jer može izazvati čitačevo uživanje u njegovu sudbinu.⁷²

⁶⁸ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka Mladost, Beograd, 1985., str. 117. – 119.

⁶⁹ o.c., str. 120. – 127.

⁷⁰ o.c., str. 134. – 136.

⁷¹ Zoran Mrakužić: *Struktura detektivske priče*, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 152.

⁷² Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 193. – 194.

Igor Mandić kao jedno od obilježja zločina navodi da je on individualni prekršaj, odnosno da ne govori o širim društvenim problemima, već o ubojstvima iz strasti, pohlepe ili osvete. Prema Mandiću se tek kasnije kriminalistički roman počeo baviti kolektivnom dramom, govoriti o pojedinim interesnim grupama u nekoj ustanovi, poduzeću, nekom kraju, općini, gradu. Također, Mandić ističe da je tek tada kriminalistički roman počeo obrađivati društvene probleme kao što su korupcija, prostitucija, mafijaški poslovi, politička konkurencija.⁷³

Govoreći o zločinu, Zoran Mrakužić ističe njegove dvije značajke. Prvo navodi da svaki zločin mora biti okružen stanovitim brojem jasnih, materijalnih ključeva istrage koji potvrđuju da je nekakvo biće odgovorno za njega, a drugo da se mora doimati nerješivim.⁷⁴

3.4. Pravedna kazna ili trijumf zla

Pavao Pavličić navodi optimizam kao obilježje kriminalističkog romana jer ubojica je uvijek na kraju uhvaćen, pravda je izvršena, a ravnoteža uspostavljena. Također, kao odrednicu optimizma navodi i pojednostavljenost krimića, a koja se odnosi na prevlast dobra ili zla, pravde ili nepravde. S druge strane navodi i pesimizam kao obilježje krimića. Naime, za vrijeme istrage svi su sumnjivi, a postoji i sumnja hoće li se uopće doći do prave istine.⁷⁵

Stanko Lasić tvrdi da je u kriminalističkim romanima najčešća pravedna kazna, odnosno krivac je kažnjen u skladu s normama društva, organizacije ili sekte u okviru koje se radnja romana događa. Lasić razlikuje dvije vrste pravedne kazne. Prva kazna se odnosi na zločinca koji se nalazi u rukama pravde, dok druga podrazumijeva zločinca koji se odlučio ne predati pravdi pa kazni prethodi dugotrajna borba. Kao suprotnost pravednoj kazni Lasić navodi trijumf zla koji pretpostavlja krivca koji nije kažnjen za počinjeno zlodjelo te da se time ruši sustav vrijednosti društva u kojem krivac živi. Ističe da je trijumf zla rijetka pojava u kriminalističkim romanima.⁷⁶

⁷³ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka »Mladost«, Beograd, 1985., str. 9.

⁷⁴ Zoran Mrakužić: *Struktura detektivske priče*, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 53.

⁷⁵ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, *EX LIBRIS*, Zagreb, 2008., str. 11. – 12.

⁷⁶ Stanko Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb, 1973., str. 121. – 122.

Lasić zaključuje da trebamo uzeti u obzir da između pravedne kazne i trijumfa zla postoje društvene vrijednosti s jedne i humanističke s druge strane. On tvrdi da većina pisaca ne negira na društvene zakone, ali zastupaju mišljenje da oni ne iscrpljuju pravdu, da pravda može biti nepravda, a neprimjenjivanje pravde pravda.⁷⁷ Naposljetku navodi da je slučaj nekažnjenog krivca jer je krivično djelo počinio iz nekih humanističkih razloga mnogo češći od primjene najteže kazne na nevina čovjeka.⁷⁸

3.5. Detektiv kao protagonist

Viktor Žmegač navodi da kriminalistički roman dopušta samo jednog protagonista, a to je detektiv. Ističe da je detektiv taj kojem pripada glavna i završna riječ u rješavanju zagonetke.⁷⁹

Pavao Pavličić od bitnih odlika svakog detektiva navodi snagu i pamet, a koje su karakteristične za klasične detektive kao što su Sherlock Holmes⁸⁰ i Hercule Poirot⁸¹, dok su snagom obdareni detektivi u novijim krimićima, kao što je Mike Hammer⁸². Pavličić tvrdi da su prvo nastali detektivi intelektualci, a što potvrđuje činjenica da je kriminalistički roman nastao iz fascinacije znanošću, logikom i egzaktnim razmišljanjem. Ističe da tek kasniji razvoj kriminalističkog romana pokazuje da detektiv postaje bliži običnom čovjeku te da ga ne krasi um i snaga, već moral i karakter. Također, od osobina navodi detektivovu snažnu želju za zadovoljenjem pravde te osobine koje baš i ne pogoduju istrazi, a to su plašljivost, iskompleksiranost, osamljenost, nespretnost itd.⁸³

Viktor Žmegač spominje R. Alewyna koji u knjizi *Die Anfänge des Detektiv romans* od karakteristika navodi da su detektivi ponekad i ekscentrici,

⁷⁷ o.c., str. 123.

⁷⁸ o.c., str. 125.

⁷⁹ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 184. - 185.

⁸⁰ Sherlock Holmes je detektiv iz niza kriminalističkih romana Arthura Conana Doylea: *Holmes je privukao stolicu u kut i šutke sjeo, dok je njegov pogled putovao u krug i gore – dolje, bilježeći svaku pojedinost prostorije*. Prema: Conan Doyle: *Sherlock Holmes i šarena traka*, CID, Zagreb, 1996., str. 113.

⁸¹ Hercule Poirot je detektiv iz niza kriminalističkih romana Agathe Christie: - *Da – reče Poirot – to je uvijek moguće, I kadšto se nešto može godinama tajiti, a onda izroni iz daleke prošlosti na javu*. Prema: Agatha Christie: *Slonovi pamte*, Globus, Zagreb, 1975., str. 133.

⁸² Mike Hammer je detektiv iz niza kriminalističkih romana Mickeya Spillanea: - *Do vraga, Mike, u što si se upustio? Shvaćaš li kakvom se vatrom igraš?* Prema: Mickey Spillane: *Poljubac smrti*, Večernji list, Zagreb, 2004., str. 15.

⁸³ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 61. – 64.

čudaci, boemi.⁸⁴ Pavličić ističe je detektiv uvijek čudak, i to jer je neobičan fizički ili po ponašanju, jer je stranac i jer živi kao egzistencijalni osobenjak. Tvrdi da su detektivi prikazani kao čudaci kako bi bili uvjerljiviji, simpatičniji, jer su osobenjaci većinom pametni ljudi. Također, kako bismo ih lakše upamtili, vezali se uz njih, kako bi se razlikovali od ostalih junaka ili kako bi im se dalo malo života, a ne da postoje samo kao detektivi.⁸⁵ Žmegač navodi da u rješavanju kriminalističke zagonetke detektivu pomaže i enciklopedijsko znanje, odnosno on barata znanjem iz različitih područja ljudske djelatnosti.⁸⁶ Pavličić ističe intelektualne sposobnosti detektiva jer većinom do zaključaka vezanih uz istragu dolazi razgovorom, a rijetko postupcima kao što su tučnjava i pucnjava. Prema Pavličiću detektiv pronađene materijalne tragove uvijek mora analizirati iz razgovora s krugom upletenih pa tako pomoću svojih intelektualnih sposobnosti otkriva tko što zna te iz njih izvlači potrebne činjenice za istragu. Pritom je bitno kojim će redom detektiv doći do ključeva istrage te kojim će ih redom upotrijebiti, napominje Pavličić.⁸⁷

S obzirom na to da su detektivi ekscentrici i čudaci, Mrakužić navodi da je za njih karakteristična izdvojenost od javnosti pa da često djeluju unutar četiri zida svojeg utočišta, odnosno malog i otrcanog ureda. Ističe i drugi aspekt detektivove izdvojenosti, a koji se odnosi se na to da se priča pripovijeda s jednog drugog gledišta, primjerice s gledišta detektivova prijatelja ili objektivnog pripovjedača koji donekle poznaje detektivovo mišljenje. Mrakužić zaključuje da pripovijedajući priču s gledišta koje prati detektivovu istragu, a ne sudjeluje u intelektualnim procesima, pisac može lakše krivo uputiti čitateljevu pozornost i tako onemogućiti da prerano riješi zagonetku pa i rješenje zagonetke postaje dramatičnije, a vrhunac iznenađujući, budući da mi nemamo nikakvih informacija kad će do toga doći.⁸⁸

Za detektive je karakteristično da su najčešće privatni detektivi ili amateri, navodi Viktor Žmegač.⁸⁹ Prema Žmegaču detektiv istragu vodi samostalno jer je nesklon kolektivnom i rutinskom radu, često se pridržavajući vlastitih pravila.⁹⁰

⁸⁴ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 186.

⁸⁵ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 67. – 68.

⁸⁶ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 188.

⁸⁷ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 49. – 50.

⁸⁸ Zoran Mrakužić: *Struktura detektivske priče*, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 152. – 153.

⁸⁹ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 186.

Po Zdenku Škreb detektivi su uglavnom svedeni na svoju spoznajnu ulogu pa se njihova osebnost iscrpljuje u sitnim književnim atrapama ličnosti. U navedenom Škreb pronalazi paradoks detektivskoga romana jer detektivi kao predstavnici individualizma nemaju pravu individualnost. Pritom napominje da ju ne mogu niti imati jer način na koji detektiv živi i djeluje strogo je određen shemom. Govoreći o paradoksu kriminalističkog romana, Škreb navodi da se jedan paradoks krije i u činjenici da se detektivski roman poziva na empiriju, a zapravo u svojoj šablوني ne mari za nju. Kao primjere za to navodi detektivovu besmrtnost te rješivost svakoga kriminalističkog slučaja.⁹¹

Što se tiče detektivova spola, Zdenko Škreb navodi da se pisci kriminalističkih romana većinom opredjeljuju za muškarce.⁹² Isto smatra Igor Mandić koji tvrdi da u kriminalističkim romanima nema mjesta nježnim dušicama niti su one njegovi protagonisti jer se u njima govori o zločinu. Zato Mandić kriminalistički žanr naziva „muškim žanrom“, pri čemu ima na umu tradicionalnu predodžbu o muškarcima. Ističe da se muškarci u njima dokazuju tako što krše ili štite zakon te da u oba slučaja nema mjesta za finoću pa su muškarci pravi izbor za lik zločinca ili detektiva. Prema Mandiću kriminalistički roman pretpostavlja mušku ruku, dok bi se analizom i dedukcijom slučaja trebale baviti žene. Naime, on zastupa mišljenje da ženska logika daleko brže može doći do rješenja određenog problema.⁹³

Zoran Mrakužić navodi da iako su neki od najuspješnijih pisaca engleskih detektivskih pripovijesti bile žene, one su uglavnom pisale o muškim detektivima. Autorice koje spominje su: Agatha Christie (1890. – 1976.), Dorothy Sayers (1893. – 1957.), Margery Allingham (1904. – 1966.), Ngaio Marsh (1895. – 1982.) i Josephine Tey (1896. – 1952.). No, Mrakužić ističe da se to nakon pedesetih godina u Sjedinjenim Državama promijenilo, odnosno da se detektiv tada pretvorio u detektivku. Mrakužić nabraja sljedeće autorice koje su detektiva zamijenile detektivkom: Marcia Muller (1944.), Sue Grafton (1940.), Sara Paretsky (1947.), Patricia Cornwell (1956.), Margaret Maron i Julie Smith (1944.).⁹⁴

⁹⁰ o.c., str. 188.

⁹¹ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 189. - 190.

⁹² o.c., str. 211.

⁹³ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka „Mladost“, Beograd, 1985., str. 100. – 101.

⁹⁴ Zoran Mrakužić: *Književnost eskapizma*, Hrvatsko filološko društvo, 2010., str. 228.

Detektivovi su suradnici često notorne naivčine, kako ih naziva Viktor Žmegač. Žmegač ih tako naziva jer postavljaju nevješta pitanja te tako izazivaju potrebne i mudre odgovore i detektivova objašnjenja. Osim notorne naivčine, spominje i lik koji se natječe s detektivom u istrazi, no bezuspješno. Navodi da je najčešće u takvom liku utjelovljen policijski činovnik.⁹⁵ I Zoran Mrakužić govori o likovima koji su detektivovi suradnici u klasičnoj detektivskoj pripovijesti. Ističe da su to likovi koji pokušavaju riješiti zločin, ali im je potrebna detektivova pomoć. Navodi tri tipa takvih likova: detektivovi prijatelji ili pomoćnici koji često bilježe njegove podvige, šeptrljavi i nedjelotvorni pripadnici službene policije i skup lažnih sumnjivaca, općenito simpatičnih no slabih ljudi koji trebaju detektivovu pomoć da bi ih oslobodio krivnje.⁹⁶

3.6. Zločinac

Viktor Žmegač navodi da zločinac uvodi ostale elemente kriminalističke priče: zločin, detektiva i istragu. Nadalje, ističe da on može biti poznat u romanu ili kao protivnik detektivu ostaje nepoznat do kraja romana.⁹⁷ Govoreći o liku zločinca u kriminalističkim romanima, Pavličić spominje primjere romana u kojima zločinac sprječava detektiva da dođe do određenih informacija o zločinu tako što ga napada ili one koji se također žele domoći informacija kako bi pomogli detektivu.⁹⁸

S obzirom na to da se zločinac najčešće otkriva na kraju krimića, njegovi razlozi za zločin moraju biti jaki kao i detektivovi razlozi za istragu, ističe Pavličić. Usto napominje da ako to nisu, onda barem čitateljevo djelomično poistovjećivanje sa zločinčevim postupcima znači da je priča uspjela. Prema Pavličiću je to dokaz da u dobrim krimićima nije važno tko je počinio zločin, već zašto.⁹⁹

Zoran Mrakužić navodi karakteristiku svakog zločinca koju je istaknuo E. A. Poe, a ta je da je on „najmanje vjerojatna osoba“. Napominje da se time sprečava da čitatelj spozna tko je zločinac prije nego što detektiv otkrije rješenje

⁹⁵Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 185.

⁹⁶Zoran Mrakužić: *Struktura detektivske priče*, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 156.

⁹⁷Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 184.

⁹⁸Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 50.

⁹⁹o.c., str. 59.- 60.

zagonetke, a zadržavajući lik koji preuzima krivicu u „sporednoj fazi“ sprečava čitatelja da razvije previše simpatije za nju.¹⁰⁰

Prema Viktoru Žmegaču zločinac je osoba koja je na društvenoj ljestvici izjednačena s ostalim protagonistima, pa i sa žrtvom. Navodi da je za kriminalističku priču bitno da zločinac pripada „zatvorenom krugu“, odnosno da je s ostalim osobama jednako sumnjiv. Nadalje, tvrdi da „klasični“ ubojica nikada nema pomagača, on je pojedinac koji djeluje bez ičije pomoći.¹⁰¹ Kao što je prethodno u radu rečeno za detektiva da djeluje individualno, tako možemo reći i za zločinca.

Govoreći o zločincu, Zoran Mrakužić spominje zločinačku zlu namjeru. Navodi da njegovi motivi za zločin mogu biti zamršeni, a postupci zanimljivi, no uvijek je prisutna zločinačka zla namjera. Za Mrakužića je zločinac u tradiciji klasične detektivske pripovijesti fascinantna lik, okružen nejasnim, dvosmislenim fantazijama te ga je zato vrlo teško podrediti detektivu.¹⁰²

Prema Pavličiću zločin podrazumijeva zločinčevo nepridržavanje pravilima ljudske grupe kojoj pripada. Navodi da ta grupa mogu biti prijatelji, obitelj, radna grupa, sportski klub, odnosno skupina ljudi s općenito prihvaćenim kodeksom ponašanja.¹⁰³

Pavao Pavličić razlikuje tri tipa zločinaca, točnije ubojica: racionalni tip, emocionalni tip te kombinacija oba tipa. Za racionalni tip kaže da se njegov motiv za zločin krije u koristi te da su njegove karakteristike hladnokrvnost, objektivno razmišljanje, izrazita logičnost u razmišljanju, strpljivost i da je dobar psiholog. Za emocionalni tip navodi da čini zločin zbog ljubomore, zavisti, osvete, pa čak i zbog pravde te da mu snagu, dosjetljivost i inspiraciju daje opsjednutost jednim osjećajem i to ga čini genijalnim. Pavličić treći tip zločinca naziva luđakom te navodi da je njegova logika uvrnuta i da je opsesivan.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Zoran Mrakužić: Struktura detektivske priče, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 156.

¹⁰¹ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 206.

¹⁰² Zoran Mrakužić: Struktura detektivske priče, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 155.

¹⁰³ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 23.

¹⁰⁴ o.c., str. 56. – 57.

3.7. Mjesto i vrijeme radnje

Zoran Mrakužić navodi da je E. A. Poe postavio uzorak za mjesto radnje u klasičnoj detektivskoj pripovijesti tako što je radnju svojih pripovjedaka smjestio u izdvojeni ambijent, odijeljen od ostatka svijeta. Pritom ističe da izolirani prostor omogućuje da ključevi istrage i sumnjivci važni za priču budu ocrtni te da se time odvaja priča od složenosti i zbrke širega društvenog svijeta, izbjegavaju se složeni problemi socijalne nepravde i sukoba društvenih grupa koji su dio većine suvremenih realističkih djela. Mrakužić napominje i da izolirano mjesto radnje potiče napetost, a koju izazivaju mjesta koja se nalaze daleko od uobičajene struje ljudskih zbivanja.¹⁰⁵

Poeov uzorak za mjesto radnje potvrđuje i Igor Mandić. On navodi da je ograničeni prostor najpogodniji za istragu zločina jer su svi krivci već u tom prostoru ili k njemu teže, pa je detektivova istraga koncentrirana samo na taj prostor.¹⁰⁶

Također, Pavao Pavličić navodi ograničenost prostora kao obilježje kriminalističkog romana. Pod ograničenošću najprije podrazumijeva da krimić ne smije biti suviše dug te da ne postoji krimić koji ima više od 250 stranica. Kao dokaz tomu navodi izostanak dugih opisa, psihologiziranja, esejiziranja te digresija. Ističe i da ograničen broj stranica pridonosi napetosti pri čitanju. Što se tiče unutarnje ograničenosti koja se tiče razvijanja radnje, Pavličić navodi da se kriminalistička radnja zbiva na jednom mjestu. Tvrdi da je u klasičnim detektivskim pripovijestima to jedna kuća, otok ili selo, dok je u novijim kriminalističkim romanima to grad ili pokrajina. Pavličić zaključuje da počinjeni zločin mora potresti cijelu zajednicu, a to je moguće samo u ograničenom prostoru. Napominje da ograničeni prostor može podrazumijevati i jednu obitelj ili grupu ljudi povezanu zajedničkom sudbinom te da se u takvom slučaju fizičko mjesto radnje može mijenjati.¹⁰⁷

Govoreći o vremenu u kriminalističkom romanu, Pavličić navodi da junaci u njemu ne stare. Napominje da oni naprosto nemaju vremena za to jer se radnje krimića odvija u vrlo kratkom vremenu, u svega nekoliko tjedana ili najviše

¹⁰⁵ Zoran Mrakužić: Struktura detektivske priče, *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3, 1999., str. 156.

¹⁰⁶ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka »Mladost«, Beograd, 1985., str. 115.

¹⁰⁷ Pavao Pavličić: *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb, 2008., str. 32. – 34.

mjesec dana. Prema Pavličiću razlozi su vremenskoj zbijenosti događaja: postizanje napetosti, istraga koja ne smije predugo trajati jer sjećanja svjedoka i materijalni dokazi moraju biti svježi, postizanje jasnoće odnosa između zbivanja. Pritom napominje da je zločin u kriminalističkom romanu događaj koji narušava društvenu ravnotežu, a ta se ravnoteža u što kraćem vremenu mora iznova uspostaviti.¹⁰⁸

¹⁰⁸ o.c., str. 37. – 40.

4. Kratki pregled svjetskoga kriminalističkog romana

Prema Zdenku Škreb *krimi*ć se u književnosti pojavljuje krajem 19. stoljeća. Navodi da je termin *krimi*ć nastao prema njemačkom izrazu *Krimi*.

Škreb tvrdi da je *krimi*ć kao društvena pojava proizvod engleskoga društvenog života u 19. stoljeću. Pritom ističe da u 18. stoljeću Engleska nije poznavala policiju, a progonitelji prijestupnika i lovci kradljivaca bili su omražene osobe te da je u 19. stoljeću na pojavu sve većeg kriminala utjecalo jačanje urbanizacije pa je osnovana nova organizacija *New Police* koju je narod ubrzo prihvatio. Spominje i organizaciju *Detective Department* koja je osnovana 1842. godine, a koja je uvela detektiva kao javnog službenika.¹⁰⁹ Škreb napominje da je uspjehu kriminalističke pripovijesti krajem 19. stoljeća pridonijelo i uvjerenje o životu u zagonetnom svijetu groze, no pritom valja istaknuti da uspjeh detektiva u isti mah svjedoči o vjeri u svemoć ljudskog intelekta kakva se razvila na osnovi uspjeha prirodnih znanosti i tehnike tijekom stoljeća.¹¹⁰

Viktor Žmegač navodi da se začetnikom kriminalističkog romana smatra Edgar Allan Poe s novelom *Ubojstva u Rue Morgue* iz 1841. godine koja sadrži sve bitne elemente kriminalističke priče, a to su: zagonetno ubojstvo na početku, neočekivani rasplet na kraju te detektiva koji je kriminalistički amater i čija je aktivnost u logičkom zaključivanju. Spominje da je Poe svoje detektivske pripovijetke ponekad nazivao člancima jer ih je smatrao prilogima egzaktnoj spoznaji zakonitosti o ljudskim postupcima.¹¹¹ Škreb ističe da se Poe kao svjetski značajna ličnost istaknuo i kao lirski pjesnik i kao pripovjedač. Također, navodi da je pisao pripovijetke za književne časopise jer su oni tražili kraće tekstove, a njemu je uvijek trebalo novaca te da je u njima nastavljao tradiciju engleskog *gothic novel* i engleskog romantizma kako se on odražavao u Americi. Prema Škreb Poeove objavljene pripovijetke od 1833. do 1837. godine smatraju se gotovo burlesknim zbog naglašenih motiva strasti, groze, neobičnih i neprirodnih zbivanja, smrti i propadanja. Osim uvjerenja koje ima veze s romantizmom, Škreb navodi Poeovo drugo osnovno uvjerenje koje se ticalo povjerenja u ljudski intelekt koji uvijek dolazi do istine.¹¹² Škreb navodi

¹⁰⁹ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 196. – 198.

¹¹⁰ o.c., str. 217.

¹¹¹ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 181. – 182.

¹¹² Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 201. – 202.

primjer pripovijetki s protagonistom Dupinom u kojem je Poe prikazao svijet koji je suprotnost romantičarskom svijetu, a to je svijet prirodnoznastvenih zakonitosti i uzročnosti. U skladu s time Škreb zaključuje da Dupina možemo smatrati simbolom suverenog čistog intelekta, a kako bi ga učinio umjetnički uvjerljivim Poe ga je prikazao čudakom te ga je time odijelio od ljudskog prosjeka.

Bitno je istaknuti da nisu svi zastupali mišljenje o Poeu kao začetniku kriminalističkog žanra, tvrdi Škreb. Pritom navodi američkog publicista Vincenta Starretta koji je smatrao da se detektivska pripovijetka rodila u časopisu *Graham's Magazine* u Philadelphiji 1841. godine kada se ni sam detektiv još nije pojavio u društvu.

Prema Škrebu razvoju je detektivske pripovijetke nadalje pridonio novinar Emile Gaboriau objavivši detektivski roman *L'Affaire Lerouge* 1863. godine. Navodi i njegov sljedeći roman *Monsieur Lecoq* koji je postao najpoznatiji i najpopularniji. Škreb ističe da su Gaboriauova djela potakla eksplozivni razvoj detektivske pripovijetke u Sjevernoj Americi. Također, navodi da su prema njegovom uzoru u Francuskoj počeli izlaziti detektivski romani kao novinski feljtoni.¹¹³

Viktor Žmegač tvrdi da daljnji razvoj kriminalističkog romana karakterizira sve manja zaokupljenost oko sukoba tumačenja stvarnih podataka i pripovjedačke mašte. Napominje da je Pojavom Conana Doylea na književnoj sceni detektivski roman dobio svoju razmjerno trajnu shemu.¹¹⁴ Conana Doylea spominje i Zdenko Škreb navodeći neke od Doyleovih književnih ostvaraja: roman *Study in Scarlet* u kojem je u književnost uveo lik Sherlocka Holmesa, roman *The sign of four* objavljen u časopisu *The Lippincott's Magazine*, kraće pripovijetke *The Adventures of Sherlock Holmes* i *The Memoirs of Sherlock Holmes*, roman *The Hound of the Baskervilles*, pripovijetku *The Adventure of the Empty House*. Škreb zaključuje da su tek njegove pripovijetke s Holmesom osvijestile čitatelje da pred sobom imaju osebnju književnu tvorevinu pa su ga

¹¹³ o.c., str. 204. – 207.

¹¹⁴ Viktor Žmegač: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb, 1976., str. 181. – 183.

njegovi nasljednici, kao što je Agatha Christie, smatrali začetnikom kriminalističkog romana.¹¹⁵

Govoreći o Doyleu, Škreb ističe Poeov utjecaj na Doylea koji je vidljiv u grozovitom ili prijetećem zbivanju kao početku fabule, junaku s natprosječnim intelektualnim sposobnostima, detektivovom rješenju zagonetke koje je postigao svojim izvanrednim sposobnostima i tako ostvario intelektualni *happyend* i sve to unutar svijeta prirodoznanstvene, individualnopsihološke i socijalnopsihološke zakonitosti. Nadalje, navodi novinu koju je Doyle uveo, a koja se odnosi na to da je Poeovog čudaka bez stalnog zanimanja zamijenio likom detektiva. Škreb zaključuje da je Doyle davši Sherlocku Holmesu zanimanje detektiva, izbjegao osuđivanje onih čitatelja koji su imale negativno mišljenje o policiji. Ističe i da je Sherlock kao detektiv postao ispovjednik i pomoćnik svojih klijenata, riješen obveze da krivce preda vlasti te da je kao i Poeov Dupin nepogrešiv u istrazi.¹¹⁶ Uspoređujući Poea i Doylea, Škreb navodi da Sherlocka kao i Dupina krasi ekscentričnost, no da je Doyle Sherlocka stilskim sredstvima realizma učinio intimnijim i bližem svakodnevnom životu. Navedeno oprimjeruje time što se Sherlock prerušava u druge osobe, služi se trikovima, kopa po prašini i pepelu, istražuje ljudske korake, ali je i džentlmen.¹¹⁷

Zoran Mrakužić uspoređujući detektivsku prozu u međuraću s komedijom ističe E. C. Bentleya (1875. – 1956.) kao bitnog autora u razvoju detektivske pripovijesti. Spominje njegov *Trentov posljednji slučaj* (1913) kojim je preobrazio kratku detektivsku priču u roman detekcije, a koji neki smatraju najvažnijim djelom detektivske proze nakon Conana Doylea. Mrakužić navodi da je po uzoru na Bentleya detektivski roman napustio Poeovu tradiciju mračne atmosfere i okrenuo se komičnom miljeu tradicionalnoga engleskog romana.¹¹⁸

Kao što je već u radu rečeno, međuratno se razdoblje naziva *Zlatnim dobom* detektivske pripovijesti. Govoreći o navedenom razdoblju, Zoran Mrakužić ističe da je spomenuti naziv prvi upotrijebio povjesničar kriminalističkog romana Howard Haycraft, a pritom je mislio samo na dvadesete

¹¹⁵ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 208. – 209.

¹¹⁶ o.c., str. 209. – 210.

¹¹⁷ o.c., str. 213.

¹¹⁸ Zoran Mrakužić: *Antička tradicija i engleski detektivski roman*, Umjetnost riječi, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 43., br. 1, 1999., str. 39.

godine. Nabraja i sljedeće autorice koje su u tom desetljeću pisale engleske detektivske pripovijesti: Agatha Christie (1890. – 1976.), Dorothy L. Sayers (1893. – 1957.), Margery Allingham (1904. – 1966.) i Josephina They.¹¹⁹ Škreb navodi da su se tada pojavila dva tipa detektivskog romana, američki *the hard boiled detective story* i engleski *classical detective story*. Za američku verziju navodi da govori o okorjelome detektivu, dok je u engleskoj verziji zastupljen detektiv intelektualac. Govoreći o prostoru na kojem se odvija radnja, napominje da se u klasičnom tipu radnja odigravala u omeđenom prostoru kao što je jedna kuća ili stan, dok je u američkom tipu to nepregledan velegrad, prostor egzotičnih i romantičnih pustolovina. Nadalje, klasični je detektiv džentlmen, dok se američki bori protiv sveopće korupcije te pritom mora biti i sudac. Pritom Škreb ističe da američki detektiv sam sebi propisuje svoj moralni kodeks i ne bira sredstva u istrazi.¹²⁰

I Zoran Mrakužić navodi neke od razlika između engleske i američke inačice detektivske proze. Prema Mrakužiću u *whodunitu* zaplet je mehanički (zaključana prostorija), verbalni (iskazi koji navode na pogrešno mišljenje), dok je u *hard-boiled* prozi zaplet zasnovan na psihologiji karaktera, npr. što je natjeralo osobu na ubojstvo. Nadalje, navodi da u *whodunitu* detektiv može biti profesionalac ili amater, ali je uvijek u središtu zbivanja, a najčešće je i motritelj koji zamjećuje ono što je drugima promaknulo te da u američkoj verziji katkad nema lika detektiva, a kad postoji rijetko je prikazan kao intelektualac. Ističe da su za *whodunit* bitni ključevi rješenja te da ih možemo pronaći i desetak u jednom dijelu. Govoreći o likovima, navodi da su ostali likovi karakterizirani vrlo površno te da su podređeni zapletu kao što je i ambijent. Što se tiče socijalnog stava, Mrakužić kaže da u engleskoj inačici nije bitan pa možemo zaključiti da su zagonetka i detektiv najvažniji dok je u *hard-boiled* prozi socijalni stav bitan pa je česta sklonost ispitivanju zakona, pravde ili načina na koji su uređene stvari u nekom društvu.¹²¹

Dajući kratki pregled povijesti detektivske pripovijesti, Mrakužić navodi sljedeće istaknute pisce engleske detektivske pripovijesti tridesetih godina: John Dickson Carr (1906. – 1977.), Michael Innes (1906. – 1994.), Ngaio Marsh

¹¹⁹ o.c., str. 35.

¹²⁰ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 219.

¹²¹ Zoran Mrakužić: *Književnost eskapizma*, Biblioteka književna smotra, Zagreb, 2010., 221. – 222.

(1895. – 1982.) i Nicholas Blake (pseudonim C. Daya Lewisa) (1904. – 1972.). Spominje i Rexa Stouta (1886. – 1975.) iz Sjedinjenih Američkih država. Pritom ističe da su spomenuti autori nastavili pisati i u četrdesetim godina, a novi su se autori pojavljivali, no da je Drugi svjetski rat označio kraj takva pisanja kriminalističkih romana.¹²² Mrakužić zaključuje da je detektivska pripovijest *zlatnog doba* bitanski proizvod, ili se bar čini da sadrži sve značajke koje se smatraju britanskim te da *hard-boiled* pripovijest nije nastala kao pobuna protiv pripovijesti *zlatnoga doba*, već kao verzija tog žanra s druge strane Atlantika. Navedeno potkrepljuje činjenicom da su nastale u istom razdoblju, 1921. godine A. Christie je objavila roman *Zagonetni slučaj u Stylesu*, a u Sjedinjenim Državama izlazi časopis *Black Mask* koji je čitatelje upoznao s *hard-boiled* pripovijesti. Navodi i da dvije godine nakon *Black Mask* objavljuje prvu od priča o Raceu Williamsu, prototipu *hard-boiled* detektiva te da se začetnicima *hard-boiled* škole smatraju Hammett (1894. – 1961.) i Chandler (1888. – 1959.).

Za Hammetta Mrakužić kaže da je uveo detektiva koji je postao pripovjedač, dakle pripovjedač više nije detektivov prijatelj. Navodi i da do raspleta dolazi kroz žestoki sukob, najčešće fizičke naravi, dakle detektivova se inteligencija više ne ističe, već se daje prednost akciji. Također, navodi da Hammett ističe junakovu sposobnost podnošenja batina, a što je stvar stava. Uspoređujući Hammetta i Chandlera, zaključuje da Hammettovu junaku ne saznajemo puno, dok je kod Chandlera dijalog pun junakovih duhovitih primjedaba, a pripovijedanje je puno poredaba. Mrakužić napominje da je Raymond Chandler učvrstio konvenciju prema kojoj privatni detektiv mora biti marginalac.¹²³ Ističe i da se snaga i žilavost Chandlerovog detektiva krije u jeziku, pa tako u romanu možemo pronaći mnoge Marloweove dosjetljive primjedbe. Kao sljedbenika *hard-boiled* škole navodi i Mickeya Spillanea te njegove romani o Mikeu Hammeru. Nadalje, Mrakužić spominje Johna D. MacDonalda (1916. – 1986.) koji je također u drugoj polovici dvadesetog stoljeća obogatio kriminalistički žanr. Osim njega, navodi i sljedeće pisce koji su

¹²² Zoran Mrakužić: *Antička tradicija i engleski detektivski roman*, Umjetnost riječi, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 43., br. 1, 1999., str. 35. – 36.

¹²³ Zoran Mrakužić: *Književnost eskapizma*, Biblioteka književna smotra, Zagreb, 2010., str. 211. – 214.

pisali na Chandlerovu tragu: James Lee Burke (1936.), James Ellroy (1948.), Tony Hillerman (1925. – 2008.) i Michael McGarrity (1939.).¹²⁴

Mrakužić o Raymondu Chandleru kaže da je preobrazio detektivski žanr, da je stvorio novu vrstu detektiva i ambijent te da su njegov tip romana slijedili mnogi autori. Navodi da je primjer takvog tipa romana u hrvatskoj književnosti Tribusonov ciklus krimića o inspektoru Baniću.¹²⁵

U kratkom pregledu svjetskoga kriminalističkog romana Mrakužić spominje i Georgesu Simenona (1903. – 1989.) koji je poznat po romanima s inspektorom Maigretom, a kojih je napisao osamdesetak. Pritom ističe da su ti romani pokrenuli pitanje možemo li krimić svrstati u ozbiljnu, „visoku“ književnost. Također, od novina navodi da je Simenon svojem policajcu dao uvjerljivu ljudsku prirodu te da ga je baš ta običnost, prosječnost učinila omiljenim, a ne beznačajnim, što je bio od Poea pa do Conana Doylea.¹²⁶

Nadalje, Mrakužić navodi Michaela Gilberta (1912. – 2006.) kao istaknutog autora kriminalističkih romana, a koji je značajan po tome što u nekim svojim djelima koristi konvencije detektivske pripovijesti *zlatnoga doba*. Mrakužić zaključuje da je time dokazao da stare konvencije mogu djelovati i u suvremenoj pripovijesti detekcije s određenim izmjenama, no da tada autor ne smije upotrijebiti zagonetku koja je previše naporna i *umjetna*, a milje mora biti uvjerljiv. Pritom navodi da autori suvremene engleske detekcijske pripovijesti teže atmosferi nekog određenog mjesta te objektivnom motrenju njegovih karakterističnih žitelja, dok suvremeni američki pisci prednost daju oglašavanju svojega znanja u nekoj grani istražiteljske ekspertize (Michael McGarrity, Patricia Cornwell). Ističe i da se naredni britanski pisci detektivske pripovijesti nisu odrekli intelektualnog junaka *zlatnoga doba*, a što se zamjećuje u prozi P. D. James (1920. – 2014.). Od suvremenih britanskih autora detektivske pripovijesti navodi Ruth Rendell (1930. – 2015.) i Colin Dexter (1930. – 2017.).

Zoran Mrakužić ističe kao jednu od bitnih značajki suvremene američke detektivske pripovijesti *reetniciziranje* te proze. Navodi afroameričkog pisca Chestera Himesa (1909. – 1984.) koji je u šezdesetima napisao niz pripovijesti o pustolovinama crnih harlemskih policijskih detektiva Cottona Eda Smitha i

¹²⁴O.c., str. 216. – 217.

¹²⁵O.c., str. 17.

¹²⁶O.c., str. 224

Grave-Diggera Jonesa. Pritom napominje da je ta vrsta detekcijske pripovijesti, s ostalim etničkim skupinama, oživjela tek u osamdesetima kada je Walter Mosley (1952.) objavio roman *Vrag u plavoj haljini*. Mrakužić navodi da su se u osamdesetima pojavile i ostale etničke skupine u detekcijskoj prozi, kao što su Irac Jimmy Flannery Roberta Wrighta Campbella, Dave Robicheaux Jamesa Leea Burkea, Navajo i Pueblo Tonyja Hillermana.¹²⁷

¹²⁷O.c., str. 226. – 228.

5. Kratki pregled hrvatskoga kriminalističkog romana

Igor Mandić smatra prvom hrvatskom kriminalističkom pričom *Ubojstvo u Bermondseyju*, a koja je objavljena u knjizi *Obći zagrebački kolendar za godinu 1851* autora Marka Radojčića. Mandić navodi da je spomenutu priču Radojčić napisao na temelju autentičnoga događaja koji je pronašao u sudskoj kronici nekih engleskih novina. Napominje i da u to vrijeme hrvatski pisci nisu bili zainteresirani za pisanje trivijalne književnosti jer tada nastupaju Ilirci sa preporoditeljskim idejama, no da se unatoč preporoditeljskoj utilitarnoj i pedagoškoj usmjerenosti književnika, postepeno čitateljska publika dijeli na „kultiviranu“ i „pučku“.¹²⁸

Prema Krešimiru Nemecu sljedeći je ostvaraj kriminalističkog žanra u hrvatskoj književnosti kriminalistički roman feljton *Kneginja iz Petrinjske ulice* Marije Jurić-Zagorke, objavljen u *Hrvatskim novostima*. Uz Zagorkin roman, Nemec navodi kriminalističku priču *Moderni Herostrat*, objavljen u virovitičkom listu *Hrvat* 1912. godine. Spominje i roman Branka Ranimira *Mrtvačka kuća ili strahote u samotnom mlinu*, a za kojeg se smatra da je nastao prije Zagorkina romana.¹²⁹

Vinko Brešić navodi da prava povijest hrvatskoga kriminalističkog romana započinje zapravo sredinom pedesetih godina kada je u tjedniku *Globus* 1956. objavljen „prvi domaći kriminalistički roman“ *Jednostavno umorstvo* Antuna Šoljana. Brešić ističe da je u romanu vidljivo Šoljanovo poznavanje strane detekcijske proze jer roman dijeli na *engleski* i *američki krimić* te da se smatra „socijalno-kriminalističkim romanom“ jer obrađuje socijalnu problematiku. Nadalje, Brešić spominje Milana Nikolića koji 1957. godine objavljuje svoj prvi kriminalistički roman *Prsten s ružom*. Tvrdi da se njegovim najboljim kriminalističkim romanima smatraju *Obračun na obali* (1958), *Ulica vječnog vjetra* (1965), *Tajna kanarinčeve krletke* (1962) i *Četiri pokojna šerifa* (1967).¹³⁰ Krešimir Nemec smatra da je Nikolićev *Prsten s ružom* originalna varijanta domaćega kriminalističkog romana. Navodi da se radnja romana zbiva u socijalističkoj Jugoslaviji, a ulogu detektiva ima lucidni novinar

¹²⁸ Igor Mandić: *Principi krimića*, Biblioteka Mladost, Beograd, 1985., str.156. – 158.

¹²⁹ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945.* godine, Znanje, Zagreb, 1998., str. 67.

¹³⁰ Vinko Brešić: *Novija hrvatska književnost*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1994., str. 132. – 134.

Miki koji se uključuje u istragu i u romanu *Smrt traži drugoga* (1958). Nemec navodi da se u romanu *Obračun na obali* Miki udružuje sa svojim uzorom, slavnim Simenonovim inspektorom Maigretom. Nemec spominje i Nikolićev kriminalistički roma *Čovek koji je volio gužvu* (1959) te ciklus krimića s istražiteljem Malinom (*Poslednja karta, Nesuđeni vampir, Reč obrane, Petao u prozoru, Kristalna pepeljara, Ulaznica za pakao*). Navodi da je za Nikolića karakterističan i dokumentaristički postupak, a što je slučaj u romanu *Dosije 1714*. Posebno ističe roman *Reč obrane* jer u njemu sam krivac, koji je podvojena ličnost, istražuje slučaj. Spominje i roman *Drugi Pi*, u kojem je spojio elemente krimića sa špijunskim romanom te roman *Zovem Jupiter...beležite* koji je spoj *science-fictiona* i kriminalističkog romana.¹³¹

Od pisaca kriminalističkih romana koji se javljaju u šezdesetima Antonio Juričić navodi i Ivana Raosa s romanima *Crna limuzina 58526* (1960) i *Mrtvacima ne poziraju* (1961), Branka Belana s „psihološko-realističnim“ krimićima *Biografija utopljenice* (1962) i *Obrasci mržnje* (1964) te Milana Osmak s romanom *Tragom ucijenjenog* (1963).¹³²

Vinko Brešić spominje Nenada Brixija koji je poznatiji kao *Timothy Thatcher*, antibogolik i simpatičan lik iz njegovog prvijenca *Mrtvacima ulaz zabranjen* (1961). Za njegove romane kaže da su specifični po tome što on u njima na humorističan način parodira kriminalistički žanr.¹³³ Krešimir Nemec navodi da je Brixij kriminalistički žanr modificirao tako što je parodijom potisnuo intelektualnost u krimiću, uklonio je detektivovo rješavanje zagonetke te je iznevjerio očekivanja čitatelja krimića. Prema Nemecu Brixij je tako stvorio obrazac domaćeg antikrimića u kojem parodira temu, stil, stvaralačke metode i jezik krimića. Nemač nabraja i Brixijeve prave krimiće, kao što su *Tajna crvenog salona* (1983), *Noćne igre* (1976) i *Leš na klupi* (1984).¹³⁴

Antonio Juričić navedene autore svrstava u prvu generaciju hrvatskoga kriminalističkog žanra te zaključuje da između navedenih autora nema puno sličnosti. Ističe da većina njih pripada romanima oblika istrage, njihovi su glavni

¹³¹ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 235. – 237.

¹³² Antonio Juričić: *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), 2010., str. 80.

¹³³ Vinko Brešić: *Novija hrvatska književnost*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1994., str. 134. – 135.

¹³⁴ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 240. – 242.

junaci pripadnici organa državne sigurnosti ili detektivi amateri, postoji suradnja profesionalaca i amatera koja uspješno završava, radnja je smještena u jugoslavenskom društvu pedesetih i šezdesetih godina. Navodi i da se razlika između navedenih romana krije npr. u prikazu junaka, pa imamo Raosove pastišizirane junake, karikiranog Timothyja Tachera Nenada Brixyja te Belanovog Mitra Balabana koji se iz istražitelja pretvara u počinitelja, a istražuje na „stranim mjestima“ i u drugim vremenima.¹³⁵

Prema Juričiću druga se generacija smatra onom pravom domaćom generacijom pisaca kriminalističkih romana te u nju svrstava Pavla Pavličića, Gorana Tribusona i Ljudevita Bauera.¹³⁶ Od Bauera Juričić navodi kriminalističke romane *Trag u travi* (1984) i *Trik* (1985). Osim navedenih autora, spominje i Nevena Orhela te njegov roman *Uzbuna na odjelu za rak* (1983) koji pripada medicinskom trileru, jednom od kriminalističkih podžanrova, Predraga Raosa s „ironičnim krimićem“ *Ubijte Hamleta* (1986). Također, prema knjizi Milovana Tatarina *Polomljeno poetičko zrcalo* ističe Branislava Krivokapića i njegov roman *Jarac otkupitelj* (1987), a u kojem je prisutna žanrovska kombinatorika. Naposljetku navodi Zorana Bručića i njegov triler *Diploma za smrt* (1989). Zaključuje da je zajedničko autorima druge generacije hrvatskoga kriminalističkog romana priklanjanje romanima oblika istrage, intertekstualna i intermedijalna umrežavanja (filmska citatnost) te izraženiji, u odnosu na prvo razdoblje, sociokritički podtekst.¹³⁷

Antonio Juričić navodi i „treće razdoblje hrvatskoga kriminalističkog žanra“. Ističe da u ovom razdoblju Pavao Pavličić kombinira kriminalistički i fantastički žanr, a za što su primjeri romani *Koraljna vrata* (1990) i *Zaborav* (1996). Od pravih Pavličićevih kriminalističkih romana iz ovog razdoblja Juričić nabraja sljedeće: *Pasijans* (2000), *Otrovno pismo* (2001), *Tužni bogataš* (2002), *Mrtva voda* (2003), *Krvnik u kući* (2004), *Zmijska serenada* (2005), *Cvijeće na vjetru* (2007) i *Žive igračke* (2009).

Prema Juričiću u ovo razdoblje spadaju Tribusonovi romani *Dublja strana zaljeva* (1991), *Noćna smjena* (1996), *Bijesne lisice* (2000) te posljednji roman ciklusa o inspektoru Baniću *Gorka čokolada* (2004). U treće razdoblje svrstava i

¹³⁵ Antonio Juričić: *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), 2010., str. 81.

¹³⁶ o.c., str. 135.

¹³⁷ o.c., str. 86. – 87.

Nevena Orhela s romanom *Noćna pjesma* (2001) te Aleksandra Radovića s romanom *Ronin* (2004). Osim navedenih autora, Juričić nabroja i niz onih koji su pisali kombinaciju krimića s različitim žanrovima, kao što su ljubavni, pornografski, špijunski, akcijski, politički, ratni, horor. Neki od romana koje Juričić navodi su *Tajne trga N* (1994) Zvonimira Majdaka, *Močvarni lovac* (1995) Višnje Stahuljak, *Kontrolna projekcija* (2000) Dejana Šoraka, romani *Bijela jutro* (2001), *Marševski korak* (2002), *Vampirica Castelli* (2006) Roberta Naprte, *Privatne istrage* (2001) Velimira Sriće, romani *Kockanje sa sudbinom* (2002) i *Vražja utroba* (2004) Ive Brešana, romani *Kradljivac uspomena* (2002) i *Tamo gdje prestaje cesta* (2007) Dine Milinovića, *Obračun s Vodenjakom* (2006) Ante Gardaša, *Tajna stvarnost* (2008) Tihomira Mraovića. Juričić zaključuje da autori ove generacije u kriminalistički žanr unose nove teme i postupke, uzimaju u obzir domaću tradiciju, ali i svjetski žanrovski kontekst. I u ovom razdoblju prevladava oblik istrage, ali postoje i romani s oblikom prijetnje, a koji književna kritika i povijest nazivaju trilerom.¹³⁸

5.1. Hrvatski fantastičari

Prema Velimiru Viskoviću Pavao Pavličić i Goran Tribuson su prozaici koji se u književnosti pojavljuju u sedamdesetim godinama te su tada pripadali generaciji književnika koji su zastupali mišljenje da književnost ne može prikazivati stvarnost, već da može stvoriti samo „iluziju stvarnosti“. Ističe da se oni udaljuju od mimetičkog koncepta književnosti i priklanjaju fantastici koja podrazumijeva književnost koja stvara iluziju.¹³⁹ Krešimir Nemec smatra da razloge takvom bijegu trebamo tražiti izvan književnosti te da trebamo uzeti u obzir dotadašnju društvenu funkciju književnosti koja je bila zasićena, istrošena i umjetnički neplodna te ideološku represiju i kontrolu umjetnosti. Pritom ističe da je upravo fantastika nudila prostor slobode, prostor na kojem je ostvariva umjetnička individualnost.¹⁴⁰

Govoreći o hrvatskim fantastičarima, Nemec navodi da se u drugoj polovici sedamdesetih u hrvatskoj književnosti počinje pisati žanrovska proza, a

¹³⁸ o.c., str. 89. – 90.

¹³⁹ Velimir Visković: *Mlada proza*, Znanje Zagreb, Zagreb, 1983., str. 10. – 12.

¹⁴⁰ Krešimir Nemec: *Tragom tradicije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1995, str. 163.

među kojom se ističe kriminalistički roman. Za njega je takav slijed sasvim logičan jer je za fantastičare karakteristična svijest o žanru i njegovim konvencijama.¹⁴¹ Nadalje, Nemec govori da je za hrvatsku književnost osamdesetih godina karakteristična raznovrsnost književnih oblika, objedinjavanje stilova, izbrisane su granice između umjetničke i trivijalne književnosti, ukinuta je hijerarhija žanrova te je uspostavljen dijalog s tradicijom. Napominje da je to posebno vidljivo u romanesknom stvaralaštvu gdje se miješaju visoko-estetizirani kodovi s postupcima trivijalne književnosti, brišu se granice između fikcije i faksije, prisutne su tehnike iz drugih medija te se različiti žanrovi miješaju.¹⁴² Prema Velimiru Viskoviću istaknuta je tendencija ovih autora i okretanje stvarnosnoj tematici u koju unose fantastičke elemente te ideologijska i etička promišljanja.¹⁴³

5.1.1 Kriminalistički roman Pavla Pavličića

Za Pavla Pavličića Davor Beganović navodi da je hrvatski književnik, književni teoretičar te proučavalac književne genologije.¹⁴⁴ Ističe da pripada hrvatskim prozaicima rođenim sredinom četrdesetih, a za koje je karakteristična poveznica s Borgesom te fantastikom.¹⁴⁵

Zdenko Škreb u svojem kratkom pregledu hrvatskoga kriminalističkog romana za Pavla Pavličića govori da je književni stručnjak koji piše detektivske romane. Navodi Pavličićevo prvo djelo te vrste *Dobri duh Zagreba* iz 1976. godine, odnosno *Kriminalističke priče* jer se sastoji od niza priča. Govori i o romanu *Plava ruža* (1977), odnosno *Kriminalističkom romanu* te romanu *Stroj za maglu* (1978), odnosno *Krimiću*.¹⁴⁶ Škreb ističe da zbirka *Dobri duh Zagreba* obraća pažnju na malog čovjeka i sve stereotipe iz njegovog života, na njegov govor, reakcije. Primjećuje da Pavličić u pripovijetkama u kojima se pridržava sheme bogolikog detektiva zamjenjuje običnim čovjekom, odvjetnikom, profesorom, nastavnikom gimnastike, a kojima daje osobinu izrazite

¹⁴¹ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 298.

¹⁴² Krešimir Nemec: *Tragom tradicije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1995., str. 165.

¹⁴³ Velimir Visković: *Mlada proza*, Znanje Zagreb, Zagreb, 1983., str. 19.

¹⁴⁴ Davor Beganović: Između fantastike i proze detekcije, *Republika*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 43., br. 5 – 6, 1987., str. 555.

¹⁴⁵ o.c., str. 556.

¹⁴⁶ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 225.

pronijeljivosti. Što se tiče početka pripovjedaka, uočava da najčešće iza *puzzling problem* početka koji je vrlo opširan slijedi rješenje. Navodi i da Pavličić s mnogo konkretnih pojedinosti lokalizira svoje pripovijetke u suvremenom Zagrebu.¹⁴⁷ Davor Beganović navodi da u zbirci *Dobri duh Zagreba* zločini nisu monstruozi, u pitanju su pljačke. Također, ističe da u standardnom detekcijskom romanu krajolik je obično u funkciji otkrivanja nekog detalja o zločinu, dok kod Pavličića krajolik služi karakterizaciji likova.¹⁴⁸

Govoreći o romanu *Plava ruža*, Zdenko Škreb ističe da se u njemu problematizira materijalna situacija malog čovjeka. Također, navodi da su glavna lica suvremeni omladinci te da se radi o pravom sustavno provođenom istraživanju, samo je lik detektiva udvojen. Nadalje, spominje roman *Stroj za maglu* za koji kaže da prikazuje svijet akademski obrazovanih ljudi u kojem vlada korupcija, a što je *puzzling problem* u romanu. Ističe i da je roman ispričovijedan u prvom licu, ali je ujedno roman razvoja pripovjedača koji preuzima ulogu detektiva te pratimo niz biografskih pojedinosti. Pritom napominje da pripovjedač pripada svijetu malog čovjeka te nema velike intelektualne sposobnosti.¹⁴⁹

Davor Beganović smatra da je u Pavličićevom stvaralaštvu proza detekcije drugi žanr kao temeljan nakon fantastike te da prozom detekcije možemo smatrati samo romane *Plava ruža*, *Press* i *Pjesma za rastanak*. Govori i o Pavličićevoj inovaciji sheme proze detekcije, odnosno da svemoćnog detektiva zamjenjuje malim čovjekom iz svakodnevnice, a što nameće pitanje motivacije lika detektiva za istragu zločina. Beganović navodi da Pavličić djelovanje detektiva motivira apstraktnim, snažnim osjećajem za pravdu.¹⁵⁰

O zločincu kod Pavličića Lana Molvarec kaže da je najčešće to osoba koja ima jak privatni razlog za to, često se osvećuje za osobnu tragediju te da je zločin u njegovim romanima svakodnevni i moguće ga je ljudski razumjeti. Spominje i da Pavličićevi kriminalistički romani u novom tisućljeću uključuju nove likove, kao što su tajkuni, kamatari, dileri, šverceri, no još se uvijek ubija i stradava zbog osobnih i svakodnevnih razloga. Molvarec primjećuje i

¹⁴⁷ o.c., str. 226.

¹⁴⁸ Davor Beganović: Između fantastike i proze detekcije, *Republika*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 43., br. 5 – 6, 1987., str. 559.

¹⁴⁹ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 227.

¹⁵⁰ Davor Beganović: Između fantastike i proze detekcije, *Republika*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 43., br. 5 – 6, 1987., str. 559.

konstruiranje svakodnevnice koja se doima bezopasno, no u kojoj zločin nije iznimka devijantnog pojedinca nego uvjet njezina funkcioniranja.¹⁵¹ Govoreći o društvenoj problematici kod Pavličića, Milanja zaključuje da je on usmjeren na društvo u cjelini, pa tako cijelo to društvo obilježava kriminaliziranim. Navodi da je to posebno vidljivo u romanima u kojima je glavni junak piščeva generacija, a prema kojoj grupi je i sam pisac sentimentaln govoreći o mladosti, prijateljstvu, klapi itd.¹⁵²

Prema Škrebu jedna je od Pavličićevih inovacija i prevladavanje prikaza prostora i likova, a ne zagonetke i istrage. Pritom navodi da Pavličić zbivanja u romanu često psihologizira, no pritom se ipak pridržava sheme. Za stil njegovih krimića kaže da je realistički, pa ako zabavi čitatelja postigao je cilj.¹⁵³

Uspoređujući Pavličićeve romane *Pjesma za rastanak* i *Pasijans*, Kristina Peternai navodi primjere njegove modifikacije kriminalističke sheme. Ističe postojanje odnosa među likovima, a koji se ne tiče zločina, zatim prikazivanje zločinca kao žrtve neke tajanstvene sile protiv koje se ne može boriti, on zločin radi jer je zaslijepljen ljubavlju ili zbog osjećaja krivnje te okruženje koje utječe na sociološko i psihološko profiliranje likova. Navodi i Pavličićevu težnju što vjernijem prikazivanju *iluzije zbilje*, a koja se npr. očituje u prikazivanju zagrebačkih ulica i kvartova, ili pak u *Pjesmi za rastanak* opisom rada i atmosfere u novinskoj redakciji. Autorica zaključuje da Pavličić na temelju kriminalističke priče oslikava sociološke prilike danog trenutka i prostora, a iz čega proizlazi kriminalistički roman s tendencijom društvenoga angažmana.¹⁵⁴

U prikazu Pavličićevoga romana *Rakova djeca* Ivica Župan navodi da su u svakom Pavličićevom romanu nazočni pokazatelji njegovoga talenta i umijeća, ali i ograničenosti. *Rakovu djecu* naziva žanrovski osmišljenim i urednim djelom, nenadahnutim, ali žanrovski korektnim.¹⁵⁵ Ističe da je Pavličiću u romanima *Press*, *Pjesma za rastanak* i *Rakova djeca* najveći problem stvaralo rješavanje zapleta. Župan uočava da u sva tri navedena romana detektiv ima glavnu i odlučujuću ulogu te ga krasi osobine kao što su izvanredna moć

¹⁵¹ Lana Molvarec: *Grad i urbanitet u kriminalističkoj prozi Pavla Pavličića*, str. 51.

¹⁵² Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1996., str. 88.

¹⁵³ Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 228.

¹⁵⁴ Kristina Peternai: *Pasijans za nastavak, Republika*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 56., br. 10 – 12, 2000., str. 275. – 277.

¹⁵⁵ Ivica Župan: *Nenadahnuto ali zanatski korektno*, *Quorum*, Naklada MD, Zagreb, god. 5., br. 6, 1988., str. 372.

zapažanja detalja, logično i oštroumno zaključivanje, izvanredno pamćenje, uživljavanje u zločin te upornost u traganju. Također, ističe da je detekcija podijeljena između detektiva koji je amater i policije. Za prva dva navedena romana navodi da cijela istraga pripada detektivu, dok u *Rakovoj djeci* većina istrage pripada policajcu. Pritom napominje da lik policajca kod Pavličića nije podcijenjen i omalovažen, ali nije niti superioran te da dolazi do dovoljnog broja dokaza koji istražitelja vode do zločinca. Uspoređujući navedene romane, Župan primjećuje da je u *Rakovoj djeci* policajac prikazan ljudskije nego u *Pressu* i *Pjesmi za rastanak*, u kojima je vrlo plošan.¹⁵⁶ Govoreći o romanima *Press* i *Pjesma za rastanak* kao čišćim uzorcima kriminalističkoga žanra, Cvjetko Milanja ističe da je Pavličić već u njih unio neke modifikacije, a koje se odnose na autorovu osjetljivost za milje i društvo.¹⁵⁷

Kao vrlinu Pavličićeve kriminalističke proze Župan navodi plan priče, odnosno da je na tom planu ostvario najveći napredak. To potkrepljuje navodeći da su u prva dva navedena romana ubojstva samo tvorevine njegove mašte, dok su u *Rakovoj djeci* morbidna te time i uvjerljivija. U *Pjesmi za rastanak* razloge je ubojstva trebao obraditi s više finese i psihološke produbljenosti, odnosno navesti što je ubojicu motiviralo na takav zločin, ističe Župan. Nadalje, ističe da ni u *Rakovoj djeci* razlozi ubojstva nisu uvjerljivi, ali su pomoću patetičnosti do kraja konzekventno izvedeni. Prema Županu priča u *Rakovoj djeci* tjera čitatelja na sigurnost da će lako prepoznati ubojicu među osumnjičenima, no na kraju se ispostavlja da je ubojica sasvim treća osoba koja je za ubojstvo imala isti motiv kao i ostali osumnjičeni. Također, napredak Župan primjećuje i u opisima. Navodi da su u romanima *Pjesma za rastanak* i *Press* opisi neopravdani, dok takvih opisa u *Rakovoj djeci* ima malo.¹⁵⁸

Beganović navodi razloge Pavličićevog prelaska s fantastike na prozu detekcije. Prvo navodi ograničenost recepcije fantastike, odnosno da čitatelji nisu na pravi način reagirali na pojavu takvog tipa proze pa su pisci ostali bez njih. Drugim razlogom smatra to što se detekcije pokazala kao velik izazov i zahtjevan žanr za pisca koji želi dokazati svoje umijeće u stvaranju priče.

¹⁵⁶ o.c., str. 373. - 374.

¹⁵⁷ Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1996., str. 87.

¹⁵⁸ Ivica Župan: *Nenadahnuo ali zanatski korektno*, *Quorum*, Naklada MD, Zagreb, god. 5., br. 6, 1988., str. 375. - 377.

Nadalje, navodi sličnosti između proze detekcije i fantastike, a to su: detektiv i čitatelj rješavaju enigmu te napetost traje do trenutka razrješenja, radnja počinje vanjskom intervencijom, odnosno mir zbilje narušen je zbivanjem koje se ne može racionalno objasniti, završetak koji govori o otkrivanju zagonetke i njezinom pravilnom razrješenju, za stvaranje iluzije zbilje koriste fantastično jer to što je realistički trenutak na pojavnoj razini u prozi detekcije jače istaknut nema važnosti. Od Pavličićevih proznih djela, Župan navodi da čistoj fantastici pripadaju *Lađa od vode* i *Večernji akt*, prozi detekcije pripadaju *Plava ruža*, *Stroj za maglu*, *Eter* i *Kraj* mandata, dok kombinaciji ove dvije vrste proze pripadaju *Slobodan pad* i *Čelični mjesec*.¹⁵⁹ Za razliku od Beganovića, Krešimir Nemec smatra da je *Večernji akt* mješavina elemenata kriminalističkog, fantastičnog i društvenog romana.¹⁶⁰ Za roman *Slobodan pad* Nemec ističe da dijelom govori o društvenoj i političkoj zbilji, no da to nije utjelovljeno u priču. Prema Nemecu društvena je kritika uočljivija u *Eteru*, no ona se tiče tek površnih zastranjenja u socijalističkom moralu. Nadalje, za romane *Čelični mjesec* i *Krasopis* navodi da se u njima fantastika nalazi u aktualnom društvenom kontekstu, odnosno da se fikcija i zbilja stalno izmjenjuju. Nadalje, u romanima *Sretan kraj* i *Rupa na nebu* primjećuje da fantastični elementi na neobičan način „anticipiraju“ stvarne događaje.¹⁶¹

Za razliku od Krešimira Nemeca, Cvjetko Milanja romane *Večernji akt*, *Slobodni pad*, *Eter* i *Kraj* žanrovski određuje kriminalističkim romanima s elementima fantastike. Pritom ističe da Pavličić fantastički model posebno ostvaruje u *Večernjem aktu*, a što potvrđuje obrada borhesovskih pitanja o umjetničkoj tehnologiji i pojmu originalnosti. Navodi i da roman obrađuje društvenu problematiku koja se tiče vlasti, ideologije, manipulacije, represije, no da ga ne možemo smatrati društvenim romanom jer to nije središnja tema romana, a sadrži i stereotipe, klišeje te naivne motivacije. Usto navodi da se društvenom problematikom Pavličić bavi u romanima *Slobodni pad*, *Eter* i *Kraj mandat*.

Kristina Peternai navodi Pavličićev roman *Krasopis* (1987) u kojem se odmiče od žanrovsko romana i približava postmodernističkoj prozi i

¹⁵⁹ o.c., str. 560. – 561.

¹⁶⁰ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 301.

¹⁶¹ o.c., str. 303. – 304.

autoreferencijalnosti.¹⁶² Spominje i roman *Koraljna vrata* (1990) koji tematizira arbitrarnost odnosa teksta, zbilje i povijesti te fantastični triler *Pokora* (1998).¹⁶³ Peternai ističe elemente proze detekcije u romanima *Krasopis*, *Koraljna vrata* i *Pokora*, a koji postoje uz problematiku literarne naravi.¹⁶⁴

5.1.2. Kriminalistički roman Gorana Tribusona

Govorimo li o hrvatskome kriminalističkom romanu, uz Pavličića je bitno ime i Goran Tribuson. Đurđa Strsoglavec navodi da je Tribuson bivši borgesovac i ekapist te bivši fantastičar. Ona ističe njegovu reakciju na stajalište književnih kritičara 80-ih godina prošloga stoljeća. Navodi da su oni zastupali mišljenje da tadašnja jugoslavenska zbilja ne nudi dobar materijal za detektivsku priču, odnosno da nema sofisticiranoga kriminala iza kojega bi stajale kriminalne organizacije već ubojstva iz strasti. S druge strane Strsoglavec navodi Tribusonovu reakciju u romanu *Zavirivanje*, u kojem stajalište književnih kritičara 80-ih eksplicitno spominje i s „poetološkim dionicama“ ironizira. Strsoglavec spominje i roman *Siva zona*, u kojem Tribuson obrađuje „sofisticirani kriminal“ u koji su upletene velike kriminalne organizacije.

Nadalje, Strsoglavec navodi da se za Tribusonove kriminalističke romane može reći da zrcale stvarnost, pa čak i da su svojevrsni „citati“, a koji su postali ironični nakon raspada Druge Jugoslavije. Ističe da su u ciklus o inspektoru Baniću tada unijete promjene jer nakon hrvatskih prvih slobodnih izbora i osamostaljenja Banić napušta državnu službu i otvara privatnu istražiteljsku agenciju, a to se događa u romanu *Dublja strana zaljeva*.¹⁶⁵

Cvjetko Milanja pod žanrovsku prozu svrstava Tribusonove romane *Polagana predaja* (1984), *Made in U.S.A* (1986), *Povijest pornografije* (1988), *Potonulo groblje* (1990), *Sanatorij* (1993.). Za roman *Polagana predaja* navodi da pripada „prozi u trapericama“ te primjećuje u njemu Tribusonovu nostalgiju

¹⁶² Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1996., str. 89. – 92.

¹⁶³ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 306. – 307.

¹⁶⁴ Kristina Peternai: Pasijans za nastavak, *Republika*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 56., br. 10 – 12, 2000., str. 274.

¹⁶⁵ Đurđa Strsoglavec: Zbilja u »malom« žanru (krimićima Gorana Tribusona), *Znanstveno djelo prof. dr. sc. Milivoja Solara*. Hrvatska književnost 20. stoljeća, različite ideje i funkcije književnosti, Altagama, Zagreb, 2006., str. 144. – 145.

za generacijom. Za roman *Made in U.S.A* Tribuson Milanja navodi da uz kriminalističku razinu čitanja romana postoji i sloj značenja koji se tiče potrage za vlastitim identitetom, odnosno podrijetlom, vlastitom autentičnošću.¹⁶⁶ Za roman *Sanatorij* Krešimir Nemec navodi da je u fabulu naknadno uvrštena fantastika te da se može interpretirati kao metafora bolesnog vremena te ugrožene osobne i kolektivne egzistencije. Također, ističe da je roman žanrovski nedorečen i da siže nije pravilno razvijen. Za *Potonulo groblje* Nemec smatra da je žanrovski zanimljiv roman jer se približava žanru *horror*, a u kojem također nalazimo elemente fantastike, što potvrđuje primjerice pokušaj oživljavanja mrtvaca. Osim spomenutih romana, prema Nemecu romani koji tematiziraju generacijsko iskustvo su i *Legija stranaca* (1985) te *Povijest pornografije* (1988).¹⁶⁷

Nadalje, Nemec spominje roman *Snijeg u Heidelbergu* (1980), a za koji kaže da pripada fantastičnoj prozi te da mu je svojstven vidljivi antimimetizam i ludističko priklanjanje literarnoj kombinatorici. Zatim navodi Tribusonov sljedeći objavljen roman *Čuješ li nas, Frido Štern* (1981), a za koji ističe da u njemu Tribuson uvodi spiritizam te da fantastika prelazi u romantičnu priču o rasapu mladenačkih ideala, o neostvarenim ljubavima i ljudskim sudbinama.¹⁶⁸ Cvjetko Milanja smatra da je Tribusonovo priklanjanje žanrovskoj prozi vidljivo u sljedećem objavljenom romanu *Ruski rulet* (1982). Ističe da se tema romana tiče anarhije, detekcije te političko-policijske kontrole, da je vidljiva težnja za pripovijedanjem, konstrukcijom priče, razvojem fabule, zapleta i intrige te je određen kronotop. Milanja smatra da ovaj roman prekoračuje značenjski sloj žanrovskog romana pa ga proglašava i parabolično-alegorijskim tipom romana. Za navedeno daje primjer simbola golog tijela plesačice kao metafore odsutnosti, a koji je središnji simbol romana. Također, Milanja izdvaja neke od zastupljenih vrijednosti razdoblja međuraća iz romana: dosada, ograničena svijest malograđanstva, praznina i neprirodnost. Pritom navodi da će i kasniji romani potvrditi takvu koncepciju. Kao primjer Milanja navodi roman *Zavirivanje*,

¹⁶⁶ Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1996., str. 98.

¹⁶⁷ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 315. – 317.

¹⁶⁸ o.c., str. 312. – 314.

u kojem je metafora nemoći, besperspektivnosti, statičnosti, beznađa servis Techno u Martićevoj.¹⁶⁹

Krešimir Nemec smatra prvim Tribusonovim kriminalističkim romanom *Zavirivanje* (1985). Prema Nemecu uslijedili su krimići *Made in USA* (1986), *Uzvratni susret* (1986), *Siva zona* (1989), *Dublja strana zaljeva* (1991), *Noćna smjena* (1996) i *Bijesne lisice* (2000). Za njegove kriminalističke romane Nemec ističe da se radi o romanima s dobro smišljenim zapletima i raspletima te da Tribuson rijetko kad uvodi elemente fantastike kako bi riješio zagonetku. Također, ističe da su mu kriminalistički romani smješteni u domaći ambijent te da sadrže socijalnu i moralnu razinu čitanja. U nastavku navodi primjer romana *Siva zona* koji tematizira kriminal u vezi s odlaganjem radioaktivnoga otpada, a koji je nastao pod neposrednim dojmom Černobilske katastrofe te romane *Noćna smjena* i *Bijesne lisice* koji govore o kriminalu u postkomunističkoj Hrvatskoj, a koji se tiče „pretvorbe“ novog kapitala, pojave tajkuna, korupcije, krijumčarenja, ratnog profiterstva i pranja novca.

Govoreći o Tribusonovom književnom stvaralaštvu, Nemec ističe lik Nikole Banića koji je zaštitni znak Tribusonove detekcijske proze. Navodi da je Banić nastao prema uzoru na Chandlerova *Phila Marlowea*. Od njegovih osobina nabraja da je drugačiji od drugih, pomalo otkačen, nemarna odijevanja, ljubitelj jazza, sklon alkoholu, opterećen egzistencijalnim brigama, ciničan te da ima osebujan tip humora. Spominje i Banićevo rješavanje privatnih problema koji se tiču njegovog braka s Lidijom, financijskih neprilika te njegove kćeri Nike.¹⁷⁰ Nemec zaključuje da upravo to i jezično karakterizirani likovi daju kriminalističkoj shemi živost. Također, ističe da je Banićev status pokazatelj društvenih promjena koja se događaju u njegovoj sredini. Navedeno potkrepljuje time što je Banić u prvom i drugom romanu djelatnik zagrebačkog SUP-a, dio socijalističke policijsko-etatističke mašinerije te je i u tim uvjetima individualist i ne vjeruje u kolektivan rad, dok u naredna tri romana, u vrijeme „kapitalizma“, on postaje privatni istražitelj.¹⁷¹

¹⁶⁹ Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1996., str. 97.

¹⁷⁰ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 318.

¹⁷¹ o.c., str. 319.

Ivo Pinter navodi da je za Tribusonov prozni iskaz karakteristična zgusnuta te na sintaksnome planu rečenica oslobođena nepotrebnog značenja.¹⁷² Nadalje, ističe da na strukturnom planu njegove proze posebno mjesto zauzima enigma te da se udaljava od znanstvene i ozbiljne, a priklanja odgonetljivoj i lako čitljivoj književnosti. Što se tiče naracije, Pinter smatra da je ona u Tribusonovoj prozi originalna, zanimljiva i laka, junaci su neobični, sugestivni i dojmljivi, leksik odgovara suvremenome hrvatskom izrazu, tematska je razina upotpunjena filozofskim mislima ili pak društveno aktualna.¹⁷³ Govoreći općenito o likovima u Tribusonovoj prozi, Pinter navodi da ona obiluje pehistima, nesretnjakovićima, tragičarima, no da je u njegovim kriminalističkim romanima takvih likova vrlo malo, iako svaki od likova skriveno boluje od neke defektnosti na životnom planu.¹⁷⁴

Antonio Juričić ističe na temelju rada *Tribuson između fikcije i realiteta* Leone Bauman da su Tribusonove teme kriminalističkih romana *razlike između siromašnih i bogatih slojeva društva, među roditeljima i djecom, među generacijama, ukusima, spolovima*. Nabraja i neke od karakterističnih situacija za ondašnje vrijeme, a koje Tribuson uvrštava u svoje romane: *skupa kava, nestašica automobilskih guma, izvozne kvote, porijeklo deviza, nepodobni vicevi, ilegalni abortusi, strana pića, cigarete, tehnička roba...*¹⁷⁵

Pinter za Tribusona kaže da je dijete filma u mnogo čemu jer su mu teme krimića kao iz filma, dinamika fabula istovjetna je filmskom tempu te postoji niz citata iz knjiga u kojima je uočljivo kadriranje dijelova priče, stapanje i pretapanje kadrova. Također, navodi dijaloge koji su u romanima čisti i funkcionalni poput onih u filmu. O Tribusonovim junacima Pinter zaključuje da ih pratimo u škrtoj i ležernoj tribusonskoj maniri kako djeluju, kreću se te govore nalik filmskim zvijezdama. Ističe i uklopljenost glazbe u njegovu prozu, a koja se pojavljuje kao tema, motiv ili ugođaj (...).¹⁷⁶

¹⁷² Ivo Pinter: Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona, *Bjelovarski učitelj*, Bjelovar : Ogranak Hrvatskoga pedagoško-književnog zbora, Bjelovar, god. 5., br. 1 – 2, 1996., str. 3.

¹⁷³ o.c., str. 5. – 6.

¹⁷⁴ Ivo Pinter: Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona, *Bjelovarski učitelj*, Bjelovar : Ogranak Hrvatskoga pedagoško-književnog zbora, Bjelovar, god. 5., br. 1 – 2, 1996., str. 13. – 14.

¹⁷⁵ Antonio-Toni Juričić: *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), Zagreb, 2010., str. 89.

¹⁷⁶ Ivo Pinter: Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona, *Bjelovarski učitelj*, Bjelovar : Ogranak Hrvatskoga pedagoško-književnog zbora, Bjelovar, god. 5., br. 1 – 2, 1996., str. 16.

6. Romaneskní opus Milorada Stojevića

Prema Krešimiru Nemecu Milorad Stojević pripada književnom usmjerenju koje karakterizira novost, eksperiment, iznenađenje, različitost. Pritom ističe Stojevićeve kvalitete kao što su nerazumljivost, nekomunikativnost i semantička zatamnjenošć. Nemec smatra da neoavangardisti žele da se čitatelj podređuje njihovoj štívu, oni njeguju elitistički i hermetičan diskurs. Usto navodi da se samo manji broj autora priklanja pristupačnosti i komunikativnosti teksta.¹⁷⁷

Stojević pripada poetici eksperimenta i vanjske provokativnosti, prema Nemecovoj klasifikaciji. Za roman *Primeri vežbanja ludila ili Janko Polić Kamov na putu u Barcelonu* (1981) Nemec navodi da je u njemu vidljiva Stojevićeva inspiracija likom i djelom Janka Polića Kamova te da je roman u potpunosti udaljen od realističnoga tipa romana. Prema Nemecu u drugom objavljenom romanu *Orgija za Madonu* (1986) Stojević provocira i razmiče tematske okvire hrvatske proze. Ističe da je ovaj roman kombinacija pornografije, kriminalističkoga romana, fantastike, koprofalije i kića, a namjera mu je u čitatelju izazvati reakcije mučnine i gađenja. Za treći objavljeni roman *Balade o Josipu* (1997) kaže da se temelji na poetici igre, intermedijalnim efektima, narativnom ludizmu.¹⁷⁸ Prema Saši Stanić u romanima *Primeri vežbanja ludila ili Janko Polić Kamov na putu u Barcelonu* i *Balade o Josipu* Stojević koristi intertekstualnost te tako manifestira svoj jezični ludizam, koristeći literarni kanon na razini teme. Navodi i da su od postmodernističkih postupaka u romanima ostvareni metafikcionalnost¹⁷⁹, autoreferencijalnost¹⁸⁰ i intermedijalnost¹⁸¹. Stanić spominje četvrti objavljeni roman *Tatarski zajuttrak* (2002), u kojem

¹⁷⁷ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 358. – 359.

¹⁷⁸ o.c., 365. – 367.

¹⁷⁹ *Pojmom se obično obilježava jedan ogranak postmoderne proze koji naglašenom autoreferencijalnošću problematizira vlastitu fikcionalnost. Autori takve proze očituju visoku svijest o jeziku, književnoj formi i samome činu pisanja shvaćajući ga kao vrstu poigravanja s vlastitim standardima i konvencijama.* Prema: Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 310.

¹⁸⁰ *Dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost; općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja.* Prema: Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 27.

¹⁸¹ *Naziv odnosa među djelima različitih umjetnosti ili između umjetničkih djela i drugih kulturnih tvorevina koji je bitan za njihovo razumijevanje.* Prema: Milivoj Solar: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., str. 126.

Stojević uspostavlja literarne veze s Miroslavom Krležom i njegovim *Banketom u Blitvi*.¹⁸² Stojević ne uzima samo djela tzv. visoke književnosti za jezičnu igru, već i ona iz trivijalne. Tako u romanu *Orgija za madonu* kombinira kriminalistički roman i pornografiju. Njegov šesti roman *Krv i poljupci* mogli bismo odrediti romanom ubijanja, a ne romanom detekcije. Naime, glavni lik u njemu nije profesionalni detektiv, već profesionalni ubojica. Time je Stojević narušio jednu od bitnih zakonitosti kriminalističkoga žanra.¹⁸³

Nadalje, Krešimir Nemec primjećuje da u svojoj prozi Stojević parodira označiteljske prakse, koristi kodove i intertekstove različitog podrijetla te da se poigrava romanesknim formama i konvencijama računajući na čitateljevu kompetenciju i „stvaralačku“ kooperativnost. Usto napominje da ćemo ipak u njegovoj prozi naići na bezbroj fusnota u kojima daje upute za čitanje, a što pridonosi boljem razumijevanju njegovog iskaza.¹⁸⁴

Govoreći o književnom stvaralaštvu Milorada Stojevića, Saša Stanić spominje njegov odnos prema tradiciji. Navodi stajalište onih koji smatraju da Stojević zapravo osporava tradiciju te onih koji smatraju da ne osporava tradiciju, već tradicionalizam koji podrazumijeva vjerovanje u tradiciju i njezino podržavanje. Stanić zaključuje da se Stojević ne obazire na neupitne vrijednosti, on potkopava društveno prihvaćene moralne vrijednosti te jednostavno voli provicirati.¹⁸⁵

Stanić Milorada Stojevića uspoređuje s dva njemu generacijski bliska autora, Goranom Tribusonom i Pavlom Pavličićem. Time se nadovezuje na pitanje sličnosti i razlika hrvatskih „fantastičara“, „borgesovaca“ ili pak „ofovaca“. Ističe da je njihova zajednička karakteristika udaljavanje od mimetičkog koncepta književnosti te približavanje fantastici na tragu J. L. Borgesa, J. Cortazara, I. Calvina i E. T. A. Hoffmanna. Nadalje, navodi da je za njih karakteristično udaljavanje od realističke poetike, a koja je bila obilježje

¹⁸² Saša Stanić: Jezični bukkake po glavi dobrohotnoga čitatelja, *Podrubač razlike : književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, Facultas, Rijeka, 2014., str. 188.

¹⁸³ o.c., str. 189.

¹⁸⁴ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 367.

¹⁸⁵ Saša Stanić: Jezični bukkake po glavi dobrohotnoga čitatelja, *Podrubač razlike : književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, Facultas, Rijeka, 2014., str. 187.

prethodne generacije *proze u trapericama* (Zvonimir Majdak, Alojz Majetić, Ivan Slamnig).¹⁸⁶

Govoreći o poveznici Milorada Stojevića s fantastičarima, Stanić spominje njegovu priču s elementima fantastike *Dvorski kroničar i povijest*, koju je objavio u *Studentskom listu* 1969. godine. Također, primjećuje Stojevićev interes za bizarno, makabrično i literarno zakučasto, što su obilježja fantastičarske proze. Za Stojevića Stanić navodi da svoj daljnji književni razvoj temelji na usložnjavanju i multipliciranju tematsko-motivskih jedinica i babilonizaciji jezika, dok Pavličić i Tribuson napuštaju hermetičnost teksta te se koncentriraju na razumljivost i komunikativnost, imajući na umu potencijalnog čitatelja.¹⁸⁷

Saša Stanić zaključuje da Stojevićevu poetiku obilježavaju provokacija te iskušavanje granica čitateljeve recepcije. Ističe da on eksperimentira jezikom te da je uvijek u njegovoj prozi prisutan odnos prema tradiciji, konvencijama, općim mjestima, onima estetskim, duhovnim te moralnim, odnosno onima koja podrazumijevaju autocenzuru, a nju Stojević očito ignorira.¹⁸⁸

¹⁸⁶ o.c., str. 189. – 190.

¹⁸⁷ o.c., str. 190. – 191.

¹⁸⁸ o.c., str. 192.

7. Komparativna analiza romana *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak* i *Krv i poljupci*

7.1. Kraj koji nas vraća na početak

Element po kojem ćemo lako prepoznati čitamo li kriminalistički roman jest linearno-povratna naracija. Takva vrsta naracije podrazumijeva iznošenje zločina na početku romana, a čija nas istraga vraća u prošlost i upoznaje sa svime što je prethodilo zločinu.¹⁸⁹

U romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* prisutna je linearno-povratna naracija, dok u romanu *Krv i poljupci* ne možemo govoriti o takvoj vrsti naracije. U prva je dva navedena romana čitatelj upoznat s počinjenim zločinom na početku, a nakon čega slijedi istraga.

U romanu *Zavirivanje* već na prvim stranicama saznajemo da je Astra Guteša oteta, a što je tek mali dio zagonetke koja će postati sve zamršenija daljnjim čitanjem:

Ja sam Oskar Guteša, privatni građevni poduzetnik. Živim u Mlinovima. Imam osamnaestogodišnju kćer Astru. Astru Guteša. Mala je prije dva tjedna otišla na more i nije se vratila... (Tribuson, 2000:7)

Inspektor Banić kreće u istragu koja nas vraća razdoblju koje je prethodilo Astrinoj otmici, a za koju će se ispostaviti da nije bila istinita. Banić istragu započinje ispitivanjem Astrinog razrednika Ivana Hopeka koji mu govori da je Astra napustila školu:

Ona više nije moja učenica. Početkom travnja definitivno je napustila školu i izgubila godinu. (Tribuson, 2000:21)

Uslijedio je Astrin iznenadni povratak kući, no to nije Banića zaustavilo u istrazi. Banićeva istraga zatim kreće u drugom smjeru, odnosno tiče se Astrinog iznenadnog ubojstva:

- Ubijena je Astra Guteša. Pronađena je u sobi svog oca. Izgleda da je udarena teškim predmetom po glavi. Ekipa je ovaj čas otišla tamo. (Tribuson, 2000:56)

Istragu Astrinog ubojstva Banić započinje razgovorom s Astrinom prijateljicom Teom koja mu govori da je Astra odjednom nestala:

Astra je živjela kod mene do početka šestog mjeseca. Ima već više od dva mjeseca kako je otišla. – Otišla je? – Da. Posve nenadano.

¹⁸⁹ v. poglavlje *Linearno-povratna naracija*, str. 14.

Spakirala je stvari i zdimila. Ne znam zašto i ne znam kamo. Otada je nisam vidjela. (Tribuson, 2000:77)

Modiglianijeva stanodavka mu otkriva o Modglianijevom odnosu sa Stelom:

Prvo je živio s nekom ženskom. Zvala se Stela i bila je zbilja fina cura. Onda je ona otišla. (Tribuson, 2000:204)

Ključnim razgovorom za istragu možemo smatrati onaj s radnikom Feridom. Naime, on mu otkriva da je Oskar Guteša sam jedno jutro počeo betonirati bazen:

- Bio je ponedjeljak! Sjećam se da mi se nije radilo, jer sam bio mamuran od nedjeljne... - Koji ponedjeljak? Možda onaj kad su mu ubili kćer? – Mogo bi bit! – zine on od iznenađenja. – Ali kako mu se onda dalo betonirati ako su mu te noći... - Svatko ima svoje razloge, Feride – kazao sam (...). (Tribuson, 2000:213)

Banićeva se sumnja da je Viktor ubio Modglianija potvrdila, u bazenu se nalazilo mrtvo Modglianijevo tijelo:

- Morao sam – otpovrne on ravnodušno. – Neke su stvari onkraj volje, jednostavno ih morate učiniti. – Kao, na primjer, osvetiti ubijenu kćer? Pogleda me vrlo značajno, a zatim se preko volje nasmije. – Dakle, i to znate! (Tribuson, 2000:219)

Iz navedenih primjera možemo zaključiti da se Banićeva istraga većinom temelji na ispitivanju onih koji su na bilo koji način bili u kontaktu s Astrom . Zapravo nas ti razgovori vraćaju u prošlost, odnosno u vrijeme koje je prethodilo zločinu. Osim razgovora sa svjedocima, u vrijeme prije zločina vraćaju nas i priznanja određenih likova, primjerice Viktorovo:

To što sam ukebao Astrina ubojicu, mogu zahvaliti čistoj slučajnosti. Da me čir nije uznemirio, sve bih lijepo prespavao. No izašavši van, primijetio sam da je netko šmugnuo u kuću. (Tribuson, 2000:221 - 222)

Priznao je i da je sve to bio Oskarov plan:

- On je to sam uradio – ispravi me Viktor. – Položio ga je na dno jame za bazen i zasuo ga šljunkom. Potom se vratio strašno uzbuđen. Dok se vraćao s Gornjeg Prekrižja, palo mu je na pamet da su susjedi morali čuti pucanj. (...) Nakon svakog pucnja ostaje metak, ako nije riječ o čorcima! Morao je smisliti pametan način da vam servira metak. (Tribuson, 2000:224)

Na Viktorovo se priznanje Banić nadovezuje govoreći što je zaključio prilikom istrage:

Vaš je brat jastukom prigušio revolver i pucao u sliku. Tako je milicija dobila metak koji je imao pripadati ponoćnom pucnju. Ali i taj je metak djelovao zbunjujuće, nekako nelogično. Djevojka je ubijena predmetom i otkud sad metak u zidu? Metak se, da tako kažem, nije uopće uklapao u cijelu situaciju. (Tribuson, 2000:224)

Također, u prošlost nas vraća i Stelino priznanje da je Modigliani smislio plan o Astrinoj otmici kako bi iznudio novac od njezinog oca:

Onaj idiotski plan o otmici i ucjeni rodio se u njegovoj djetinjastoj i naivnoj glavi. (Tribuson, 2000:240)

Također, priznala je i što se dogodilo one večeri kada je s Modiglianijem posjetila Astru:

Ušli smo u sobu i spazili je kako leži na podu. Vrata prema vrtu bila su otvorena. Mislili smo da joj je pozlilo, da se onesvijestila. (...) Astrin zatiljak bio je nekako čudno udubljen, a kosa uprljana krvlju. Istrčala sam iz sobe tražeći telefon. (...) Iz sobe u kojoj je ostao Modigliani odjeknuo je pucanj. Stajala sam nekoliko časaka kao oduzeta, a potom izjurila van. (Tribuson, 2000:243 - 244)

I u romanu *Pjesma za rastanak* na početku saznajemo o počinjenom zločinu, a koji se tiče iznenadne smrti Miroslava Kučinića za vrijeme nastupa zbora:

Pao je usred pjesme: strmeknuo se naprijed, navalio se na čovjeka ispred sebe pa ga srušio. (Pavličić, 2000:10)

Uslijedila su još tri ubojstva članova zbora. Ubijeni su Stjepan Žalec, Andrija Poldrugač i Berislav Dubak. Istragu vode urednik crne kronike Ivo Remetin, njegov pomoćnik Lujo Katić i inspektor Šoštar. Njihova nas istraga također vraća u vrijeme koje je prethodilo zločinima. Kao i u Tribusonovome romanu, o događajima koji su prethodili zločinu saznajemo iz razgovora s ljudima koji su poznavali žrtvu. Primjer je Šoštarov razgovor s Nelinom tetom, iz kojeg saznajemo o Nelinom odnosu s Berislavom:

Rastala se s tim momkom, s tim bradonjom, Berislavom... I tako. Ostala možda i bez novca. I, došla k meni. (...) – Kad je to bilo? Mislim, kad je došla k vama? – Prije dvije godine. Baš u svibnju. – A kad se rastala s tim svojim Berislavom, sjećate li se? – Ne znam. Nakon nekoliko mjeseci. Možda iste jeseni. (Pavličić, 2000:259)

Također, primjer je razgovora koji nas vraća u vrijeme prije zločina i onaj s gospođom Đurek, iz kojega saznajemo o Žalčevom i Miroslavovom odnosu:

Pozvonio je na vratima, rekao je da donosi nešto za Miroslava... - Što mu je donio? – Ne znam više, neku kapu, šal, ili što. To je bilo nakon jednog gostovanja. (Pavličić, 2000:89)

Razgovor koji je uvelike pridonio istrazi je onaj s Magdom. Naime, Magda istražiteljskom trojcu otkriva poveznicu između Miroslava, Štefa i Andrije:

- Bilo je nešto neobično, znate. Bilo je to možda prije dvije godine, kad smo bili na Bledu, na nekom natjecanju... - Što su uradili tada? – upita Remetin. – Nestali su. – Kako nestali? – Ne znam. Jednog jutra, baš uoči nastupa, odjednom se pokazalo da ih nema. Poslije se saznalo da su otišli u Zagreb. – I kako su to poslije objasnili? – Ja se zbilja više ne sjećam. Čini se da su se napili, ili nešto takvo. (Pavličić, 2000:133)

Kod Pavličića nećemo naići na priznanja koja nas vraćaju u prošlost i služe razjašnjenju zagonetke, a koja su karakteristična za Tribusonov roman. Naime, u romanu je *Pjesma za rastanak* rješenje zagonetke sadržano u razgovoru istražiteljskog trojca:

- Meni tu ipak neke stvari ne štimaju. Jasno mi je da u osnovi svega leži nešto što se dogodilo prije dvije godine na Bledu. To je bilo nešto gadno i nešto zbog čega se može ubiti. Ili barem mogu neki ljudi. To je promijenilo život svih tih tipova, a najviše ove pijane Nele. (...) – Alibi je štimao. – Kako je mogao štimati ako ste rekli da je ovaj Damir ubojica. (...) Ubio je Dubaka. (...) – A tko je ubio ostale? – Dubak – odgovori urednik crne kronike odsječno. (...) Kad su se vratili s Bleda, oni su se počeli ponašati čudno. Kučinić je promijenio poduzeće i preselio, Poldrugač zbrisao u Križevce, Žalec ne znam što... (...) – Bojali su se Nele – kaza Remetin polako. – Točnije, bojali su se onoga što su učinili na Bledu. (Pavličić, 2000:276 - 278)

Za razliku od dva prethodno spomenuta romana, u romanu *Krv i poljupci* ne možemo govoriti o linearno-povratnoj naraciji karakterističnoj za kriminalistički roman. Na početku se romana ne otkriva počinjeni zločin te nema istrage zločina koja nas vraća u prošlost. Naime, zločine u ovom romanu pratimo iz perspektive profesionalnog ubojice, a što možemo pretpostaviti već na početku romana:

Carlo Santini nije bio pripovjedač klasična tipa. Umjesto slova koristio je metke. Pretežno duge devetke. 357. (Stojević, 2004:12)

Roman započinje poglavljem *Kakva korist od tajne ako je ni s kim ne možete podijeliti*, a koje možemo smatrati svojevrsnim predgovorom. U naslovu predgovora autor naznačuje da ovo neće biti tipičan kriminalistički roman u kojemu postoji zločin obavijen velom tajne, već će nam tajna o zločinu biti

ispričana. U predgovoru je protagonist Carlo Santini psihološki okarakteriziran, pri čemu se posebno govori o ravnodušnosti kao njegovoj istaknutoj osobini:

Carlo Santini je čovjek koji se s ravnodušnošću odnosi prema svojoj prošlosti i sadašnjosti, a budućnost mu je sasvim nalik fantaziji, iako on nije čovjek koji zna, ili osjeća, što bi mašta imala biti. (Stojević, 2004:5)

Osim karakterizacije lika, u ovo je poglavlje uvrštena i pokoja filozofska misao:

Tragedija može biti povod novome poretku u našoj duši, dakle pozitivna, kadšto zbog toga i nužna. Dakako, govorimo o tragediji u kojoj ne podrazumijevamo tjelesna uništenja, nego i neku vrst subjektivne ljepote. (Stojević, 2004:6)

Autor navodi i kome je ovaj roman posvetio:

Zbog svih tih ljudskih nedoumica o životu, ljubavi i smrti, koje su tek neke od mnogih, ovu knjigu posvećujem sig.ri Piji Zorzut (1942.-2003.), koja mi je od veljače do travnja 2002. u svom stanu u Ulici Fiorella La Guardia br. 16 ispričala svoju priču o sebi. (Stojević, 2004:6)

Na početku romana, u poglavlju *Prvo lice, treće lice, Vieux Port*, naznačeno je da se radi o sadašnjosti:

Veljača je 2003., rečeno, građanske godine. Na balkonu garsonijere na drugom katu kuće pri samom raskrižju Rues Pascal i Rue Candolle, Carlo Santini čisti svoje ljubimce, kaktuse. (Stojević, 2004:12)

U naredna tri poglavlja Santini se retrospektivno vraća u djetinjstvo:

Svibanj je 1954., godine kalendarske, podosta udaljene od kraja milenija. Carlo Santini tada se još zvao Drago Sertić. Imao je četiri godine. Igrao se na travnatoj livadici, nalik parkiću, ispod rodilišta u riječkoj četvrti Pomerio, nedaleko od Guvernerove palače a iznad kapucinske crkve i samostana Gospe Lurdske na Žabici. (Stojević, 2004:15)

Naracija nas zatim dovodi do razdoblja kada Santini postaje profesionalni ubojica i kada pratimo njegova pomno isplanirana ubojstva:

U tom mu je času, tog položaja okrenutosti nebu, Carlo Santini isprašio cijeli šaržer dobre Berette u jetra, jer su mu ona bila najpodesnija da na njih nasloni onu caklenu cijev, koja postade i krvava i crna istodobno, što sada nije bitno tumačiti, iako ta boja izgleda kao da je izvan stvarnosti. (Stojević, 2004:59)

Usporedno sa Santinijevim ubojstvima pratimo i previranja u njegovom ljubavnom životu:

Imala je pravo Pia, tako ju odsad zove, nije znala je li ju volio. Zapravo znao je da ju je želio, da je tu i ljubav, ali je osjećao kako želi još i više. (Stojević, 2004:96)

Kao u *Zavirivanju* i *Pjesmi za rastanak*, i ovdje nas naracija iz sadašnjosti vodi u prošlost, ali retrospektivnim književnim postupkom. Na kraju se romana vraćamo zapravo početku. Retrospekcija nas dovodi do sadašnjosti, odnosno mjesta na kojem se Santini nalazio na početku romana:

Garsonijera na drugom katu kuće pri samom raskrižju Rue Pascal i Rue Candolle isijavala je nekakav čudnovati mir doma. (Stojević, 2004:198)

U skladu s time možemo govoriti o prstenastoj kompoziciji romana.

Što se tiče pripovjednih tehnika, u romanu se *Zavirivanje* radi o monološkoj naraciji te dijalozima. Protagonist Nikola Banić nam iznosi pojavnu stranu zbivanja, ali i objašnjava činjenice o zločinu i istrazi:

U OŽUJKU JE ASTRA GUTEŠA NAPUSTILA RODITELJSKU KUĆU i krenula putem koji je, patetično kazano, vodio u smrt. Želim li rekonstruirati taj put, morao sam rastjerati mrak i maglu koji su zastirali šesti i sedmi mjesec. (...) Moja uporišna točka bio je tulum u Konjevodovu atelijeru, a ključ identitet mladića koji je te večeri ljubio nesretnu Gutešinu kćer. (Tribuson, 2000:140)

Također, o zločinu i istrazi saznajemo iz dijaloga Banić i svjedoka te Banića i Stipetića:

- Ljepilo? – Obično karbofiks ljepilo. Upotrebljava se u milijun struka i poslova. S tim ćete najmanje napraviti. – A slova? – Nismo mogli zaključiti odakle su izrezana. Papir je fini kunstdruck i ne odgovara nijednoj domaćoj reviji. (...) Jedino što je sigurno jest to da su izrezana iz domaće tiskovine. Jasno, zbog diakritičkih znakova. (Tribuson, 2000:37)

U romanu *Pjesma za rastanak* prisutna je kombinacija objektivne naracije i dijaloga. O zločinu i istrazi saznajemo iz razgovora sa svjedocima te iz razgovora istražiteljskog trojca:

- Ali – kaza Remetin sad – nešto ti je ipak rekla? – Nešto jest – kimnu Šoštar – premda ne sve. (...) Luka zazvižda, ovaj put sasvim čujno, pa diže dva prsta. – Molim – reče – samo ja nisam ništa pretpostavljao. Odnosno, ako i jesam, to ne valja ni po lule duhana. (Pavličić, 2000:265)

I u Stojevićevom je romanu naizgled prisutna kombinacija objektivne naracije i dijaloga. No, u prvom je poglavlju romana naznačeno da će Santini o

sebi govoriti u trećem licu pa u skladu s time objektivnu naraciju možemo zamijeniti monološkom:

Da bi ispričao priču, a Carlo Santini voli priče, govorit će o sebi u trećemu licu. Prvo lice podsjeća ga na prisnost, a on joj nije bio sklon. Ne bi htio biti prisan s onima koji čitaju. (Stojević, 2004:11)

Uz pripovjedne tehnike karakteristične za kriminalistički roman, važno je spomenuti Pavličićevo razlikovanje dvije pozicije pripovjedača u toj vrsti romana.¹⁹⁰ U romanu *Zavirivanje* možemo govoriti o poziciji Philipa Marlowea jer nam Inspektor Banić objašnjava tijek istrage, dok u *Pjesmi za rastanak* nailazimo na poziciju dr. Watsona jer pripovjedač iznosi pojavnu stranu zbivanja, a iz razgovora Remetina, Luke i Šoštara saznajemo detaljnije o istrazi i počinjenima zločinima. U romanu *Krv i poljupci* ne možemo govoriti niti o jednoj od navedenih pozicija pripovjedača jer o zločinima saznajemo iz perspektive ubojice, a lik detektiva nije uvršten u roman.

Postojanje više kompozicijskih linija također je jedna od bitnih sastavnica kriminalističkoga romana.¹⁹¹ U romanu su *Zavirivanje* prisutne dvije kompozicijske linije koje se tiču kriminalističke radnje. Prva se tiče Astrine otmice za koju se na kraju uspostavilo da je lažna, dok se druga tiče istrage Astrinoga ubojstva. Čitajući roman navedene su dvije kompozicijske linije naizgled povezane, odnosno podrazumijeva se da je lažni otmičar zapravo ubojica:

- Ubojica je mogao uzeti sve. A uzeo je samo ... samo 24 tisuće njemačkih maraka. (...) Otmica, ucjena, ubojstvo i pljačka bile su četiri karike jednog te istog lanca. (Tribuson, 2000:61)

Istragom Astrinog ubojstva Banić saznaje tko je poslao otmičarsko pismo. Banić je pregledavajući Modiglianijev stan pronašao časopis *Umjetnost danas* iz kojega su bila izrezana slova, a ista su ta slova sačinjavala otmičarevo pismo:

Otvorio sam časopis i odmah zamijetio da mu nedostaje mnogo stranica. (Tribuson, 2000:205)

Dakle, shvatio je da je Modigliani poslao otmičarsko pismo. Astra nije pristala na Modiglianijev plan o njezinoj lažnoj otmici kako bi iznudio novac od njezinog oca:

¹⁹⁰ v. poglavlje *Linearno-povratna naracija*, str. 14. – 15.

¹⁹¹ v. poglavlje *Linearno-povratna naracija*, str. 15.

On ju je i dalje nagovarao, a potom je napravio i onu bedastu poruku od izrezanog papira. Pokazao joj je pismo, a ona se razljutila. (Tribuson, 2000:241)

Tek iz Stelinoga priznanja Astri saznajemo pravu istinu, odnosno da Modigliani nije ubojica:

Sažalila se nad dvoje ljudi koji su lutali ovim pustim gradom pokušavajući doći do svog djeteta. (...) – Astra mi je kazala da u nedjelju, kasno navečer, Modigliani i ja dođemo do nje. (...) Modigliani je prišao Astri i prodrmao je. (...) Astrin zatiljak bio je nekako čudno udubljen, a kosa uprljana krvlju. (Tribuson, 2000:242 - 244)

Iz navedenog priznanja doznajemo da Astrin lažni otmičar nije i njezin ubojica pa u skladu s time ne možemo reći da su navedene kompozicijske linije povezane.

U romanu *Pjesma za rastanak* razlikujemo četiri kompozicijske linije koje se tiču kriminalističke radnje, a od kojih se svaka odnosi na istragu ubojstva jednog člana zbora. Između navedenih kompozicijskih linija postoji poveznica, a to je događaj na Bledu :

- Točnije, bojali su se onoga što su učinili na Bledu. (...) – Čega su se bojali? Što su to učinili na Bledu. Što je to bilo? Remetin malo pričeka, uzdahnu, a onda reče tiho i s dosta gorčine: - Redaljka. (Pavličić, 2000:278 - 279)

Nelin dečko Berislav Dubak je saznajući što se dogodilo na Bledu ubio Miroslava, Andriju i Žaleca:

- Ona mu je valjda rekla koji su to ljudi, zacijelo su o tome dosta razgovarali. Izvukao je to iz nje... I, tako ih je počeo smicati jednog po jednog. (Pavličić, 2000:283)

A Damir Lučić je ubio Dubaka u samoobrani:

- *Zašto je Damir ubio bradonju? Za kaznu? Zato što je ovaj ubio ostalu trojicu? – Ne – odmahnu Remetin. – Ubio ga je zato da Dubak ne ubije njega. (Pavličić, 2000:277)*

Roman *Krv i poljupci* sadrži tri kompozicijske linije, od kojih se jedna tiče kriminalističke radnje. U njemu su prisutne tri kompozicijske linije. Kriminalistička se kompozicijska linija odnosi na Santinijeva ubojstva:

Zubi vam nisu znojni, Ljudevite pl. Frančicu. Nisu – i Carlo ispusti metak koji se nije zaglavio, nije bio ni srebrn, a ni Lujin mozak nije izdržao prosipanje. Carlo je pazio da ga sve to ne poškropi. Nije bilo

bojazni, sve što je imalo biti ostalo je duboko u Luji. (Stojević, 2004:196)

Druga se kompozicijska linija tiče Santinijevoga ljubavnog života. U romanu pratimo njegov ljubavni odnos s Pijom, a nakon njezinoga nestanka Santini se zaljubljuje u Paolu:

Nagne se i poljubi je usred riječi. I sam se sebi čudio držeći to iznenađenjem za samoga sebe. Ona kao da je to očekivala, kao da ga poznaje koliko i anđele, prigrli ga čvrsto u, tada, najdužem poljupcu na svijetu. (Stojević, 2004:152)

Trećom kompozicijskom linijom možemo smatrati dijelove romana koji govore o Santinijevome djetinjstvu i odrastanju, a to su potpoglavlja *Mamma, nonna-vecchierella, papà*¹⁹², *Sig. Dolfo, sig.ra Pia, tajna podruma i dobra Beretta*¹⁹³, *Kod Pietra i Chiare s Monga*¹⁹⁴ i *Cigarlèta u registraturi*¹⁹⁵. O njegovom djetinjstvu saznajemo i kasnije u romanu. Primjerice, u dijelu romana kada se Santini prisjeća kako je često kao dijete posjećivao riječki željeznički kolodvor:

Dok je kao klinac bio na Pomeriju u Rijeci, znao bi sa škvadrom otići do nadvožnjaka u današnjoj Ciottinoj ulici, ispod kojega su vlakovi s riječkog željezničkog kolodvora nestajali pravo u tajanstveni mrak gradskog tunela. (Stojević, 2004:133)

7.2. Romani istrage i roman akcije i prijetnje

Uzmemo li u obzir Lasićevo razlikovanje četiri kompozicijska oblika u kriminalističkim romanima¹⁹⁶, romane *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* možemo odrediti romanima istrage, a roman *Krv i poljupci* romanom akcije i prijetnje.

U prva je dva navedena romana počinjeni zločin poznat odmah na početku. U *Zavirivanju* je to Astrina otmica, a nakon koje je uslijedilo njezino ubojstvo:

Što!? Što govorite!? Tko je ubijen? – Ubijena je Astra Guteša. Pronađena je u sobi svog oca. Izgleda da je udarena teškim predmetom po glavi. (Tribuson, 2000:56)

¹⁹² Milorad Stojević: *Krv i poljupci*, V.B.Z., Zagreb, 2004., str. 15. – 20.

¹⁹³ o.c., str. 21. – 27.

¹⁹⁴ o.c., str. 28. – 33.

¹⁹⁵ o.c., str. 34. – 36.

¹⁹⁶ v. poglavlje *Istraga, potjera, prijetnja i akcija*, str. 15. – 19.

U romanu *Pjesma za rastanak* mladić po imenu Miroslav Kučinić ostaje na mjestu mrtav za vrijeme nastupa zbora:

- Treba ga odvesti – rekao je doktor umorno. - Ima dosta formalnosti.
 - Odvesti? - upita dirigent. – Pa da. Mrtav je već oko pola sata.
- (Pavličić, 2000:17)

U oba se romana mora otkriti krivac te motiv počinjenih zločina. Uz Astrinog ubojicu i razlog zločina, u romanu *Zavirivanje* inspektor Banić mora još otkriti gdje je drugi metak i revolver te gdje je osoba na koju se pucalo ako je Astra ubijena tupim predmetom:

- Imali smo dva pucnja i jedan metak. Nedostajali su nam, dakle, drugi metak, revolver, osoba koja je pucala i osoba na koju se pucalo.
- (Tribuson, 2000:96)

U romanu *Pjesma za rastanak* Remetin, Luka i Šoštar moraju otkriti krivca za niz ubojstava. Već nakon drugog ubojstva, koje se kao i prvo činilo nesretnim slučajem, istražiteljski trojac sumnja na njihovu povezanost:

- Dosad je to izgledalo – oklijevao je Remetin – kao da je slučajno što je to baš u zboru. Moglo je biti i negdje drugdje. A sad... - Sad – dopuni ga Šoštar – ispada da je sve u zboru. Ili da netko ima nešto protiv cijeloga zbora. (Pavličić, 2000:82)

Njihova se sumnja obistinila jer su uslijedila još dva ubojstva, Andrijino te Dubakovo. Dakle, Remetin, Luka i Šoštar uz ubojicu, moraju otkriti poveznicu između četiriju ubojstava, a što je ujedno motiv ubojičinoga djelovanja:

- U vrijeme kad se dogodilo ono od čega je sve počelo, Dubak nije bio u zboru, je li tako? – Tako je. – Prema tome – slagao je Luka mozaik – prema tome, jasno, on je došao u zbor zato da bi pokokao sve te ljude, njih četvoricu, je li točno? (Pavličić, 2000:278)

Dakle, motiv Dubakovih ubojstava bio je događaj na Bledu:

- Što su to učinili na Bledu? Što je to bilo? Remetin malo pričeka, uzdahnu, a onda reče tiho i s dosta gorčine: - Redaljka. (Pavličić, 2000:279)

Stanko Lasić razlikuje nekoliko vrsta istrage.¹⁹⁷ U oba se romana radi o istrazi s kulminacijskom točkom na kraju. Naime, prateći istragu nailazimo na otkrića, ali se javljaju i nove nejasnoće. Primjer je otkrića u romanu *Zavirivanje* kada Konjevodova bivša žena otkriva Baniću da Konjevod ne može imati djecu:

- To je medicinski dokazano, samo on to taji. – Taji! – rekoh iznenađeno. Pretpostavka zbog koje sam uznemirio Anu Matuš

¹⁹⁷ v. poglavlje *Istraga, potjera, prijetnja i akcija*, 15. – 16.

srušila se poput kuće od karata. Stelin dječčić, dakle, nije sin Lava Konjevoda. (Tribuson, 2000:173)

No, navedeno je otkriće prouzrokovalo novu nejasnoću, a ta je identitet oca Stelinoga djeteta. Da je otac Stelinoga djeteta Modigliani, Banić zaključuje u trenutku kada saznaje njegovo pravo ime i prezime:

Dakle, Modigliani je zapravo Ivan Nemet. Iz tog podatka proizlazi je uzbudljiva i lako provjerljiva činjenica. Dječčić za kojega je Stela Grmić šila prekrasna odijelca s mnoštvom ukrasa nije bio Konjevodov nego Modiglianijev sin! (Tribuson, 2000:200)

U romanu *Pjesma za rastanak* primjer otkrića je fotografija u prostoriji zbora:

Bila je to ona ista plavuša koju je već dvaput viđao na atletskim natjecanjima i koja je (sad u to više nije sumnjao) razgovarala s Andrijom Poldrugračem one večeri prije nego što je ovaj poginuo. (Pavličić, 2000:192)

Identitet im plavuše otkriva gospođa Đurek:

Čini mi se da se zvala Nela, ili tako nekako. Da, Nela se zvala. (Pavličić, 2000:209)

Nove se nejasnoće javljaju uz svako naredno ubojstvo. Primjerice, istražiteljskom trojcu nije jasno kako je Andrija mogao poginuti ispavši iz vlaka:

- Ako dobro pogledaš, čovjek koji frkne iz vlaka ima više šanse da ostane živ, nego da skrha vrat. Gledaj kako je tu mekano. Nema nijednog kamena. (Pavličić, 2000:151)

Osvrnemo li se na kulminacijsku točku u analiziranim romanima, u *Zavirivanju* je to trenutak kada Boris priznaje da je njegov otac ubio Astru:

Dlan mi je bio krvav! Izvadio sam rupčić iz džepa, obrisao pumpu i požurio gore. »Tata, što si uradio?« upitao sam ga, pokazujući mu krvavi rupčić. Znate što mi je odgovorio? Da je ubio zmiju koja mi nije dala mira. (Tribuson, 2000:250)

U romanu *Pjesma za rastanak* kulminacijskim trenutkom možemo smatrati onaj kada Luka hvata Damira Lučića, a nakon čega slijedi rješenje zagonetke:

Sve je bilo gotovo. Stojeći u vrtu. Remetin začu kako su škljocnule lisičine. Dok je tražio cigaretu po džepu, opet začu Luku: - Vidiš ti baritona – iščuđavao se reporter. (Pavličić, 2000:273)

Usporedimo li klasičnu englesku detektivsku priču¹⁹⁸ i suvremeni kriminalistički roman uočiti ćemo neke sličnosti. Uvođenje detektiva, kao prva od Poevih šest faza detektivove istrage i rješenja zločina, sadržano je u romanima

¹⁹⁸ v. poglavlje *Istraga, potjera, prijetnja i akcija*, str. 16. – 17.

Zavirivanje i *Pjesma za rastanak*. U oba romana detektive upoznajemo odmah na početku, odnosno prije objave zločina. U *Zavirivanju* inspektora Banića upoznajemo u njegovom privatnom okruženju, odnosno u obiteljskome domu:

Okrenuo sam se prema zidu, praveći se da spavam. Pretpostavljao sam da me neće buditi te da ću tako izbjeći neugodan rastanak. Čuo sam Lidiju kako u predvorju okreće brojčanic telefona i naručuje taksi. (Tribuson, 2000:5)

Za razliku od Banića, Remetina i Luku u romanu *Pjesma za rastanak* susrećemo u naizgled bezopasnom okruženju, na koncertu zbora:

Jer taj koncert, to kao da je bio njegov nastup; Remetin i njegova žena bili su tu zbog Luke. (Pavličić, 2000:6)

Oboje zamjećuju crnomanjastog, blijedog muškarca koji se za vrijeme nastupa zbora neuravnoteženo njihao:

Ivo Remetin sad je sasvim usmjerio pažnju na njega, potpuno uvjeren da sa čovjekom nešto nije kako valja. (Pavličić, 2000:10)

Njihova je sumnja bila utemeljena jer se na kraju ispostavilo da je navedeni muškarac otrovan. Dakle, već se na početku ističu intelektualne sposobnosti ovoga detektivskog dvojca.

Ostale se faze detektivove istrage i rješenja zločina razlikuje između suvremenoga kriminalističkog romana i klasične detektivske priče. U spomenutim romanima kriminalistička priča nije koncentrirana samo na detektivovu istragu, a što je slučaj u engleskoj detektivskoj priči. U romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* uz istragu pratimo i nove događaje vezane za zločin, ali i privatne živote detektiva. Primjer je novog događaja u *Zavirivanju* Borisovo uništavanje slika u Galeriji Račić:

Ušao je ujutro u Galeriju Račić na Cvjetnom trgu i na očigled voditeljice nožem rasparao dvije slike. (Tribuson, 2000:63)

Dok u romanu *Pjesma za rastanak* svako novo ubojstvo podrazumijeva novi događaj. Što se tiče privatnog života detektiva, u Tribusonovom romanu pratimo Banićev nestabilan odnos sa suprugom:

- Da, da – promrmljao sam mrzovoljno, razumijevajući u cijelosti Lidijin postupak. Bio je posve u skladu s našim potpuno zamrznutim odnosima. (Tribuson, 2000:24)

U *Pjesmi za rastanak* pratimo Lukin i Remetinov privatni život. Primjerice, Remetinov odnos sa sinom:

Nego, danas je srednjoškolsko natjecanje u atletici, dolje na Mladosti. A moj sin skače uvis za svoju školu. Bila bi obiteljska katastrofa da se ne pojavim ondje, kad se gospodin već udostojio da me pozove. (Pavličić, 2000:107)

O Šoštarovom privatnom životu ne saznajemo nikakve informacije, ali zato pratimo njegov poslovni život u kojem je vrlo stručan. Njegova je stručnost posebno vidljiva u načinu vođenja istrage, primjerice u ispitivanju svjedoka:

U prvoj fazi razgovarat ćemo svi skupa. (...) – U drugoj fazi – nastavio je Šoštar – dobit ćete priliku da u razgovoru s nama kažete sve ono što vam se čini da je važno, ali to ne možete reći javno, zbog bilo kojih razloga. (...) – Napokon, na redu je treća faza – kaza sad Šoštar. – U njoj ćemo razgovarati ne samo o Kučiniću i jedni o drugima nego i o svakome od vas pojedinačno. (Pavličić, 2000:36 - 38)

Od ostalih Poeovih faza važno je osvrnuti se na kraj istrage, odnosno na objavu rješenja zagonetke. Taj je trenutak u klasičnoj detektivskoj priči dramatičan te rješenje zagonetke iznosi detektiv. U *Zavirivanju* objavu rješenja zagonetke iznose svjedoci i zločinac. Primjerice, Viktor priznaje da je ubio Modiglianija i govori što se dogodilo te noći kada je Astra ubijena:

- Ne znam kako se zvao zabetonirani gad. Ali tim sam ga revolverom ubio. (...) (Tribuson, 2000:220 - 227)

U *Pjesmi za rastanak* rješenje zagonetke u cijelosti saznajemo iz razgovora Remetina i Luke.¹⁹⁹

Stanko Lasić ističe neka od obilježja kompozicijskog oblika istrage, a tiču se zločinca, istražitelja te čitatelja.²⁰⁰ Berislav Dubak u *Pjesmi za rastanak* i Borisov otac Ladislav u *Zavirivanju* kao zločinci su jedini koji znaju tko je počinio zločin do objave rješenja zagonetke. U *Pjesmi za rastanak* tek tada saznajemo da je Nela znala tko je ubojica:

Ona zna tko je ugrožava i što se zapravo događa, ali opet, kao da je pozadinu svega toga zaboravila, shvaćajući kao da se više ne sjeća što je bilo na početku. (Pavličić, 2000:263)

Također, Boris je znao da je njegov otac ubio Astru, ali ga nije htio izdati:

Držao sam da je moja obveza da mu pomognem i želio sam vašu pozornost nekako usmjeriti na Konjevoda. (Tribuson, 2000:251)

¹⁹⁹ Pavao Pavličić: *Pjesma za rastanak*, Školska knjiga, Zagreb, 2000., str. 276. – 284.

²⁰⁰ v. poglavlje *Istraga, potjera, prijetnja i akcija*, str. 16.

Drugo se obilježje odnosi na istovjetnost čitatelja s istražiteljem u smislu privilegiranosti.²⁰¹ Čitatelj s Tribusonovim Banićem te Pavličićevim istražiteljskim trojcem prati istragu zločina te zna o zločinu isto što i oni. U Tribusonovom romanu to nam dokazuje Banićevo iznošenje pojavne strane zbivanja i saznanja o zločinu i istrazi:

Dakle, Ladislav Pajn ubio je djevojku baš u trenu kad se spremala uzeti novac koji je trebao riješiti sudbinu troje ljudi – Stele, Modiglianija i malog štićenika sirotišta, pomislih, naježivši se. (Tribuson, 2000:251)

A u Pavličićevome romanu nam tu istovjetnost dokazuju razgovori istražiteljskog trojca. Naime, o svakom novom saznanju u istrazi oni razgovaraju te ga analiziraju:

- Sjećaš li se one plave žene? – upita sad Remetin. – Plave žene? – ponovi Šoštar, a Remetinu se na trenutak učini da je Šoštar zaboravio sve ono što mu je on pričao. Ali, kod njega se nikad nije znalo. – One – pomože Luka – s kojom smo vidjeli Andriju Poldruguća one večeri kad je stradao. (...) Onda mu ispričaše kako su razgledali fotografiju i kako su sigurni da je plavuša na njoj ona ista koju su one večeri vidjeli s albinom. (Pavličić, 2000:202 - 203)

Lasić ističe da je istražitelj često osoba s manama, ali da je ustrajan u istrazi, a što možemo reći za inspektora Banića. Iako se ispostavilo da je Astrina otmica bila lažna, Banić zahvaljujući svojoj ustrajnosti nastavlja istragu koja ga dovodi do niza otkrića:

Čudno, premda su otmica i ucjena sretno završile, bio sam sve nemirniji i uzrujaniji. (Tribuson, 2000:38)

Banića upoznajemo i u njegovom lošem svjetlu, odnosno upoznajemo i njegove mane. U *Zavirivanju*, prvom romanu ciklusa o inspektoru Baniću, možemo naslutiti početak njegovih obiteljskih problema. Već se u romanu *Siva zona*, drugom romanu ciklusa o inspektoru Baniću, Banić rastavio od žene, predao se alkohol te je počeo voditi pomalo nestabilan i neorganiziran život:

Te se jeseni rastavio od žene i nakon petnaestak godina zajedničkog života spakirao stvari i preselio u mali stan u Kosirnikovoj ulici. (...) Čini se da je zbog svega toga počeo piti, što je vrlo brzo postala okolnost koju je teško zatajiti, pogotovo na poslu. (Tribuson, 2001:16)

Za razliku od Tribusonovog Banića, Pavličić u romanu *Pjesma za rastanak* ne ističe mane svojega istražiteljskog trojca.

²⁰¹ v. poglavlje *Istraga, potjera, prijetnja i akcija*, str. 16.

Roman *Krv i poljupci* možemo svrstati u roman oblika akcije. U takvom se romanu akcija zbiva pred čitateljem. U Stojevićevom su romanu to Carlova ubojstva. Život profesionalnog ubojice Carlo započinje ubojstvom Federiga Tozzija:

Sig. Federigo Tozzi pao je na leđa, ostavši ležati otvorenih, zaleđenih očiju i razjapljenih usta iz kojih su tamu crnogorice obasjavale zlatne krune njegovih zuba, kojima se nagnuo još od fućkanja užljebljen jezik. (Stojević, 2004:59)

Sva su njegova ubojstva u romanu prikazana kao vrlo jednostavna. Carlo uvijek mirno prilazi žrtvi te ispaljuje metak u nju. Također, njegovo otkrivanje je neupitno jer svoj posao obavlja vrlo profesionalno i sa stilom. Nakon prvoga ubojstva jedina su prijetnja Carlovom razotkrivanju bili ljudi iz škvadre, a koji su ga i unajmili za to ubojstvo:

Škvadra Aurelija Tartaglie htjela je ubiti sig. Tozzija i sve svaliti na Carla, ako mangupa, monella, birichina, ragazzaccia²⁰², esulskog vragolana koji iz puke sladostrasti ili neviđene okrutnosti ubija sanremskog bankara, u životu preciznog kao sat, ali kome je, esulskom bezočnošću, svejedno kucnula zadnja ura. (Stojević, 2004:60)

Ni ubojstvo suca Josepha Rigauda nije navelo policiju na sumnju:

Novine su objavile nekrolog ne spominjući OAS, nego su upućivale na oprez u rukovanju oružjem uoči i za vrijeme predstojećih blagdana. (Stojević, 2004:121)

Posljednje je ubojstvo Carlo počinio iz osobnih pobuda ubivši Ljudevita koji je zapravo htio ubiti njega:

Nisu – i Carlo ispusti metak, koji se nije zaglavio, nije bio ni srebrn, a ni Lujin mozak nije izdržao prosipanje. (Stojević, 2004:196)

Prema određenim karakteristikama ovaj roman možemo svrstati i u roman oblika prijetnje. Carlo kao ugroženi lik pokušava otkriti zašto su ga Mislav i Štoplciger unajmili za Ljudevitovo ubojstvo, a za kojega se na kraju ispostavilo da je zapravo Mislav. Carlova se sumnja javlja u trenutku kad je primijetio da ga Štoplciger prati:

U vrijeme kada je monsieur Štoplciger nakratko prestajao biti Carlovom sjenom, Carlo je to postajao monsieur Štoplcigeru. (Stojević, 2004:142)

Tada Carlo shvaća da mu prijeti opasnost te nastoji razjasniti tu zagonetku:

²⁰² Svi nazivi za mangupa. (tal.)

Ustrojstvo činjenica podsjećalo je na krimić, pogotovo kad je nakon nekoliko dana mobitelom nazvao monsieur Štoplciger, kako se Carlo ima naći s monsieurom Mislavom u Kavani Dubrovnik. (Stojević, 2004:144)

Ovaj roman možemo svrstati u roman oblika prijetnje i zbog toga što čitatelj zna onoliko koliko i Carlo, odnosno isto kao i ugroženi. Primjerice, Carlo se našao s Štoplcigerom, a da nije znao da će ga napasti:

Je li monsieur Štoplciger samo izvadio pištolj ili je kanio upucati Carla, stvar je onih stvari koje valja baciti pod otirač ispred kuće, te razmišljati drugačije. (Stojević, 2004:163)

U romanu *Krv i poljupci* zločine pratimo iz perspektive ubojice, a što znači da u romanu izostaju detektiv, istraga i potjera za zločincem. No, Carlo se u jednom trenutku pretvara istodobno u žrtvu i detektiva. Žrtva je jer su ga Mislav i Štoplciger namjeravali ubiti kako bi mu ukrali identitet:

U igru ulazi, slušajte me pažljivo, Francuzova ideja o Lujinoj potpunoj promjeni identiteta. (Stojević, 2004:189)

Nakon što otkrije da ga Štoplciger namjerava ubiti, Carlo pokreće svojevrsnu istragu. Primjerice, prati Štoplcigera te otkriva da se sastaje s Paolom:

Pojavila se Paola s tamnim naočalama, nekakvom maramom na kosi, u čudnu kostimu i s crnom aktentaškom u ruci. (Stojević, 2004:168)

Carlo na kraju rješava tu zagonetku, ali načinom kojim bi se poslužio samo ubojica. On pronalazi Ljudevita i ubija ga te tako vraća svoj identitet.

7.3. Ubojstvo – zločin „težeg“ oblika

Romani *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak* i *Krv i poljupci* govore o zločinu „težeg“ oblika, a to je ubojstvo. Osim ubojstava, u njima se govori o zločinima „lakšeg“ oblika. Primjerice, u Tribusonovom romanu *Astrinom* je ubojstvu prethodila njezina lažna otmica, a koja je zapravo bila Modglianijeva i Stelina ucjena Astrinog oca kako bi se domogli novca za uzdržavanje vlastitoga djeteta:

- Astra je, izgleda, oteta – rekao je jedva čujnim glasom i skljkao se u stolicu. (Tribuson, 2000:7)

U romanu *Pjesma za rastanak* „lakšim“ oblikom zločina možemo smatrati događaj na Bledu, odnosno seksualno napastovanje žrtve:

- Bojali su se Nele – kaza Remetin polako. – Točnije, bojali su se onoga što su učinili na Bledu. (Pavličić, 2000:278)

Taj je događaj pokrenuo niz ubojstava, a koja su bila povod istrazi detektivskog trojca.

U romanu *Krv i poljupci* pratimo niz ubojstava, i to iz perspektive profesionalnog ubojice Carla Santinija. Ubojstva u ovom romanu nisu prikazana kao dramatična i stravična. Štoviše, u romanu se ističe Santinijeva vrsnost u njihovom izvođenju:

Bila je to prvoklasna šarada na Carlov način, kojoj su stil, koreografija i logika bili čista imitacija sanremskog ubojstva usamljenog bankara. (Stojević, 2004:107)

U romanu se spominju i zločini „lakšeg“ oblika, primjerice krađa:

Škvadra je provalila u Tozzijev sef, bez nasilja i tragova, uzela svoje ugovore, izbrisala svaki trag svoje zaduženosti u Banco di credito ipotecario San Remo. (Stojević, 2004:52)

Govori se i o privrednom zločinu na razini države:

Kapitalizacija općega dobra ogrezla je toliko u kriminal da su se novopečeni tajkuni²⁰³ počeli boriti za čvrstinu i postojanost svoga položaja, odnosno za što veće zgrtanje novca i politički utjecaj, a kulisa im je onaj pravi, krvavi rat i njegove strašne posljedice. (Stojević, 2004:128 - 129)

Svaki zločin podrazumijeva žrtvu. Za kriminalistički je roman karakteristično da žrtva ne smije biti nedužna ili tabuirana osoba.²⁰⁴ U romanu

²⁰³ *Financijski moćnici koji su se obogatili naglo bez novca i rada; novopečeni bogataši (jap.-kin.)*

²⁰⁴ v. poglavlje *Zločin „lakšeg“ ili „težeg“ oblika*, str. 20.

Zavirivanje postoje dvije žrtve, to su Astra i Modgliani. Astru možemo smatrati nedužnom jer nije učinila ništa protuzakonito. Da nije posve nedužna, čitatelj primjerice može posumnjati na temelju iskaza Astrinoga srednjoškolskog razrednika Ivana Hopeka:

Vječito se nešto bunila, oponirala, prkosila. Zbog nekog svog razloga odbila bi odgovarati i nije bilo te sile koja bi je natjerala da prozbori. (Tribuson, 2000:21)

Ipak, Astra je neosnovano ubijena pa njezina smrt može izazvati suosjećanje kod čitatelja, a što nije karakteristično za kriminalistički roman. Za razliku od *Astre*, Modgliani nije nedužan. Kao što je već spomenuto u radu, on je poslao pismo o Astrinoj otmici kako bi iznudio novac od njezinoga oca. U *Pjesmi za rastanak* žrtve nisu nedužne. Kao što je već spomenuto u radu, Miroslav Kučinić, Stjepan Žalec, Andrija Poldrugač i Damir Lučić nudili su Neli na izletu zbora na Bledu:

Što su to učinili na Bledu. Što je to bilo? Remetin malo pričeka, uzdahnu, a onda reče tiho i s dosta gorčine: - Redaljka. (Pavličić, 2000:278 - 279)

S obzirom na to da zločine u romanu *Krv i poljupci* pratimo iz perspektive ubojice te je naglasak na izvedbi ubojstava, nije relevantno jesu li žrtve nedužne ili tabuirane. Također, ubojstva su prikazana kao nešto uobičajeno i rutinsko pa je neupitno hoće li žrtve potaknuti čitateljevo suosjećanje:

Sig. Federigo Tozzi bio je model, šablona koje se Carlo uvijek kasnije više-manje držao, smatrajući je dostatno pametnom u njezinoj provjerenosti vlastitim iskustvom. (Stojević, 2004:43)

Zločin može podrazumijevati individualni ili kolektivni prekršaj.²⁰⁵ U romanima *Pjesma za rastanak* i *Zavirivanje* radi se o individualnim zločinima. U oba romana pratimo ubojstva iz osobnih pobuda. U Pavličićevom romanu Berislav Dubak ubija iz osвете:

- Znači, Berislav Dubak je imao nekakav popis i po njemu je ubijao, je li tako? (Pavličić, 2000:277)

U Tribusonovom je romanu Borisov otac ubio Astru jer je smatrao da ona loše utječe na njegovog sina:

²⁰⁵ v. poglavlje *Zločin „lakšeg“ ili „težeg“ oblika*, str. 21.

- Strašno ju je mrzio! Nije je mogao vidjeti. (...) Otkako sam se pokušao otrovati, u njoj je vidio glavni izvor opasnosti, zlu zvijer koja vreba na njegova sina. (Tribuson, 2000:249)

U romanu *Krv i poljupci* imamo primjer zločina koji se bave kolektivnom dramom. Grupa ljudi iz tzv. „kurvine kuće“ i Aurelio Tartaglio bili su hipotekarno zaduženi u banci sig. Tozzija. Oni su ukrali sve papire o hipotekarnim kreditima iz Tozzijeve banke, no trebali su izbrisati još samo jedan trag, a to je sig. Federigo Tozzi. Kako si ne bi uprljali ruke, unajmili su Carla da ga ubije:

On je rješenje. Mi ćemo obaviti, a on će snositi krivnju. (Stojević, 2004:54)

Iako je ubojica samo jedan, ovdje možemo govoriti o kolektivnome zločinu jer je jedna interesna grupa naručila ubojstvo kako bi zataškala svoj dug banci.

Čitatelj kriminalističkog romana mora prilikom čitanja uzeti u obzir niz jasnih i materijalnih ključeva istrage kako bi sam mogao donekle riješiti zagonetku.²⁰⁶ Primjer materijalnih ključeva istrage u romanu *Zavirivanje* su metak u slici, prevrnuti tegla s fikusom, hvataljka kojom biciklisti podvezuju hlače. Svi navedeni ključevi vode do zaključka koji može biti pravi ili krivi, odnosno vode u konačnici k rješenju zagonetke. Metak u slici potiče Banićevu dvojbu:

Djevojka je ubijena teškim predmetom, otkuda sad taj metak? (Tribuson, 2000:57)

Prevrnuta tegla znači da je ubojica pobjegao kroz vrt:

Otišao je, izgleda, kroz ova dvokrilna vrata i pobjegao kroz vrt. – Kako znaš? – Na platou ispred vrata prevrnuo je teglu s fikusom. (Tribuson, 2000:57)

Pronašavši hvataljku kojom biciklisti podvezuju hlače, Banić nije odmah znao čemu ona služi:

Uzeo sam ga, pogledao i u prvi se čas nisam mogao dosjetiti čemu služi. (Tribuson, 2000:217)

Upravo je taj predmet bio ključan za rješenje zagonetke, odnosno da je Borisov otac ubio Astru:

Siguran sam da bi se Zagrepčani koji i danas rabe ovakve hvataljke moglo izbrojiti na prste jedne ruke. (Tribuson, 2000:249)

²⁰⁶ v. poglavlje *Zločin „lakšeg“ ili „težeg“ oblika*, str. 21.

Primjeri materijalnih ključeva istrage u romanu *Pjesma za rastanak* su pornografska pisma i igraće karte. Branka sumnja da joj je pornografska pisma poslala žrtva:

- Ona sumnja da joj je ta pisma pisao Miroslav Kučinić. (Pavličić, 2000:61)

Navedena pisma otvaraju sumnju da je Miroslav ubijen zbog šverca pornografskih materijala:

Jedina stvar za koju mu se činilo da nešto obećava bila je pornografija. Jer, ako se momak doista upustio u šverc slikama, filmovima i tko zna čime, onda se možda spleo s neakvim tipovima, pa su ga oni sredili. (Pavličić, 2000:64)

Pronađene igraće karte u Žalecovom džepu navode na zaključak da je postojala poveznica između Miroslava, Andrije i Damira:

Čini se da je ponekad kartao sa Štefom Žalecom, znate... Kakav je on (...) – A Andrija Poldrugač? Onaj albino? Čini se da je i on kartao. (Pavličić, 2000:125 - 126)

7.4. Prevlast pravedne kazne

Da je pravedna kazna zastupljenija u kriminalističkim romanima od trijumfa zla²⁰⁷, dokazuju romani *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak*

U romanu *Pjesma za rastanak* ubojica nije kažnjena u skladu s normama društva u kojem živi. Kaznu mu nisu odredili pravosudni organi, već njegova žrtva u samoobrani. Damir Lučić je usmrtio u samoobrani ubojicu Berislava Dubaka:

- Ubio ga je zato da Dubak ne ubije njega. (Pavličić, 2000:277)

U romanu *Zavirivanje* ubojici također pravosudni organi nisu odredili kaznu, već si je on sam presudio počinivši samoubojstvo. Borisov se otac Ladislav čuvši Banićevo otkriće o Astrinom ubojstvu bacio kroz prozor:

Dolje, četiri kata niže, na mokrom pločniku praznog trga ležalo je čudno skvrčeno i nepokretno tijelo Ladislava Pajna. (Tribuson, 2000:253)

Dakle, u oba romana možemo govoriti o pravednoj kazni jer su ubojice kažnjene vlastitom smrću. Ipak to nije očekivana kazna koja podrazumijeva presudu pravosudnih organa, a što podrazumijeva zadovoljenje određenih

²⁰⁷ v. poglavlje *Pravedna kazna ili trijumf zla*, 21. – 22.

društvenih vrijednosti. Uzmemo li u obzir Lasićevo razlikovanje dvije vrste pravedne kazne²⁰⁸, u oba se romana radi o pravednoj kazni u kojoj se zločinac ne predaje odmah pravdi nakon počinjenog zločina.

S obzirom na to da zločine u romanu *Krv i poljupci* pratimo iz perspektive profesionalnoga ubojice, drugačije ćemo gledati i na zadovoljenje pravde. Carlova su ubojstva prikazana kao nešto uobičajeno te su opisana u kratkim crtama:

Sudac Joseph Rigaud poginuo je od zalutala metka negdje u prosincu, prije Božića (...). (Stojević, 2004:121)

Takav prikaz ubojstva teško može izazvati čitateljevu osudu. I zbog suosjećajnosti prema Carlovom ljubavnom životu, čitatelj će zanemariti zadovoljenje pravde:

Bio je to strah povezan s ljubavlju. Takva se povezanost pretvara u osjećaj samoće, koji stvara nostalgiju (...). (Stojević, 2004:123)

7.5. Detektiv naspram detektivskog trojca

Pavao Pavličić navodi da su za detektive u novijim romanima bitni moral i karakter.²⁰⁹ To isto možemo reći za detektive u romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak*. S obzirom na to da u oba romana detektivi, bili oni profesionalci ili amateri, istjeruju pravdu na vidjelo, oni su moralno osviješteni. Nadalje, oni nisu svedeni samo na funkciju detektiva, već su određeni svojim karakterom. Primjerice, jedna je od istaknutih osobina Banićevog karaktera svojeglavost:

Znao je da sam zeznut, svojeglav tip i da me mora pustiti da radim na svoj način ili me jednostavno nogirati iz službe. (Tribuson, 2000:188)

I Pavličićevi su junaci određeni svojim karakterom. Primjerice, Lukine su istaknute osobine znatiželjnost i osamljenost:

Luka je bio znatiželjan ko sam vag, a osim toga, bio je i veoma osamljen, nije imao ni djevojku ni neke velike prijatelje, pa je tako jurio za poslom. (Pavličić, 2000:28)

Za Šošlara je karakteristično da kad je nervozan govori kajkavskim narječjem, dok inače govori književnim jezikom:

²⁰⁸ v. poglavlje *Pravedna kazna ili trijumf zla*, str. 21.

²⁰⁹ v. poglavlje *Detektiv kao protagonist*, str. 22.

Kad bi bio nervozan, prelazio je na narječje rodnoga kraja, a inače je govorio strogo književno, pa je čak malo zavlačio, kao da i to ide uz službenu terminologiju. (Pavličić, 2000:53)

Remetina karakterizira nemir, a koji ga najčešće hvata u proljeće:

Ipak, ovaj put je nemir mogao dolaziti i iz drugih izvora: od onoga što se dogodilo prethodne večeri. (Pavličić, 2000:18)

Kako bi bili uvjerljivi i upečatljivi, detektivi su često prikazani kao čudaci. Čudaci mogu biti po nekim karakternim osobinama, neobičnim navikama ili jer neobično izgledaju.²¹⁰ Nikolu Banića lako ćemo zapamtiti po tome što ustraje voziti svoj renault, iako se stalno kvari:

U deset sati podigao sam poklopac automobila i ustanovio da je plus-klema sasvim nagrizena. (Tribuson, 2000:62)

U Pavličićevome romanu za Luku možemo reći da ima neobičnu naviku uvijek nositi u unutrašnjem džepu sakoa bočicu s nekim alkoholnim pićem:

U unutarnjem džepu sakoa obično je imao metalnu bočicu, malo zaobljenu, i u njoj oštro piće. (...) Za Luku se govorilo da voli popiti, pa čak i solo. (Pavličić, 2000:9)

U navedenim romanima detektivi su amateri ili policijski službenici. U romanu *Zavirivanje* Nikola Banić je policijski službenik. S obzirom na to da nije sklon kolektivnom radu, Banić u romanu *Dublja strana zaljeva*, trećem romanu ciklusa, prelazi u privatne detektive. Pavličić je detektivima učinio dva novinara, Remetina i Luku. Kako bi njihova istraga bila vjerodostojna, u njoj im pomaže policijski službenik Šoštar koji radi na Odjelu za krvne delikte:

- Vidiš, vidiš – kaza Šoštar zamišljeno. – Eto, što su ti amateri. Profesionalcu nikad ne bi tako nešto palo na pamet. (...) Profesionalac je suviše naviknut na misao da se događaji zbivaju slučajno, da je svaki čovjek upleten u milijardu veza s drugim ljudima, i sve to...(Pavličić, 2000:203)

Osvrnemo li se na detektivove suradnike²¹¹, primijetiti ćemo da ih Pavličić ne uvrštava u svoj roman. Možemo pretpostaviti da bi oni bili suvišni jer ipak istragu vodi troje likova. U *Zavirivanju* je Banićev suradnik Stipetić. On Baniću pomaže u istrazi. Primjerice, na Banićev zahtjev Stipetić prati Astrinu majku te ju zatiče s jednim muškarcem, a kojeg Banić prepoznaje na fotografiji:

²¹⁰ v. poglavlje *Detektiv kao protagonist*, str. 22. – 23.

²¹¹ v. poglavlje *Detektiv kao protagonist*, str. 25.

A na desnoj strani, nasuprot Katarini, sa šeširom u ruci, jasno se vidio, pokunjen i suzdržan, njezin pratilac – Viktor Guteša! (Tribuson, 2000:187)

7.6. Ubojica kao zločinac

U sva tri analizirana romana u ovome radu zločinci su ubojice. U romanu *Krv i poljupci* ubojica je protagonist, dok je u romanima *Pjesma za rastanak* i *Zavirivanje* u sporednoj ulozi. O protagonistu iz romana *Krv i poljupci* te njegovim ubojstvima rečeno je prethodno u radu, u poglavlju *Ubojstvo – zločin „težeg“ oblika*.

Pri čitanju kriminalističkoga romana čitatelj ne smije posumnjati na pravog krivca.²¹² U *Zavirivanju* čitatelj ne može posumnjati da je Borisov otac ubio Astru. S obzirom na to da je Banić otkrio vezu između Astre i Konjevoda, sumnja se usmjeruje na Konjevoda:

- Možete li mi točno kazati gdje ste bili one noći kada je ubijena Astra Guteša? (Tribuson, 2000:112)

Isto možemo primijetiti u *Pjesmi za rastanak* jer se kroz istragu sva sumnja svaljuje na dirigenta Jurinjaka, dok ništa ne upućuje na to da je ubojica Berislav Dubak:

Jurinjak je znao da dvostruko ovisi o službenim osobama: prvo, zato što je pripadao osumnjičenima, kao i ostali u zboru, i drugo, zato što su njega još više držali u šaci znajući za njegove zavodničke pustolovine i financijske makinacije. (Pavličić, 2000:172)

Zločince u analiziranim romanima možemo svrstati u jedan od tri tipa zločinca, a koje razlikuje Pavao Pavličić.²¹³ Borisov otac u *Zavirivanju* pripada kombinaciji racionalnoga i emocionalnoga tipa jer je psihički nestabilan te njegovi motivi za Astrino ubojstvo nisu racionalno utemeljeni:

Znao sam da je neuračunljiv, ali sam mu u tom trenu poželio sve najgore. (Tribuson, 2000:251)

Berislava Dubaka u *Pjesmi za rastanak* možemo svrstati u emocionalni tip jer je ubojstva počinio kako bi se osvetio onima koji su naudili njegovoj curi Neli:

- Tako je odlučio da je osveti – reče. (Pavličić, 2000:283)

²¹² v. poglavlje *Zločinac*, str. 25. – 26.

²¹³ v. poglavlje *Zločinac*, str. 26.

Santini iz romana *Krv i poljupci* je racionalni tip jer se njegov motiv za zločin krije u koristi. On ubojstvima zarađuje za život. Također, ubivši Ljudevita obranio je sebe od smrti:

Dakako, računajući, uz pomoć monsieur Émilea, ukloniti vas i tako zamijeniti identitet i u Francuskoj nastaviti posao pod vašim imenom (...). (Stojević, 2004:185)

7.7. Ograničenost mjesta i vremena radnje

Karakteristika mjesta radnje u kriminalističkom romanu je njegova ograničenost koja podrazumijeva da se kriminalistička radnja zbiva na jednom mjestu.²¹⁴ Za radnju u romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanka* možemo reći da se odvija na jednom mjestu, u gradu Zagrebu. U oba romana prepoznamo da se radi o Zagrebu jer se spominje niz prepoznatljivih zagrebačkih lokacija. Primjerice u romanu *Zavirivanje* Banić stanuje na Britanskom trgu:

I premda već deset godina živim na Britanskom trgu, još se uvijek nisam uspio u potpunosti naviknuti na ranojutarnju buku. (Tribuson, 2000:5)

Neke od spomenutih lokacija su i:

Krenuli smo najbližim putom za Mlinove, preko Langova trga i ulice Moše Pijade. (Tribuson, 2000:13)

I u *Pjesmi za rastanak* se navodi niz zagrebačkih lokacija:

U Trbovljanskoj više nije bilo malog renaulta. Na uglu Ljubijske i Borske Remetin ugleda telefonsku govornicu, pa uđe i okrene broj svojega stana. (Pavličić, 2000:276)

Također, spomenuta je ograničenost u romanu *Zavirivanje* vidljiva i u tome što se većina radnje odvija u Astrinoj obiteljskoj kući:

Kuća Oskara Guteše bila je lijepo uređena katnica podignuta na osami i okružena ukrasnom crnogoricom. (Tribuson, 2000:14)

Isto tako se u romanu *Pjesma za rastanak* većina radnje odvija u dvorani gdje zbor ima probe:

Dvorana se nalazila na Cvjetnom trgu i kroz prozor su se vidjeli štandovi i cvjećarice kako razgovaraju s rukama na trbuhu, a jedan golub mirno je stajao na glavi Petra Preradovića. (Pavličić, 2000:35)

²¹⁴ v. poglavlje *Mjesto i vrijeme radnje*, str. 27. – 28.

Također, ograničenost prostora može podrazumijevati i ograničenost na jednu grupu koju veže neki zajednički interes.²¹⁵ Takvom grupom možemo smatrati članove zbora u romanu *Pjesma za rastanak*. Naime, svi su članovi zbora pod istragom zbog ubojstva četvorice članova zbora:

- Mi smo mislili da je s ispitivanjem gotovo. A ispada da smo stalno sumnjivi. (...) Došli smo vidjeti kako radite, kako sjedite, kakav je raspored po glasovima, i to. Tehničke stvari. (Pavličić, 2000:73 - 74)

Za kriminalističke je romane karakteristična i vremenska ograničenost.²¹⁶ U oba analizirana romana radnja se odvija u vrlo kratkom periodu. U romanu *Zavirivanje* na početku saznajemo da je kolovoz:

Kolovosko jutro bilo je neobično svježije i prohladno zrak lagano je strujao kroz poluotvoren prozor, njišući lake bijele zavjese. (Tribuson, 2000:5)

Dakle, Banićeva se istraga Astrinoga ubojstva odvila u ljetnome razdoblju, i to na koncu ljeta:

- Nikola, zaboga, ovo ti je strašno loše ljeto! (Tribuson, 2000:197)

Što se tiče vremenskog određenja u romanu *Pjesma za rastanak*, saznajemo da je vrijeme proljeća:

Te godine travanj je bio iznimno topao, pa su ispred većine lokala već bili iznijeti stolovi. (Pavličić, 2000:92)

S obzirom na to da je pred kraj romana opet istaknuto da je travanj, možemo zaključiti da jer riječ o periodu od svega mjesec dana:

Šoštar pogleda kroz prozor u travanjsku noć (...). (Pavličić, 2000:242)

²¹⁵ v. poglavlje *Mjesto i vrijeme radnje*, str. 27.

²¹⁶ v. poglavlje *Mjesto i vrijeme radnje*, str. 27. – 28.

8. Trivijalna ili umjetnička književnost

Pripadaju li romani *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak* te *Krv i poljupci* trivijalnoj ili umjetničkoj književnosti, pokušat ćemo odrediti na temelju odnosa književnosti prema tradiciji, postojanju sheme u trivijalnoj književnosti, odnosa književnosti prema stvarnosti, zatim na temelju tema, fabulativnosti, motiva i junaka.²¹⁷

Roman *Krv i poljupci* na temelju odnosa književnosti i tradicije možemo svrstati u umjetničku književnost. Čitajući ovaj roman trebali bismo poznavati određeni broj književnih djela. Odnos književnosti i tradicije je u ovome romanu izražen intertekstualnošću²¹⁸. Primjerice, Carlo se prisjeća Pijinih izgovorenih stihova Eugenia Montalea:

U vrtlogu se obara / na moju pognutu glavu / zvuk neslanih šala.
(Stojević, 2004:140)

Carlo čezne za Pijom pa se prisjeća navedenih stihova. Dakle, u navedenom je primjeru intertekstualnost izražena citatom. Primjer je intertekstualnosti u romanu i kada Pia govori Carlu o pripovijesti *Corinna* švedskog pisca Strindberga, a koja je izražena parafrazom navedene pripovijesti:

U jednome dijelu glavna junakinja Helena, po uzoru na roman Corrine neke stare francuske spisateljice, hoće biti svoj ideal - Corinna, te počne pisati pjesme i umisli da je rođeni pjesnik. Štoviše, pošalje te pjesme, potpisujući ih imenom svoga ideala Corinne, u neke novine, puna iščekivanja o potvrdi svoga nebeskoga pjesničkoga dara. Nakon nekog vremena u odgovoru uredništva napisali su joj otprilike ovo: da je ona doista Corinna, zacijelo bi kuhala ručak i ljuljala djecu, a ne pisala pjesme. Helena je bila toliko ogorčena na to bezobrazno novinarsko piskaralo da je pala u tešku psihičku krizu. (Stojević, 2004:115)

Govoreći o odnosu književnosti i tradicije, u romanu *Krv i poljupci* vidljiv je odnos s grčkom mitologijom. Primjerice, u romanu je Pia uspoređena s grčkim bogom Hermesom:

Bila je u neku ruku Hermesica, posrednica između nekoga i Carla, između naručitelja obavijesti i Carla, isporučitelja, koji ju je zadnje vrijeme kužio od šuba. (Stojević, 2004:39)

²¹⁷ v. poglavlje *Trivijalna književnost/umjetnička književnost*, str. 6. – 8.

²¹⁸ Milivoj Solar navodi da je *intertekstualnost u širem smislu bitna ovisnost tekstova jednih o drugima*. A da u nešto užem smislu označuje takav odnos među književnim tekstovima u kakvom je za razumijevanje jednog bitno poznavanje drugog (...). Prema: Milivoj Solar: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., str. 92.

Za romane *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* možemo reći da nisu u odnosu s tradicijom. Naime, za njihovo razumijevanje nije nam bitno poznavanje povijesti književnosti, već je važnije da donekle poznajemo kompoziciju kriminalističkog žanra.

Na odnos književnosti i stvarnosti možemo gledati iz dvije različite perspektive. Prva podrazumijeva književno djelo kao autonomnu cjelinu. Dakle, pri analizi navedenih romana ne trebamo u njima tražiti elemente karakteristične za stvarnost. Primjerice, u sva se tri romana spominju prostori koji pripadaju i stvarnosti. U romanu *Krv i poljupci* pronalazimo niz zagrebačkih lokaliteta:

Pozornost je stoga darovao području Pantovčaka, Srebrnjaka, a naročito strogom i širem centru grada, kao i vilama pod Sljemenom i nekim u Dubravi. (Stojević, 2004:134)

Isto pronalazimo u Tribusonovom romanu:

Dolje ispred Britanca, tutnjali su ilički tramvaji. (Tribuson, 2000:55)

I Pavličić spominje određene zagrebačke lokalitete u romanu *Pjesma za rastanak*:

Na uglu Tesline i Preradovićeve opazili su Andriju Poldrugrača. (Pavličić, 2000:138)

Prema ovome gledištu na navedene zagrebačke lokalitete ne trebamo gledati u odnosu na stvarnost. Oni su izvučeni iz povijesnog konteksta i uvršteni u svijet književnog djela. U Stojevićevom su romanu spomenuti lokaliteti u funkciji kriminalističke priče jer Carlo pretpostavlja da samo u tim predjelima Zagreba mogu živjeti tajkuni. Tribuson spomenuti lokalitet navodi u kontekstu opisa jedne zagrebačke večeri. Dok Pavličić, kao i Stojević, navodi imena zagrebačkih ulica u funkciji kriminalističke priče.

S druge strane na književnost možemo gledati u odnosu na stvarnost. Uzmemo li u obzir Juričićovo razlikovanje austrougarskog, jugoslavenskog i hrvatskog konteksta u hrvatskim kriminalističkim romanima, u romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* možemo govoriti o jugoslavenskom kontekstu. Primjerice, u romanu *Zavirivanje* saznajemo da je u tijeku Olimpijada u Los Angelesu, a koja se održala 1984. godine:

Bio je žrtva losangeleske Olimpijade. (Tribuson, 2000:36)

Da se radi o jugoslavenskom kontekstu, u Pavličićevom romanu nam to dokazuje vremensko određenje pronađene fotografije:

Bila je to očito važna fotografija, pa je zato bila kaširana i uvećana, metar na metar, a ispod nje bilo je ispisano letrasetom: PRVO MJESTO NA NATJECANJU U SLAVONSKOJ POŽEGI 1978. (Pavličić, 2000:75)

U romanu *Krv i poljupci* možemo pratiti jugoslavenski i hrvatski kontekst. U jugoslavenskom je kontekstu prikazano Carlovo djetinjstvo:

Svibanj je 1954., godine kalendarske, podosta udaljene od kraja milenija. Carlo Santini tada se još zvao Drago Sertić. Imao je četiri godine. Igrao se na travnatoj livadici, nalik parkiću, ispod rodilišta u riječkoj četvrti Pomerio, nedaleko od Guvernerove palače a iznad kapucinske crkve i samostana Gospe Lurdske na Žabici. (Stojević, 2004:15)

Dok o hrvatskome kontekstu možemo govoriti u poglavlju *Mali prestrašeni vojnik i pogodbeni veznik ako*:

Pia mu se na neki način vraća , doduše izmaštano i nekako nestvarno, kada u Hrvatskoj počinje rat, 1991., obične mučne godine. (Stojević, 2004:126)

Sve navedene primjere možemo gledati u odnosu na stvarnost i svrstati ih u određeni kontekst, ali i iz perspektive književnog djela kao autonomne cjeline. Tada primjer iz *Zavirivanja* pridonosi Stipetićevoj karakterizaciji, u *Pjesmi za rastanak* otkriveni je podatak u funkciji kriminalističke priče, a u primjerima iz Stojevićevoga romana prvenstveno se prikazuje Carlovo djetinjstvo te njegovi osjećaji prema Piji.

Pripadnost prethodno spomenutih romana trivijalnoj ili umjetničkoj književnosti možemo odrediti i na temelju teme književnoga djela. U romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* možemo prvenstveno govoriti o kriminalističkoj temi. Tema je Tribusonovoga romana istraga Astrinoga ubojstva, dok je u Pavličićevome istraga ubojstava članova zbora. Kod Tribusona možemo izdvojiti i temu koja se odnosi na Banićev privatni život, odnosno nestabilan odnos s obitelji. Iz romana *Krv i poljupci* možemo izdvojiti nekoliko tema. U njemu pratimo kriminalističku temu koja se tiče Carlovih ubojstava, Carlovo djetinjstvo te njegov ljubavni život. Navedene su teme popraćene filozofičnima mislima koje prožimaju čitav romanom:

To ako lebdjelo je stalno u zraku, a u sebi je sadržavalo toliko mnogo toga da se čovjek zaprepasti kada pomisli koliko taj pogodbeni, a ne dopusni, veznik znači više od doslovna njegova prijevoda: pod uvjetom da, u slučaju da. (Stojević, 2004:124)

U sva tri analizirana romana postoji kriminalistička tema pa u ovome slučaju ne možemo govoriti na temelju teme o pripadnosti navedenih romana trivijalnoj ili umjetničkoj književnosti. Uzmemo li u obzir filozofične misle u romanu *Krv i poljupci*, onda taj roman možemo svrstati u umjetničku književnost, dok ćemo romane *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* svrstati u trivijalnu književnost zbog izostanka takvih misli. Također, Stojevićev roman možemo svrstati u umjetničku književnost jer u njemu pronalazimo niz umjetničkih opisa:

Njene raspamećene i pobijeljene oči kao svijeća na vjetru, zavrtješe se kao zvrk. Iako je bio početak svemu, Paoline su oči poput onih u djeteta koje se tek probudilo. Razletješe se purpurne, zelene i narančaste perine, pjena čipaka (merletto à la Pago!) i muselina (fina pamučna tkanina) cvrčala je u sobnom zraku poput krila kukaca negdje na livadi usred ljetne žege, kineska haljina od krepdešina (Fr. crep de Chine; kineski krep, tanka svilenka tkanina od jako upredenih žica sirove ili umjetne svile; upotrebljuje se za izradu ženskih haljina i rublja) leti prema naslonjaču, crne tange kao pojas nevinosti lome se i miješaju u svim rukama, Paolinim i Carlovim. (Stojević, 2004:156 - 157)

U *Zavirivanju* i *Pjesmi za rastanak* opisi su kriminalistički motivirani:

Dečko je nosio olinjali jeans, bio je visok, cromanjast, visoka čela i velikih, dojmljivih očiju. (Tribuson, 2000:141)

Navedeni je opis Banić izrekao Steli kako bi saznao zna li ona identitet opisanoga mladića. Dakle, možemo zaključiti da romane *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* obilježava fabulativnost, odnosno koncentriranost na slijed događaja koji se tiču kriminalističke radnje.²¹⁹

Navedene romane možemo svrstati u umjetničku ili trivijalnu književnost i prema obilježjima motiva u književnome djelu. Jedno je od obilježja motiva u umjetničkoj književnosti semantička kompleksnost.²²⁰ Primjerice, u romanu se *Krv i poljupci* navodi motiv cipele, kojemu nije dano samo primarno značenje obuća, već označava čovjekov život:

Što se sve s cipela može doznati. Na tom je putu Carlo, tada još Drago Sertić, shvatio svašta o mogućnostima kako izgled cipela može ispričati sve, a kasnije, u životu, mnogo je toga doznavao po cipelama, što mu je bivalo bitnim za posao, ne i za to da pobudi sjećanje na pješačenje po Istri, gdje je to bitno naučio od cipela. Ne i

²¹⁹ Milivoj Solar: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 52. – 53.

²²⁰ v. poglavlje v. poglavlje *Trivijalna književnost/umjetnička književnost*, str. 8.

od samih događaja. Oni su se zrcalili tek na cipelama, ne i u sebi, kako bi rekli filozofi, koje je Carlo prezirao. (Stojević, 2004:19)

Za razliku od romana *Krv i poljupci* u kojem su motivi semantičko kompleksni, u romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* motivi su podređeni kriminalističkoj priči pa ne teže produbljenosti značenja već im se pridaje njihovo osnovno značenje. Primjerice, takav je motiv igraćih karata u romanu *Pjesma za rastanak*:

- Potom poseže u džep i odande izvadi snop igraćih karata. Bile su stare i pomalo uprljane, očito su se često upotrebljavale. (Pavličić, 2000:97)

Motiv je igraćih karata potaknuo Šoštarovu sumnju da se ubijeni Stjepan Žalec družio s nekim iz zbora zbog kartanja:

- Nije vam spominjao da karta s nekim iz zbora? – upita Šoštar. (Pavličić, 2000:103)

Zadnji se kriterij po kojemu možemo analizirane romane svrstati u umjetničku ili trivijalnu književnost odnosi na junaka. Prema Ani Radin junaka u trivijalnoj književnosti ne krasi individualnost, odnosno osobine koje nisu jednoznačne i ponovljive.²²¹ Carlo Santini je suprotnost junaku trivijalne književnosti. Carlova se individualnost ističe u njegovome specifičnom smislu za humor:

Kaktuse, kazao bi, može preseliti u vrt svoje pariške kuće, ali smrad ne. Držao je to duhovitim, a ona mu se, duhovitost, time u cijelosti i iscrpljivala, ostvarivala, učinila da postane nekakvom činjenicom. On je bio čovjek s takvim smislom za humor. Drugačiji nije poznavao ili ga nije htio shvatiti. Smatrao je da bi ga tuđa duhovitost mogla izmijeniti, jednako kao prepuštanje zadovoljstvima, što navodno graniče s dopuštenim prekoračenjem koje mu nitko nije uskraćivao, ali im je određivao nekakve imaginarne međe do kojih mu je što dopušteno. Nije si odobravao ni predanost prividnoj lakoći humora. (Stojević, 2004:13)

Također, on je nesklon promjenama bilo koje vrste:

Ukratko, Carlo Santini nije ništa htio izmijeniti. Sebe najmanje. Smrad nad marseilleskom lukom također. (Stojević, 2004:14)

Carlo je specifičan po tome što je i praznovjeran:

Znao je Carlo da je praznovjerica nešto nerazumno, da je to vjerovanje u djelovanje umno neobjašnjivih sila, ali otkad mu je jedan dominikanaca pokvario uklanjanje nekog ugandskog političara u

²²¹ v. poglavlje *Trivijalna književnost/umjetnička književnost*, str. 8.

izgnanstvu, muškarci u haljinama postali su mu ono što je nekima broj 13, crna mačka, opatice... I za koje ljudi imaju obrambene znakove i postupke, kao što su pljuvanje, križanje i slično. (Stojević, 2004:135)

Junake u romanima *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* ne možemo smatrati individualcima. Detektivi su u tim romani stvoreni na temelju već određenih osobina koje svaki detektiv mora imati. Oni su moralno osviješteni pa ustrajno vode istragu do rješenja zagonetke. No, kako bi ih lako zapamtili, određeni su svojim karakterom, a često su prikazani i kao čudaci.²²²

²²² v. poglavlje *Detektiv naspram detektivskog trojca*, str. 73

9. Zaključak

U romanu *Krv i poljupci* očituje se Stojčevićeva svijest o žanru, a koju je implicitno i eksplicitno utkao u njega. Eksplicitno se u romanu na nekoliko mjesta spominje *krimić*, primjerice u kontekstu usporedbe zbivanja s kompozicijom kriminalističkoga romana: *Ustrojstvo činjenica podsjećalo je na krimić (...).*²²³ Navedeni primjer ukazuje na autoreferencijalnost jer tekst tematizira jedno svoje obilježje, odnosno upozorava na moguću pripadnost kriminalističkom žanru.

Stojčevićeva svijest o žanru vidljiva je i u modifikaciji kriminalističkog žanra. Zagonetku kao element svakoga kriminalističkog romana Stojčević je izbacio tako što je protagonistom odredio profesionalnog ubojicu. Fokus je stavio na zločin koji se odvija pred čitateljem, a ne na rješavanje zagonetke, što nam ukazuje već ironični naslov predgovora *Kakva korist od tajne ako je ni s kim ne možete podijeliti*. To podrazumijeva da u romanu nema ni detektivove istrage. U tome smislu Stojčevićev roman možemo odrediti romanom oblika akcije prema Lasićevom razlikovanju četiri kompozicijska oblika.

Nadalje, govoreći o pripovjednim tehnikama u kriminalističkome romanu, naizgled možemo reći da Stojčević kao i Pavličić koristi kombinaciju objektivne naracije i dijaloga. No, uzmemo li u obzir protagonistova psihološka razmatranja iz poglavlja *Prvo lice, treće lice, Vieux Port*, objektivnu naraciju možemo zamijeniti monološkom jer je naznačeno da će protagonist o sebi govoriti u trećem licu. Primjećujemo da se i ovdje radi o autoreferencijalnosti jer tekst tematizira pripovjednu tehniku koja će biti zastupljena u romanu.

Sva tri analizirana romana imaju nekoliko kompozicijskih linija. U *Zavirivanju* i *Pjesmi za rastanak* kompozicijske se linije isključivo tiču kriminalističke radnje. U romanu *Krv i poljupci* pratimo kriminalističku liniju koja se tiče Santinijevih ubojstava, zatim njegov ljubavni život i djetinjstvo. Navedene su kompozicijske line popraćene filozofičnim mislima.

U analiziranim romanima obrađuje se zločin „težeg“ oblika, ubojstvo. Za razliku od ostala dva romana, u romanu *Krv i poljupci* ubojstvo je prikazano kao nešto uobičajeno, rutinsko te se ističe ubojčina vrsnost u njegovom izvođenju. Kao što postoji svojevrsna šablona za pisanje kriminalističkih romana, tako su i

²²³ Milorad Stojčević: *Krv i poljupci*, V.B.Z., Zagreb, 2004., str. 144.

Santinijeva ubojstva prikazana kao „šablonizirana“: *Šablone su ga naučile objektivnosti u poslu.*²²⁴ Takav je prikaz ubojstva logičan jer ipak je protagonist profesionalni ubojica. U skladu s time žrtve su plošno okarakterizirane, a zadovoljenje pravde je neupitno. Usporedimo li Santinija s ubojicama u *Zavirivanju* i *Pjesmi za rastanak*, primijetiti ćemo da on ubija iz koristi, dok oni to čine iz ljubomore ili zbog psihičke neuračunljivosti.

Sva tri romana možemo smatrati zaokruženim cjelinama jer nas kraj romana zapravo vraća na početak. U *Zavirivanju* i *Pjesmi za rastanak* tomu je dokaz linearno-povratna naracija, a koja podrazumijeva istragu zločina koja nas vraća u prošlost. Prevrćući sve što je prethodilo zločinu detektiv dolazi do rješenja zločina, odnosno do trenutka kada je zločin počinjen, dakle vratili smo se na početak romana. Roman *Krv i poljupci* možemo smatrati zaokruženom cjelinom zbog prstenaste kompozicije romana. Naime, iz protagonistove sadašnjosti naracija nas retrospektivno vodi u njegovo djetinjstvo pa sve do trenutka gdje se on sada nalazi, odnosno gdje se protagonist nalazio na početku romana.

Komparativnom analizom ustanovili smo da *Zavirivanje* i *Pjesma za rastanak* pripadaju trivijalnoj književnosti, dok u romanu *Krv i poljupci* pronalazimo elemente trivijalne i umjetničke književnosti. Roman *Krv i poljupci* možemo odrediti trivijalnom prozom upravo zbog modifikacije kriminalističkog žanra u njemu. Prvo ćemo navesti obilježja prema kojima Stojevićev roman svrstavamo u umjetničku književnost, a zatim obilježja prema kojima Tribusonov i Pavličićev roman svrstavamo u trivijalnu književnost. Stojević uspostavlja odnos prema tradiciji intertekstualnošću, a koju izražava citatima i parafrazama. Usto komunikacija s tradicijom vidljiva je u odnosu s grčkom mitologijom. Za Tribusonov i Pavličićev roman nije potrebno poznavanje književne tradicije, već kompozicije kriminalističkog romana. *Krv i poljupci* pripada umjetničkog književnosti i zbog niza filozofičnih misli te umjetničkih opisa uvrštenih u njega. U ostala su dva romana opisi isključivo kriminalistički motivirani, dakle fabulativnost im je glavno obilježje. Nadalje, motivi su u romanu *Krv i poljupci* semantičko kompleksni, dok im je u *Zavirivanju* i *Pjesmi za rastanak* dano osnovno značenje jer su podređeni kriminalističkoj priči. Stojević je protagonistu

²²⁴ o.c., str. 43.

pridao karakteristiku individualnosti, dok su protagonisti u ostala dva romana stvoreni prema već određenoj šablوني karakternih osobina detektiva. Da roman *Krv i poljupci* pripada umjetničkoj književnosti dokazuju i primjeri autoreferencijalnosti u tekstu te prstenasta kompozicija romana koja je ostvarena retrospektivnim književnim postupkom.

Na temelju Stojevičeve svijesti o žanru, a koja je konkretno u romanu *Krv i poljupci* vidljiva u modifikaciji kriminalističkog žanra, dijaloga s tradicijom, miješanja različitih žanrova te brisanja granica trivijalne i umjetničke književnosti možemo reći da je roman *Krv i poljupci* blizak poetici hrvatskih fantastičara.

10. Popis literature

Izvori

- Chandler, Raymond, 1984., *Dugi oproštaj*, SPEKTAR, Zagreb
- Christie, Agatha, 1975., *Slonovi pamte*, Globus, Zagreb.
- Doyle, Conan, 1996., *Sherlock Holmes i šarena traka*, CID, Zagreb
- Pavličić, Pavao, 2000., *Pjesma za rastanak*, Školska knjiga, Zagreb
- Spillane, Mickey, 2004., *Poljubac smrti*, Večernji list, Zagreb
- Stojević, Milorad, 2004., *Krv i poljupci*, V.B.Z., Zagreb.
- Tribuson, Goran, 2000., *Zavirivanje*, Školska knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2001., *Siva zona*, Školska knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2001., *Dublja strana zaljeva*, Školska knjiga, Zagreb

Monografije

- Biti, Vladimir, 2000., *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Brešić, Vinko, 1994., *Novija hrvatska književnost*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
- Juričić, Antonio-Toni, 2010., *Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti* (doktorska disertacija), Zagreb
- Kolanović, Maša, 2011., *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Lasić, Stanko, 1973., *Poetika kriminalističkog romana*, Liber: Mladost, Zagreb
- Mandić, Igor, 1985., *Principi krimića*, Biblioteka „Mladost“, Beograd
- Milanja, Cvjetko, 1996., *Hrvatski roman: 1945. – 1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb
- Mrakužić, Zoran, 2010., *Književnost eskapizma*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb
- Nemec, Krešimir, 1995., *Tragom tradicije*, Matica Hrvatska, Zagreb
- Nemec, Krešimir, 1998., *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Znanje, Zagreb
- Nemec, Krešimir, 2003., *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb
- Pavličić, Pavao, 1983., *Književna genologija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb
- Pavličić, Pavao, 2008., *Sve što znam o krimiću*, EX LIBRIS, Zagreb
- Peleš, Gajo, 1999., *Tumačenje romana*, Artesor naklada, Zagreb
- Radin, Ana, 1987., *Eventualne formalno-semantičke distinkcije*, Trivijalna književnost, radionica SIC, Beograd
- Solar, Milivoj, 1971., *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb

- Solar, Milivoj, 1982., *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb
- Solar, Milivoj, 2005., *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb
- Solar, Milivoj, 2005., *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
- Solar, Milivoj, 2006., *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
- Škreb, Zdenko, 1981., *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb
- Visković, Velimir, 1983., *Mlada proza*, Znanje, Zagreb
- Zlatar, Andrea, 1989., *Istinito, lažno, izmišljeno : ogledi o fikcionalnosti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb
- Žmegač, Viktor, 1976., *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, LIBER, Zagreb

Članci iz časopisa

- Beganović, Davor, 1986., *Između fantastike i proze detekcije*, Republika, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 42., br. 5 – 6
- Molvarec, Lana, 2011., *Grad i urbanitet u kriminalističkoj prozi Pavla Pavličića*, Umjetnost riječi, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 55., br. 1 – 2
- Mrakužić, Zoran, 1999., *Antička tradicija i engleski detektivski roman*, Umjetnost riječi, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 43., br. 1
- Mrakužić, Zoran, 1999., *Struktura detektivske priče*, Književna smotra, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 31., br. 2 – 3
- Peternai, Kristina, 2000., *Pasijans za nastavak*, Republika, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, god. 56., br. 10 – 12
- Pinter, Ivo, 1996., *Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona*, Bjelovarski učitelj, Bjelovar : Ogranak Hrvatskoga pedagoško-književnog zbora, Bjelovar, god. 5., br. 1 – 2
- Škreb, Zdenko, 1989., *Trivijalna književnost*, Umjetnost riječi, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 42., br.2
- Župan, Ivica, 1988., *Nenadahnuto ali zanatski korektno*, Quorum, Naklada MD, Zagreb, god. 5., br. 6

11. Sažetak/Summary

Rad se bavi kriminalističkim romanima *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak* te *Krv i poljupci*. Navedeni su romani komparativno analizirani na temelju sastavnih elemenata kompozicije kriminalističkog romana. Analizom je ustanovljena Stojevićeva modifikacija kriminalističkog žanra, a koja dokazuje njegovu svijest o žanru te ga tako približava poetici hrvatskih fantastičara. Nadalje, komparativna je analiza proširena na pitanje pripadnosti navedenih romana trivijalnoj ili umjetničkoj književnosti. Roman *Krv i poljupci* svrstan je u umjetničku književnost jer Stojević uspostavlja odnos prema tradiciji, uvrštava u svoj roman niz filozofičnih misli i umjetničke opise. Također, možemo ga smatrati umjetničkom prozom zbog semantičke kompleksnosti motiva i protagonista koji je individualac. S druge strane romani *Pjesma za rastanak* i *Zavirivanje* svrstani su u trivijalnu književnost jer je za njihovo razumijevanje bitno poznavanje kompozicije kriminalističkog romana. Usto opisi su u njima kriminalistički motivirani, motivi imaju osnovno značenje te je protagonist stvoren prema već određenoj šablوني karakternih osobina. S obzirom na to da Stojević s jedne strane modificira kriminalistički žanr, a s druge koristi elemente umjetničke književnosti, možemo reći da u romanu *Krv i poljupci* on briše granice trivijalne i umjetničke književnost.

Ključne riječi: *Zavirivanje*, *Pjesma za rastanak*, *Krv i poljupci*, kriminalistički roman, hrvatski fantastičari, trivijalna književnost, umjetnička književnost

This thesis is about the crime novels *Glancing*, *A Goodbye Song* and *Blood and Kisses*. The aforementioned works are comparatively analyzed based on constituent elements of a crime novel which led to establish that Stojević modified the crime genre but is well aware of it and that brings him closer to the croatians fantasy poetics. Furthermore, the comparative analysis was broadened to the point of denoting whether the novels in question are to be classified as trivial or artistic literature. The novel *Blood and Kisses* is considered artistic literature because Stojević establishes a regard towards tradition, inserts in his work a line of philosophical thoughts and artistic portraits. We can also consider it artistic prose due to the motifs' semantic complexity and the main character which is an individual. On the other hand, the novels A

Goodbye Song and *Glancing* are catalogued as trivial literature since the cognition of the crime novel's composition is crucial for understanding the same. Withal, their descriptions are criminally motivated, the motifs have a basic meaning and the protagonist is generated by an already set template of personality characteristics/ personality traits. Considering that on one side Stojević modifies the crime genre, and on the other uses elements of artistic literature, it can be said that with his novel *Blood and Kisses* he knocks the walls between trivial and artistic literature.

Key words: *Glancing*, *A Goodbye Song*, *Blood and Kisses*, crime novel, croatian fantasy poetic, trivial literature, artistic literature