

Prostor u romanu "Levijatan" Borisa Akunina

Ščetarić, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

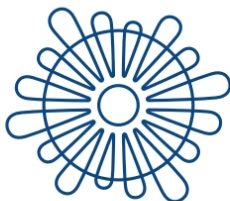
2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:382127>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Ana Ščetarić

Prostor u romanu „Levijatan“ Borisa Akunina

Diplomski rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Prostor u romanu „Levijatan“ Borisa Akunina

Diplomski rad

Student/ica:

Ana Ščetarić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Maja Pandžić

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Ščetarić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Prostor u romanu „Levijatan“ Borisa Akunina** rezultat mogea vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogea rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogea rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 29. lipnja 2020.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Teorije prostora i prostor u književnosti	2
3. Analiza prostora u romanu <i>Levijatan</i>	8
3.1. Levijatan	8
3.2. Ograničenost prostora	12
3.3. Nadilaženje prostora Levijatana	17
3.4. Prostor kao sredstvo karakterizacije likova	18
3.5. Tehnike pripovijedanja	21
4. Zaključak	23
5. Sažetak	24
6. Bibliografija	26
6.1. Izvori	26
6.2. Literatura	26

1. Uvod

Boris Akunin pseudonim je jednog od najpoznatijih ruskih pisaca detektivskih romana današnjice, Grigorija Šalvoviča Čartišvilija, koji svoju spisateljsku karijeru započinje krajem 20. stoljeća. Njegovo najveće postignuće su *Avanture Erasta Fandorina*, serijal romana u kojima glavnu ulogu ima Erast Fandorin, detektiv-amater u doba carske Rusije. Iz široke lepeze Akuninovih djela za ovaj rad odabran je roman *Levijatan* jer se prostor prikazan u njemu odmah nameće kao važna i zanimljiva karakteristika, a podsjeća na „hermetički zatvorene“ romane kakve je pisala jedna od najpopularnijih autorica kriminalističkih romana, Agatha Christie.

Proučavanje prostora do kraja 80-ih godina prošlog stoljeća bilo je zanemareno, pa tako i u književnosti, što ga čini relativno novom pojavom u filologiji, a sam prostor zanimljivom temom koju je važno dalje istraživati. Cilj ovog rada jest potvrditi hipotezu da prostor igra važnu ulogu u romanu *Levijatan* i predstavlja važan element mehanizma detektivske priče, posebice jer se svodi na zatvoreni prostor broda.

Prvi dio rada posvećen je kratkom prikazu teorija prostora, prostora u književnosti i značajki prostora pomoću kojih će se provesti analiza navedenog romana. Analizu započinjemo opisom broda i njegovim tumačenjem, zatim prelazimo na zatvorenost i ograničenost prostora kao bitnih karakteristika koje utječu na razvoj radnje, te nastavljamo s izdvajanjem načina na koji se granice tog prostora nadilaze. Prikazat će se i kako Akunin koristi prostor kao sredstvo karakterizacije likova, te istaknuti povezanost načina pripovijedanja i prostora.

2. Teorije prostora i prostor u književnosti

Prostor u književnosti igra važnu ulogu, no da bismo mogli prepoznati kakvu, potrebno ga je prvo definirati. U književnim tekstovima postoje i prostor i vrijeme kao i u stvarnom svijetu. Jedno bez drugoga ne mogu postojati, odnosno jedno drugom omogućuju postojanje svojim međudjelovanjem. Ipak, vrijeme je dominantni faktor u strukturiranju teksta, a ta je asimetrija u njihovom odnosu vidljiva i u količini istraživanja provedenih na tu temu (Zoran 310). Nakon mnogo godina zaokupljenosti vremenom, pod utjecajem globalizacije i ubrzanog razvoja tehnologije dolazi do *prostornog obrata* koji se ukratko može definirati kao zaokupljenost prostorom i kretanjem, te sve znanosti koje se time bave za polaznu točku uzimaju prostor kao socijalni/kulturni konstrukt (Brković 115).

Prije svega, teoretičari čine razliku između pojmova prostor i mjesto. Prostor je apstraktniji od mjesta, ono je područje bez značenja. Međutim, kada ljudi određenom prostoru pridaju značenje, na primjer imenovanjem, on postaje mjesto (Cresswell 8): „Mjesto je vrsta predmeta. Mjesta i predmeti definiraju prostor, dajući mu geometrijsku osobnost“ (Tuan 17). Ljudi modeliraju svijet s obzirom na svoje znanje i razumijevanje geografskog prostora koje se kroz povijest mijenjalo, no i danas ovisi o semiotičkom modeliranju (Lotman 1990, 176).

Yi-Fu Tuan razlikuje tri temeljna tipa prostora u svojoj teoriji: *mitski*, *pragmatični* i *apstraktni ili teorijski* (17). Ta tri tipa prostora preklapaju se, no postoje razlike koje ih dijele. Mitski prostor može se definirati kao shema, no preklapa se s pragmatičnim prostorom jer unutar tih shema postoje pragmatični zadaci koje je potrebno izvršiti. Ipak, razlika se očituje u tome što se pragmatični prostor definira kroz ograničen broj ekonomskih aktivnosti. Apstraktni prostor vidljiv je u svijetu geometrije: „Prostor je apstraktni pojam za složeni set ideja“ (Tuan 34). Razlikuje se od kulture do kulture jer ih ljudi različito dijele i pridaju im različita značenja i vrijednosti. Sam čovjek svojim postojanjem, a bez osjećaja o tome, stvara u svijetu određen koncept prostora koji se opet razlikuje od kulture do kulture. Unatoč međukulturalnim razlikama postoje i uobičajeni zajednički pojmovi: *uspravan/ležeći*, *visoko/nisko* (Tuan 37). Uz ova dva navedena polariteta ambijentalni prostor sadrži i *ispred/iza* i *desno/lijevo*. Prednji prostor je vizualni te se često povezuju s budućnošću, dok stražnji prostor označava ono prošlo (Tuan 40). Kad je u pitanju tekstualna organizacija prostora, Jurij Lotman (1977) nam nudi slične uobičajene pojmove, a to su: *vrh/dno* i *zatvoreno/otvoreno*: „Zatvoren prostor je interpretiran u tekstovima pomoću termina različitih uobičajenih prostornih slika – kuća, grad,

nečija domovina“ (229). Gaston Bachelard problematici prostora pristupa kroz opis kuće, koju zamišlja kao vertikalno i koncentrirano biće. Vertikalnost opisuje kroz polaritet tavana i podruma. Dok podrum predstavlja mračni dio kuće kojim kolaju podzemne sile i koji u nama pobuđuje osjećaje harmonije s iracionalnošću dubina, tavan predstavlja visinu i uzdizanje prema nebu (Bachelard 40). Za razliku od prostora kuće, stanove promatra kao kutije bez intimnosti gdje: „Kućni broj, broj kata utvrđuju lokaciju naše 'konvencionalne rupe', ali naša prebivališta nemaju ni prostora ni vertikalnosti u sebi“ (Bachelard 48). Kada se čovjek i kuća promatraju unutar zajedničkog okvira, nadilazi se geometrijski prostor i kuća prestaje biti samo nekretninom.

Pojam *granice* također se smatra važnim. Granica prostor u tekstu odvaja u dva potprostora, pa njezine karakteristike također postaju relevantne: „Važno je da granica koja dijeli prostor na dva dijela bude neprobojna i unutarnja struktura svakog potprostora mora biti drugačija“ (Lotman 1977, 230). Iako granica ima zadatak razdvajati dva prostora, ona ih može i spajati. Ona filtrira i uz kontrolu dopušta ulazak onom vanjskom u unutarnji prostor (Lotman 1990, 140). Svaka kultura prostor dijeli na *svoj* unutarnji i *njihov* vanjski te se percepcija ta dva prostora razlikuje od kulture do kulture. Unatoč razlikama koje se javljaju, „(...) substrukture su organizirane u opći sustav koordinata: na vremenskoj osi u prošlost, sadašnjost i budućnost, na prostornoj osi u unutarnji prostor, vanjski prostor i granicu među njima“ (Lotman 1990, 133).

Budući da se prostor može mjeriti, dolazimo i do pojma *prostranost* povezanog s konceptom slobode: „Prostor je uobičajeni simbol slobode u zapadnom svijetu. Prostor leži otvoren; predlaže budućnost i poziva na radnju“ (Tuan 54). Pojam suprotan njemu upravo je ranije spomenuto mjesto koje karakteriziraju određene vrijednosti. Ljudi pak imaju potrebu i za jednim i drugim. Na to kako ljudi percipiraju veličinu i prostranost utječe prije svega fizičko okružje. Pritom i na sam doživljaj fizičkog okružja djeluju dva faktora: kontrastni pojmovi (npr. kompaktni svijet koji predstavlja kuća nasuprot dolini oko nje), te utjecaj kulture (Tuan 55). Osim toga, na osjećaj prostranosti utječu i ljudi koji se nalaze oko nas. Ovdje je također važna osobnost samog čovjeka jer pojedincima i već samo jedna osoba u istoj prostoriji može prostranost učiniti mnogo manjom, dok drugima neće.

Grad se može promatrati kao simboličan prostor koji se nalazi u sustavu simbola neke kulture. On često zauzima centralnu poziciju s obzirom na svijet koji ga okružuje. „Grad je

složeni semiotički mehanizam, generator kulture, ali izvršava tu dužnost samo zato što je *melting-pot* tekstova i kodova koji pripadaju raznim jezicima i razinama“ (Lotman 1990, 194).

Tuan razlikuje dvije vrste mitskog prostora. Prva vrsta označava prostor koji nije u potpunosti jasan te sadrži manjkavo znanje oko poznatog: „Mitski prostor prve vrste je konceptualni nastavak poznatih prostora i prostora radnog dana nastao izravnim iskustvom“ (Tuan 86). Taj mitski prostor prve vrste znači da ljudski um stvara mitsku geografiju među dva nama poznata lokaliteta koji ne mora uopće biti povezan s realnošću. Druga vrsta odnosi se na „konceptiju lokaliziranih vrijednosti unutar kojih ljudi provode svoje praktične aktivnosti“ (isto). On je prostorna „komponenta u svjetonazoru ili kozmologiji. Bolje je artikuliran i osviješten od mitskog prostora prve vrste“ (Tuan 88). Svjetonazor nastaje uslijed želje za većim razumijevanjem ljudskog okružja. Obje vrste mitskog prostora mogu se shvatiti kao pokušaj organiziranja prostora kako bi se postigao osjećaj sigurnosti u svemiru – najvećem prostoru. Mit je alat pomoću kojeg se u tekstu stvara slika svijeta koja povezuje dvije udaljene sfere (Lotman 1990, 152).

„U svjetlu prostornog obrata, odnosno suvremenih pristupa prostoru i prostornosti koji prostor motre kao društveni, odnosno kulturni proizvod i koji, posredovanjem relacijskog pojma prostora, upućuju na povezanost materijalnih i mentalnih prostora, i književni se prostori, posredovani i proizvedeni tekstom, počinju konceptualizirati kao reprezentacije prostora“ (Brković 124).

Književna reprezentacija prostora ne upućuje nužno na prostore koji već postoje u zbilji, nego ih može i stvarati. Tek mali dio teksta temelji se na izravnim opisima, a najtočnije bi se taj postupak mogao definirati kao kombinacija nekoliko razina rekonstrukcije. Prostorni objekt označava predmet koji se nalazi u književnom prostoru u kojem je smještena radnja, a njegove karakteristike su potpunost, punost i istovremeno postojanje s drugim objektima, te se kod verbalnog izražavanja tog objekta neke karakteristike moraju djelomično izgubiti (Zoran 313). Ovdje su u pitanju statični objekti, no u prostoru postoje objekti i veze koji se miču i mijenjaju jer „Prostor je jedan aspekt prostorvremena (kronotopa)“ (Zoran 314). Jezik se tada koristi tako da posloži i poveže objekte prema njihovom kretanju. Gabriel Zoran tvrdi da se u tom slučaju objekti i događaji mogu strukturirati na tri razine: topografskoj, kronotopskoj i tekstualnoj. Ove razine ne označavaju tri različite faze konstruiranja, već ih čitatelj u isto vrijeme spoznaje i ne može ih razdvojiti (Zoran 315).

Topografska strukturna razina predstavlja prostor na najvišoj razini rekonstrukcije koji se smatra samoodrživim. O logici narativnog teksta ovisi posebno prostorno postojanje likova jer postoje kao fizička tijela u prostoru te se kreiranje njihovog vanjskog izgleda smatra posebnim problemom za razliku od stvaranja neživih objekata (Zoran 317). Kronotopska razina označava čitavi sklop vremena i prostora, no koristi se kako bi se opisao samo određeni aspekt dok je tekstualna razina ona koja stvara prostor unutar verbalnog teksta. Jezik ne može objasniti i prenijeti sve informacije o prostoru pa se može govoriti i o selektivnosti (Zoran 320). Za tekst je potreban koncept *ukupnog prostora*, a to je „ona prostorna informacija koja postoji izvan granica stvarno predstavljenog prostora“ (Zoran 329), jer iako zamišljamo samo dijelove prostora, o njima razmišljamo kao dijelovima većeg, ukupnog prostora. Sa stajališta topografske strukture ukupni prostor nam je važan jer nam daje odgovor na pitanje gdje se nešto zbiva i to unutar većeg prostora. Važno je napomenuti da to ne znači nužno da se spomenuti lokalitet u tekstu može povezati s postojećim, nama poznatim lokalitetom. S kronotopskog stajališta traži se poveznica u radnji između ukupnog prostora i kompleksa prostora. Ukoliko ukupni prostor nema nikakvu ulogu u radnji, oni su u potpunosti razdvojeni, no može imati i aktivnu ulogu kada odlučuje tijek radnje (Zoran 330). Na tekstualnoj razini ukupni prostor može se opisati razlikama između *prezentacije* i *reprezentacije* te između *determinacije* i *indeterminacije* (Zoran 331).

Ruth Ronen u svojoj teoriji prostor u književnosti promatra kroz tzv. *kadrove*: „Kadar (engl. *frame*) je fiktivno mjesto, stvarna ili potencijalna okolina izmišljenih likova, objekata i mjesta“ (421). Oni u tekstu konstruiraju prostor direktno, što znači da u tekstu postoji opis prostora ili indirektno kroz objekt koji se nalazi u tom prostoru ili opisom objekta koji čini granicu okvira. Važno je razlikovati kadar od mjesta radnje (engl. *setting*), koje predstavlja mjesto gdje se priča zbiva, tj. označava okruženje te se taj prostor prostire kroz događaje i ne ovisi o njima. Razlika među njima je i to što je kadar koji se ponavlja potrebno označavati u tekstu dok za mjesto radnje to nije potrebno (Ronen 423-424).

Narativni prostor je fizička okolina u kojoj likovi žive i djeluju. Marie-Laure Ryan narativni prostor podijelila je na pet kategorija koje ćemo ovdje ukratko prikazati. Prvu kategoriju čine prostorni kadrovi (engl. *spatial frames*) koji označavaju neposredno okruženje (kod Ronen (1986) – „mjesto radnje“, kod Zorana (1984) – „vidno polje“). Druga kategorija je mjesto radnje (engl. *setting*) koje obuhvaća opću socio-povijesno-geografsku okolinu u kojoj se radnja zbiva te je to stabilna kategorija koja često ostaje nepromijenjena kroz čitav tekst. Treću kategoriju čini prostor priče (engl. *story space*). Pod time se misli na prostor od velike

važnosti za samu radnju te se u njemu nalaze svi prostorni kadrovi i sve lokacije koje su samo spomenute, ali se nikakva radnja na njima ne odvija. Nakon toga slijedi kategorija narativnog svijeta (engl. *narrative world*) koja zahtijeva od čitatelja da prostor priče upotpuni pomoću svog znanja jer čitatelji pretpostave da narativni svijet postoji i izvan granica onog što je spomenuto u knjizi. Posljednja kategorija je narativni svemir (engl. *narrative universe*). U narativni svemir spadaju svijet predstavljen u tekstu i svjetovi koje likovi stvaraju svojim željama, snovima, fantazijama, strahovima i sl. (Ryan n. pag).

Prema Borisu Uspenskom perspektiva se odnosi na smještanje pripovjedača unutar prostora priče. Pripovjedač se često pretvara u jednog od likova te ulazi u prostor preuzimajući njegovu perspektivu. Druga opcija jest da pripovjedač isključivo slijedeći lik ulazi u prostor, dakle ne i u njegovu perspektivu, a u nekim romanima miješaju se oba načina. Kada pripovjedač slijedi lik prostorne pozicije pripovjedača i lika se podudaraju. Uspenski razlikuje *prostorno određenu (konkretnu) poziciju* i *prostorno neodređenu poziciju*. Na primjer, konkretna pozicija podrazumijeva da se radnja prati u samo jednoj prostoriji kuće, dok prostorno neodređena pozicija obuhvaća čitavu kuću (Uspenski 82). Kada se perspektiva prebacuje s jednog lika na drugi, riječ je postupnom prikazu, a čitatelj na temelju dobivenih informacija samostalno sastavlja cjelokupnu sliku: „Kretanje autorske perspektive u tom je slučaju analogno kretanju objektiva kamere u filmu koja radi postupni prikaz neke scene“ (Uspenski 83). Kod postupnog prikaza pripovjedač može ovisiti o liku, no može biti i u potpunosti neovisan i objektivan. Nadalje, pripovjedač može biti prostorno vezan i uz mjesto radnje, ali isto tako i pričati o ljudima i događajima na nekoliko različitih mjesta. Pri kretanju kroz prostor, pripovjedač može ići korak po korak (scenu po sceni) ili u jednoj sceni potpuno promijeniti svoj položaj. *Opća (sveobuhvatna) perspektiva*, koju češće nazivamo ptičjom perspektivom zauzima se kada pripovjedač želi čitatelju dati cjelokupnu sliku prostora i događaja, najčešće na početku ili kraju nekog opisa.

Charlotte Linde i William Labov na makrorazini razlikuju dvije mogućnosti prijenosa prostornih informacija: pomoću karte ili obilaskom (1975). Strategijom karte čitatelju se pruža panoramska reprezentacija prostora podijeljenog u dijelove koji se onda sistematski prikazuju, dok strategija obilaska podrazumijeva dinamičan način predstavljanja prostora, prostoriju za prostorijom. Pomoću takvih strategija čitatelji stvaraju kognitivnu mapu svijeta predstavljenog u književnom djelu te se lakše snalaze i prate likove (Ryan n. pag). Ukoliko je topografija važna za shvaćanje radnje, tada se često u knjigu umeće i grafička karta da bi se čitateljima olakšalo praćenje fabule.

U narativnom svijetu važno je i pridavanje simboličkog značenja mjestima i orijentirima: „Odgovor narativa na te kozmologije i topologije je simbolička geografija podijeljena na regije gdje se različiti događaji i iskustva zbivaju – gdje životom, drugim riječima, upravljaju drugačija fizička, psihološka, socijalna i kulturna pravila“ (Ryan n. pag). Često se to prikazuje u narativnom svijetu kroz opozicije, na primjer: grad – selo, dom – daleko od doma, poznato – nepoznato. Kod opisivanja narativni svijet dijeli se na prirodne i kulturne potprostore koji su važni u radnji. Sami narativni svjetovi mogu biti različiti: otvoreni, zatvoreni, alternativni, nelogični svjetovi (Ryan 2013).

3. Analiza prostora u romanu *Levijatan*

Slijedeći tragove u potrazi za ubojicom iz Pariza, francuski istražitelj Gustave Gauche ukrcava se na brod *Levijatan* koji 19. ožujka 1878. godine iz Southamptona kreće prema Indiji. Kako bi došao do ubojice, u salon u prvom razredu smješta sve osumnjičene: Engleza Sir Reginalda Milforda Stokesa, Japanca Gintara Aona, Švicarku madame Renate Kleber, Engleskinju miss Clarissu Stamp, Talijana doktora Truffoa, indologa-arheologa A.F. Sweetchilda. Među putnicima broda nalazi se i ruski istražitelj Erast Fandorin. Uskoro svi saznaju zašto je Gauche na brodu te počinju provoditi vrijeme u salonu Windsor. Kabina madame Kleber postaje novo mjesto zločina kada je tamo ubijen slijepi putnik. Nakon tog događaja navedeni osumnjičeni okupljaju se u salonu, te odlučuju da će spoznati o ubojstvu ostati među njima. Sumnja i fokus zatim se prebacuju s lika na lik, ovisno o tome koji nas pripovjedač vodi kroz radnju. S obzirom na to da se kao motiv za ubojstvo otkriva blago indijskog radže, važnu ulogu dobiva indolog Sweetchild koji, netom prije nego što s drugima podijeli svoja saznanja, biva ubijen. Zahvaljujući Erastu Fandorinu, krivookrivljeni Gintaro Aono oslobođen je Gaucheovih optužbi za zločin te nastavljaju put prema Calcutti. Tada trenutni kapetan zbog hitnog slučaja odlazi s broda, a njegovo mjesto preuzima prvi zamjenik Charles Renier. U noći Fandorin budi Gauchea jer je otkriveno da Renier brod vodi ravno na grebene. Nakon uhićenja, Renier skončava svoj život u ćeliji, no za sobom ostavlja pismo u kojem otkriva tajnu rupca, glavnog ključa koji predstavlja kartu do mjesta gdje je sakriveno blago indijskog radže. Fandorin i Gauche ubrzo shvaćaju kako Renier nije radio sam, već da u svemu tome prste ima i Renate Kleber, pravog imena Marie Sanfon, svjetski poznata kriminalka. Na kraju romana, nakon uhićenja Marie Sanfon, među putnicima započinje svađa oko toga koja nacija ima pravo na rubac, no on, izletjevši kroz prozor salona, nestaje u prostranstvu oceana.

3.1. *Levijatan*

Već u samom naslovu romana, odnosno imenu broda koji se prema Marie-Laure Ryan može definirati kao „mjesto radnje“ i „prostor priče“, budući da pod tim terminima misli na prostor od velike važnosti za samu radnju u kojemu se nalaze svi prostorni kadrovi i sve lokacije koje su samo spomenute, imamo simboliku. Naziv *Levijatan* potječe iz Biblije, a riječ je o

mitološkoj vodenoj nemani kojoj ljudsko oružje ne može nauditi. U romanu brod Levijatan opisuje se na sličan način: „(...) pogled mi je pao na retke o Levijatanu, strašnom morskom čudovištu iz *Knjige o Jobu*. Zadrhtao sam iznenada shvativši da tamo uopće nije riječ o morskoj zmiji, (...) u Bibliji se nesumnjivo govori o istom Levijatanu koji će mene odvesti iz tame i užasa k sreći i svjetlu“ (Akunin 37-38). Engleski filozof Thomas Hobbes Levijatanom je nazvao svoje najpoznatije djelo u kojemu je iznio doktrinu modernih prirodnih prava i tezu da država nije božanska tvorevina već rezultat društvenog ugovora (1651). Za njega je Levijatan prije svega „personifikacija države koja po sklopljenom društvenom ugovoru treba imati apsolutnu vlast, tako da poput Levijatana 'proždire' svoje građane, kako bi se održao red i mir“ (Hrvatska enciklopedija n. pag). Prema tome, naziv broda u romanu nosi barem dvostruku simboliku. Prva je vezana za činjenicu da je Levijatan najmoderniji brod u to vrijeme, što znači da je i najizdržljiviji i smatra se praktički neuništivim poput biblijskog morskog čudovišta: „Na parobrodu su iskorištena sva najnovija dostignuća brodograditeljstva. (...) Čitavo iskustvo višestoljetnog rada stvaralačkog i nemirnog ljudskog uma koncentrirano je u tom veličanstvenom brodu koji neustrašivo siječe morske valove“ (Akunin 37). Druga leži u činjenici da na njemu borave putnici koji svoje ponašanje reguliraju prema društvenom ugovoru, pa isto tako može predstavljati državu (u malom) o kakvoj govori Hobbes. Tim više, što brod doista odiše uređenošću: „(...) na Levijatanu se osjećam kao na širokoj obali Temze. Ovdje postoji sve neophodno za borbu protiv dosade: i plesna dvorana, i glazbeni salon za koncerte klasične glazbe, i solidna knjižnica. Kabina prvog razreda ne zaostaje uređenjem za sobom u najboljem londonskom hotelu“ (Akunin 39).

U prostornoj teoriji, prema Lotmanu (1990), grad obično zauzima centralnu poziciju. U romanu tu centralnu poziciju zauzima brod. Pripovjedač Levijatan uspoređuje s brodom Great Eastern o kojemu je Jules Verne napisao knjigu *Ploveći grad* i koji bi se u usporedbi s Levijatanom trebao preimenovati u „ploveće selo“, što ukazuje na to da se mjesto radnje ovog romana može smatrati pokretnim gradom na vodi jer njegova dužina „premašuje 600 stopa, širina dostiže 80“, a njegova veličina još je očitija kada saznajemo da su za njegovu skicu morali „sagraditi baraku veličine Buckinghamske palače“ (Akunin 37). Tom dojmu pridodaje i činjenica da se putnicima želi pružiti osjećaj doma: „Kompanija je jamčila putnicima punu uslugu, tako da nije bilo nužno voditi sa sobom sluge. 'Pažljivi lakaji i delikatne sobarice brodarske tvrtke pobrinut će se da se na Levijatanu osjećate kao kod kuće!'“ (Akunin 17).

U romanu je točno opisana ruta kojom plovi Levijatan, prikazuju se razne lokacije, a ponekad pruža i točno vrijeme. Takve informacije formiraju mjesto radnje, oblikuju ambijent u

kojemu se ona odvija i postižu viši stupanj vjerodostojnosti. Akunin, spominjući stvarne gradove, poštuje realističnu tradiciju i čitatelju pruža uvid u svijet devetnaestog stoljeća. Ipak, tekst dobiva na fantastičnosti zbog toga što se radi o lokacijama u prošlosti i ne možemo ih fizički provjeriti, već samo pomoću povijesnih zapisa: „Akuninova reprezentacija fizičkog svijeta postaje pomalo prolazna s nesumnjivo postojećom, ali nesigurnom vezom sa stvarnošću“ (Kilfoy 56). Sam Levijatan je imaginaran i predstavlja primjer izmišljene lokacije koja „gotovo potpuno ovisi o procesu naracije gdje stvar prvo mora biti *rečena* prije nego može biti *rečeno* da postoji“ (Kilfoy 51). Čitatelj tako na temelju teksta mora sam zamisliti Levijatan uz pomoć svojih prijašnjih iskustava i znanja. Drugim riječima, Akunin ostavlja dovoljno mjesta za vlastitu čitateljevu kreativnost.

Levijatan se može shvatiti i kao primjer Tuanovog „mitskog prostora“ (uzmimo u obzir i da je sam naziv „Levijatan“ preuzet iz biblijske mitologije) između dva čitatelju i likovima poznata lokaliteta, Southamptona (Engleske) i Calcutte (Indije), i kao takav bi trebao pomoći u pokušaju misaonog organiziranja (među)prostora, kako potvrđuje Lotman (1990, 152); omogućiti da se taj prostor „prebrodi“, odnosno u njemu stekne osjećaj sigurnosti. Međutim, na Levijatanu se događa zločin koji prekida proces organizacije prostora i onemogućuje osjećaj sigurnosti u svemiru. Taj mitski prostor odjednom postaje krajnje nesiguran, posebice ako u obzir uzmemo da zločin remeti ravnotežu društvenog poretka. Dakle, potrebno je razriješiti zločin i tako omogućiti stjecanje osjećaja sigurnosti u dva smisla: općenitom, koji se odnosi na ponovnu uspostavu ravnoteže društvenog poretka hapšenjem zločinca, a zatim i u prostornom smislu mapiranjem međuprostora između dvije lokacije i završetkom putovanja.

Kroz prizmu kretanja broda mogao bi se promatrati i razvoj fabule romana, odnosno njezinih osnovnih dijelova. Naime, iako je brod krenuo na svoj put iz Southamptona, prvi dio fabule odvija se na trasi Port Said – Aden u kojem dobivamo informacije o brodu, putnicima osumnjičenima za zločin, o komesaru Gaucheu i Erastu Fandorinu. Drugim riječima, prva etapa Levijatanove plovidbe ekvivalentna je uvodnom dijelu romana. Pred kraj prvog dijela, prije skorog dolaska u Aden, negdje uz eritrejsku obalu (prema zapisu Gintara Aona), otkriva se nov zločin u kabini Renate Kleber, čime se radnja dalje komplicira, a čitatelja uranja u dubinu istrage. Drugi dio romana odvija se između Adena i Bombayja te završava ubojstvom indologa Sweetchilda i Gauchevim okrivljavanjem Gintara Aona za ubojstva u Parizu i ubojstva na brodu. Treći dio romana prati brod na putovanju od Bombayja do Prolaza Palk. Ukratko, prelaskom iz jednog morskog prostora u drugi, odnosno iz jednog segmenta putovanja u drugi, radnja se „zahuktava“, a krug oko počinitelja sužava.

Brod iz Southamptona najprije kreće prema Le Havreu, francuskom lučkom gradu čije samo ime znači luka. Iz Le Havrea plovi dalje prema Port Saidu smještenom na egipatskoj obali Sredozemnog mora na ulasku u Sueski kanal, a „odavao je malo čudan dojam – ni Azija, ni Europa“ (Akunin 26). Detektivski žanr autoru dopušta dulje opisivanje prostora, jer čitatelju treba pružiti priliku da u njemu prepozna tragove koji vode prema rješenju zagonetke, stoga se priroda obično zanemaruje i funkcionira tek kao dekor, pozadina za radnju. Takvo je zanemarivanje vidljivo i u navedenom opisu Port Saida, kao i u kasnijem oskudnom opisu onog što se vidi kroz prozor jedne od kabina prvog razreda: „ravni rub kanala, žuti pijesak, bijele glinene kuće bijednog seoceta“ (Akunin 45). Tijekom čitave radnje romana, ponekad nam pripovjedač samostalno, kroz dijalog likova ili kroz zapise likova, ovisno o poglavlju, govori o lokaciji broda i o pejzažu koji ga okružuje ili će ga okruživati. Kasnije nam ukratko prikaže kako je Levijatan „jurio ravno prema srebrnastoj pruzi obzora, a uokolo je sijevao odbljescima i sjajio se poput staklene boce prostrti Indijski ocean“ (Akunin 108).

Društvena stratifikacija viktorijanskog vremena, kao i vremena carske Rusije ogleda se u podijeljenosti Levijatana na prvi i drugi putnički razred. Odnosno, prvi je razred smješten na gornjoj palubi te se, ako u obzir uzmemo Tuanovu teoriju, bogati i privilegirani nalaze na superiornijoj lokaciji i imaju bolji pogled:

„Uza svu svoju golemost Levijatan je već odavno bio premjeren ravnomjernim, polaganim koracima – u svakom slučaju, njegova gornja paluba, namijenjena putnicima prvog razreda. Dužina je tristo pedeset pet koraka. Sedam i pol minuta, ako se ne divite moru i ne čavrljate s poznanicima“ (Akunin 63).

Tuan smatra kako je za ljude, koje naziva „pokretnim životinjama“ smjer kretanja naprijed – nazad primarni, dok je lijevo – desno sekundarni smjer, jer čovjek nakon skretanja i dalje nastavlja svoj generalni smjer prema cilju ispred njega (40). Dajući mjere Levijatana u koracima uzduž gornje palube u smjeru naprijed – nazad, pruža se dojam da su putnici prvog razreda privilegirani kretati se primarnim smjerom; da im njihov status omogućuje više kretanja i veći prostor ako se promatra u kontrastu s ograničenim prostorom potpalublja drugog razreda. Odnosno, prvi razred ima pravo na *prostranost*, koju Tuan povezuje s konceptom slobode u zapadnom svijetu (54). Dakle, osim u salonu, putnici prvog razreda svoje vrijeme mogu provoditi i na otvorenom, na palubi iznad koje „su još samo kormilarska kabina, kapetanski most i, naravno, dimnjaci, jarboli, jedra“ (Akunin 108). Ironično je i indikativno da će se osumnjičenima, bez obzira što su putnici prvog razreda, ta sloboda uskratiti.

Nadalje, „U gotovo svim kulturama o kojima posjedujemo informacije, desna strana smatra se nadmoćnijom od lijeve“ (Tuan 43). Desna tako označava ono dobro, a lijeva nečisto i ono čega se treba bojati. Kada je u pitanju odnos lijevo – desno u samom romanu vidljiv je veliki odmak od navedene teorije. Naime, pri obilaženju otoka Mannara lijevo označava siguran put, a desno sigurnu smrt: „Trebali bismo obilaziti otok Mannar s lijeva. Obilazimo ga zdesna. (...) Ako još pola sata plovimo ovim kursom, gotovo je, bit će nemoguće okrenuti se!“ (Akunin 189-190). Takvo izokretanje vrijednosti „lijevog“ i „desnog“ moglo bi se protumačiti kao poigravanje s tradicionalnim shvaćanjem prostora, koje pridonosi mehanizmu detektivske fikcije, to jest njezinoj nepredvidivosti koja čitatelja drži na oprezu i uvijek ga nanovo iznenađuje.

3.2. Ograničenost prostora

Levijatan predstavlja ograničeni prostor specifičan za klasični detektivski roman. Tradicija pisanja detektivskih romana i njegova klasična obilježja najbolje se vide u romanima *kraljice krimića* Agathe Christie. U njezinim djelima važnu ulogu imaju upravo ograničeni ruralni ili urbani prostori, primjerice London koji nije opisan u cijelosti, već samo jedan njegov segment. Djela Agathe Christie prepoznatljiva su po njevoj sklonosti smještanju radnje u zatvoreni prostor kuće, a u „nekim pričama uloga kuće bila je toliko značajna za radnju da je kuća postala dio naslova“ (McManis 325). Kao inspiracija, a prema tome i kao neki model za oblikovanje Akuninovog *Levijatana*, može se smatrati njezin roman *Ubojstvo u Orient Expressu*. Osim same prostorne ograničenosti s obzirom na to da se radnja odvija na prijevoznom sredstvu, kod Agathe Christie u vlaku, a kod Akunina na brodu, sličnost je i u tome što je autor, odnosno autorica, više „zabrinut oko događaja unutar putničkog razreda, nego pejzažom vidljivim kroz prozor“ (McManis 327).

Budući da komesar Gauche želi „pod budnim okom imati“ sve osumnjičene, zatražio je da ih se smjesti zajedno s njim u „salon Windsor, smješten na gornjoj palubi, točno u pramčanom dijelu: tri zida s prozorima, izvanredan vidik (...) Baršun je ovdje bio zlatno-smeđe nijanse, a na lanenim salvetama blistao je vindzorski grb“ (Akunin 20). Na taj način, unutar već ograničenog prostora broda, uveden je još jedan zatvoreni prostor. Salon Windsor sada postaje „kadar“ koji se ponavlja kroz cijeli roman, za razliku od npr. „kadrova“ kabina pojedinih putnika. S obzirom na to da se u salonu odvija glavna priča, i da je upravo taj kadar

ponavljajući, može ga se smatrati centralnim zatvorenim prostorom. Na dojam njegove ograničenosti djeluju i likovi, tj. osumnjičeni. Svaki lik nametnutu ograničenost doživljava na drugačiji način, a sam se prostor time sve više zatvara. Na primjer, Renate Kleber, koja za ubojstvo sumnjiči baroneta Milforda-Stokesa, boji se ići sama hodnikom, susreće ga na stubištu i viđa ga u noći kroz prozor na palubi.

Skučenost prostora psihološki djeluje na likove, to jest u trenucima pritiska razotkriva njihove strahove. Tomu posebice pogoduje činjenica da komesar Gauche prostor salona Windsor smatra svojom prostorijom za ispitivanje te tamo bez susprezanja ispituje osumnjičene. Tako se Clarissa Stamp, nakon što svi saznaju da je u Parizu bila žrtvom lopova i ljubavi, skriva od srama u svojoj kabini tri dana. U ovom slučaju salon Windsor za nju predstavlja i zajednicu kojoj ne želi izaći pred oči, a osobito Erastu Fandorinu u kojeg je zaljubljena jer: „svi znaju: miss Stamp je bludnica, lakovjerna glupača, prezrena žrtva profesionalnog žigola!“ (Akunin 218). Nekontrolirani osjećaji javljaju se i kod Gintara Aona nakon što ga madame Kleber uvrijedi: „Izišao sam iz salona u strahu da se neću suzdržati i da ću učiniti nešto strašno trudnoj ženi“ (Akunin 94). Veličina prostora, s druge strane, likovima olakšava promatranje drugih, a primjer za to vidljiv je kada Renate Kleber kriomice osluškuje razgovor gospođe Truffo i Fandorina.

Važnost salona Windsor jest u tome što se pomoću njega upravlja radnjom, odnosno okuplja sve bitne likove na jednom mjestu. Iako se komesar Gauche predstavlja kao rentijer ostalim putnicima, upravo mu u salonu ispada novinski odrezak o zločinu u Rue de Grenelle, zbog čega je prisiljen priznati stvarni razlog svoga putovanja Levijatanom, kao i to da su svi oni osumnjičeni. Nakon toga likovi počinju provoditi više vremena u salonu, a o događaju se raspravlja samo u njemu (Akunin 71). Kada se kabina madame Kleber pretvori u novo mjesto zločina, dojam zatvorenosti salona postaje još jači: „Zatim je kapetan zamolio sve očevce da prijeđu u salon Windsor (...). Zamolio je da nikomu ne govorimo o 'žalosnom slučaju' jer bi na parobrodu mogla nastati masovna psihoza“ (Akunin 92). Ovdje se javlja jedan od važnijih prostornih pojmova, ali i prostornih karakteristika specifično ovog teksta – pojam granice. Zahtjevom da zločin ostane samo među njima, Akunin ocrtava granicu između salona Windsor i ostalih putnika, te ih tako dijeli na insajdere i autsajdere. Ta granica ostaje postojana sve do onog trenutka kad se zamršeno klupko oko počinjenih zločina počne otpetljivati. Upravo zbog ograničenog prostora, ubojica je prisiljen djelovati lukavije, te za distrakciju koristi požarni alarm, nakon kojega se otkriva nov zločin. Ubijen je profesor Sweetchild i zbog tog ubojstva vindzorci su nanovo u luci u Bombayju prisiljeni ostati zatvoreni u svom salonu dok ostali

putnici slobodno istražuju grad. Gauche tada zauzima stratešku poziciju u salonu: „zaposjeo je duboki naslonjač nasuprot mušterija, a iza vrata, nevidljivi iz salona, stajala su još dva naoružana policajca“ (Akunin 151). Gauchova prisutnost i straža pred vratima nameću osjećaj kontrole i osiguravaju hermetičku zatvorenost prostora, na koju osumnjičenici različito reaguju. Clarissa Stamp bojažljivo postavlja pitanja vezana uz ubojstvo, doktor Truffo se znoji, dok Gauche gotovo da zavidi pokojniku koji odmara dok on radi: „Komesar pogleda doktora Truffa, kojemu se, čini se također nije bilo lako: liječnikovim tamnim licem u potocima se slijevao znoj, a na uho putniku bez prestanka je nešto šušala njegova engleska furija“ (Akunin 151).

Kretanje u prostoru i probijanje granica salona dobiva simboličko značenje kada zahvaljujući upornosti sir Reginalda, koji je svaka tri sata provjeravao kurs svojim sekstantom, otkrivaju da Renier parobrod vodi ravno na grebene, što ih dovodi do odgonetavanja (barem djelomičnog) zločina počinjenog u Parizu. Nakon što ga Fandorin i navigator probude i informiraju o tome što se zbiva, Gauche se penje prema kapetanskom mostu i kormilarskoj kabini u kojoj na kraju uhićuje Reniera: „Krenuše gore po željeznim ljestvama, tutnjeći petama i škiljeći od oštih udara kiše. Gauche se uspinjao prvi. Sada je on bio najvažniji čovjek na čitavom Levijatanu (...) Gotovo, iznad su još samo dimnjaci koji pljučkaju iskre i jarboli, jedva uočljivi u tami“ (Akunin 196). Vertikalno kretanje likova u prostoru po ljestvama koje vode iz hermetički zatvorenog salona u visinu prema kormilarskoj kabini, a koje završava Reinerovim uhićenjem upućuje na svojevrsno izranjanje iz dubine zagonetke prema njezinu vrhuncu i rješenju. Budući da likovi u tom trenutku izlaze iz svojih kabina i samog salona, točnije iz zatvorenog i ograničenog prostora, granica se vidljivo probija, što sugerira da se približavamo rješenju zločina.

Ćelija u koju je Renier smješten nakon uhićenja sadrži „samo stol, dvije stolice i ležaj. Noge su pričvršćene za pod. (...) U kutu ćelije ima jedna izbočina...“ (Akunin 203). Upravo ta ćelija, po svom sadržaju kontrastna u usporedbi s prvorazrednim kabinama, postaje novim mjestom zločina jer se Renierovo samoubojstvo razotkriva kao ubojstvo. Iako u samom romanu nije točno naznačeno gdje je na brodu smještena navedena ćelija, one se na kruzerima obično nalaze u potpalublju. S obzirom na takav smještaj ćelije u prostoru broda, možemo govoriti o vertikalnom kretanju prema dolje, odnosno metafori ponovnog zaranjanja u misteriju, jer očito slučaj u tom trenutku još uvijek nije do kraja riješen. Uzmemo li u obzir da bi se brod mogao protumačiti, ne samo kao metafora grada, već i kuće, te primijenimo teoriju Gastona Bachelarda, tada gornja paluba poprima karakteristike tavana pa simbolizira „visine“ i

„racionalnost“ (18), to jest omogućuje prosvjetljenje i rješenje zagonetke, a potpalublje – karakteristike podruma kojim „vlada mrak danju i noću“ te simbolizira „iracionalnost“ (19), odnosno zaranjanje u ponovnu zbunjenost. Doista, ubrzo nakon toga radnja se i dalje komplicira, jer kabina komesara Gauchea postaje novo mjesto zločina. U salonu gdje se nalaze osumnjičenici odzvanja pucanj iz revolvera (što dodatno ukazuje na skučenost prostora), a Fandorin i ostali žure prema kabini gdje nalaze komesara Gauchea kako leži „na leđima s druge strane okruglog poliranog stola, koji je zauzimao središnji dio sobe. (...) U suprotnom kutu stisnula se uza zid Renate Kleber“ (Akunin 222).

Kako nakon svakog prijašnjeg zločina počinjenog na Levijatanu, tako i nakon ubojstva komesara Gauchea, radnja se vraća u salon Windsor koji se upravo zbog takvog stalnog privlačenja čitateljeve pozornosti i uzastopnog vraćanja u fokus može smatrati centralnim „kadrom“ koji je sada već osiromašen zbog ubojstva nekolicine likova. Iako se uklanjanjem likova povećava prostranost fizičkog prostora, metaforički prostor oko krivca se sužava jer je sve manje osumnjičenika. Pripovjedač nam ovaj put daje i potpuni raspored likova unutar salona: „madame Kleber je sjela za stol licem prema vratima, ostali se, bez dogovora, razmjestili na suprotnu stranu. Samo je Fandorin zauzeo stolicu pored ubojice“ (Akunin 223). U opisu razmještenosti likova u prostoru očigledna je izoliranost zločinca nasuprot zajednice, te posebno mjesto koje istražitelj zauzima kako pored osumnjičene, tako i u cijeloj priči. Ovime počinje rasplitanje zagonetke i pruža se rješenje za sve slučajeve. U kabini komesara Gauchea nakon njegove smrti, pronađen je i rubac – predmet zbog kojeg je sve počelo još u Parizu – pa u salonu nastupa svađa jer ga svatko želi prisvojiti za svoju kulturu.

Sam rubac može se promatrati kao simbol indijskog prostora jer: „Oblik rupca odgovara konturama jedne od planina prikazanih na freskama“ (Akunin 214). Riječ je o jednoj od četiri planine koje okružuju dolinu Brahmapurske kneževine u kojoj je sakriveno radžino blago:

„U palači mog oca su četiri dvorane u kojima su se održavale službene ceremonije (...). Ondje doista postoje zidne slikarije koje prikazuju planinski krajolik, na koji se otkriva pogled kroz prozore visoke od poda do stropa. (...) Otac je zakopao škrinjicu ispod velikog smeđeg kamena koji se nalazi na jednoj od tih planina. O kojem je planinskom vrhu riječ može se saznati tako da se redom prisloni rubac uz slike planina na freskama. Ona čija se silueta poklapa s tkaninom čuva blago“ (Akunin 214-215).

Rubac, dakle, predstavlja put do indijskog blaga, izgubljenog za vrijeme krvavih pobuna, a kojeg su se veoma željeli dokopati Englezi: „Kada je Indiju zapljusnuo val krvavih

pobuna, moj je otac osjetio opasnost i poslao ženu i sina u Francusku. Radža je znao da su Englezi odavno lakomi na njegovu svetu škrinjicu i sigurno će napraviti neku podlost kako bi zavladao blagom Brahmapura“ (Akunin 205). I sada, godinama kasnije, na kraju romana ponovno počinje borba za osvajanje spomenutog blaga. Madame Kleber kao zakonita supruga radžinog sina rubac smatra svojim nasljedstvom. Engleskinja miss Stamp rubac smatra vlasništvom Njezina Veličanstva: „Imovinu brahmapurskog radže konfiscirala je britanska vlada!“ (Akunin 241). Talijan, ali i francuski građanin doktor Truffo smatra da je pravo na rubac francusko: „Takav zločin, k tomu izvršen iz koristoljublja, prema zakonima Republike Francuske kažnjava se oduzimanjem prijestupnikove osobne imovine u korist države“ (Akunin 242). Ovdje se, kao pravi diplomat i predstavnik države koja nema pravne interese u tom pitanju, uključuje Fandorin i na sebe preuzima čuvanje rupca:

„Došlo je do pat-pozicije i podmukli Fandorin se njome okoristi. S bizantinskom lukavošću, svojstvenom njegovoj naciji, glasno je rekao: 'To je ozbiljno pitanje koje zahtijeva arbitražu. Dopustite mi, kao predstavniku neutralne države, privremeno uzeti rubac kako ga ne biste pocijepali na komade. Staviti ću ga evo ovdje, neka bude na određenoj udaljenosti od sukobljenih strana.'“ (Akunin 242).

Sukob navedenih likova oko radžina blaga mogao bi se promatrati kao alegorija sukoba europskih kolonista za prevlast u Indiji, posebno ako u obzir uzmemo da su likovi različitih nacionalnosti, a najglasniji upravo Britanac i Francuz, predstavnici dvije glavne kolonijalne sile koje su tada težile preuzimanju vlasti u Indiji, te da je sam rubac reprezentacija prostora – indijske planine. Drugim riječima, radi se o borbi za prostor koji bi osigurao bogatstvo, ali i ranije naveden osjećaj prostornosti koji simbolizira slobodu. Vrlo je indikativno što Fandorin tijekom prepirke zbog zagušljivosti odluči otvoriti „prozorsko krilo iznad bočnog stolića na kojem je ležao rubac, (...) svileni je trokut preletio palubu (...) i, ravnomjerno se spuštajući, poletio u daljinu“ (Akunin 244), izmaknuvši svima. Zagušljivost se ovdje može protumačiti kao metafora, jer prisutni likovi, prepirući se oko rupca, nameću svoje mišljenje i želje, čime utječu na dojam prostranosti, odnosno smanjuju je i „zagušuju“ prostor. Čini se da je neutralni Fandorin smatrao kako radžino blago ne pripada nijednoj od navedenih nacija, te kako bi bilo najbolje da ono ostane u izvornoj zemlji.

3.3. Nadilaženje prostora Levijatana

Roman započinje poglavljem *Ponešto iz crnog dosjea komesara Gauchea* iz kojega čitatelj doznaje informacije o zločinu koji služi kao pokretač fabule. Mjesto zločina obiteljska je kuća lorda Littlebyja u Rue de Grenelle, sedmom pariškom okrugu. Smještajući zločin u stvarnu ulicu autor incidentu pruža veću vjerodostojnost. Budući da je to ulica u kojoj se i dan danas nalaze brojna veleposlanstva, između kojih je i Veleposlanstvo Ruske Federacije, a da autor kasnije u romanu navodi kako je tamo smješten i hotel *Ambassadeur*, taj se dojam vjerodostojnosti dodatno pojačava. No, ne izostaje niti umjetnički doživljaj ulice, koja je „ljupko tiha, pusta, a crni kesteni njišu gole grane“ (Akunin 71). U većini kriminalističke proze radnja se odvija u urbanim sredinama, osobito velikim gradovima poput Pariza koji su često poprište stvarnih zločina. S obzirom da priča započinje ubojstvom upravo u gradu, na težini ne dobiva samo trenutni slučaj, već i cijeli niz ubojstava počinjenih kasnije na Levijatenu. Mnogi autori kriminalističkih romana inspiraciju za svoja djela traže u novinskim člancima, stoga je zanimljivo to što nam se u ovom poglavlju, osim kroz *Zapisnik* komesara Gauchea, osnovne informacije o zločinu pružaju kroz dva članka iz francuskih novina.

Iako je prostor broda, a time i mjesta radnje ograničen, njegove se granice u nekoliko navrata nadilaze putem brzojava koji doprinose rješavanju zagonetke. Pomoću brzojava, Gauche dolazi do informacija o svojim suputnicima koje sumnjiči za zločin. On je tako: „skočio na telegraf, otkucao upit u Scotland Yard“ (Akunin 22) i ubrzo dobio odgovore na svoja pitanja o Milford-Stokesu, Fandorinu i Clarissi Stamp. Jedan od posljednjih brzojava koji ima veliki utjecaj na tijek radnje jest onaj koji prima kapetan Cliff u Bombayju i koji ga nagna na to da napusti brod, prepusti poručniku Renieru svoje mjesto do Calcutte i otputuje natrag u Englesku. I samo rješenje zločina dolazi djelomično zahvaljujući brzojavima koje prima indolog Sweetchild i koji su ga posljedično stajali života.

Još jedna tehnika kojom se Akunin koristi kako bi nadišao prostornu ograničenost Levijatana jesu sjećanja likova. Iako se radnja u romanu zbiva na jednom mjestu, tijekom romana dobivamo opise raznih lokacija izvan tog prostora. Ponekad se radi o lokacijama važnima za događaje koji su prethodili samom zločinu, a ponekad o lokacijama na kojima su osumnjičenici boravili. S obzirom na pripovjedača koji u tom trenutku preuzima priču, odnosno na lik kojemu pripadaju sjećanja, mijenjaju se i doživljaji prikazanih lokacija. Točnije, do izražaja dolaze vizualizacije lokacija temeljene na stereotipima. Englez Reginald Milford-

Stokes: „Mršav, riđokos, s raščupanim zaliscima. Naizgled dvadeset osam – trideset godina. Čudno se vlada: čas zuri velikim zelenim očima nekamo u daljinu, čas najednom živne i stane brbljati bez veze o otoku Tahitiju“ (Akunin 21), u svojem pismu Rusiju naziva nakaznom izraslinom „koja je prekrila pola Europe i trećinu Azije (...) jer želi proširiti svoju religiju koja parodira kršćanstvo i svoje barbarske običaje na cijeli svijet“ (Akunin 40).

Jedna od važnijih lokacija u ovom romanu jest Brahmapurska kneževina. Iako se u njoj ne odvija nijedan trenutni događaj, ona je pokretač svega. Njezin je opis, doduše, poprilično oskudan: „Kneževina je smještena u velikoj plodnoj dolini sa svih strana okruženoj planinama“ (Akunin 72). Ulogu pripovjedača u tom slučaju preuzima indolog Sweetchild i svojim suputnicima priča o radži Bagdassaru, vladaru Brahmapurske kneževine, koji je pripadao najbogatijem rodu u Indiji i u svom posjedu imao petsto dvanaest dragulja besprijeorne kvalitete: „Zbog svetog broja 8 – susretljivo pojasni Sweetchild. – 512 je 8 x 8 x 8, tj. osmica u tri dimenzije, na kub, takozvani 'idealni broj'“ (Akunin 73-74). Budući da je očito stručnjak u tom polju, a jednom prilikom i posjetitelj palači radže Bagdassara, njegova sjećanja i znanja od velike su koristi u kasnijem razotkrivanju krivca, kao i samog motiva za počinjena ubojstva.

3.4. Prostor kao sredstvo karakterizacije likova

Iako Levijatan ima čak tri putnička razreda, komesaru Gaucheu od interesa je prvi razred sačinjen od sto kabina za putnike i deset kabina za više časnike. Osim toga, u prvom razredu postoji veliki salon, kao i nekoliko manjih komfornih salona, „od kojih je svaki imao svoj naziv i izgled aristokratske sobe za primanje: kristalne svjetiljke, hrastovina i mahagonij, baršunaste stolice, zasljepljujuća stolna srebrnina, napudrani konobari i okretni stjuardi“ (Akunin 20). Budući da su svi osumnjičenici putnici prvog razreda, prostor ukazuje na to da likovi pripadaju višoj klasi: „japanski plemić“, liječnik, indolog, žene uglednika i slično.

Likovi svojim suputnicima ili čak samima sebi pridaju karakteristike na temelju njihovih nacionalnosti i/ili prostorne pripadnosti, pa je takva karakterizacija gotovo uvijek stereotipna. Za Aona kažu da je „Azijac kao Azijac: onizak, mršav, bogzna koje dobi, rijetkih brčića, prodornih stisnutih očiju“ (Akunin 22). I sam Aono u svom dnevniku piše kako se na brodu osjeća „kao zrno riže koje je greškom upalo u zdjelu s rezancima“ i kako se ni godinama kasnije nije naviknuo na odvratne navike „riđokosih barbara“ kako Japanci nazivaju Europljane (Akunin 85). U nekoliko navrata uspoređuju se Europa i Azija, Europljani i Azijci. Iz

perspektive Aona vidimo da smatra kako su Europljani, koje naziva kosmatima, vješti i znaju kako se što radi, dok su Azijci mudri jer razumiju zašto (Akunin 97). Francuski inspektor Gauche podrugljivo gleda na takvo mišljenje Japanaca: „Gauche zamisli zemlju gdje su općenito svi takvi kao monsieur Aono, svi žive u sićušnim kućicama zavrnutih krovova, i samo što si ne vade crijeva. M-da, nema se Rusu na čemu zavidjeti“ (Akunin 29), a Rus Fandorin koji je spoj Europe i Azije proniknuo je u japansku logiku: „Kršćanska kultura je podignuta na osjećaju krivnje. (...) Isto tako i Japanac teži za tim da ne narušava etičke norme, ali iz drugog razloga. U njihovu društvu ulogu moralne kočnice igra sram“ (Akunin 171). Ksenofobija koja je vidljiva u takvim opisima može se pripisati tome što Akunin želi stvoriti vjerodostojnog pripovjedača 19. stoljeća.

U drugom dijelu romana čitatelju se pruža opis kabine komesara Gauchea, kojim se ukazuje na njegov karakter. Radi se o prostoru tipičnom za marljivog i organiziranog detektiva: „u savršenom redu: nasred stola ležao je poznati crni dosje, pored njega hrpa papira i uredno zašiljene olovke“ (Akunin 136). Budući da za razvoj fabule detektivskog romana karakter samog detektiva nije toliko bitan koliko događaji i opisi karaktera osumnjičenih, logično je da je i sam opis njegove kabine oskudan. Opis kabine Gintara Aona sustavniji je jer je izvršen uslijed istrage ubojstva te tako dobivamo informaciju da je pravokutnog oblika površine 200 kvadratnih stopa koje su horizontalno i vertikalno pregledali u potrazi za tragovima i tajnim sobama (Akunin 164). Za razliku od kratkog opisa detektivove kabine, a time i oskudnog komentara na njegov karakter, Aonova kabina opisuje se detaljno, ne samo jer ukazuje na njegov karakter, već i jer predstavlja mjesto zločina. Jedna od najvažnijih konvencija klasičnog detektivskog žanra jest takozvano pravilo *fair play*, kojim se osigurava da autor čitatelju pruži šansu prikupiti dovoljno tragova koji će ga dovesti do rješenja zagonetke pa čak i prije samoga detektiva. Upravo zbog toga, čitatelju je potrebno pružiti dovoljno detalja u samom prostoru kojim se kreću osumnjičenici ili u kojem se dogodio zločin, ili pak putem prostora ukazati na karakterne osobine osumnjičenih. Budući da već mjesec dana zajedno putuju i većinu vremena provode u još manjem prostoru salona Windsor, Gintaro Aono u svojim zapisima podebljanim slovima piše: „Među mojim susjedima nema ubojice.“ (Akunin 186) zato što su se upoznali i zbližili. Na početku romana opisana je i kabina prvog časnika Reniera iz perspektive sir Reginalda Milford-Stokesa koji ga je smatrao antipatičnim i sumnjivim čovjekom:

„Želeći ostaviti dobar dojam, taj me tip pozvao u svoju kabinu. Svratio sam – ne toliko iz radoznalosti, koliko iz želje da procijenim stupanj prijetnje koju može predstavljati taj nečisti gospodin (o njegovoj vanjštini vidi moje pismo od 20. ožujka). Namještaj je

oskudan, što još više bode oči zbog neukusnih pretenzija na finoću (kineske vaze, indijske kadionice, jadni morski pejzaž na zidu itd.). Na stolu među kartama i navigacijskim priborom nalazi se velika fotografija žene u crnom. Na francuskom piše: 'Sedam stopa pod kobilicom, dragi! Françoise B.'" (Akunin 39-40).

Dok se za neke likove u romanu pruža opis njihovih kabina, jedina informacija koju čitatelj dobiva o Fandorinovo jest da ona nosi broj osamnaest. Značenje broja 18 u numerologiji, osobito kod karakterizacije čovjeka, veže se uz uspjeh, završetak, inicijativu (Blackwell Lawrence 134), što su upravo karakteristike vidljive kod samog Fandorina. Osim broja njegove kabine, prisutna je još samo jedna opaska vezana za veličinu kabine u trenutku kada monumentalna nagrada, sat Big Ben, koju je Fandorin osvojio na tomboli „nije mogla ući u Fandorinovu kabinu pa je privremeno smještena u Windsoru“ (Akunin 138). Više opisa Fandorinove kabine od toga čitatelj ni ne dobiva. Kao što je to slučaj s oskudnim opisom kabine istražitelja Gaucha, tako se i Fandorinova svodi na minimum jer se prednost u detektivskom romanu daje širem opisivanju prostora koji karakterizira osumnjičeničke ili nam ukazuje na pojedinosti potrebne za rješavanje slučaja.

Osim broja Fandorinove, saznajemo i da je 24 broj kabine Clarisse Stamp. Prema numerologiji, taj broj opisuje ljude koji su emocionalno osjetljivi, iskreni te imaju izrazitu predanost domu, djeci i ljubimcima (Blackwell Lawrence 189). Zaista, Clarissa Stamp izrazito je emocionalna, kao što je vidljivo u njezinu skrivanju od drugih zbog srama što je bila lakovjernom žrtvom lopova i ljubavi, te u njezinoj zaljubljenosti u Fandorina.

S obzirom na to da se brod sastoji od brojnih kabina u kojima privremeno žive likovi, moglo bi ga se, osim s gradom i kućom, poistovjetiti sa zgradom. Kabine bi tada bile ekvivalent stanovima, odnosno kako Bachelard tvrdi „kutijama bez intimnosti“ (48). Iako bi kabina trebala odavati barem lažni osjećaj doma, njoj nedostaje vertikalnost koja prema Bachelardu kući pruža taj osjećaj. U opisima kabina očigledan je nedostatak intimnosti jer čim netko uđe, sve mu je izloženo i lako dobiva informacije o osobi koja u njoj boravi.

Karakter Renate Kleber, odnosno pravim imenom ustvari Marie Sanfon, koja se godinama bavi „mutnim poslovima“ i zločinima također se ocrtava putem prostora: „Da, moje pravo ime je Marie Sanfon, ali nijedan sud na svijetu još nije mogao podići optužnicu protiv mene“ (Akunin 239). Ranije u romanu, kada Clarissa Stamp upita Gaucha za Marie Sanfon: „Onu damicu koju su tobože vidjeli s lordom Littlebyjem nedugo prije njegove smrti“ (Akunin 111), on započinje priču o njenom zločinačkom životu i to kroz prostor kojim se kretala. Od

rodnog Bruggea u Belgiji, samostana sestara milosrdnica sv. Vincenta do svjetske prijestolnice dragulja Antwerpena, a zatim Fattburga u Švicarskoj. Potom odlazi iz Europe u Kaliforniju, a posljednji opisani incident zbio se u kneževini koja je susjedna Badenu (Akunin 112-121). Veliki broj mjesta u kojima je Marie Sanfon ostavila svoj trag djeluje kao element karakterizacije jer ju prikazuje kao vrsnu prevaranticu sposobnu svaki put iznova počiniti zločin i umaknuti zakonu, pa tako i kao glavnog krivca za zločine u Parizu (i na Levijatanu).

3.5. Tehnike pripovijedanja

Akunin se koristi postupnim prikazom prostora te perspektivu prebacuje s jednog lika na drugi, pa tako imamo subjektivne (Reginald Milford-Stokes: „Morao sam načiniti stanku. Tako sam se uzrujao da sam bio primoran uzeti kapi koje mi je prepisao doktor Jenkins“, 44; Gintaro Aono: „Najprije ću spomenuti grubost kojom mi se obratila madame Kleber. To je bila krajnje uvredljiva primjedba, k tomu izgovorena javno. (...) Zar to nije sumnjivo, gospodine komesaru?“, 105) i objektivne pripovjedače, a na čitatelju je da samostalno sastavi cjelokupnu sliku ne samo radnje, već lokacija i prostora na kojima se ona odvija. Kod pisanja romana, autor mora donijeti odluku koje stvari smatra nepotrebnima i kako će ih izostaviti, a često su to informacije o promjeni lokacija ili objašnjenja o zbivanjima između njih te se tako čitatelj prenosi s jedne lokacije na drugu bez putovanja „s neopisanom dužinom fizičke udaljenosti, stvarajući osjećaj prostorne dezorijentacije, kao i vremenske dezorijentacije“ (Kilfoyl 57). Primjer za to vidljiv je već na samom početku romana. Prvo nas se smješta u Pariz kroz zapisnik inspektora Gauchea i novinskih članaka, a zatim se već nalazimo na brodu u Port Saidu. Međutim, takvo postupno prikazivanje koje izostavlja informacije, čini se, funkcionira kao dio mehanizma detektivske priče koji potiče čitatelja da sam donosi određene zaključke i na taj ga način priprema za rješavanje veće enigme samih zločina.

Kretanje likova kroz prostor rijetko se prikazuje i to samo onda kada je situacija izuzetno napeta. Na primjer, kada Fandorin pokuca Gaucheu na vrata kabine te zajedno odlaze uhititi Reniera pa ih pratimo kako brzo hodaju „dugim pustim hodnikom“, dolaze do palube gdje su kiša i vjetar, penju se ljestvama do kormilarke kabine i zapovjedničkog mosta te na kraju dolaze do „vrata okovanih čeličnim zakovicama“ gdje su kapetanski most i kormilaraka kabina (Akunin 195-196). Razlog za takav način prikazivanja prostora, osim što može poslužiti kao metafora izranjanja iz zagonetke prema rješenju (ranije navedena), jest u tome što vodeći

čitatelja kroz prostor, autor u njemu pobuđuje osjećaj potjere i napetosti koji u ključnim trenucima funkcionira kao dio mehanizma detektivske priče.

Jedan od važnih postupaka kojima pribjegava Akunin jest izostavljanje perspektive glavnog lika/junaka romana, detektiva Erasta Fandorina. Sve informacije o Erastu i njegovu kretanju u prostoru stižu od pripovjedača ili ostalih likova: „Dočekao sam Fandorin-sana na palubi s čamcima, znajući da će doći onamo sa svojim uezima točno u osam“ (Akunin 181). Na isti takav način dobivamo i svaki njegov nov zaključak o slučaju. Zahvaljujući takvom izostavljanju Erastove perspektive i njegova kretanja kako prostorom tako i u istrazi, Akunin nam otežava da do rješenja zagonetke dođemo prije kraja romana. Tek kada Fandorin uđe u prostor u kojemu se nalaze pripovjedač ili koji drugi lik iz čije se perspektive prikazuje radnja, čitatelj dobiva priliku skupiti dokaze, komadić po komadić.

4. Zaključak

U ovom radu bavili smo se analizom prostora u romanu *Levijatan* Borisa Akunina. Polazna hipoteza u ovome radu bila je da prostor igra značajnu ulogu u romanu i doprinosi mehanizmu detektivske priče. Analiza je pokazala kako Akunin, da bi roman dobio na vjerodostojnosti, uz imaginarne lokacije upotrebljava i stvarne. Budući da centralni prostor u romanu predstavlja brod *Levijatan*, radi se o ograničenom prostoru. On je podijeljen na prvi i drugi putnički razred, pomoću kojih autor čitatelju dočarava društvo s kraja 19. stoljeća, pa tako prostor prvoga razreda svjedoči o privilegiranosti više klase. Radnja se odvija u salonu Windsor, koji predstavlja zatvoreni prostor unutar već ograničenog prostora, pa se može govoriti o hermetički zatvorenom prostoru pomoću kojega autor lakše kontrolira razvoj fabule. U slučajevima kada je potrebno nadići prostor u kojem se likovi nalaze, Akunin koristi tehnike prisjećanja likova i njihove uporabe brzojava. Osim ocrtavanja pozadine i kontroliranja radnje, opisi prostora u *Levijatanu* imaju i zadaću prikazati čitatelju karakter pojedinih likova, ali i pružiti mu šansu da prikupi tragove za rješenje zagonetke. Nadalje, prostor se generalno opisuje postupno, odnosno prebacuje se s lika na lik, pa čitatelj mora sam sastaviti cjelovitu sliku pomoću ranije stečenih iskustava. Važan je i element izostavljanja perspektive glavnog lika Erasta Fandorina u prostoru, jer sprječava čitatelja od preranog otkrivanja rješenja zagonetke zločina. Koliko je važan prostor u ovom romanu jasno je i iz toga da je motiv za počinjene zločine – radžin rubac – reprezentacija prostora indijske planine i podsjetnik na kolonizacijske borbe u prošlosti.

Analizom smo došli do zaključka da prostor u romanu *Levijatan* ima značajnu ulogu, što smo potkrijepili i brojnim primjerima. Tehnike opisivanja prostora kojima se služio Akunin pridonose mehanizmu detektivske priče jer potiču čitatelja na razmišljanje, pružaju postupno dokaze, pomažu u razvoju fabule i sl.

5. Sažetak

Cilj ovog diplomskog rada bio je analizirati ulogu prostora u romanu *Levijatan* Borisa Akunina, jednog od najpoznatijih ruskih pisaca detektivske fikcije. Analizu smo proveli na temeljima nekoliko teorija prostora i prostora u književnosti (Lotman, Tuan, Bachelard). Prije svega, istaknuli smo da brod predstavlja ograničeni prostor specifičan za klasični detektivski roman, te da je unutar njega smješten još jedan zatvoreni prostor (salon Windsor) pomoću kojega autor kontrolira razvoj radnje. Opis prostora koristi se i kao sredstvo karakterizacije likova, ali i pruža šansu čitatelju da prikupi tragove koje će ga odvesti do rješenja zagonetke počinjenih zločina. Budući da tehnike opisivanja prostora kojima se koristio autor uvelike pridonose mehanizmu ovog detektivskog romana, zaključili smo kako prostor u njemu ima vrlo značajnu ulogu.

Ključne riječi: Boris Akunin, detektivski roman, *Levijatan*, prostor, prostor u književnosti, ruska književnost

Резюме

Пространство в романе «Левиафан» Бориса Акунина

Целью данной работы является анализ роли пространства в романе «Левиафан» Бориса Акунина, одного из самых известных русских писателей детективной фантастики. Мы провели анализ на основе нескольких теорий пространства и пространства в литературе (Лотман, Туан, Башляр). Рассматривая пространство романа «Левиафан», мы указали на то, что корабль представляет собой ограниченное пространство, характерное для классического детективного романа, и что внутри него расположено еще одно замкнутое пространство (салон Виндзор), с помощью которого автор контролирует развитие сюжета. Описание пространства, с одной стороны, используется как средство характеристики персонажей, с другой, оно дает читателю возможность собрать улики, которые приведут его к разгадке совершенных преступлений. Поскольку используемые автором приемы описания пространства в значительной степени способствуют приведению в действие механизма этого детективного романа, мы пришли к выводу, что пространство играет в нем весьма значительную роль.

Ключевые слова: Борис Акунин, детективный роман, Левиафан, пространство, пространство в литературе, русская литература

Summary

Space in Boris Akunin's *Murder on the Leviathan*

The aim of this thesis was to analyze the role of space in the novel *Murder on the Leviathan* by Boris Akunin, one of the most famous Russian writers of detective fiction. We conducted the analysis on the basis of several theories of space and literary space (Lotman, Tuan, Bachelard). Firstly, we pointed out that the ship represents a limited space specific to a classic detective novel, and that within it there is yet another enclosed space (Windsor salon) which is used by the author to control the development of the plot. Spatial description is also used as a means of characterization of the characters, but it also provides the reader with a chance to collect clues that will lead him towards solving the riddle of the crimes committed. Since the space description techniques used by the author greatly contribute to the mechanism of this detective novel, we concluded that space plays a very significant role in it.

Key words: Boris Akunin, detective novel, literary space, Murder on the Leviathan, Russian literature, space

6. Bibliografija

6.1. Izvori

Akunin, Boris. *Levijatan*. Prev. Igor Buljan. PROFIL, 2014.

6.2. Literatura

Bachelard, Gaston. *Poetika prostora*. Prev. Zorica Ćurlin. CERES, 2000.

Blackwell Lawrence, Shirley. *The Secret Science of Numerology: The Hidden Meaning of Numbers and Letters*. New Page Books, 2001.

Brković, Ivana. „Književni prostori u svjetlu prostornog obrata.“ *Umjetnost riječi*, vol. 57, no. 1-2, 2013, pp. 115-138. *HRČAK*, <https://hrcak.srce.hr/139274>

Hobbes, Thomas. *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*. London, Andrew Crooke, 1651.

Kilfoy, Dennis Joseph. *When and Where? Time and Space in Boris Akunin's Azazel' and Turetskii gambit*. 2007., <https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/3185>

Levijatan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020., <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=36258>

Linde, Charlotte & William Labov. “Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought.” *Language* 51, 1975, pp. 924–39.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Prev. Ronald Vroon. University of Michigan, 1977.

Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Prev. Ann Shukman. Indiana University Press, 1990.

McManis, Douglas R. „Places for Mysteries“ *Geographical Review*, vol. 68, no. 3, 1978, pp. 319-334. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/215050>

Ronen, Ruth. „Space in Fiction.“ *Poetics Today*, vol. 7, no. 3, 1986, pp. 421-438. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/1772504>

Ryan, Marie-Laure. „Space.“ U: Hühn, Peter et al. (ur.): *the living handbook of narratology*. Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 2001.

Uspenskij, Boris Andreevič. *Poëtika kompozicii*. Škola „Jazyki ruskoj kul'tury“, 1995.

Zoran, Gabriel. „Towards a Theory of Space in Narrative.“ *Poetics Today*, vol. 5, no. 2, 1984, pp. 309-335. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1771935>