Obilježja kriminalističkog romana Stiega Larssona i Gorana Tribusona u komparativnom kontekstu

Radman, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:555525

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti

Marija Radman

Obilježja kriminalističkog romana Stiega Larssona i Gorana Tribusona u komparativnom kontekstu

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Tina Varga Oswald

Osijek, 2015.

Sažetak

U diplomskom se radu analiziraju karakteristike kriminalističkih romana *Muškarci koji mrze žene, Djevojka koja se igrala vatrom, Kule u zraku* Stiega Larssona te *Propali kongres, Susjed u nevolji* i *Gorka čokolada* Gorana Tribusona. Prvi se dio rada bavi pojmom *trivijalna književnost*. U tom se dijelu proučava problematika pojma trivijalne književnosti, njezina pojava te pojava i utjecaj popularne kulture na književnost. U radu se dalje detaljno proučavaju karakterne jedinice koje su neophodne za nastanak kriminalističkog romana. Karakterne jedinice su: nasilje (enigma), istražitelj, ubojica i kazna. Nakon proučavanja karakternih jedinica, nadalje se u radu govori o osnovnoj shemi kriminalističkog romana. Shemu kriminalističkog romana čine: jedna kompozicijska linija, ambigvitetno i paradoksalno kretanje radnje, inverzija i gradacija te kompozicijski blokovi. Posljednji dio rada čini komparativa analiza predložaka koja se sastoji od dva dijela. Prvi dio čini komparativa analiza karakternih jedinica predložaka, dok se drugi dio bavi njihovom kompozicijskom shemom. Na temelju komparativne analize predložaka doći će se do zaključka da navedeni romani poštuju osnovnu shemu kriminalističkoga romana, ali je isto tako i proširuju.

Ključne riječi: trivijalna književnost, kriminalistički roman, Tribuson i Larsson.

Sadržaj

1. UVOD 4
2 . KRIMINALISTIČKI ROMAN KAO DIO TRIVIJALNE KNJIŽEVNOSTI 5
2.1. Kič, šund i zabavna književnost 5
2.2. Popularna književnost i kultura 6
2.3. Trivijalna književnost 8
2.4. Trivijalnost kriminalističkog romana 12
3. KARAKTERNE JEDINICE KRIMINALISTIČKOG ROMANA 13
3.1. Pojam dobra i zla 14
3.2. Nasilje 15
3.3. Prošlost, krivnja i sudbina 15
3.4. Kazna 16
3.5. Opis 17
3.6. Ubojica 18
3.7. Istražitelj 19
4. KOMPOZICIJSKA SHEMA KRIMINALISTIČKOG ROMANA 21
4.1. Oblici i varijante kriminalističkog romana 23
4.1.1. Oblik istrage 23
4.1.2. Oblik potjere 25
4.1.3. Oblik prijetnje 25
4.1.4. Oblik akcije 26
5. KOMPARATIVNA ANALIZA KRIMINALISTIČKIH ROMANA STIEGA LARSSONA I GORANA TRIBUSONA 28
5.1. Komparativna analiza karakternih jedinica kriminalističkog romana 29
5.1.1. Enigma (nasilje) 29
5.1.2. Opis 30
5.1.3. Istražitelj 31
5.1.4. Ubojica 35
5.2. Kompozicijska shema romana *Propali kongres* Gorana Tribusona i *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona 39
6. ZAKLJUČAK 51
7. LITERATURA 54

1. UVOD

Diplomski se rad bavi komparativnom analizom kriminalističkih romana *Muškarci koji mrze žene, Djevojka koja se igrala vatrom* i *Kule u zraku* Stiega Larssona[1] te romana *Propali kongres, Susjed u nevolji* i *Gorka čokolada* Gorana Tribusona[2]. Cilj je rada utvrditi poštuju li navedeni predlošci konvencionaliziranu shemu kriminalističkog romana ili pak izlaze iz njezinih okvira, odnosno izvan okvira trivijalne književnosti. Ideja rada zasniva se na tome da se usporede kriminalistički romani književnika koji pripadaju dvama različitim književnostima, hrvatskoj i švedskoj. Naime, želi se utvrditi zadržava li se shematičnost kriminalističkog romana s obzirom na različitu nacionalnu pripadnost Gorana Tribusona i Stiega Larssona. Da bi se ostvario cilj rada, komparativna analiza navedenih romana vršit će se uz pomoć teorijske literature i tabličnih prikaza funkcija, sekvenca i blokova kompozicijske linije kriminalističkog romana. Za komparativnu analizu najviše su poslužile knjige *Sve što znam o krimiću* Pavla Pavličića, *Poetika kriminalističkog romana* Stanka Lasića te *Laka i teška književnost* Milivoja Solara. Radu će se pristupiti tako da će se najprije obraditi pojam *trivijalna književnost*. Zatim će se iznijeti teorijska literatura o karakternim jedinicama i kompozicijskoj shemi kriminalističkog romana da bi naposljetku uslijedila komparativna analiza predložaka i primjena prethodno navedenih teorijskih odrednica. Analiziranjem kompozicijske sheme i karakternih jedinica predložaka zaključeno je da se oni mogu nazivati kriminalističkim romanima jer sadržavaju elemente bazične sheme kriminalističkog romana kao i određene kriminalističke karakterne jedinice. Budući da romani izlaze izvan granica konvencionalizirane kriminalističke sheme, oni sudjeluju u razvoju kriminalističkog romana i izlaze izvan granica trivijalne književnosti.

[1] Stieg Larsson švedski je književnik. Rođen 15. 8. 1954. godine u Skelleftehamnu, a umro 9. 11. 2004. godine u Stockholmu od posljedica srčanog udara. Bavio se novinarstvom, aktivizmom, grafičkim dizajnom te pisanjem. Najpoznatiji je po trilogiji *Millennium* (*Muškarci koji mrze žene, Djevojka koja se igrala vatrom* i *Kule u zraku*). Pod naslovom *Millennium* planirao je napisati deset romana, ali izdana su samo tri dovršena romana nakon piščeve smrti.

[2] Goran Tribuson hrvatski je književnik. Rođen 6. 8. 1948. godine u Bjelovaru. Studirao jugoslavenske jezike i književnosti te komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je diplomirao i magistrirao. Goran je Tribuson pisac, filmski i televizijski scenarist. Redoviti je profesor filmskog scenarija na Akademiji dramske umjetnosti. Napisao je velik opus kriminalističkih romana, a neki od njih su: *Made in U. S. A.* (1986), *Siva zona* (1989), *Bijesne lisice* (2000), *Gorka čokolada* (2004), *Susjed u nevolji* (2014), *Propali kongres* (2014).

2 . KRIMINALISTIČKI ROMAN KAO DIO TRIVIJALNE KNJIŽEVNOSTI

2.1. Kič, šund i zabavna književnost

Za početak obrade teme ovoga diplomskoga rada pokušat će se objasniti zašto se kriminalistički roman smješta u trivijalna djela, odnosno u trivijalnu književnost i kako on sa svojim razvojem često izlazi iz granica trivijalnoga. Termin *trivijalna književnost*[3] nije uvijek lako odrediti. Pojmovi srodni trivijalnoj književnosti jesu: kič, šund i zabavna književnost. Iako se nailazi na tvrdnje da su kič, šund i zabavna književnost ekvivalenti trivijalnoj književnosti, tomu ipak nije u potpunosti tako. Kič je prvobitno nastao u umjetničkim, ponajprije njemačkim slikarskim krugovima 19. stoljeća u *ogorčenoj borbi mlade generacije umjetnika protiv akademske umjetnosti starije generacije*. (Škreb, 1981: 173) Iako se termin kič u početku koristio samo u likovnoj umjetnosti, polako je počeo privlačiti stručnjake iz ostalih umjetnosti te se sve većom upotrebom proširio na sve ostale znanosti o umjetnosti pa tako i na znanost o književnosti. Upravo je njegova velika proširenost na ostale umjetnosti dovela do problema definiranja pojma. Ono što se uzima kao prihvaćena značajka kiča jest sentimentalnost. Ono što Zdenko Škreb podrazumijeva pod kičem, u književnosti, jest sentimentalna ljubavna pripovijetka i sentimentalni ljubavni roman koji su dio trivijalne književnosti. (Škreb, 1981: 176) Branimir Donat tvrdi da je kič iluzija sreće. (Donat, 2011: 56) Iz toga se može zaključiti da je pojam kiča podređen pojmu trivijalne književnosti. Za šund Škreb navodi da je on *pojam apsolutne negativnosti u vrednovanju i prema tome potpuno prepušten subjektivnosti pojedinca*. (Škreb, 1981: 175), a njegovo mišljenje dijeli i Solar te pojašnjava da šund ima obezvređujuće značenje. (Solar, 2005: 72) Zabavna književnost također nije ekvivalent pojmu trivijalna književnost. Zabavnu književnost karakterizira dimenzija *zabavnosti*. (Solar: 2005: 72) Zboga toga što je pojam zabave mnogoznačan, teško je njega uzimati kao klasifikacijski pojam te pomoću njega nije moguće odrediti samo jedno područje književnoga stvaranja. (Škreb, 1981: 177) *Zabavnost je još neodređenija i nejasnija kategorija od umjetničke vrijednosti* (Solar, 2011: 247) pa se njezina dimenzija zabavnosti teško određuje i proizlazi iz osobnog izbora recipijenta. No, *ne može se, naime zanijekati da danas ne samo da postoji golema književna proizvodnja koja odgovara »ledu ispod površine*[4]*« u našoj usporedbi, nego da postoji i velik dio književnosti, namijenjen isključivo razonodi, koji se može nazvati »zabavnom književnošću«*. (Solar, 1997: 306) Donat navodi da je sve u zabavnoj književnosti *projektirano unaprijed. Imaginacija je zamijenjena apsolutnom planifikacijom, pouzdanost*

[3] njem. *Trivialliteratur*, pojam koji je prvi put registriran 1855. godine i rodio se na području njemačke književnosti, a u znanost o književnosti prvi puta ga uvodi Marianne Thalmann 1923. godine.
[4] *Led iznad* i *ispod površine*; izrazi koje Solar koristi kada govori o *visokoj* i *niskoj* književnosti.

individualnog izbora jasnom diferencijacijom, nedvosmislenim odnosom dobra i zla. (Donat, 2011: 65) Iz toga se da zaključiti da je između trivijalnih vrsta mala razlika kada se govori o njihovoj strukturi, idealima koji se ističu u djelima te potrebi da pravda bude uvijek zadovoljena.

2.2. Popularna književnost i kultura

Prije nego što se pokuša objasniti pojam trivijalna književnost, potrebno je pojasniti nastanak popularne književnosti i kulture te njihovu ulogu u razvoju trivijalnih vrsta. Krešimir Nemec[5] objašnjava da je *prva polovica 18. stoljeća i inače vrijeme kada dolazi do krupnih promjena u čitateljskoj strukturi*. (Nemac, 2006: 144) Tomu je tako jer se u to vrijeme propisuje obvezatno školovanje, koje dovodi do sve veće pismenosti, a onda iz toga proizlazi činjenica da se šire i recepcijski interesi. Do tada je čitanje bilo rezervirano za manju čitateljsku publiku koju je činio krug intelektualaca i obrazovanog stanovništva. Taj se krug počinje raslojavati, a raslojavanje je uzrokovano novim interesima, ukusima i potrebama nove čitateljske publike. Rezultat tog raslojavanja jest *bujanje popularnog štiva koje u smislu recepcije nije iskazivalo osobitu naobrazbu, znanje, odnosno čitateljsku kompetenciju*. (Nemec, 2006: 144) Raslojavanje čitateljskih interesa dovelo je do komercijalizacije romana. Naime, pojavio se popularni roman, feljton, koji je počeo izlaziti u nastavcima, a stvorile su ga novine. Nakon feljtona pojavljuju se sveščići[6], a ako bi roman stekao popularnost, tek se tada počinje izdavati u nastavcima u obliku knjige. Nemac također spominje, kada govori o distribuciji i komercijalizaciji popularnog romana, kolportažu. To je izraz koji je nastao zahvaljujući kolporterima, osobama koje su prodavale i dostavljale romane čitateljima do kućnih vrata. Popularnost takvog načina distribuiranja romana vidi se u tome što se prvi svezak romana dijelio besplatno, a tek bi se potom, kada bi stekao popularnost među čitateljima, počeo prodavati. (Nemec, 2006: 144-145) Čitateljsku publiku popularne književnosti u to vrijeme čini *građanstvo i malograđanstvo, a unutar tih slojeva posebnu ulogu imaju žene. Budući da se u to vrijeme još nisu mogle angažirati u politici, trgovini ili administraciji, žene su svoje slobodno vrijeme koristile uglavnom za čitanje*. (Nemec, 2006: 145) Čitatelje popularnih romana Nemec karakterizira na još jedna način te objašnjava da je to publika koja nema razvijen kritički i estetski osjećaj, nju ne smeta crno-bijela tehnika i loš stil kojima su takvi romani pisani. (Nemec: 2003: 234) Njima se sviđaju *jednostavni uzleti mašte i prikrivenih želja nad stvarnošću*. (Solar, 2011: 83) Nemec

[5] Nemec, Krešimir, 2006. *Od feljtonskih romana i „sveščića" do sapunica i Big Brothera*, u: *Raslojavanje jezika i književnosti*; *zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, str. 146 – 158

[6] Jeftina izdanja koja izlaze periodično, najčešće nekoliko puta tjedno. Tiskani su na vrlo lošem papiru, a naslovnice su bile uređivane tako da su prikazivale najzanimljivije sadržaje iz djela. (Nemec, 2006: 144)

također čitateljsku publiku razvrstava na mušku i žensku s obzirom na ono što čitaju. Ženska publika čita ljubavne romane, sentimentalne romane, doktorske romane, chicklit, a muška čita kriminalističke romane, avanturističke romane, pornografske romane, ratne i znanstvenofantastične romane. (Nemec, 2006: 154) Kada se govori o čitateljskoj publici popularne književnosti, treba pojasniti da je ona nastala zajedno s popularnom kulturom[7] koju se i danas živi. Budući da se danas *živi u doba konzumerizma i „zabave bez granica"* (Nemec, 2006: 155), postoji se u svijetu gdje je bitnija potrošnja od proizvodnje i gdje se, na književnom planu, može govoriti o gubitku vrijednosti. Popularnu kulturu karakterizira raskid sa starim, tradicionalnim vrijednostima te otpor prema visokoj kulturi. Nemac uočava da je današnja popularna kultura stvorena kroz masovne medije (Nemec, 2006: 155), a oni su sredstvo prenošenja izričaja popularne kulture. Danas je teško odrediti granicu između umjetnosti i masovne kulture jer je sve podređeno konzumerizmu koji zavodi široke mase. (Nemec, 2006: 155) Sav spektakl suvremenog društva prenosi se masovnim medijima. *Uz pomoć medija popularna kultura održava svoj progresivni karakter* (Labaš, Mihovilović, 2011: 107), a njihov napredak stalno utječe na ostale oblike kulture, pa tako i na književnost. Danas se može reći da su feljtonske romane i sveščiće zamijenile sapunice, što strane što domaće produkcije. One su sačuvale karakteristike epizodičnosti i dramatičnosti, a broj epizoda neke serije, može se usporediti s brojem svezaka nekoga romana. (Nemec, 2006: 157) Solar pak objašnjava da je vidljiv veliki utjecaj radija, filma i televizije na književnost danas. Njihov utjecaj na književnost je dvojak. Prvo što Solar navodi jest to da se u tom slučaju književnost treba više koncentrirati na svoje vrijednosti, treba biti više književna, dok u drugom slučaju ona treba iskoristiti prednosti tih medija kako bi prenosila svoje kulturne vrijednosti. (Solar, 1997: 324-325) Popularnu kulturu zanima spektakl i reality show, sapunica i film, informacije o *zvijezdama* čijim životima pokušava živjeti pa se može zapitati gdje je tu zanimanje za književnost, a i shvatiti da se polako s tom kulturom brišu granice između *visoke* i *niske* književnosti. Kada se govori o *visokoj* i *niskoj* književnosti treba se osvrnuti na ukus. Ukus je uvijek bio kriterij razlikovanja. Čini se da danas popularna kultura ne poznaje taj kriterij. *Ukus, naime, nije postao samo relativan, nego je, poput znanja koje u skepticizmu zapravo prestaje postojati, relativiziran do mjere u kojoj ga naprosto nema. Zamjenjuje ga moda*. (Solar, 2011: 14) Ova Solareva tvrdnja nije čudna, jer ako se nekom sviđa reality *Big Brother*, onda mu se danas može svidjeti sve. Nemec navodi da se *moćno oko Velikog Brata danas pretvorilo u sveprisutne „kulturne zaslone" koji posve brišu granice između čovjekova javnog i privatnog života.*

[7] Kultura koju stvara narod i koja je za narod.

Zacijelo i nije daleko dan kada će svi biti tek glumci u globalnom selu. (Nemec, 2006: 157) Solar čak potеže pitanje može li se književnost kao institucija danas održati. Može, ali samo ako odustane od ranijih očekivanja, odnosno od ukusa. (Solar, 2011: 67) Književnost se u popularnoj kulturi odvija između ideologije i utopije. Solar tvrdi da ona u susretu s tehnološkim napretkom može završiti u *ostvarenju ideološke težnje u okvirima povratka mitske svijesti te oblikovati nove mitove, ili se prepustiti zabavnim snovima o mjestu sreće koja nije nigdje*. (Solar, 2011: 50-51) Čini se da je moguće više ovo drugo jer *ukus se oblikuje u komunikaciji, a tekuća komunikacija koja danas prožima život određena je najvećim dijelom modom jer jedino ona kao da osigurava snalaženje u obilju medijskih informacija koje ne zahtijevaju napor osobnog mišljenja*. (Solar, 2011: 88) Nemanje osobnog mišljenja glavni je problem današnjice, a očituje se i na području književnosti. Tomu je tako jer svakodnevicom upravljaju mediji i moda, nameću mišljenja, a danas se zaboravilo da samo *rijetki pojedinci mogu stvarati djela* (Solar, 2011: 160) pa se danas književnošću može baviti tko god želi jer recipijenti ne znaju što im se sviđa i ne posjeduju receptivnu moć koja je *prepuštena još jedino ostacima ukusa, koji se teško, možda i uzalud, pokušava oduprijeti modi i sačuvati nešto od one dimenzije književnosti koja je nazvana utopijskom*. (Solar, 2011: 175)

2.3.Trivijalna književnost

Pojam trivijalne[8] književnosti nije jasno definiran. *Obično se kaže da je trivijalan roman više literatura čitatelja, a ne autora. Kategorija autorstva – toliko bitna za kanoniziran roman – ovdje je često nevažna: ime autora u drugom je planu*. (Nemec, 2003: 228-229) Iz ove se Nemecove tvrdnje može zaključiti da je trivijalnoj književnosti jedina svrha komercijalnost. Bitno je da ono što se čita zadovoljava čitateljska očekivanja neovisno iz čijega je pera napisano. Trivijalna književnost ima dva značenja: *jednom je on vrijednosni pojam koji se u pravilu odnosi na pojedina književna djela, samo kao simptom recepcije a da nije kadar da znanstveno okarakterizira književno djelo ili književna djela na koja se odnosi; s drugim značenjem on u terminu trivijalna književnost postaje klasifikacijski pojam koji označava izrazito shematizirana književna djela*. (Škreb, 1981: 184) Trivijalnu je književnost stvorila popularna kultura. Solar tvrdi da se ne može govoriti o trivijalnoj književnosti ako se ne uzme u obzir da postoje i trivijalni pisci i trivijalni čitatelji. Karakteristike se trivijalne književnosti mogu pronaći u romanima koji su obilježeni kao romani pisani trivijalnom književnošću, a to su: pustolovni roman, kriminalistički roman, pornografski roman, ljubavni roman, znanstvenofantastični roman, ratni roman, vestern te po nekim teoretičarima i strip. (Škreb,

[8] Trivijalan – nevažan, banalan, beznačajan, običan, otrcan.

1981: 185) Trivijalnu književnost čine trivijalne vrste koje se drže svojih, trivijalnoj književnosti svojstvenih, konvencija. Svaka trivijalna vrsta pisana je po nekoj zadanoj shemi[9]. *Strukturu se trivijalnoga romana ne može nazvati drukčije do shemom – to je struktura, u prvom redu s obzirom na četiri elementa: na tijek radnje, prikazivanje ljudskih likova, jezik i određenu sliku svijeta – ili model svijeta – kao idejnu pozadinu vrste*. (Škreb, 1981: 182) Sheme po kojima se pišu trivijalna djela od autora traže *zanatsku* vještinu, ali ih uvelike i ograničavaju. Donat tvrdi da takva djela tvore isključivo potrošnu književnost. On navodi da postoji matrica po kojoj se ta djela stvaraju, a ona trivijalnoj književnosti osigurava kontinuitet. *Kult patnje, mudrosti, ustrajnosti, pravednosti, dobrote te njihove negacije – to su zapravo jedine mogućnosti unutar kojih može djelovati imaginativna kombinatorika romana lažne svijesti*[10]. (Donat, 2011: 65) Ambiciozni autor, koji želi čitatelju više pružiti, nego ostvarenje sheme ili matrice, ne može je prevladati drukčije, nego samo time da je napusti. (Škreb, 1981: 182) Solar to lijepo objašnjava kada navodi da čvrste konvencije trivijalne književnosti omogućuju brojnu proizvodnju, koja se iscrpljuje u trivijalnom ponavljanju postupaka, opisa, zapleta, likova, ali i omogućuje književnicima da iz konvencionalne sheme stvaraju nove i originalne vrijednosti. (Solar, 1997: 313) Budući da mnogi autori trivijalnih djela izlaze iz shematizirane konvencije, književni teoretičari danas nailaze na dva problema. Prvi je problem definiranje trivijalne književnosti, a drugi se odnosi na klasifikaciju trivijalnih djela. Solar navodi četiri karakteristike po kojima se suvremena trivijalna književnost određuje i prepoznaje. Prvo čega se Solar dotiče jest pojam bezvrijednosti te navodi da se danas trivijalna književnost ne može jednolično odrediti, iako i dalje ima, kao i u ranijim epohama, funkciju zabavljanja širokih masa. Drugo što navodi jest činjenica da se suvremena trivijalna književnost razvija usporedno s razvojem *visoke* književnosti, a to se pak očituje u otporu prema tradiciji te korištenju tematike i izraza koji su karakteristični za vrijednu književnost. Razočarenje razvojem *visoke* književnosti i suprotstavljanje tradiciji, koje dovodi čitateljsku publiku do oduševljenja šundom i kičem, treća je karakteristika suvremene trivijalne književnosti, a tu još Solar iznosi stav da svako naglašavanje bezvrijednosti izaziva dodatno zanimanje za takvu književnost. Četvrta karakteristika, koja pridonosi bujanju trivijalne književnosti, jest kriza ili čak smrt književnosti kao umjetnosti, ali isto tako i promjena u civilizaciji koja je izazvana pojavom novih medija. (Solar, 1997: 321-323)

[9] njem. *Schema-Literatur*; pojam kojega Hans Dieter Zimmermann koristi kada govori o trivijalnim vrstama. U američkoj se literaturi umjesto pojma *shema* koristi pojam *formula*.

[10] *Poziva se na znakove što na najjednostavniji i najutilitarniji način prenose narativne poruke koje zadovoljavaju potrebe primitivne i trome mašte što ne traži od književnosti uznemirujuća pitanja, nego očekuje njihova rješenja ne oslanjajući se pri tom na osobnu svijest i zadovoljavajući se degradiranim shemama*. (Donat, 2011: 66)

Sve dosad navedeno daje negativan karakter trivijalnoj književnosti. Na početku je istaknuto kako kriminalistički roman izlazi izvan granica trivijalnoga. Valja se zapitati, ako neki žanr izlazi iz svojih trivijalnih konvencija, postoji li onda uopće trivijalna književnost u odredbama koje su navedene. Pametnije bi se bilo zapitati može li se trivijalnu književnost nazivati *niskom* i postoji li uopće danas razlika između *visoke* i *niske* književnosti. Upravo se u postmodernističkom razdoblju javlja problem kanonizacije suvremene književnosti. Solar objašnjava da ne postoji povijesna perspektiva i sud o vrijednostima postmodernističkih književnih djela. (Solar, 2005: 26) Danas velik broj svjetski priznatih autora preuzima postupke trivijalnih vrsta u pisanju svojih djela. Time se žele približiti široj publici, a ne samo obrazovanoj eliti. Pa kako onda o takvim djelima govoriti? Kao o *visokoj* ili *niskoj*, trivijalnoj književnosti? *Pojam je postmodernizma, pojam koji nema uporište čak ni u nekoj okvirnoj suglasnosti o izboru onih djela, ili kulturnih fenomena, koji bi trebali biti predmet analize*. (Solar, 2005: 50) Solareva tvrdnja o postmodernizmu bit će početna točka za razmatranje postoji li danas razlika između *visoke* i trivijalne, odnosno *niske* književnosti.

Pitanje postojanja trivijalne književnosti danas vrlo je diskutabilno. Da je tomu tako, potvrđuje i Solar koji navodi da se razlika između trivijalne i netrivijalne književnosti ne može izvesti ni postupkom klasifikacije književnih vrsta, ali ni postupkom vrednovanja. (Solar, 2005: 79) Postoje dobra i loša trivijalna djela pa tako postupkom vrednovanja ne može se praviti razlika između trivijalne i netrivijalne književnosti, a postupkom klasifikacije samo se dolazi do zaključka da trivijalne vrste nisu jasno određene pa se tako ne može jednako gledati na roman koji je okarakteriziran kao *krimić* kao na onaj koji je kriminalistički roman. Kada se govori o shematičnosti trivijalnih vrsta, a njezina se postojanost ne može niti ne želi osporavati, valja se ne zapitati zašto je ona toliko naglašena baš u trivijalnoj književnosti, a nije bitna za određivanje npr. dramske književnosti koja također ima određenu shemu. Kada se pokušava napraviti razlika između trivijalne i netrivijalne književnosti, nije ju moguće napraviti niti na temelju žanrovske različitosti između te dvije književnosti. Tomu je tako jer se ne može naći načelo razlike u funkcioniranju žanrova *visoke* i *niske*, trivijalne književnosti. (Solar, 2005: 84) Nije jednostavno moguće odrediti po kojem to kriteriju određeni žanr pripada *visokoj*, a koji trivijalnoj književnosti.

Trivijalnost se ne može zapaziti na razini priče, jer trivijalna književna djela ne samo da mogu imati bolju ili lošiju priču, nego redovito imaju priču o čijoj logici nema razlike u odnosu na logiku netrivijalnih priča. Sve su priče podjednako trivijalne ili nisu trivijalne ako ih uzmemo isključivo kao priče. (Solar, 2005: 94) Također se ne može reći da se trivijalnost očituje u neoriginalnosti slika. Pojava jedne slike u književnosti više puta ne određuje

trivijalnost tih djela, jer prema Calvinu, slika je ono što pokreće priču, a jedna slika može biti razvijena u više različitih priča. Solar zatim navodi da se *visoka* književnost može promatrati iz svoje vlastite tradicije jer posjeduje dijakronijski raspon, a trivijalna se književnost razumije iz suvremenosti. (Solar, 2005: 96) Čitatelju trivijalne književnosti nije potrebno poznavanje povijesti književnosti, a to se može razumjeti ako se prisjeti da je trivijalna književnost nastala krajem 18. stoljeća kada se pojavljuje velik broj opismenjenih čitatelja koji ne poznaju klasičnu književnu kulturu, pa Solar objašnjava da se tako pojavljuju djela koja se pišu kako bi zadovoljila potrebe čitateljstva trivijalne književnosti. (Solar, 2005: 116) Suvremenost se može poistovjetiti s razmatranjem o svakodnevnom životu. Ako se trivijalna književnost razumijeva kroz svakodnevni život, u tom se slučaju svakako mora oslanjati na cjelokupni čovjekov život. No ona ipak to ne čini. Solar tvrdi da trivijalna književnost uzima jedan uski segment života kao život u cjelini, a to čini tako da taj uski segment predstavlja temeljnu ljudsku problematiku. (Solar, 2005: 131) Može se reći da zbog toga trivijalna književnost ima veliku popularnost među čitateljima. Ona im uvijek govori o tome da zlo pobjeđuje, a da se želje ostvaruju. *Jak dojam nestvarnosti, koji nerijetko osjećamo pri čitanju trivijalne književnosti, proizlazi zato jednostavno iz odnosa cjeline života s jedne strane, i jednog njegovog segmenta, s druge strane, pri čemu čitatelj mora biti uvučen u jedan segment života do te mjere da mu se svi ostali segmenti čine nevažnim*. (Solar, 2005: 131) Bijeg od stvarnosti i nezadovoljstvo vlastitim životom glavni je po Solaru razlog zašto se trivijalna književnost toliko čita jer je takva književnost upravo ona koja nudi čitatelju iluziju života koja bi se svakome mogla ostvariti. (Solar, 2005: 132) Zanimljiva je Solareva tvrdnja koja kaže da se trivijalna književnost može shvatiti kao manje vrijedna ako se i svakodnevni život shvaća kao degradirani oblik života. (Solar, 2005: 135) Ako se književnost promatra samo na temelju iskustva koje se ima sa samom književnošću, a ne i na temelju iskustva koje se posjeduje sa shvaćanjem života onda *trivijalna književnost ostaje samo jedan segment u širokoj skali svega onoga što književnost jest i može biti*. (Solar, 2005: 136) Trivijalna se književnost može razumijeti kroz promatranje popularnoga društva. Ne u smislu da se tvrdi da ona postoji, već samo kada se govori o potrebama čitateljske publike. Popularno društvo nastaje s razvojem masovnih medija. Mediji i tehnološki razvoj svijeta stvorili su novu kulturu društva koja je naučena na ponavljanje, epizodičnost, poznato i provjereno, a iluzije koje se nameću u medijima prenesene su i na trivijalnu književnost. Može se zaključiti razmatranje o postojanju trivijalne književnosti Solarevom tvrdnjom: *Pojam trivijalne književnosti tako nije ni klasifikatorski, niti je vrijednosni pojam u smislu estetskih sudova. Rez u podjeli književnosti tako mora doći »izvana«... on se javlja kao vrijednosni sud*

koji ima mogućnost razlučivanja, ali koji nije estetičkog podrijetla, nego se odnosi na kategoriju svakodnevnog života. (Solar, 2005: 100)

2.4.Trivijalnost kriminalističkog romana

Takav je slučaj i s kriminalističkim romanom. Brojni suvremeni autori kriminalističkih romana pišu svoja djela na temelju shematiziranog kriminalističkog plana, ali samo kada preuzimaju lik detektiva, slučaj, ubojstvo i uopće kriminalističku problematiku, da bi iz toga nastalo djelo koje izlazi iz konvencionalizirane sheme kriminalističkoga romana. Shema po kojoj se pišu kriminalistički romani izgleda ovako: *Središnji je motiv kriminalističkog romana tako zločin, u pravilu umorstvo, što bez sumnje izaziva i samo po sebi neko zanimanje... Ključni lik kriminalističkog romana u pravilu nije zločinac nego istražitelj, detektiv ili netko tko istražuje... Tijek istrage je pri tome redovito uobličen kao fabula, a u središtu zanimanja nalazi se neka zagonetka*. (Solar, 1997: 310) Solar nadalje objašnjava da se do rješenja zagonetke dolazi najčešće slučajno, metodom pokušaja i pogrešaka. U kriminalističkom romanu uvijek se odvija borba između dobra i zla, a zlo uvijek biva pobijeđeno. (Solar, 1997: 311) Solareva se shema kriminalističkog romana može usporediti sa Škrebovom shemom trivijalnih vrsta. Tijek radnje određen je nekakvom istragom, likovi, odnosno lik detektiva ili nekog drugog istražitelja glavni je lik u romanu, a prikazan je kao izvršitelj pravde velikih intelektualnih sposobnosti, jezik je jednostavan, a slika svijeta prikazana je kroz moralno i pravedno društvo u kojemu je sve uređeno, a zločin je tek samo anomalija koja se brzo ispravlja. Ako se neki kriminalistički romani ne drže strogo navedene sheme, oni nisu manje kriminalistički, naprotiv, autorovo umijeće omogućilo je kriminalističkom romanu da izađe iz svoje sheme i zadobije nove vrijednosti. Solar također tvrdi da su mišljenja stručnjaka po tom pitanju podijeljena. S jedne strane stručnjaci smatraju da čvrste kriminalističke konvencije sputavaju svaki originalni književni izraz, dok s druge strane smatraju da uspjeh kriminalističkog romana kod brojnih čitatelja samo potvrđuje razvoj novih i vrijednih karakteristika. (Solar: 1997: 310)

U kriminalističkom se romanu ogleda sva složenost problematike raslojavanja književnosti i odnosa između zabavne i ozbiljne književnosti s jedne, a vrijedne i bezvrijedne, trivijalne književnosti s druge strane. (Solar, 1997: 309) Kada se govori o kriminalističkom romanu, njegov je položaj unutar raslojavanja književnosti dvojak. On je tipičan primjer bezvrijedne književnosti kojom se zadovoljava velik broj čitatelja, pritom ne tražeći u njemu nikakvu umjetničku vrijednost, no u njegove se konvencionalne okvire mogu uključiti i djela koja nikako ne zaostaju za priznatim i vrijednim djelima *visoke* književnosti. (Solar, 1997: 310) *Kriminalistički su romani ujedno i prezreni kao niža vrsta književnosti i visoko cijenjeni kao*

suptilni oblik intelektualne zabave. (Solar, 1997: 310) Da je kriminalistički roman danas izašao iz granica trivijalnoga i ostvario nove karakteristeike, tvrdi i Nemec kada citira Antuna Šoljana, koji objašnjava da *kriminalistički roman predstavlja nešto poput intelektualističkog, gotovo bi se reklo i šahovskog problema, koji prisiljava čitaoca da ga prati do konačnog rješenja*. (Nemec, 2003: 230) U prilog tomu ide i činjenica da Stanko Lasić svoj rad *Poetika kriminalističkog romana* ne smatra analizom trivijalnog žanra, već kao prilog općoj poetici romana što se može smatrati potvrdom da kriminalistički roman svojim razvojem izlazi izvan granica trivijalnoga. (Solar, 2005: 84)

3. KARAKTERNE JEDINICE KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Kriminalistički roman poznat je i pod nazivom detektivski roman ili roman detekcije, s obzirom da se u njemu uvijek odvija neka vrsta istrage (Solar, 1997: 310), a elementi

kriminalističkog romana obradit će se ponajviše uz pomoć knjige *Sve što znam o krimiću* autora Pavla Pavličića. Zanimljivo je to što on navedenu knjigu započinje poglavljem *Krimić kao pogled na svijet*. U navedenom poglavlju on pojašnjava tko to čita kriminalističke romane. Po njemu *sklonost krimiću je nešto što čovjek ili ima ili nema i što ne može ni steći niti izgubiti, kao ni sklonost šahu, matematici ili glazbi. Još više, nagnuće prema krimiću je nešto kao temperament (koji se može kontrolirati, ali ne i ukinuti)*... (Pavličić, 2008: 5) Da bi netko bio ljubitelj kriminalističkoga romana on se treba takav roditi, odnosno treba se roditi sa sklonošću da život doživljava kao zagonetku te da shvaća razliku između privida i istine. Upravo je razotkrivanje razlike između privida i istine ono što čitatelja vuče ka kriminalističkim romanima. (Pavličić, 2008: 6) Svaka radnja kriminalističkog romana zasnovana je na prividu i istini, prepuna je zagonetaka koje se moraju razriješiti pa nije teško zaključiti da se *temperament* čitatelja kriminalističkih romana preslikava na radnje istoimenih romana ili obrnuto. Budući da je kriminalistički roman prepun zagonetaka i privida valja iznijeti od kojih je to karakternih jedinica on sastavljen, a koji ga čine neodoljivim njegovim ljubiteljima.

3.1.Pojam dobra i zla

Dobro u kriminalističkom romanu jest sve ono što je kao dobro prihvaćeno u svim ljudskim zajednicama, a zlo je također sve ono što nije prihvaćeno i sa čime se zajednice svakodnevno bore. Moralne vrijednosti dobra za *krimić* su *pravičnost, hrabrost, vjernost zadanoj riječi, lojalnost, iskrenost i slično. Među emocionalnim vrijednostima, sklon je isticati prijateljstvo, bračnu i obiteljsku vezu, samilost, praštanje, vjernost*. (Pavličić, 2008: 12) Preduvjet kriminalističkog romana jest moralni relativizam, a upravo iz njega krimić izvlači za sebe veliku korist. (Pavličić, 2008: 132) U treći tip vrijednosti Pavličić ubraja profesionalni moral, solidarnost, osjetljivost na socijalne nepravde i poštovanje zakona, a naziva ih društvenim vrijednostima. (Pavličić, 2008: 12) Zlo je u *krimiću* sve ono što je oprečno navedenom dobru, dakle sve ono što društvene zajednice svim silama pokušavaju suzbiti i kontrolirati. Može se reći, ako je dobro iskrenost, laž je zlo, ako je ljubav dobro, mržnja mu je oprečna. Svako lice ima svoje naličje pa tako Pavličić uočava da *dobro ne bi bilo moguće da nema zla: da nema zlobe, nasilja, mržnje, ne bi moglo biti ni požrtvovnosti, ljubavi i milosrđa... ne bi bilo detektiva da nema ubojice, niti bi bilo krimića da ne postoji zločin*. (Pavličić, 2008: 13) Ako se osvrne na likove koji su nositelji radnje kriminalističkoga romana, onda se može zaključiti da je detektiv (istražitelj) nositelj dobra, a ubojica nositelj zla. Iz toga proizlazi da jedno bez drugoga ne može, jer ako bi se jedno od toga izostavilo, ne bi se više radilo o kriminalističkom romanu, nego o sasvim nekom drugom žanru.

3.2.Nasilje

Oblik nasilja u kriminalističkom romanu može biti bilo kakav: trovanje, silovanje, prijevara, zatočeništvo, ubojstvo i mnogi drugi oblici. Svaki *krimić* započinje nekim nasiljem, odnosno nekim zagonetnim događajem koji je nasilno izveden. Tomu je tako jer bez nasilja *krimić* ne bi mogao postojati. U kriminalističkom romanu sve se vrti oko nasilja. Nasilje se nikada u kriminalističkom romanu ne događa samo jednom, jer iz jednog nasilja proizlazi drugo. Svi se likovi bave nasiljem, kako oni koji ga čine, tako i oni koji se bore protiv njega. No, iako je kriminalistički roman prepun nasilja, ono nije samo sebi svrha. Nasilje je samo pokretač radnje u *krimiću*. *Ali, nasilje nipošto nije jedini i ni u kom smislu nije najvažniji sastojak kriminalističkog romana*. (Pavličić, 2008: 18) Pavličić tvrdi, naime, da se nasilje u kriminalističkom romanu shvaća kao prijestup, a tek s tim shvaćanjem, radnja *krimića* se pokreće. Zločin se uvijek događa u civiliziranom društvu, takvo društvo teži ka tome da se nasilje u potpunosti dokine pa je tako svrha nasilja osvijestiti čitatelja (društvo) da je zločin čin koji se ne bi trebao događati. Lasić ima svoj termin za nasilje, a to je enigma[11].

Borbu između nasilja i nenasilja Pavličić je opisao ovako: *A da krimić staje na stranu dobra, ne treba posebno ni naglašavati, to se vidi već po tome što on uvijek promatra stvari iz perspektive istražitelja, što znači zastupnika dobra, odnosno reda. Prikazujući nasilje, krimić staje na stranu nenasilja, nasilje je u njemu uvijek užasno, a nenasilje dobro. Zato u njemu pravda redovito pobjeđuje*. (Pavličić, 2008: 19)

3.3.Prošlost, krivnja i sudbina

Sljedeće tri karakteristike kriminalističkog romana jesu prošlost, krivnja i sudbina. Pavličić navodi da *sve što je u kriminalističkoj priči važno, dolazi iz prošlosti*. (Pavličić, 2008: 21) Prošlost je nešto bez čega *krimić* ne bi mogao postojati. Tomu je tako jer svaki zločin, koji je počinjen u kriminalističkom romanu, počinjen je zbog nečega iz prošlosti. Ono zbog čega je prošlost bitna, Pavličić pripisuje krivnji. On to objašnjava ovako: *netko – ubojica ili žrtva – ima nekakvu davnu krivicu; ta je krivica jedanput prava, jer je junak doista učinio nešto strašno, a drugi put lažna, jer su ga drugi uvjerili da je kriv, premda nije bio. Zato i zločini u takvom romanu i nisu ništa drugo nego kazna za stvarnu krivicu ili osveta zbog lažne*. (Pavličić, 2008: 21) Krivnja u kriminalističkom romanu nije jednaka krivnjama na koje se nailazi u tragedijama. Za razliku od tragedija, gdje se junak suprotstavlja bogovima, vladajućem društvu ili vlastitoj prirodi, krivnja u kriminalističkim romanima počiva u tome što se junaci *nisu pridržavali pravila neke manje ljudske grupe kojoj su pripadali*. (Pavličić, 2008: 23) Krivnja i prošlost

[11] Pojam će se kasnije detaljnije pojasniti.

neodvojivi su u kriminalističkom romanu jer krivnja se događa u prošlosti, a događa se onda kada netko napravi prijestup unutar svoje zajednice u kojoj vrijede dogovorena pravila ponašanja. Još jedna bitna razlika između junaka koji se pojavljuju u tragedijama i onih koji se pojavljuju u krimićima jest ta da junaci u kriminalističkim romanima nisu tragični[12].

Iako nisu tragični, junaci u kriminalističkim romanima imaju svoju sudbinu. Ta je sudbina opet individualna, jer Pavličić pojašnjava da junaci u *krimićima* imaju samo sudbinu kao svoj vlastiti teret, ali iz nje ne mogu izvući neko dublje značenje. (Pavličić, 2008: 24) Budući da je navedeno kako se junaci u kriminalističkim romanima zamjeraju nekoj manjoj skupini ljudi, upravo ta skupina ljudi preuzima na sebe lice sudbine i postaje njezin izvršitelj. Tomu je tako jer svaka zajednica, pa i najmanja skupina ljudi teži ka pravdi. Pravda je također nešto bez čega kriminalistički roman ne može. Za *krimić* je karakteristično to što se u njemu zna što je pravda iz razloga što se u pravdu uvijek sumnja. (Pavličić, 2008: 128) To Pavličić objašnjava ovako: *u krimiću je odnos prema pravdi zapravo posljedica književne tehnike, tehnika krimića zahtijeva da on bude zagonetka, zagonetka traži da krivac bude nepoznat, a nepoznati počinitelj stavlja nas čitatelje na stranu pravde. Zbog toga mora taj krivac na kraju biti i ulovljen, a kad ne bi bio, čitatelji bi se osjećali prevarenima*. (Pavličić, 2008: 205) Pravda se u kriminalističkim romanima isprepliće sa sudbinom jer se *vjeruje da je sudbina pravična: ako svatko i ne biva nagrađen po zasluzi, barem svatko biva kažnjen*. (Pavličić, 2008: 24) Pa zaista i jest tako. Posebnu čar *krimića* Pavličić pripisuje tome što *on pokazuje kako svatko može biti sudbina za svoje bližnje (kao i oni za njega) i kako sve može postati sudbinom*. (Pavličić, 2008: 25)

3.4.Kazna

U kriminalističkim se romanima ne može govoriti o pojmovima sudbine i krivnje ako na kraju takvoga romana zločinca ne sustiže zaslužena kazna. Kazna je *onaj element kriminalističkog romana u kojem se životna i društvena koncepcija pisca najadekvatnije izražava*. (Lasić, 1973: 121) Osim što pokazuje životnu koncepciju pisca, kazna svojim postojanjem u kriminalističkom romanu sugerira da su upravo takvi romani romani reda. Tomu je tako jer u bloku kazne, koji uvijek nastupa na kraju romana, krivca stiže zaslužena kazna. *Kriminalistički romani potvrđuju sistem vrijednosti: zločin treba biti kažnjen*. (Lasić, 1973: 121) Lasić kaznu u kriminalističkim romanima naziva pravednom kaznom. Ona može biti dvojaka. U jednom slučaju zločinac je već u rukama pravde, a u drugom slučaju zločinac se ne

[12] Tragični junaci ne mogu biti oni koji se ponašaju po privatnim pravilima, a takvi su junaci u kriminalističkim romanima. Kod kriminalističkih se junaka radi o individualnom grijehu i patnji koji nemaju posljedica za širu zajednicu.

predaje pravdi već joj odgovara borbom, no ipak biva uhvaćen te je rezultat uvijek isti. (Lasić, 1973: 122) Kada govori o kazni, Lasić spominje i trijumf zla. Trijumf zla jest krajnja suprotnost dobru (ili točnije: suprotnost opće prihvaćenom sistemu vrijednosti) koja je vrlo rijetka u kriminalističkim romanima. U takvim slučajevima ubojica nije kažnjen, već nasuprot, on pobjeđuje, kažnjava i tako ruši sistem vrijednosti. (Lasić, 1973: 122) Između pravedne kazne i trijumfa zla postoje brojne mogućnosti da se izraze razlike između dvostrukog sustava vrijednosti, odnosno između društvenih i humanističkih vrijednosti. *Većina pisaca ne negira društvene zakone, ali izlaže da oni ne iscrpljuju pravdu, da pravda može biti nepravda, a neprimjenjivanje pravde pravda*. (Lasić, 1973: 123) Lasić navodi da je nekažnjavanje krivca u kriminalističkim romanima mnogo češće od kažnjavanja nevinog čovjeka trijumfom zla. Upravo je u kriminalističkim romanima nezamislivo kazniti nevina čovjeka, a tomu je tako jer romani obiluju pravednim i savjesnim likovima koji su vođeni društvenim vrijednostima. (Lasić, 1973: 125) Razlike između društvenih i humanističkih vrijednosti ogledaju se u izvršavanju kazne, pa se tako može naići na kriminalističke romane u kojima se krivca ne kažnjava jer je određeni zločin počinio iz humanističkih razloga, no iako ga ne kažnjava društvo, kazna mu dolazi sama po sebi jer mora živjeti s onim što je učinio. Može se zaključiti da svakog zločinca očekuje ista sudbina, a to je kazna, bilo da mu je dodijeljena iz društvenih ili pak humanističkih svjetonazora.

3.5.Opis

Prvo što treba naglasiti, kada se govori o opisu u kriminalističkim romanima, jest njihova funkcija. Za razliku od umjetničke proze, gdje opis služi za postizanje umjetničkog učinka, u kriminalističkim romanima opis služi jedino za pripovijedanje priče. Kriva je pretpostavka da opisa u *krimićima* nema, dapače, *opisa u krimićima ima, i to vrlo podrobnih: slikaju se enterijeri i eksterijeri, izgled i odjeća likova, opisuje se način funkcioniranja pojedinih institucija, ponegdje se vrlo podrobno analiziraju kemijski procesi ili vozni redovi, a da se i ne govori o tome da se mjesto zločina uvijek precizno i naširoko deskribira*. (Pavličić, 2008: 43) I u umjetničkoj prozi postoje opisi vrlo slični, pa čak i isti kao što su opisi u kriminalističkim romanima, ali bitna je razlika kako opisi u *krimićima* funkcioniraju. Oni zapravo predstavljaju cjelinu fabule. U kriminalističkim se romanima nikada ne preskače neki opis jer takve se romane čita *sa sviješću da je sve sumnjivo i da sve može biti važno; kad se čita opis u umjetničkom romanu, čita se znajući da ništa nije sumnjivo i da bit cijele stvari nije u pojedinostima, nego u cjelini*. (Pavličić, 2008: 46) Upravo sa sviješću da čitatelj prima sve sumnjičavo i da mu je svaka rečenica bitna, pisac kriminalističkih romana može nizati opise u

enormnim količinama, a da time ne odvrati čitatelja od daljnjega čitanja. Jedino na što treba pripaziti u nizanju opisa jest to da u njima *bude ponešto tragova, ponešto onoga što razvija priču i pridonosi razrješenju zagonetke*. (Pavličić, 2008: 47)

3.6.Ubojica

Pavličić tvrdi da je za dobar *krimić* najvažniji dobar ubojica. Prva stvar je ta što od njega sve kreće tako što počini ubojstvo. Osim pokretanja radnje, dobar ubojica pomaže istražitelju da pokaže sve svoje kvalitete, omogućuje piscu da iznosi opise te zaokuplja čitateljevu pažnju tijekom cijele radnje. (Pavličić, 2008: 55) Ono što čini dobrog ubojicu dobrim ubojicom jest književna funkcionalnost, odnosno način njegova djelovanja u priči. (Pavličić, 2008: 56) Pavličić navodi tri tipa ubojica u kriminalističkim romanima, a to su *racionalni* tip ubojice, *emocionalni* tip ubojice i *kombinacija prvih dvaju* tipova. Djelovanje prvog tipa ubojice jest razumsko. *Takvog ubojicu motivira nekakva korist. On svoj čin planira hladno, služi se pri tom objektivnim razmišljanjem i željeznom logikom, ne zazire od znanstvenih metoda, ima mnogo strpljenja, dobar je psiholog, u stanju je da predvidi reakcije drugih sudionika u radnji i da njima manipulira*. (Pavličić, 2008: 56) Takav tip ubojice uvijek predstavljaju likovi kao što su nećaci bogatih rođaka, plaćeni ubojice te gangsteri, jer je njihova korist uvijek materijalna. Za ovaj tip ubojice Pavličić navodi da ga *istražitelj može pobijediti jedino tako da bude hladniji, logičniji i racionalniji od njega, dok ga čitalac mrzi zbog odsutnosti emocija, ali ne može a da se ne divi njegovu umu*. (Pavličić, 2008: 56) Za razliku od racionalnog ubojice, emocionalni ubojica ne ubija zbog koristi, nego zbog neke strasti. Takve ubojice Pavličić naziva monomanima, jer naime, njihova opsjednutost samo jednim osjećajem dovodi njihov um gotovo do genijalnosti. Strast ili osjećaj, koji ih vode u njihovim ubojstvima, mogu biti ljubomora, zavist, želja za pravdom ili neka osveta. Takve likove u kriminalističkim romanima utjelovljuju iznevjereni supružnici, razočarani očevi i majke, zaručnice koje su napuštene, opsesivno zaljubljene osobe pa i kockari. (Pavličić, 2008: 56) *Detektiv ih može uloviti ako se uživi u njihove emocije, dok su čitatelju oni strani zbog svoje monomanije, ali ne može a da se ne divi dubini njihovih osjećaja*. (Pavličić, 2008: 56) Treću skupinu čine ubojice koji su kombinacija prvih dvaju tipova. Njih vodi neka vrsta koristi i emocija; korist se iz njihovih postupaka ne vidi baš najbolje, a emocije su pretvorene u logiku koja je samo njima znana. U *krimićima*, s takvim tipom ubojice, radnje se prikazuju iz njihove perspektive upravo zbog toga što je njihovu opsesiju najlakše prikazati iznutra. Njih je teško uhvatiti jer su vođeni uvrnutom logikom, a čitateljima su privlačni zbog svojih opsesija. (Pavličić, 2008: 57) Postoji opravdan razlog zašto je ubojica u kriminalističkom romanu prikazan natprosječno.

Razlog zbog kojega ubojica u kriminalističkim romanima nije samo ubojica, već postaje dobar ubojica jest čitateljeva identifikacija s njim. Njegovu maniju čitatelj je u stanju prepoznati kod sebe, drugih ljudi ili u zajednici kao cjelini. Pavličić također navodi da se čitatelji često identificiraju s ubojicom, a da to ponekad i ne znaju. Jer tomu je tako jer *čitatelj treba u romanu ubojicu čije će razloge moći razumjeti, ali bi na ubojičinu mjestu postupio drukčije*. (Pavličić, 2008: 58) Ono što je tu presudno jest to da čitatelji imaju samo neke dodirne točke s ubojicom, ali nikako nisu ubojice. A da bi došli do te spoznaje, moraju se s ubojicom identificirati. Ubojica, *kao ubojica, dolazi tek na kraju, i zato njegovi razlozi moraju biti jaki, barem onoliko koliko su jaki istražiteljevi, ili barem mora biti jaka i impresivna njegova zloća, barem onoliko koliko je povremeno jaka čitateljeva vlastita* (Pavličić, 2008: 59) da bi se s njim identificirali. I na kraju krajeva, na kraju *krimića* nije bitno tko je nešto učinio, nego zašto je to učinio.

Još jedna bitna karakteristika ubojice jest ta da je on prikazan kao osamljenik. *Krivac je osamljen ne samo zato što ga progone, što se ne može nikome povjeriti i što mu nitko ne pomaže, nego i zato što je on u pravilu i jedini krivac u cijelom romanu*. (Pavličić, 2008: 75) To se može shvatiti ako se na zločin gleda kao na pojedinačnu i intimnu stvar. Pavličić još navodi da se zločin u *krimiću* redovito *prikazuje kao nešto izolirano, kao eksces, kao nešto što se ne događa svaki čas i na svakom koraku*. (Pavličić, 2008: 75) Zločinac je okarakteriziran kao romantični heroj, ali za razliku od istražitelja, s demonskim karakteristikama. (Pavličić, 2008: 75) *Negativci, ma koliko strašni ili organizirani bili, ipak su tek anomalije sustava, a protiv njih se bore – individualni superjunaci*. (Koroman, 2011)

3.7.Istražitelj

Kada Škreb objašnjava detektivski roman, on naglašava da se glavna pažnja posvećuje liku detektiva, koji je nositelj bogolikog intelekta. Nadalje, Škreb tvrdi da detektiv može biti privatni detektiv, član policije, ali i osoba koja nije detektiv, odnosno osoba koja na sebe pruzima ulogu istražitelja. (Škreb, 1981: 220) *Detektivi su racionalni pojedinci kojih je zadaća nadgledati socijalni sustav i otkloniti devijantne pojedince koji ugrožavaju djelovanje sustava, oni su agenti društvene kontrole koji djeluju gotovo isključivo putem snage svojih sivih stanica*. (Molvarec, 2012) Ne može se ne primjetiti da se istražitelji u kriminalističkim romanima prikazuju kao superjunaci, ali njih, manje ili više, krase i neke ljudske karakteristike.

Pavličić, svoje tumačenje o istražitelju u kriminalističkom romanu, počinje s pojmom hiperboličnost. On tvrdi da su osobine koje istražitelj posjeduje na najvišem stupnju. (Pavličić, 2008: 61) Razlog zašto je tomu tako jest taj što istražitelj istražuje zločin, a on, *koliko god čest i svakodnevan bio – predstavlja događaj zbog kojega se ruši normalan poredak stvari,*

egzistencije bivaju uništene ili dovedene u pitanje, javljaju se velike i silne strasti, provaljuju emocije, postavljaju se najdalekosežnija pitanja. (Pavličić, 2008: 64) Ne može se drugo tvrditi iz toga, nego da je i on hiperboličan. Da bi se zločin mogao pobijediti, protiv njega se treba boriti također netko hiperboličan, a to je istražitelj. Najvažnije dvije karakteristike koje krase istražitelje su snaga i pamet. *Snaga im je potrebna zato da bi se borili protiv onih koji nastoje da ih ometu u istrazi, a pamet da bi razmrsili zagonetku koja je postavljena zločinom*. (Pavličić, 2008: 61) Iako Pavličić ove dvije osobine pripisuje istražiteljima starijih kriminalističkih romana, kao što su *Sherlock Holmes* i *Hercule Poirot,* one su prisutne i u novijim kriminalističkim romanima, ali ne ipak u tolikoj mjeri. No, to ne znači da su istražitelji u novijim kriminalističkim romanima manje hiperbolični, već da je njihova hiperboličnost iskazana nekim drugim osobinama. Istražitelje novijih *krimića* odlikuju moralne i karakterne osobine. (Pavličić, 2008: 62) Ono što se u takvim slučajevima ističe jest njihov pretjerani osjećaj za pravdom i želja za razrješenjem zagonetke. *S druge strane, karakter tih junaka krase i neke posve nedetektivske osobine, koje su opet napadno izražene. Oni znaju biti plašljivi, iskompleksirani, obuzeti svojim obiteljskim problemima, znaju imati smisla za humor, patiti zbog osamljenosti ili biti veoma pobožni*. (Pavličić, 2008: 63) Lana Molvarec također tvrdi da danas detektivi pokazuju visok stupanj ljudskosti pa čak i običnosti, a čitatelji ih mogu identificirati s prijateljima, poznanicima pa čak s nekim iz obitelji. (Molvarec, 2012) Najbitnija osobina koja treba krasiti istražitelja u krimićima jest njegova natprosječnost, a pomoću nje on se suprotstavlja zločinu i zaokuplja čitateljevu punu pažnju. Zbog te činjenice, autori kriminalističkih romana stvaraju istražitelje koji su strašni pušači, strašni moralisti, strašni osamljenici, strašni pehisti; ukratko svi su oni hiperbolično prikazani. (Pavličić, 2008: 64)

Osim da je hiperboličan, za istražitelja se može reći i da je osobenjak. *Istražitelj ne smije biti ni običan ni jasan, pa nije dosta da on bude vještiji, brži, logičniji i učeniji od čitatelja, on mora biti upravo čudak*. (Pavličić, 2008: 67) Istražitelji su u kriminalističkim romanima čudni iz nekoliko razloga. Njihova čudnost omogućuje čitatelju da se uz njih veže, da ih upamti i u daljnjim nastavcima prepoznaje bez problema. Oni sa svojom čudnošću zadobivaju identitet i izlaze iz skupine normalnih ljudi. A također s tim što su čudni, oni zadobivaju barem malo ljudskosti koja im je potrebna. (Pavličić, 2008: 68) Najvažniji od svih razloga zašto su istražitelji u krimićima čudni jest taj *da bi se čitatelj mogao s njima identificirati. A čitatelj se može identificirati s čudakom upravo zato što sam nije čudak*. (Pavličić, 2008: 69) Tomu je tako jer čitatelja junaci u *krimićima* istodobno i privlače i odbijaju. Čitatelja privlači njihov način života, jer svatko ponekad osjeti potrebu za neobičnim ponašanjem, ali se ipak odlučuje za normalnim načinom života. Prepušta se istražitelju uloga čudaka, jer samo su čudaci spremni

staviti svoj život na kocku otkrivajući istinu. (Pavličić, 2008: 71) Molvarec navodi da su detektivi često crne ovce institucije jer rade sve na svoju ruku, a pri tome ne poštivaju pravila institucije. (Molvarec, 2012) Identifikacija se vidi u čitateljevoj želji da živi kao istražitelj kriminalističkog romana, ali se ipak odlučuje na normalan život koji nije toliko rizičan. Pavličić još navodi da se čitatelj s istražiteljem identificira jer ga poznaje. Čitatelj se ne identificira s ostalim likovima u romanu, iako su i oni na strani pravde, već upravo s istražiteljem jer cijelo vrijeme priču promatra njegovim očima i iz njegove perspektive. (Pavličić, 2008: 205)

Istražitelji su u kriminalističkim romanima osamljeni ljudi. Njihovo djelovanje u kriminalističkom romanu vezano je isključivo uz razrješenje zločina, odnosno uz rješenje zagonetke. *Istražitelj jednostavno mora biti sam, da bi bio istražitelj; udio drugih ne smije ići dalje od praćenja kakvog sumnjivca i od posipanja praškom za uzimanje otisaka prstiju, a sve drugo mora učiniti naš junak*. (Pavličić, 2008: 73) Naime, ono što je za *krimić* bitno jest to da je rješenje zagonetke uvijek djelo pojedinca. Iako je to nerealistično, za istražitelja kriminalističkog romana to je normalno jer on posjeduje karakteristike izuzetno pametne, snažne, inteligentne i moralne osobe. Osamljen je upravo zato što je izuzetak među drugim ljudima i sve mora obaviti sam. Pavličić uočava da je istražitelj u *krimiću* neka vrsta romantičnog junaka kojega okolina ne razumije. (Pavličić, 2008: 76-77)

4. KOMPOZICIJSKA SHEMA KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Stanko Lasić navodi da su korpus, fabula i kompozicija najbitnija tri sloja fabulativno-kompozicijskog nivoa[13]. Za rad je najbitniji sloj kompozicije. *Kompozicija je strogo povezivanje romanesknih funkcija, tj. samo onih događaja koji su neposredno vezani s drugim događajima i bez kojih je opći događajni niz krnj i nerazumljiv*. (Lasić, 1973: 27) Svaka romaneskna *kompozicija je totalitet čiji su dijelovi relativni totaliteti*. (Lasić, 1973: 33) Lasić navodi da je kompozicijski totalitet najgornji sloj kompozicijske sheme. (Lasić, 1973: 34) Kompozicijski totalitet može biti sastavljen od nekoliko kompozicijskih linija ili ga može tvoriti samo jedna. Budući da se rad bavi karakteristikama kriminalističkog romana, treba naglasiti da

[13] Način na koji su ključni događaji romaneskne akcije organizirani. (Lasić, 1973: 17)

se on sastoji od jedne kompozicijske linije[14] koja se podudara s kompozicijskim totalitetom. Kriminalistički roman jest roman s linearno-povratnom naracijom, odnosno kretanjem. Tomu je tako jer su početak i kraj jasno zadani, ali se kraj otkriva tek vraćanjem na početak. Ovakvu naraciju Lasić naziva još i *paradoksom linearnoga kretanja*. (Lasić, 1973: 59) Kod takve naracije radnjom dominira zagonetka koja je zadana na početku romana. Budući da se zagonetka razrješava na kraju, linearna se naracija vraća na početak te se zato zove linearno-povratna. *Linearno-povratni paradoks moguć je jedino zahvaljujući enigmi. Odmah treba precizirati: strukturalni princip enigme ne znači da svaka enigma može stvoriti linearno-povratnu naraciju*. (Lasić, 1973: 59) Lasić je dao objašnjenje kakva je to enigma koja može linearnu naraciju pretvoriti u linearno-povratnu. Smrt, zločin i strah, koji su zagonetni, dovoljno su jake enigme koje ispunjavaju uvjete da linearna naracija postane povratna. *Samo kriminalistička enigma može roditi takvu tešku tjeskobu i stravičnu napetost u kojima se linearna naracija preobražava i postaje nešto sasvim drugo: posebna kompozicijska shema. Kriminalistička enigma znači: stvorena je zločinačka situacija u kojoj se radi o ljudskom životu*. (Lasić, 1973: 60) Zbog enigme, koja je neizostavna u kriminalističkim romanima, postoji i osnovna shema kriminalističkih romana. Lasić objašnjava da postoji jedna kompozicijska linija koja je uvijek linearno-povratna. Kriminalistički su romani prepuni inverzija i gradacija te su sačinjeni od pet kompozicijskih blokova. U osnovnoj shemi kriminalističkog romana blokovi su točno određeni, a čine ih priprema zločina, istraga, otkriće, potjera i kazna. Shemu kriminalističkog romana čine i sekvenca u kojima se odvija borba između žrtve, ubojice i progonitelja, odnosno istražitelja. (Lasić, 1973: 64, 65-66)

Jedna kompozicijska linija očituje se u tome da kriminalistički roman rješava samo jedan projekt ili sukob koji se odvija u jednoj događajnoj liniji. *To ne znači da je uvijek nužan jedan jedini glavni lik. Doduše, najčešći je slučaj upravo vezanje jednog projekta/sukoba uz jednog protagonista*. (Lasić, 1973: 64) Kompozicijsku liniju kriminalističkog romana Lasić opisuje kao ambigvitetnu i paradoksalnu, jer uočava da je njezino kretanje unaprijed ujedno kretanje natrag. Figura inverzije se uvijek pojavljuje u kriminalističkim romanima. Pa čak i oni romani koji počinju nezagonetnim činom, moraju upotrijebiti inverziju kako bi ostvarili kriminalističku kompozicijsku liniju. Gradacija se ostvaruje ili spuštanjem zagonetke na niži nivo ili podizanjem na viši. Ona se može pojaviti na početku ili na kraju, za kompoziciju nije

[14] Kompozicijska linija sastavljena je od *kompozicijskih blokova*. Blok je etapa, tj. dio kompozicijske linije koji svršava mjestom odmora, događajni niz traži u jednom času predah s kojega će zatim krenuti u daljnje razvijanje. Jedinice na koje se kompozicijski blok dijeli (odnosno od kojih je kompozicijski blok sastavljen) zovu se *kompozicijskim sekvencama*. Sekvence su sastavljenje od *kompozicijskih funkcija*, koje Lasić naziva atomima koji grade kompozicijsku sekvencu.

bitno kada će doći do gradacije, ali kao i za inverziju, bitno je da se ona u romanu ostvari. Što se tiče kompozicijskih blokova, ne treba ih svaki roman imati razvijene u potpunosti, ali ih kriminalistički roman mora imati u bilo kojoj mjeri. (Lasić, 1973: 65-66) Kompozicijski blokovi kriminalističkog romana omogućuju njegovo razvijanje. Tomu je tako jer na temelju zagonetnog čina, koji može biti ostvaren ili prijeteći, određeni blok postaje nadređen ostalim blokovima pa tako nastaju različiti oblici i varijante kriminalističkog romana. Lasić objašnjava da *različitost i brojnost mogućnosti ne znači razbijanje bazične kompozicijske sheme*, već *različiti zagonetni čini mogu doprinijeti učvršćivanju te sheme proširujući njezino praktično i teoretsko bogatstvo*. (Lasić, 1973: 68)

4.1.Oblici i varijante kriminalističkog romana

4.1.1. Oblik istrage

Polazna točka od koje se kreće kada se razmatra ovaj oblik kriminalističkog romana jest tajna. *Ona stvara napetost, ruši ravnotežu i traži takvo kretanje u kojem će se tajna raspršiti, ravnoteža uspostaviti*. (Lasić, 1973: 70) Ovaj oblik kriminalističkog romana sve podređuje istrazi. Lasić tvrdi da u ovakvom obliku prevladava nastojanje da tajnoviti čin postane objašnjeni, odnosno da se otkrije počinitelj zločina te da se objasne njegovi razlozi. (Lasić, 1973: 70) U ovom obliku *zna se što se dogodilo: netko je ubijen. U tom smislu tajnoviti je čin javni čin, otkriveni čin, čin koji (u principu) više ne prijeti jer je realiziran*. (Lasić, 1973: 70) Budući da postoji više blokova koji se pojavljuju u kriminalističkom romanu, u ovom slučaju svi su oni podređeni bloku istrage. Ono što je specifično za oblik istrage jest to da on može biti više puta proširen drugim, odnosno nekim novim tajnovitim činovima. Kada se to dogodi, istraga postaje ili jasnija ili tajnovitija, ali može biti u istom trenutku i jasnija i tajnovitija. Tomu je tako jer se s pojavom novog tajnovitog čina postavljaju sljedeća pitanja: *je li subjekt novog tajnovitog čina isti kao i onaj onoga prethodnoga ili ima više subjekata? Stoji li novi tajnoviti čin u direktnoj vezi s prethodnim ili je samostalan?* (Lasić, 1973: 71) Lasić objašnjava da se uvođenjem novih zagonetnih činova dolazi do kulminacije, a kada je kulminacija na najvišem stupnju odjednom se spoznaje rješenje zagonetke. Sve to Lasić pripisuje piščevoj umjetnosti. On navodi da pisac s varijantom istrage, kojoj je kulminacijska točka na kraju, postiže to da seriju zagonetnih činova pretvara u jedan veliki zagonetni čin te time iz jednog malog otkrića dolazi do ukupnog rješenja zagonetke. (Lasić, 1973: 71) Varijanta istrage s kulminacijskom točkom na kraju[15] najčešća je varijanta oblika istrage. Blok istrage nije samo dominantan i ne

[15] Razvila se iz kriminalističkih priča E. A. Poea i Conana Doylea te iz nekih elemenata feljtonskih romana. U prvom slučaju priča zahtjeva brzo razvijanje i nagli kraj te je pisac prisiljen da otkriće, potjeru i kaznu iznese u kulminacijskom dijelu, dok se u drugom slučaju, gdje je rijetka varijanta s kulminacijskom točkom na kraju, ipak

potiskuje sve ostale blokove, on je izrazito čist, naime, istraga nije ništa drugo nego istraga. *Njoj je prethodila priprema (dakako, vrlo kratka), njoj će nakon otkrića (u vrhunskoj točki) slijediti potjera (također samo naznačena)*. (Lasić, 1973: 76)

Druga varijanta koja se pojavljuje u ovom obliku jest varijanta istrage s nejasnim ili neodređenim kompozicijskim blokovima. U ovom slučaju *istraga se miješa s pripremom, i s otkrićem, i s potjerom. Ne postoji jedno otkriće, nego serija otkrića*. (Lasić, 1973: 76) Najbitnije obilježje ove varijante jest to da je početni zagonetni čin samo pokretač ostalih tajanstvenih činova pa se često dogodi da se početni tajanstveni čin zaboravi tijekom nizanja ostalih zagonetaka. *Sekundarni tajanstveni činovi daleko su važniji negoli inicijalni tajanstveni čin, koji ih doduše sve povezuje, ali nije središte zagonetke*. (Lasić, 1973: 76) Lasić navodi da su na mjesto inicijalne zagonetke stupile druge i kako se pomoću njih ostvaruje linearno-povratna naracija da bi se došlo do logičkih zaključaka o zagonetkama u kojima se sudjelovalo. (Lasić, 1973: 77) Još jedno obilježje koje Lasić navodi za ovu varijantu jest prezentnost. Ona se odnosi na to da se sve zagonetke odvijaju pred očima čitatelja. Takve su zagonetke nerazumljive čitatelju i bacaju ga u nedoumice. (Lasić, 1973: 77) *Varijanta istrage s nejasnim ili neodređenim kompozicijskim blokovima vodi čitatelja kroz seriju djela koja su se u cjelini dogodila pred njim, ali koja su takve naravi, takvih dimenzija da ruše njegove sisteme interpretiranja. Ti su tajanstveni činovi poziv prema novim konotacijama*. (Lasić, 1973: 77) Ono što je tu bitno jest to da svako otkriće može biti tajna, sve ono što se smatra jasnim, možda i nije tako. Prvotni zagonetni čin pokreće istragu u kojoj sljedeći zagonetni događaji donose kulminacije i padove. U takvim romanima, kako navodi Lasić, dolazi se do kraja bez predaha. (Lasić, 1973: 78)

Lasić navodi još jednu varijantu u ovom obliku kriminalističkog romana, a to je varijanata s pripremom zločina. Takva varijanata uvodi u istragu, ona omogućuje stvaranje efektnih pripremnih scena gdje je opet tajanstveni čin u prvom planu. S ovakvom varijantom najčešće se stvaraju romani s lepezastim početkom. (Lasić, 1973: 79) Ona je najpovoljnija *kada pisac u jednoj točki (tajnovitom činu) želi spojiti više različitih i suprotnih osoba povezanih nekim tajnim ciljem*. (Lasić, 1973: 79) Varijanta s pripremom zločina omogućuje piscima da paralelno usmjeravaju različite linije, a svaka od njih ima mogućnost da se razvije u dominantnu, a zatim, navodi Lasić, sve se linije spajaju u jednoj točki i tako nastaje prava i dominantna kompozicijska linija. (Lasić, 1973: 80) Osim romana s lepezastim početkom, u ovu

pronalaze pojedini blokovi u kojima se prikazuje uzdizanje kompozicijske linije i njezin nagli pad. (Lasić, 1973: 75)

se varijantu ubrajaju i romani koji počinju naoko bezazlenom zagonetkom, a zatim protagoniste dovodi do pravih tajnovitih činova koje treba razriješiti. (Lasić, 1973: 80)

4.1.2. Oblik potjere

U obliku potjere zagonetni čin postaje otkriveni čin. *Čitatelj zna tko je zločinac/ubojica, jer je bio nazočan kriminalnom činu, on se dogodio pred njegovim očima*. (Lasić, 1973: 84) Budući da je zločinac poznat, zagonetno postaje njegovo uhićenje. Umjesto da se čitatelj orijentira na zločinca, njegova zagonetka postaje istraga, odnosno potjera za zločincem. *Progonitelj obično kreće odmah u dobrom pravcu te se blok istrage svodi na minimun: progonitelja ne opsjeda pitanje kako se zločin dogodio, nego pitanje kako uhvatiti onoga tko je zločin počinio*. (Lasić, 1973: 84) Lasić upozorava kako mnogi zamjeraju ovome obliku manjkavost zagonetnoga, no daje i objašnjenje da to nije uopće tako. *Prije svega, u otkrivenom činu nije sve riješeno. Problemi vezani za taj čin djeluju kao zagonetka i mogu se rješavati/ otkrivati/ objašnjavati u tijeku cijele potjere. Posebno pak pitanje zašto je zločinac počinio zločin*. (Lasić, 1973: 84-85) U tom obliku postoje dvije njegove varijante. Prva se varijanta sastoji od tri pitanja: *hoće li potjera krenuti u dobrom pravcu – hoće li zločinac izbjeći potjeri – kakvim će ishodom rezultirati susret zločinca i istražitelja*. (Lasić, 1973: 88) U toj je varijanti zagonetan čin potjera, a prikazuje se *jurnjavom do zadnjeg daha*. (Lasić, 1973: 88) Druga varijanta nastoji spojiti oblik potjere s oblicima istrage i prijetnje. Romani s takvom varijantom oblika potjere dijele se na tri etape. Prva etapa, kako navodi Lasić, jest etapa ishodišne tjeskobe koja zločinca pretvara u žrtvu. Druga etapa prikazuje napetost zločinca i njegovu tjeskobu, polako ga priprema za kaznu koja ga čeka, ali prave potjere još uvijek nema. Tek se u trećoj etapi potjera odvija u pravom smisli riječi, a završetak potjere istodobno je i kazna. (Lasić, 1973: 87-88) Iako se čini da u ovoj varijanti potjere nema do samoga kraja, ona ipak traje cijelo vrijeme, ali sadrži elemente istrage i prijetnje te je tako prikrivena.

4.1.3. Oblik prijetnje

Oblikom prijetnje dominira prijeteći čin, tj. serija djela koji aktante stavljaju u situacije tjeskobe, nesigurnosti, straha, opasnosti, groze, čudnih naznaka, iznenadnih promjena i, na kraju, stravične slutnje smrti. (Lasić, 1973: 91) Ovdje je karakteristično to što ugroženi lik, bilo zločinac, bilo žrtva ili istražitelj, želi pod svaki cijenu tajanstveni čin pretvoriti u otkriveni. Lasić pojašnjava da je ono što čitatelja privlači zločinu, te iako je on prijeteći i izaziva tjeskobu, njegova narav koju želi spoznati. (Lasić, 1973: 91) Najjači osjećaj koji se pojavljuje u kriminalističkim romanima oblika prijetnje jest strah. Ugroženi lik želi staviti razum ispred osjećaja, ali osjećaj straha uvijek je jači. U takvim romanima čitatelj percipira sve iz kuta

ugroženoga. To se postiže ili monološkim pripovijedanjem, gdje čitatelj ulazi u svijest ugroženoga, ili iznošenjem činjeničnih materijala do kojih je ugroženi došao. S obzirom na to tko je sveznajući lik oblika prijetnje, postoje i dvije njegove varijante. (Lasić, 1973: 92-93)

Prva je varijanta obilježena stvaranjem prijetećeg čina. Lasić uočava da se prijeteći čin stvara u razne svrhe. Prva i najvažnija njegova svrha jest priprema zločina. *Žrtvu se želi prijetečim činom dovesti do situacije kad će ili počiniti neki nesmotren čin koji je vodi u smrt ili napustiti borbu pa će ubojstvo izgledati kao samoubojstvo*. (Lasić, 1973: 93) U drugoj varijanti *nitko ne aranžira prijeteći čin, prijeteći je čin rezultat prošlog zločina koji probija vrijeme i obara se i na pravog krivca i na nevinog čovjeka*. (Lasić, 1973: 96) Iako je ova varijanta slična prvoj, u njoj je ugroženi, odnosno onaj prema kojemu je usmjeren prijeteći čin, osoba koja vodi svoju privatnu istragu o nekom davno počinjenom zločinu.

Kriminalističke romane, koji su napisani oblikom prijetnje, Lasić smatra romanima s pravom linearno-povratnom naracijom. On tvrdi da je prijeteći čin u njima izuzetan i najjači zagonetni čin protiv kojega se likovi u romanima bore, a biva riješen ili objašnjen samo onda kada se završna točka dotakne s početnom. (Lasić, 1973: 102)

4.1.4. Oblik akcije

Ovaj oblik kriminalističkog romana proizlazi iz aktualizirajućeg čina. *Aktualizirajući čin je čin koji se u tijeku jedne akcije aktualizira, čin koji se pred čitateljima prvo iskazuje kao potencijalnost i koji zatim serija događaja u jednom linearnom vremenu pretvara u realnost*. (Lasić, 1973: 104) Lasić navodi da je ovdje bitan inicijalni program što ga stvara ili neka osoba ili neka grupa kako bi problematičnu situaciju okrenula u svoju korist. Za ovaj je oblik važan i element transparentnosti. Budući da se radi o obliku akcije, svaki se njezin korak odvija pred čitateljima, ali također se i planiranje inicijalnog programa mora transparentno prikazati. Navedene karakteristike oblika akcije mogu stvoriti samo linearnu naraciju, a da bi se to izbjeglo, jer kriminalistički je roman roman linearno-povratne naracije, pisci u formiranje inicijalnog programa i u njegovo realiziranje unose element sumnje. (Lasić, 1973: 104) *Aktualizirajući čin jest, dakle, takva serija događaja koji pred čitateljima pretvaraju jednu potencijalnost u realnost, ali u čiju se iskrenost sumnja*. (Lasić, 1973: 104) Sumnjati se može u mogućnost ostvarenja zamišljenoga plana te u cilj i kretanje osmišljenoga programa akcije. *Povremene čudne naznake upozoravaju čitatelja da možda ono što se pred njim događa ima skrivenu stranu ili čak suprotnu tendenciju*. (Lasić, 1973: 105) Iako se sve odvija pred čitateljem, upravo mu pisac brojnim naznakama sugerira da je sve vidljivo zapravo lažno i da postoji nešto dublje. Lasić navodi da je zbog te stalne neizvjesnosti čitatelj do kraja u stanju

napetosti i da ta napetost omogućuje da se iznese i linearnost i povratnost prilikom pripovijedanja. (Lasić, 1973: 108) Taj oblik kriminalističkog romana također ima svoje dvije varijante.

Varijantu oblika akcije s kontinuiranom skrivenom linijom karakterizira to što je vidljiva akcija zapravo dio ili izraz nekog skrivenom sustava koji se otkriva tek na kraju. *Planirana akcija kojoj su čitatelji pribivali samo je prvi sistem znakova što ga guta drugi sistem, koji je pravi sistem. Akcija je vjerovala da je samostalna i čitatelje je u to stalno uvjeravala. Na kraju sve se srušilo/ izgradilo: čitatelji su bili u funkciji Drugoga*. (Lasić, 1973: 108) Ključ po kojemu se dešifrira radnja takvih romana, a samim time se ostvaruje i linearno-povratna naracija, jest skrivena radnja. Druga varijanta oblika akcije na neki je način obrnuta slika prve njegove varijante. Tomu je tako jer čitatelja druga varijante stavlja *pred koncipiranje nekog programa čije ostvarenje prati zatim s nepovjerenjem. Na kraju otkriva da nije imao pravo što je sumnjao u istinitost cjeline događanja, jer akcijska linija doista jest ono što je stalno tvrdila da jest*. (Lasić, 1973: 113) Iako je u ovoj varijanti sve jasno prikazano, čitatelji se ne otimaju dojmu da je ipak u pitanju nešto prikriveno. Lasić navodi sedam bitnih faktora za potvrđivanje svoje teze:

1) *akcijska linija uvjerava da će biti u skladu sa samom sobom i da se iscrpljuje u sebi samoj;*
2) *već od samog početka akcijska je linija međutim ispresijecana sumnjivim događajima;*
3) *pod pritiskom tih višeznačnosti iskrenost akcijske linije dovedena je u pitanje;*
4) *brojni događaji iskazuju se kao suprotni onom što žele i pokušavaju predočiti;*
5) *niz događaja međutim u skladu je s danom interpretacijom;*
6) *jedina pozicija koja je ekvivalentna takvom stanju stvari jest pozicija vrebanja: akcijska je linija povratna jer se kroz nju kreće oprezno;*
7) *kraj otkriva da je cjelina predočenih događaja istinito izvještavala o sebi i da je pretjerani oprez bio suvišan.* (Lasić, 1973: 113-114)

Oblik akcije takav je oblik kriminalističkoga romana u kojemu je svaka jasna akcija osuđena na određenu dozu sumnje. *Dakle, pred čitateljem će se odvijati film događaja, ali njegova konotacija nikad neće biti čiste i smirene savjesti*. (Lasić, 1973: 106) Oblik akcije karakterizira aktualizirajući čin, a on *nije ništa drugo nego serija nazočnih sumnjivih/ višeznačnih događaja* (Lasić, 1973: 106) pa se može zaključiti da je kriminalistički roman oblika akcije sastavljen od takvih događaja koji stalno drže čitatelja u interpretativnoj napetosti. (Lasić, 1973: 107)

5. KOMPARATIVNA ANALIZA KRIMINALISTIČKIH ROMANA STIEGA LARSSONA I GORANA TRIBUSONA

Stieg Larsson i Goran Tribuson cijenjeni su pisci na područjima svojih književnosti, ali i daleko šire. Za komparativnu analizu kriminalističkih romana ovih dvaju autora odabrani su romani *Muškarci koji mrze žene, Djevojka koja se igrala vatrom* i *Kule u zraku* Stiega Larssona te romani *Gorka čokolada, Susjed u nevolji* i *Propali kongres* Gorana Tribusona. Tribusona i Larssona, osim kriminalističkog žanra, povezuje i početak umjetničkog stvaranja na području fantastike koji ubrzo napuštaju. Tribuson je kriminalističke romane počeo stvarati osamdesetih godina 20. stoljeća, dok je Larsson svoj prvi kriminalistički roman *Muškarci koji mrze žene* napisao 2002. godine. Ono što ih povezuje jest činjenica da u svoje kriminalističke romane unose motiv svakodnevice i socijalne zbilje. Navedeni autori pripadaju dvama različitim književnostima, hrvatskoj i švedskoj, te stoga ne čudi da se u navedenim romanima mogu pronaći svojevrsne razlike koje su određene nacionalnom pripadnošću. Prije svega, autori su

radnje svojih romana smjestili u zemlje iz kojih sami dolaze. Tribuson u Hrvatsku, Larsson u Švedsku. Iako stvaraju na različitim književnim područjima, njihovi romani dijele zajedničke motive. Osim navedenih motiva svakodnevice i socijalne zbilje, povezuju ih i motivi nebogolikih istražitelja i urbaniteta. Larsson više teži socijalnom presjeku švedskog društva i opisivanju ljudskih tipova, dok je kod Tribusona izraženija urbanost i dosadna svakodnevica. Navedena dva autora povezuje i oblik kriminalističkog romana kojim pišu svoja kriminalistička djela, a to je oblik istrage. Iako su romani pisani oblikom istrage, razlikuju se u onome što se iz istrage želi saznati. Larsson teži odgovoru na pitanje zašto se zločin počinio, dok Tribusona više zanima tko ga je počinio. Budući da Larsson i Tribuson pišu kriminalističke romane koristeći iste motive, na temelju teorijskih prethodno navedenih odrednica pokušat će se utvrditi u kolikoj mjeri poštuju bazičnu shemu kriminalističkog romana te koji su kriminalistički elementi u romanima najviše zastupljeni.

5.1.Komparativna analiza karakternih jedinica kriminalističkog romana

5.1.1. Enigma (nasilje)

Navedeno je da je enigma najvažniji element koji pokreće radnju kriminalističkog romana. *Enigma je glavni princip romaneskne strukture zvane kriminalistički roman*. (Lasić, 1973: 57) Osim što je glavni princip, jedino ona omogućuje stvaranje linearno-povratne naracije. Takva se naracija u romanu *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona ostvaruje inicijalnom enigmom – otkriti što se dogodilo s nestalom Harriet. Enigma u romanu pokreće kriminalističku istragu i omogućuje razvijanje ostalih blokova. – *„I time ostaje samo jedna razumna mogućnost, a to je da Harriet nije nestala svojom voljom. Netko joj je naudio i sakrio tijelo.“* (Larsson, 2008: 104) *Pretpostavljam da se nešto dogodilo s Harriet ovdje na otoku i da je broj osumnjičenih ograničen na skupinu ljudi koji su se nalazili ovdje*. (Larsson, 2008: 99) Iako se u romanu nije otkrilo počinjeno ubojstvo, na ubojstvo se sumnja te je to dovoljno jaka enigma da radnju, koja ide naprijed, stalno vraća natrag. Radi se o ljudskom životu koji je možda ugrožen. Inicijalna se enigma u kriminalističkim romanima proširuje drugim enigmama, ali ne gubi na težini. Tomu je tako jer inicijalna enigma mora biti toliko jaka kako bi mogla radnju vraćati natrag. Nasilna zagonetna smrt enigma je koja se pojavljuje i u romanu *Djevojka koja se igrala vatrom* istoga autora. – *„Trebam policiju. Dvije osobe su ustrijeljene. Mislim da su mrtvi. Požurite.“* (Larsson, 2011: 173) Ljudski je život i ovdje ugrožen pa je tako stvorena dovoljno jaka enigma koja narušava ravnotežu. *Propali kongres* Gorana Tribusona tako svoju radnju počinje razvijati ubojstvom koje je počinjeno trovanjem cijanidom. Ubojstvo je u romanu najavljeno anonimnim pismom *GRADONAČELNIČE SVAKI DAN ĆU INJEKCIJOM*

CIJANIDA TROVATI PREHRAMBENE PROIZVODE U NAŠIM ROBNIM KUĆAMA. UMRIJET ĆE PUNO LJUDI UKOLIKO MI NE ISPLATITE 100.000 DM. PRVA JE ŽRTVA VEĆ PALA. (Tribuson, 2014: 22), a kasnije je i potvrđeno *Od jučer je ovdje kod nas na patologiji leš čovjeka koji je umro od trovanja cijanidom*. (Tribuson, 2014: 37) Budući da Pavličić navodi nekoliko oblika nasilja, onda se da zaključiti da se ovdje radi o obliku trovanja.

Valja zaključiti da je najomiljenija enigma gotovo svih kriminalističkih romana ubojstvo, odnosno nasilna zagonetna smrt. Enigma koja se pojavljuje u kriminalističkim romanima naziva se kriminalistička enigma jer jedino ona izaziva kod čitatelja dovoljno veliku napetost te pretvara linearnu naraciju u linearno-povratnu. Nasilna smrt omogućuje piscu da u roman unosi sve ostale karakterne jedinice koje kriminalistički roman čine potpunim. Njezina težina se očituje i u tome što ona ne gubi na snazi ni onda kada se u roman uvode i ostale enigme, već naprotiv, svaka nova enigma podređena je inicijalnoj, kriminalističkoj enigmi.

5.1.2. Opis

Navedeno je da opis u kriminalističkom romanu služi za pripovijedanje priče. Na primjerima će se predložaka vidjeti kako su se opisom služili Stieg Larsson i Goran Tribuson. Ako čitatelj u nekim romanima i preskoči duge opise, u kriminalističkom romanu to nikada neće učiniti jer u njima uvijek ima nešto što je bitno za cijelu radnju, neka nova naznaka, neki trag. Iako se smatra da kriminalističkim romanima prevladava dijaloška forma pripovijedanja radi otkrivanja novih informacija, opis nimalo ne zaostaje u tome. *Prvo je otkriće bilo lice na prozoru Harriet Vanger. Fotografija je bila poprilično neizoštrena, zato je i izbačena iz prvotne zbirke fotografija*. (Larsson, 2008: 295) *Do drugog je otkrića došao kasno u noći. Iza Harriet, otprilike metar desno od nje, stajao je mladi par, on u prugastoj majici i ona u svijetloj jakni. Držala je fotoaparat u ruci*. (Larson, 2008: 298) Iz ovoga se opisa vidi da je istražitelj u romanu naišao na dvije nove informacije bitne za rješavanje slučaja, što samo potkrepljuje tvrdnje o funkciji opisa u kriminalističkom romanu. Takav opis bitan je za razumijevanje cjelokupne istrage zločina, jer ako taj opis čitatelj ne bi pročitao, ostao bi zakinut za dvije važne informacije bez kojih ne bi mogao aktivno pratiti radnju romana i sudjelovati u razrješenju slučaja. Isti je princip korištenja opisa vidljiv i kod Tribusona. *Zatim mu je ispričala kako je Šikić bio ovdje prije nekoliko dana i jeo zahericu, što je po prilici odgovaralo pretpostavci da je to bilo istoga dana kada je i ubijen. Navodno je sjedio u slastičarnici s nekim muškarcem koji je pio samo cappuccino, ali se ona potanjeg izgleda tog čovjeka nikako nije mogla prisjetiti*. (Tribuson, 2014: 71) Inspektor je Dogan saznao nove informacije o zadnjem danu ubijena čovjeka za koje nitko do tada nije znao. Te će mu informacije nesumnjivo pomoći u daljnjoj istrazi.

Opisi u kriminalističkim romanima većinom opisuju korake koji su bitni za kriminalističku istragu. Opisima se u kriminalističkim romanima opisuju i likovi, interijeri, eksterijeri. *U blizini Zagrebačke tvornice duhana dizala se prastara dvokatna zgrada od gole crvene cigle u kojoj se nalazio kemijski laboratorij Expochem, institucija Doganu posve nejasne namjene. Laboratorij je imao nekoliko dimnjaka na kojima se nalazilo nešto nalik filtarskoj zaštiti koja spriječava izljev nepoželjnih supstanci u atmosferu*. (Tribuson, 2014: 80) *Inspektorica Monica Figuerola bila je, usprkos svom neobičnom imenu, rođena u pokrajini Dalarna u obitelji koja je živjela u Švedskoj od vremena Gustava Vase. Bila je to žena koju su ljudi primjećivali. Imala je 36 godina i plave oči te bila visoka čak 184 centimetra. Izgledala je dobro i voljela nositi odjeću kojom to može istaknuti*. (Larsson, 2011: 228) Ova dva citata potvrđuju da se u kriminalističkim romanima mogu naći i nalaze se opisi koji opisuju likove ili interijere, ali čitatelj se nikako ne može oteti dojmu da se njima upotpunjuju kriminalističke karakteristike romana. Tako se iz prvoga citata vidi da se opisuje vanjski izgled kemijskog laboratorija, ali svrha toga opisa nije samo umjetničko opisivanje zgrade laboratorija, već mu je svrha dati čitatelju informaciju o novom koraku inspektora Dogana i tako ga uputiti u daljnju istragu. U drugom citatu Larsson opisuje inspektoričin vanjski izgled. Opisujući je kao visoku, lijepu, zanosnu, dobroga izgleda i samosvjesnu, ostavlja na čitatelja dojam da je ona inspektorica bez premca i da se njezin vanjski izgled odražava i na njezine intelektualne sposobnosti.

5.1.3. Istražitelj

Istražitelj je neizostavna figura kriminalističkog romana. Naglašeno je da on može biti privatni istražitelj, predstavnik zakona, odnosno detektiv, ali i osoba koja to radi iz znatiželje ili jednostavno posjeduje velik osjećaj za nepravdu. Istražitelji su likovi s kojima se čitatelji identificiraju, a to nije slučajno tako. Pavličić je naveo nekoliko karakteristika koje krase istražitelje kriminalističkih romana pa valja proučiti koje su to zavidne karakteristike koje posjeduju istražitelji u romanima Stiega Larsona i Gorana Tribusona. U trilogiji *Millennium* postoji nekoliko istražitelja. To ne čudi, jer romani prate nekoliko fabularnih linija, u njima se istražuje više nasilnih činova i odvijaju se u većem vremenskom razdoblju. Kod Tribusona se pojavljuju dva istražitelja, Nikolu Banića i Vinka Dogana, što je razumljivo jer radnje njegovih romana prate jednu fabularnu liniju i rješavaju jedan nasilni čin, odnosno slučaj. Za komparativnu analizu istražitelja ovih dvaju autora, odabrani su najreprezentativniji koji se pojavljuju u romanima.

Mikael Blomkvist pojavljuje se u sva tri Larssonova romana. On posjeduje karakteristike tipičnih istražitelja kriminalističkih romana, a spada u onu skupinu istražitelja koji nisu predstavnici zakona, već svoju istragu provode iz osobnih moralnih razloga. Njegov lik prikazuje osobu koja je sklona velikom i mukotrpnom radu koji donosi zadovoljstvo. Slab je na nepravdu, žene, mrzi korupciju, političke smicalice, a kao novinar po profesiji istražuje ekonomske nepravilnosti u Švedskoj. Njegov karakter dobro opisuje citat: *Dobro su mu išle zagonetke, a njegovoj tvrdoglavosti nije bilo premca. Kad bi se nečega uhvatio, držao je to dok se ne bi onesvijestio. On sam mora htjeti nešto napraviti. I trebaju mu moralni razlozi da krene u akciju*. (Larsson, 2011: 317) Moralnost je još jedna karakteristika koja krasi istražitelje kriminalističkih romana, a u citatu se jasno vidi da je Mikale slab na moralnost. Za njega se može reći da je hiperboličan, a to je jedna od karakteristika koju Pavličić pripisuje istražiteljima kriminalističkih junaka. Hiperboličnost se očituje osobinama koje su razvijene na najvišem stupnju pa je tako i Mikael *naj* u svim svojim osobinama. On posjeduje izrazit osjećaj za pravdu i rješavanje zagonetki što se vidi u sva tri romana. Mikael je i osobenjak. On se svojim ponašanjem uvijek ističe iz okoline. Iako se čudno ponaša, čitatelji se zaljubljuju u njegov stil života. *„Naravno, mogu samo žaliti što sud nije donio drugačiju presudu“, odgovorio je malo formalno. – „Tri mjeseca zatvora i 150.000 kruna kazne. To je prilično mnogo“, rekla je žena s TV4. – „Hoćete li moliti Wennerstöma za oprost? Rukovati se s njime?“ – „Ne, ne vjerujem. Moje mišljenje o poslovnom moralu gospodina Wennerstöma nije se znatno promijenilo.“* (Larsson, 2008: 18) Iz citata se vidi da je Mikale osuđen na zatvorsku kaznu. Nju je zaslužio boreći se protiv nemoralnih radnji gospodarskog giganta u Švedskoj. Iako su njegove optužbe shvaćene kao krivokletstvo, on osjeća da je u pravu, odslužit će zatvorsku kaznu, a kasnije će, kako je uvijek neumoran u dokazivanju nepravde, istjerati pravdu i svoje tvrdnje dokazati. Može se zaključiti da tim činom Larsson Mikaela približava običnim ljudima, ljudima s raznoraznim manama, ali s tim činom on ga ističe iz normalne okoline. Ono što ga također čini osobenjakom jest njegov seksualni život. Ne može se zadovoljiti samo jednom ženom, a najzanimljiviji je njegov odnos s dugogodišnjom kolegicom Erikom Berger. *„U seksualnoj je vezi s Erikom Berger, glavnom urednicom Millenniuma; curom iz visoke klase, mama Šveđanka, tata Belgijanac koji živi u Švedskoj. Berger i Blomkvist se poznaju još sa studija novinarstva i odonda su u vezi.“* (Larsson, 2008: 61) Mikaelu se zamjera odnos s Erikom jer je ona udana žena, kojoj muž tolerira odnos s još jednim muškarcem, a javnost to ne odobrava te takvo ponašanje smatra amoralnim i nenormalnim. Njegova slabost prema ženama vidi se iz toga što pokraj Erike ima uvijek nekoliko partnerica s kojima održava vezu. Njegova neobičnost istaknula se i njegovim jednogodišnjim boravkom u malom i gotovo pustom selu u Hedestadu.

„Ali sada nećeš biti u redakciji, sav će teret pasti na mene i Christera. Shvaćaš li da sam sebe šalješ u egzil?“ – Ma sve je to ludo, Mikael. Isto tako možeš početi raditi na svemirskom brodu.“ (Larsson, 2008: 123) Sama usporedba sa svemirskim brodom i egzilom dovoljno govori što njegovi suradnici i najbliži misle o odlasku u zabačeno švedsko selo. Mikaelu baš odgovara Pavličićeva tvrdnja koja kaže da su istražitelji u kriminalističkim romanima vrlo slični romantičnim junacima koje okolina ne razumije. Iako ga okolina gleda poprijeko, a tek uži krug prijatelja cijeni i razumije njegove postupke, ne razumije niti on nju. Stalno se bori protiv događaja o kojima okolina šuti, a uvijek se čini kao da je sam protiv svih. Tu se potvrđuje još jedna Pavličićeva tvrdnja koja kaže da su istražitelji osamljeni ljudi. Osim što živi sam i što je neoženjen, on i u istragama djeluje samostalno. Uvijek je korak ispred policije, a to ga još više motivira da neprestano djeluje dok ne dođe do rješenja zagonetke. Kada radi na nekom slučaju Mikael ostavlja sve druge stvari po strani, ne odlazi u novinarsku redakciju na posao, ne posjećuje prijatelje ni rodbinu pa čak nekada ne izlazi iz stana po nekoliko dana. *Odmah nakon sastanka u redakciji Mikael se preselio u svoju vikendicu u Sandhamnu, gdje nije bio više od godinu dana... Kupio je dovoljno hrane, zaključao se unutra, otvorio iBook i počeo pisati... Sjedio je pred kompjutorom od trenutka kada bi otvorio oči do trenutka kada bi se od umora srušio u krevet*. (Larsson, 2008: 509) Karakteristika osamljenosti bitna je jer su istražitelji potpuno zaokupljeni rješavanjem istrage. Njihovo vrijeme koje posvećuju istrazi ne smije biti ometano nikakvim drugim radnjama, a to se jedino postiže time da istražitelji djeluju sami, uvijek odvojeni od svih.

Vinko Dogan istražitelj je koji se pojavljuje u romanu *Propali kongres* Gorana Tribusona. Za razliku od Mikaela Blomkvista on je predstavnik zakona, točnije viši inspektor hrvatskog SUP-a. Već na prvim stranicama romana Tribuson daje zanimljiv opis inspektora Dogana. *Iako jak, moćan i utjecajan, pravi horoskopski lav, imao je jednu veliku slabost zbog koje je znao biti razlogom tuđeg podsmijeha. Ta slabost bila je njegova žena pred kojom je bio vječiti ljubomorni slabić o kome su znali pričati razne viceve, pokatkad i sasvim neukusne*. (Tribuson, 2014: 8) Tribuson odmah ističe njegove vrline kojima čitatelja upoznaje s jakom inspektorovom ličnosti, ali ga također prikazuje kao slabog čovjeka koji je ljubomoran kada je njegova žena u pitanju. Toliko je ljubomoran da izaziva podsmijehe svojih kolega i prijatelja. Hiperboličnost nije strana ni Tribusonu pa je spretno koristi jer zna da će tako ona junaka približiti čitateljima i osigurati uspjeh priče. Njegov je lik prikazan i kao *crna ovca institucije*. Vinko je Dogan prikazan kao lik ciničnog i čangrizavog inspektora. To se vidi iz dosta citata i opisa u romanu: *„E, Vinko moj, ti si oduvijek bio čaša puna žuči.“* (Tribuson, 2014: 79) *„To je glupava i besmislena akcija u kojoj se nastoji utrpati što više cajkana u jednu trgovinu.“*

(Tribuson, 2014: 79) *„Načelnik je zbilja imao pravo kad je rekao da si ti uvrijeđena primadona koja na ovom planu namjerno neće učiniti ništa.“* (Tribuson, 2014: 80) Prema kolegama se ponaša bezobrazno, smatra da nisu dorasli pozivu i lako se iživcira njihovim nesmotrenim postupcima. Budući da je navedeno da su istražiteljima pripisane karakteristike strasnih pušača, moralista, pehista pa i alkoholičara, nije iznenađujuće da je Vinko Dogan strasni sladokusac. *Naime, on je bio veliki ljubitelj slatkih stvari, zapravo perfekcionist u guštanju, ali i proždiranju kolača, tako da njegova žena, ne zaposlivši se nakon udaje, nije ništa drugo radila doli pekla za svog ljubomornog muža obilje najrazličitijih kolača, od bečkih, preko francuskih, pa sve do bosanskih, odnosno turskih*. (Tribuson, 2014: 8-9) Možda neočekivana, ali ipak spretna Tribusonova tehnika uporabe hiperboličnosti kojom je Dogana približio običnim ljudima i omogućio im identifikaciju s istražiteljem. Inspektor Dogan ne živi sam, stan dijeli sa svojom ženom. Ta činjenica ga ne spriječava da se osjeća kao samotnjak. Ljubomora, koja mu je izrazita mana, stvara jaz između njega i supruge. Osamljenost kao karakteristika istražitelja kriminalističkih romana vidi se i u njegovu djelovanju tijekom istrage. Na sva mjesta koja istražuje odlazi sam, druge kolege i eksperte smatra nedoraslima zadatku, podcjenjuje ih i smatra da će sam doći do rješenja zagonetke bolje i spretnije nego uz njihovu pomoć. *– „Znači da ti odustaješ od lova na Stršljena?“ – upita ga provokativno Delale. – „Naravno da ne znači!“ – odbrusi Dogan. – „Ja ću ga uhvatiti na svoj način. A vi s vašim klopkama možete čekati do sudnjega dana... Uhvatit ću ga dok ćete vi čekati utaboreni oko štanda s ušećerenim voćem i čokoladicama životinjskoga carstva.“* (Tribuson, 2014: 80) Još se jednom potvrđuje da istražitelji u kriminalističkim romanima imaju potrebu djelovati sami. Tomu je tako jer se moraju nositi s rješenjem zagonetke, a to je rješenje uvijek djelo pojedinca. Sve navedene Doganove karakteristike potvrđuju Pavličićevu teoriju koja kaže da su istražitelji osobenjaci, osamljenici i hiperbolični likovi koji se izdižu iz normalne okoline da bi služili njihovoj sigurnosti i mogli se nositi s teškim zagonetkama i ubojicama. Njegova se osamljenost očituje i u tome što jedini saznaje tko je pravi ubojica, a da pri tome nije obasut pažnjom i hvalospjevima suradnika. Tomu je tako jer je slučaj nastavio rješavati sam, iako je on putem lažnih ubojičinih tragova smatran riješenim. Jedini dokaz bilo je usmeno Stršljenovo priznanje koje je zajednom s njim potonulo u zaleđenom jezeru.

Nikola je Banić privatni istražitelj koji se pojavljuje u romanima *Susjed u nevolji* i *Gorka čokolada*. Kao i prethodno okarakterizirani likovi istražitelja, Banić je prikazan kao osobenjak i osamljenik. Navedeno je da su istražitelji kriminalističkih romana čudni. Tomu je tako jer se njihova čudnost prepoznaje uvijek i takve se likove ne zaboravlja. Čudnost se Nikole Banića očituje u stalnom kritiziranju društvenog stanja kojemu ne nedostaje velika doza ironije. *Banić*

je razmišljao kako bi je sada kao otac morao podučiti nekim temeljnim moralnim vrijednostima, ali jednostavno nije imao snage za takvo što. Sveopća nakaznost koju je društvo hladnokrvno navlačilo na obraze činila je bespredmetnima razgovore o moralu. (Tribuson, 2014: 108) Istražitelje kriminalističkih romana karakterizira osamljenost, a Nikola Banić upravo je takav lik. *Mogao je sanjati o tome kako takav peh ipak neće imati, ali je kao okorjeli samotnjak, bez obitelji i pravih prijatelja, bio na sasvim dobrom putu za neku sličnu tužnu kuću*. (Tribuson, 2014: 113) Iako ima kći i unuka te bivšu suprugu, Banić sebe eksplicitno opisuje kao osamljenu osobu. – *„Zato što u ovih trideset godina nisi napravio ni jednu prokletu stvar po kojoj bi se dalo zaključiti da joj se namjeravaš vratiti... Zna se da te ostavila zbog braka koji je trajao godinu dana. Ili koji mjeseca duže. A tvoj ponos traje već... koliko... trideset i...“* (Tribuson, 2014: 28) Karakteristika osamljenosti, nešto je bez čega istražitelji kriminalističkih romana ne mogu biti potpuni. Uspješnost u rješavanju slučajeva mogu ostvariti tek onda kada odbace privatni život, te sve podrede istražiteljskoj karijeri. Tribuson je Vinka Dogana prikazao kao strasnog sladokusca, dok je Nikola Banić strasni pušač. *Nekoliko sati truda i kutija popušenih cigareta, pomisli Banić...* (Tribuson, 2014: 98) Prikazivanje Nikole Banića kao strasnog i natprosječnog pušača ima ulogu učiniti ga prepoznatljivim, posebnim i doraslim rješavanju slučaja. Njega čini prepoznatljivim i nesnalaženje s novim tehnološkim novitetima. *Više nije mogao biti siguran u to je li autentični tradicionalist koji uporno odbija novovjeke potrošačke ludorije kao što su satelitska televizija, mikrovalna pećnica i DVD-playeri, ili se tek polako pretvara u dosadno zanovijetalo kakvo normalni ljudi zbog vlastitog mira i duševnoga zdravlja najradije zaobilaze*. (Tribuson, 2004: 48) S tim što ne može držati korak s modernim vremenom, Banić potvrđuje svoju čudnost koju pripadnici modernog društva ne mogu shvatiti.

Svrha svake karakteristike, pomoću koje su stvoreni likovi istražitelja, jest u tome da ga izdignu iz normalnih društvenih ponašanja, jer jedino ako je čudan, natprosječan i *nenormalan,* istražitelj može uvjerljivo izvršavati svoju ulogu. Karakteristika hiperboličnosti, koja se odražava na istražiteljeva razmišljanja, odijevanje, postupke, društveni i obiteljski život, najvažnija je karakteristika koja pomaže piscima kriminalističkih romana da čitatelja uvjere da je lik istražitelja dovoljno čudan da bi se mogao nositi s raznim nasilnim činovima.

5.1.4. Ubojica

Likovi su istražitelja i ubojica u kriminalističkim romanima vrlo slično prikazani. Njih jedino razlikuje crta moralnosti. Naime, istražitelji stoje na strani dobra, a ubojice na strani zla. Oni su također pametni, spretno izvršavaju zločin, inteligentno skrivaju svoj identitet. Oni su i osamljenici jer moraju djelovati sami kako bi sakrili zločin što je duže moguće. Ono što im ipak

staje na kraj jest istražitelj koji je za mrvicu inteligentniji i spretniji, a također je i predstavnik dobra koje uvijek mora pobijediti.

Romani Stiega Larssona sadržavaju nekoliko nasilnih činova, a njih je počinilo više ubojica. Ubojice koje se pojavljuju u prvom romanu *Muškarci koji mrze žene* jesu otac i sin Gottfried i Martin Vanger. Najzanimljivije je to što su njihovi zločini povezani. Ubojstva je počeo izvršavati otac Gottfried, a nastavio sin Martin. *Mikaelu se sve počelo slagati u glavi. Gottfried Vanger. Od 1949. do 1965. godine. Nakon toga Martin Vanger preuzima u Uppsali 1966. – „Diviš se svom ocu." – „On me sve naučio. Inicirao me kad mi je bilo četrnaest godina."* (Larsson, 2008: 428) Iako je njihovo djelovanje povezano, u romanu je sve usmjereno prema Martinu koji je, u vremenu kada se odvija radnja, živ. Utvrđeno je da se nasilnim činom pokreće radnja kriminalističkih romana, a ona se u ovom romanu pokreće potragom za nestalom Harriet Vanger. Pavličić navodi da postoje tri tipa ubojica: racionalni, emocionalni i kombinacija prvih dvaju tipova. Lik Martina Vangera pripada kombinaciji prvih dvaju. Tomu je tako jer on ubija polako, dugo planira, nije impulzivan, dobar je psiholog i manipulator. Iako djeluje razumski, ipak ga vode određene emocije, a osobito je kod njega razvijen osjećaj mržnje prema ženama. – *„Ti to nikada nećeš moći shvatiti sa svojim malograđanskim konvencijama, ali uzbuđenje se sastoji u planiranju otmice. To ne smije biti impulzivno – takve otmičare uvijek uhvate. To je prava znanost s tisućama detalja na koje moram obratiti pozornost. Moram identificirati plijen i vidjeti kakav život vodi. Tko je ona? Otkuda je? Kako da dođem do nje? Što da učinim da na nek način budem sam sa svojim plijenom a da se moje ime nikada ne pojavi u policijskoj istrazi?"* (Larsson, 2008: 429) Martin za sebe kaže da je *prije serijski silovatelj nego serijski ubojica*. (Larsson, 2008: 428) Navedeni citati potvrđuju da on sve čini svjesno. Nikada nije napravio niti jedan zločin, a da nije prije toga promislio nekoliko puta o svemu. To je tipičan primjer racionalnog ubojice koji nema nikakvu materijalnu korist u tome, dok se emocije vide u tome što je opsjednut otmicom, silovanjem i mučenjem žena, a to čini jer ih mrzi. Mržnja prema ženama usađena je u njega od najranijih dana njegova života. On je serijski ubojica i to potvrđuje kada kaže *„Mi koji ubijamo kako bismo zadovoljili svoje uživanje, jer nisam ja jedini s tim hobijem, mi živimo potpunim životima."* (Larsson, 2008: 433) Rečeno je također da su ubojice osamljenici. Martin Vanger živi sam jer u kuću u kojoj stanuje dovodi otete žene i tamo ih ubija. *Soba je bila veličine otprilike 5 x 10 metara. Mikael je pretpostavio da se po položaju nalazi na sjevernom zabatu kuće. Martin Vanger je pažljivo uredio svoju mučionicu. Lijevo su bili lanci i metalne alke na stropu i podu, te stol s kožnatim remenjem, gdje je mogao zavezati svoje žrtve*. (Larsson, 2008: 419-420) Godinama je njegova kuća bila posljednja stanica mnogim ženama jer nitko ne bi posumnjao da se u kući bogatog i utjecajnog

industrijalca događaju monstruozne stvari. Kao što se identificira s istražiteljem, tako se identificira i s ubojicom. Čitatelji se mogu identificirati s ubojicom jedino u shvaćanju njegovih razloga zbog kojih čini zločine. Iako nikada neće opravdati ubojicu, čitatelj shvaća zašto je počinio zločin, jer i čitatelji imaju svoje razloge i uvjerenja zašto nešto rade. Martin je tako postao ubojica jer je bio tako odgojen. Otac ga je tomu poučio. *„Imala sam četrnaest godina kada me prvi put silovao. I sljedećih godinu dana vodio me u svoju kolibu. Nekoliko je puta Martin bio s nama. Prisiljavao je mene i Martina da mu činimo svakojake stari. Držao mi je ruke dok se Martin... zadovoljavao na meni. A kad je otac umro, Martin je bio spreman preuzeti njegovu ulogu.“* (Larsson, 2008: 471) Čitatelj čak u ovoj situaciji na trenutak suosjeća s ubojicom kada saznaje zašto je postao takav monstrum, no iako je sažaljenje kratkotrajno, dovoljno je za identifikaciju.

Drugi ubojica koji će se u radu okarakterizirati, a pojavljuje se u romanima Stiega Larssona, jest Ronald Niedermann. On se pojavljuje u druga dva romana trilogije *Millennium*. Njega se može okarakterizirati kao hladnokrvnog ubojicu koji ubija isključivo radi posla, ali nije serijski ubojica. Njegov lik, kao lik ubojice, drugačije je koncipiran nego u klasičnim kriminalističkim romanima. Iako je počino dva ubojstva koja su bila ključna za pokretanje kriminalističke istrage u drugom romanu trilogije, saznaje se da je počinio još i mnoga druga ubojstva koja nemaju direktnu vezu s glavnom kriminalističkom istragom. Niedermann ne djeluje sam, što također nije karakteristika tipičnih ubojica. On većinu ubojstava čini po nalogu oca Alexandra Zalacenka. Iako se dosta razlikuje od klasičnih ubojica kriminalističkih romana, ipak posjeduje neka, može se reći, neizbježna obilježja ubojica. Iako je vanjski izgled bitniji za kriminalističke istražitelje, izgled Ronalda Niedermann pomaže njegovu utjelovljenu bezosjećajnog ubojice. *Bio je to upadljivo velik muškarac, visok barem dva metra i dobro građen. Bolje rečeno, izrazito dobro građen. Imao je blago lice i kratku plavu kosu te izgledao vrlo snažno*. (Larsson, 2011: 139) – *„Ali što je još gore, nije bio svjestan svoje snage... Taj tip je praktički neranjiv. Koliko god da bi ga udarali, samo bi se otresao i nastavio tući. Pokazalo se da boluje od jedne vrlo rijetke bolesti koja se zove kongenitalna analgezija.“* (Larsson, 2011: 453) Njegova visina i krupna građa izazivaju strah, ali mu i pomažu u izvršavanju ubojstava, jer je mnoga počinio golim rukama. Iako nije tipični ubojica iz kriminalističkih romana, za njega se može reći da je racionalni ubojica. Ubija razumom, planira ubojstva, uvijek ima neki cilj, a najviše ubija one koji mu se nađu na putu pri izvršavanju kriminalnih poslova. Ne posjeduje moralnost, a kod ubojstava ga ne vode nikakve emocije. – *„Taj plavi je podigao tipa s poda i posjeo ga na stolac prekoputa mene. Sjedili smo metar udaljeni jedan od drugog. Gledao sam ga u oči. Div je stao iza njega i stavio mu ruke oko vrata... On je... on...“* –

„Zadavio ga je?“ priskočila je Lisbeth u pomoć. – „Da... ne... zagrlio ga je tako jako da ga je ubio. Mislim da mu je slomio vrat golim rukama. Čuo sam kad mu je vrat puknuo i umro preda mnom.“ (Larsson, 2011: 362) Za njega je ubijanje naučena radnja koju smatra kao nešto najnormalnije. Niedermann je uglavnom osamljen lik, što je još jedna karakteristika ubojica kriminalističkih romana. Iako živi s ocem i nema prijatelja, on djeluje sam kada su u pitanju poslovni zadaci i ubojstva. *Plavokosi div bio je ponosan na svoju sposobnost organizacije. U nekoliko godina stvorio je dobro podmazanu mašineriju. On je radio na terenu, identificirao partnere, sklapao dogovore i brinuo se da pošiljke završe na pravome mjestu... Plavokosom je divu dobro išlo kažnjavanje*. (Larsson, 2011: 149) Usamljen je kako bi mogao samostalno obavljati kriminalne poslove za koje konkurencija ne smije saznati, a ta mu osamljenost pomaže i kada izvršava ubojstva. Za njega se može reći i da je osobenjak, iako je to tipična karakteristika istražitelja kriminalističkih romana. Nema nikakav afinitet prema ženama – *„Ali Niedermann ne ševi cure. Ne, nije peder. Samo se ne ševi.“*(Larsson, 2011: 471), ne konzumira nikakve opijate, čini se kao da živi najzdravijim životom i boji se mraka. *Nije bilo nikakva osvjetljenja osim slabašne mjesečine, ali je svejedno mogao jasno vidjeti obrise crne pojave koja je puzala prma njemu otprilike trideset metara od ceste. Stvorenje se kretalo polagano i zastajkujući. Plavokosog je diva odjednom oblio hladan znoj. Mrzio je to stvorenje na polju*. (Larsson, 2011: 150) *Mrzio je mrak i samoću. Mrzio je stvorenja koja žive sama u mraku*. (Larsson, 2011: 424) Potvrđuje se njegov strah od mraka, ali i prikazuje njegova slabost koja će se kasnije pokazati pogubnom za njegovu sudbinu. Čitatelj se može identificirati s Niedermannom jedino u trenutku kada shvati da je takvo ponašanje naučio promatrajući ponašanje svoga oca. Budući da ima samo njega, odlučio ga je slijepo slijediti i tako početi živjeti njegovim stilom života, a Alexander Zalachenko to i sam kaže *„Ronald Niedermann je savršeni vojnik. Ne samo da sluša naredbe nego i sam inicira stvari kad je to potrebno.“* (Larsson, 2011: 472) Ali kao i kod prethodnog ubojice, identifikacija ne traje dugo, jer čitatelji su isključivo na strani dobra. Niedermann biva uhvaćen na kraju trećega romana, iako se za njegova ubojstva zna puno prije kraja radnje, što je netipično za kriminalističke romane. Može se zaključiti da je Ronald Niedermann netipični ubojica koji se pojavljuje u kriminalističkom romanu, ali njegova je uloga poslužila upravo onomu čemu i služi, a ta je da omogući piscu da unese u radnju ostale elemente kriminalističkog romana.

Stršljen je ubojica koji se pojavljuje u roman *Propali kongres* Gorana Tribusona. Njegov se identitet saznaje tek na kraju, što je i očekivano u svim kriminalističkim romanima. Točnije, njegov identitet saznaje samo inspektor Dogan. Stršljen, točnije Stjepan Golob racionalni je ubojica. Njega vodi isključivo korist. Dugogodišnji prijatelj Šikić ucjenjuje ga s fotografijama

na kojima je s ljubavnicom. Kako bi to mogla saznati Stršljenova bogata supruga, i tako ga ostaviti bez novca, Stršljen truje Šikića cijanidom kako bi to spriječio. – *„Što ćeš, namjeravao je tvojoj ženi kazati kako imaš novog komada. Za tebe je to bio rizik u koji nisi smio ulaziti. Naime, tvoj saldo u tom braku je nešto malo iznad nule, otprilike kao automobil na dubokoj rezervi. No, ona nije samo bogata nego i bolesna, tko da je tvoj plan bio jasan i jednostavan.“* (Tribuson, 2014: 199) Stjepan je Golob lukavo odigrao ulogu Stršljena, prikazujući se kao masovni ubojica *koji ubija redom i bez motiva* (Tribuson, 2014: 200) kako bi zbunio policijske istražitelje i odveo ih na krivi trag. Njegov motiv je jak, nastoji pod svaku cijenu sačuvati ono što ima, ali na kraju ga ipak sustiže pogubna sudbina. *I onda, u jednom sasvim nemjerljivo kratkom času, led pukne a Stiv Golob bez riječi nestane pod vodom. Ništa nije ostalo za njim, ništa osim kutije crveno-zlatnog Dunhilla kupljenog u duty free shopu. Dogan nije mogao doći k sebi, čudeći se i sam koliko je sve to kratko trajalo*. (Tribuson, 2014: 203) Iako je Stršljenova smrt kratka i bezbolna, ona je kazna za ono što je učinio i pravda je time zadovoljena. Stršljen u romanu nije prikazan kao tipičan osamljenik. Za njegov zločin zna i njegova supruga, iako on toga nije svjestan. *Iako je takva pretpostavka bila smjela i neutemeljena, Dogan je morao vjerovati kako je Ana Golob bila ta koja je dojavila tu vijest kako bi pomogla mužu*. (Tribuson, 2014: 206) Ona to čini iz ljubavi iako njezin postupak nije opravdan pa tako Stršljen dobiva pomoćnika u zločinu, a da to nije očekivao. Kratkotrajna identifikacija ni ovdje nije izostavljena. – *„Kao i svi ucjenjivači, govnar je bio čisti davež. Tri puta za redom me ucjenjivao za istu stvar. I to sve većim i većim iznosima.“* (Tribuson, 2014: 199) Čitatelj razumije ubojičin razlog zbog kojega je počinio zločin, ali identifikacija prestaje onda kada čitatelj ne odlučuje postati ubojicom.

Može se zaključiti da analizirani romani Gorana Tribusona i Stiega Larssona sadržavaju kriminalističke karakterne jedinice. Te jedinice su enigma, ubojstvo, istražitelj, ubojica, kazna. No, da bi kriminalistički roman bio cjelovit, njega čini i specifična kompozicijska shema kroz koju se kriminalističke karakterne jedinice unose u roman.

5.2.Kompozicijska shema romana *Propali kongres* Gorana Tribusona i *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona

Navedeno je da je za kriminalistički je roman također važna i kompozicijska shema. Ona prati jednu kompozicijsku liniju koja se mora kretati istovremeno unaprijed i natrag. Kompozicijska linija također sadržava figure inverzije i gradacije i sačinjena je od pet kompozicijskih blokova. Kompozicijski shemu kriminalističkog romana također karakterizira

i kohezija sekvenca. Budući da je prethodnom komparativnom analizom utvrđeno da navedeni romani sadrže najbitnije karakterne jedinice kriminalističkog romana, u daljnjoj će se analizi utvrditi poštuju li bazičnu shemu kriminalističkog romana ili postoje neka odstupanja. Kako bi komparativna analiza predložaka bila što preglednija, koristit će se tablični prikaz kompozicijskih funkcija, sekvenca i blokova na koje se romani mogu razdvojiti. Rečeno je da kompozicijske funkcije, sekvence i blokovi čine kompozicijsku liniju. Kompozicijske su funkcije najmanje jedinice koje Lasić naziva atomima. Više funkcija čini jednu sekvencu. Sekvence su čvrste cjeline koje prate jednu kompozicijsku liniju. Njih Lasić naziva molekulama jer se njihova čvrstoća ne može razbiti drugim kompozicijskim linijama. Kompozicijski je blok najviši stupanj kompozicijske linije. Blokovi su etape koje čine cjeloviti događajni niz. Oni služe tomu da se u jednom trenutku učini predah s kojega će se zatim krenuti u daljnje razvijanje radnje.

Tablica 1. Roman *Propali kongres*

Sekvence	Blokovi
1. Tko je Stršljen i tko je žrtva?	1. Istraga
2. Početak istrage	
3. Novi koraci u istrazi, uključivanje najboljih eksperata u istragu	
4. Zapinjanje u istrazi, nema dovoljno tragova koji bi policiju vodili u pravom smjeru	
5. Dogan započinje svoju vlastiti istragu	
6. Policijska istraga odlazi u krivome smjeru	
7. Policija zaključuje slučaj; Dogan dalje nastavlja istragu jer ne vjeruje da je uhvaćeni mladić ubojica	

8. Dogan saznaje nove detalje vezane za istragu te je sve bliže otkriću	
9. Dogan shvaća tko je ubojica i pronalazi ga	2./3. Otkriće i potjera
10. Usmeno ubojičino priznanje	4. (Objašnjenje) i priprema zločina
11. Ubojicu sustiže kazna tako što umire	5. Kazna

Rastavljanjem romana *Propali kongres* na sekvence i blokove, može se vidjeti kako je Goran Tribuson postupio s bazičnom shemom kriminalističkog romana. Navedeni roman može se podijeliti na jedanaest sekvenca i pet blokova. Lasić navodi da kriminalistički roman ima jednu kompozicijsku liniju, a iz tablice se vidi da navedeni roman zadovoljava tu kategoriju. Radnja ovoga romana rješava samo jedan projekt, odnosno jedno ubojstvo. Jedna kompozicijska linija omogućuje Tribusonu vjerno prikazivanje inspektora Vinka Dogana kao glavnog protagonista, što je također odlika kriminalističkih romana. Nakon što je utvrđeno da se radi o jednoj kompozicijskoj liniji, također se može uočiti konstantno vraćanje na početak radnje. Tomu je tako jer se Dogan uporno vraća iskonskoj enigmi. Stalnim vraćanjem natrag i opet kretanjem unaprijed, ostvaruju se još dvije kategorije koje su bitne za shemu kriminalističkog romana, a to su paradoksalni događajni niz i inverzija. Inverzijom se postiže zagonetni čin, odnosno zagonetno trovanje cijanidom, a paradoksalni događajni niz omogućuje stalno vraćanja natrag, iako radnja ide naprijed. Bez vraćanja početnoj enigmi, slučaj u kriminalističkom romanu nikada ne bi bilo moguće riješiti. Gradacija se u navedenoj tablici događa između prvoga i drugoga bloka. Prvi blok završava tako što policija zaključuje slučaj, vjerujući da je pronašla ubojicu, a gradacija nastupa otvaranjem drugoga bloka kada inspektor Dogan shvaća da su pogriješili te odlučuje nastaviti istragu. Istraga, otkriće, potjera, priprema zločina i kazna, blokovi su na koje se roman *Propali kongres* može podijeliti. Iz tablice se vidi da je blok istrage najviše razvijen, dok su drugi blokovi manje zastupljeni. Blok otkrića i potjere gotovo se isprepliću, a u romanu su prikazani samo kroz nekoliko funkcija. Priprema zločina

prikazana je usmenim Stršljenovim priznanjem, a kazna iznenadnom Stršljenovom smrću. Pojavljivanje određenih blokova u samo nekoliko funkcija ne umanjuje njihovu važnost. Važnost blokova očituje se u njihovu prikazivanju u kriminalističkim romanima, jer svaki se navedeni blok treba pojaviti kako bi se zadovoljila shema kriminalističkog romana. S obzirom na različitu raspoređenost blokova, roman *Propali kongres* može se okarakterizirati kao roman oblika istrage. Oblik istrage ima nekoliko varijanti, a *Propali kongres* roman je varijante oblika istrage s kulminacijskom točkom na kraju. Tomu je tako jer se iz tablice vidi da roman ima nagli završetak, a blokovi su načinjeni samo od nekoliko funkcija. Romane takve varijante karakterizira upravo takva raspodjela blokova i nagli kraj, gdje su ostali blokovi zbijeni u kulminacijskom dijelu. Varijanta oblika istrage s kulminacijskom točkom na kraju omogućuje piscu da tijekom cijele istrage uvodi u roman nove tragove ili tajnovite činove pomoću kojih istražitelj dolazi do konačnog rješenja. U ovoj varijanti sve je podređeno istrazi, njoj je Tribuson posvetio najviše prostora u romanu, pa iako je uveo i ostale blokove kako bi ostvario cjelovitu strukturu kriminalističkog romana, istraga je blok koji dominira romanom. Može se zaključiti da se naglašenost bloka istrage vidi u tome što Tribuson u roman uvodi dvije istrage koje se bave istom enigmom.

Tablica 2. Roman *Muškarci koji mrze žene*

Funkcije	Sekvence	Blokovi
- novinar Mikael Blomkvist osuđen na zatvorsku kaznu zbog krivokletstva - hakerica Lisbeth Salander istražuje Mikaela po nalogu Henrika Vangera		
- Henrik angažira Mikaela kao privatnog istražitelja - Mikael pristaje započeti istragu za nestalom Harriet Vanger - Henrik upoznaje Mikaela sa slučajem nestale Harriet	Prva zagonetka (Što se dogodilo s nestalom Harriet?)	Istraga

- Lisbeth Salander proučava dosadašnju Mikaelovu karijeru te odlučuje istražiti Wennerstöma		
- Mikael se seli u Hedestad, mjesto u kojemu živi Henrik Vanger - uz pomoć Henrika upoznaje Hedestad i dobiva informacije o mještanima i obitelji Vanger - Henrik mu daje dosadašnji prikupljeni materijal o nestaloj Harriet - Mikael počinje čitati materijal o dosadašnjoj istrazi - Mikael upoznaje Martina Vangera	Upoznavanje sa slučajem	Istraga
- Lisbeth upoznaje novoga skrbnika Bjurmana - iznošenje inormacija o problematičnoj Lisbethinoj prošlosti i prethodnom skrbniku Palmgrenu - saznanje da je Lisbeth proglašena osobom koja je lišena poslovne sposobnosti - Lisbeth radi kao privatna istražiteljica za Dragana Armanskog		
- Mikael pravi popis osumnjičenih osoba za Harrietin nestanak uz pomoć Henrikovih dnevnika - Mikael počinje detaljno istraživati svaku osumnjičenu osobu iz obitelji Vanger - Mikael upoznaje Ceciliu Vanger - Mikael posjećuje umirovljenog inspektora Morella koji je prije 36 godina vodio istu istragu	Popis osumnjičenih osoba iz obitelji Vanger	Istraga

- Mikaelu u posjet dolazi Erika Berger - Erika upoznaje Henrika - Henrik nudi Eriki financijsku pomoć za redakciju *Millennium*		
- Mikael pronalazi prve nepravilnosti u istrazi - u Harrietinu rokovniku pronalazi šifrirane zapise - Mikael započinje ljubavnu vezu s Ceiliom Vanger	Pronalazak nove zagonetke u istrazi	Istraga
- Lisbeth se ponovno sastaje sa skrbnikom Bjurmanom - Bjurman seksualno iskorištava Lisbeth		
- Mikael razgovara s Ceciliom o Harrietinom nestanku - Lisbeth započinje istragu o Bjurmanu - Liseth odlučuje osvetiti se Bjurmanu		
- Mikael ne pronalazi nikakve nove informacije u vezi istrage, počinje gubiti nadu	Istraživiteljska nemoć	Istraga
- Lisbeth se ponovno sastaje s Bjurmanom - Bjurman siluje Lisbeth - Lisbeth uspije snimiti silovanje - Lisbeth se nakon nekog vremena osvećuje Bjurmanu		
- Henrik Vanger ulazi u upravno odbor *Millenniuma* - Mikael odlazi u zatvor na dva mjeseca radi izvršenja dodijeljene kazne		

- Mikael izlazi iz zatvora - Pregledava fotografija koje su snimljene na dan Harrietina nestanka - Mikael posjećuje kolibu u kojoj je Harriet provodila dosta vremena prije nestanka - na nekoliko fotografija otkriva da se Harriet uplašila nečega što je vidjela na suprotnoj strani ulice - Mikael odlazi u *Hedestads-Kuriren* kako bi pregledao arhivirane fotografije prometne nesreće koja se dogodila istoga dana kada je Harriet nestala - na fotografijama pronalazi ženu koja je imala fotoaparat i fotografirala u smjeru onoga čega se Harriet uplašila - pronalazi trag kako će naći tu nepoznatu ženu s fotoaparatom - Mikael otkriva Henriku nova saznanja	Otkrivena još jedna enigma. Čega se Harriet uplašila?	Istraga
- Mikaelu u posjet dolazi kći koja dešifrira zapise iz Harrietina rokovnika - zapisi se odnose na poglavlja iz Levitkog zakonika - poglavlja govore o žrtvovanju i kažnjavanju grešnih žena - uz Henrikovu pomoć otkriva da se jedan od Harrietinih zapisa odnosi na ubijenu ženu koja je radila za Koncern Vanger - Mikael saznaje da ga je Henrik dao istražiti - otkriva da ga je istražila Lisbeth Salander	Druga zagonetka. (Što znače zapisi?)	Istraga

- Mikael upoznaje Lisbeth - Lisbeth počinje raditi s Mikaelom na istrazi	Uvođenje novoga istražitelja u istragu	Istraga
- Lisbeth počinje pronalaziti ostale ubijene žene s Harrietina popisa - Mikael pronalazi ženu s fotoaparatom i fotografiju koja prikazuje ono čega se Harriet uplašila - fotografija nedovoljno izoštrena - Lisbeth dolazi također u Hedestad - otkriva Mikaelu da je uspijela pronaći ostale žrtve s Harrietina popisa	Otkrivene nove žrtve s Harrietinog popisa	Istraga
- ispred kolibe pronalaze leš raskomadane i spaljene mačke - pucnjava na Mikaela	Prijetnja istražiteljima	Istraga
- Lisbeth posjećuje arhiv Koncerna Vanger - Mikael pronalazi još jednu fotografiju na koj prepoznaje Martina Vangera - Otkriva da se Harriet njega uplašila na dan nestanka - Lisbeth također u arhivu pronalazi fotografiju u novinama pomoću koje otkriva da je Martin kriv za Harrietin nestanak	Rješenje druge zagonetke (dokumentirano objašnjenje)	Otkriće
- Mikael odlazi do Martina Vangera - Martin zatoči Mikaela - Martin priznaje da je zajedno s ocem, a i poslije sam godinama ubijao žene - priznaje da je silovao godinama Harriet, ali ju nije ubio - Lisbeth dolazi u Martinovu kuću te spašava Mikaela	Martin priznaje da je ubijao žene (usmeno priznanje)	Priprema zločina

- Martin bježi - Lisbeth kreće u potjeru za njim	Potjera za Martinom	Potjera
- doživljava automobilsku nesreću i umire	Martin kažnjen za zločine	Kazna
- Lisbeth i Mikael otkrivaju kako pronaći Harriet - posjećuju Anitu Vanger - ona im nesvjesno otkriva gdje je Harriet - Mikael posjećuje Harriet - otkriva da je sama pobjegla od brata i uzela Anitin identitet - priznaje da je ubila oca koji ju se također silovao - pristaje posjetiti Henrika - Henrik odlučuje ne objaviti obiteljsku tragediju i Mikael ne smije pisati o tome	Otkriće prve zagonetke	Otkriće
- umire Lisbethina majka - Lisbeth daje Mikaelu sve podatke koje je pronašla o Wennerstömu - Mikael razotkriva Wennerstöma i ispravlja nepravdu koja mu je bila počinjena		

Roman *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona rastavljen je na funkcije, sekvence i blokove. Važnost rastavljanja romana na funkcije jest u tome što iz njih saznaje da se roman sastoji od dvije kompozicijske linije. Prva linija prati zagonetni slučaj nestale Harriet Vanger i ubijenih žena, dok druga linija prati privatne živote Lisbeth Salander i Mikaela Blomkvista.

Rečeno je da kriminalistički roman ima samo jednu kompozicijsku liniju pa se tako može zaključiti da Stieg Larsson izlazi iz okvira konvencionalizirane sheme kriminalističkoga romana.

Kompozicijska linija, koja odgovara kriminalističkoj shemi, podijeljena je na sekvence i blokove te sadržava sve karakteristike kriminalističkog romana. Mikael Blomkvist glavni je istražitelj zagonetnog slučaja, ali Larsson u istragu uvodi i Lisbeth Salander te ona tako postaje Mikaelov pomoćnik. Za prvi se zagonetni slučaj može reći da je samo inicijalni jer se preko njega dolazi do novih zagonetaka koje su još tajnovitije i mračnije. Nove se zagonetke počinju ispreplitati s inicijalnom, pa tako istraga postaje napetija i kompliciranija. Iz tablice se vidi da je inicijalni slučaj pokrenuo otvaranje još jednog slučaja pa je tako jedna istraga poslužila za rješavanje dvije enigme. Navedeno je da nizanje zagonetnih činova dovodi do kulminacije, a to je također vidljivo u tablici. Nakon nekoliko tajnovitih činova, kada je kulminacija bila na najvišem stupnju, odjednom se došlo do rješenja zagonetke. Kao i *Propali kongres* Gorana Tribusona, roman *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona također pripada varijanti oblika istrage s kulminacijskom točkom na kraju. Ostali blokovi nastupaju tek onda kada se iznijelo toliko zagonetnih činova da se njihova napetost više nije mogla podnijeti te jednim iznenadnim otkrićem nastupa cjelovito rješenje enigme. Ono što taj roman svrstava u romane s konvencionaliziranom kriminalističkom shemom jest i linearno-povratna naracija. Tijekom istrage konstantno se vraća početnoj enigmi koja je sve inicirala. Svrha je takve naracije uvijek ista, bez povratka natrag, nema kretanja naprijed. Gradacija, kao sljedeća karakteristika kriminalističkog romana, događa se na početku kompozicijske linije. Gradacija je u tablici vidljiva kada se inicijalna zagonetka podiže na viši nivo tako što se proširuje s novim zagonetkama. Sekvence su prikaz borbe između istražitelja i ubojice koja se očituje u njihovom intelektualnom nadmudrivanju. Pravilo je kriminalističkih romana da istražitelj uvijek pobjeđuje u takvim borbama pa tako ni roman *Muškarci koji mrze žene* nije iznimka. Kada Mikael i Lisbeth završe istragu, odnosno intelektualnu borbu, nastupaju ostali blokovi. Otkriće, priprema zločina, potjera i kazna također su i ovdje sadržani u svega nekoliko funkcija, ali niti jedan blok nije izostavljan. Može se zaključiti da je roman *Muškarci koji mrze žene* u potpunosti kriminalistički roman jer poštuje bazičnu shemu kriminalističkog romana. Iako je bazična shema proširena s još jednom nekriminalističkom kompozicijskom linijom, to ga ne čini manje kriminalističkim romanom, već naprotiv, Larsson tako pridonosi sveukupnom razvoju i vrednovanju kriminalističkog romana.

Kako bi se što bolje utvrdile sličnosti među romanima *Propali kongres* Gorana Tribusona i *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona, komparativnom će se analizom prikazati

njihove sekvence i blokovi[16]. Cilj ovog tabličnog prikaza jest još jednom utvrditi i naglasiti postojanje kompozicijske sheme kriminalističkog romana u navedenim predlošcima. Time se ne želi naglasiti njihova shematičnost i trivijalnost, već se želi prikazati izlazak iz istih. Romani sadrže svih pet kompozicijskih blokova koji nisu ravnomjerno raspoređeni te je vidljivo da u romanima nije ispoštovan njihov shematičan redoslijed. Blok istrage najdominantniji je blok u oba romana, dok su ostali blokovi nastupili kada je kulminacija bila na najvišem stupnju. Iz navedenoga se može zaključiti da su navedeni romani pisani oblikom istrage kriminalističkog romana i to varijantom kojoj je kulminacijska točka na kraju. Navedene dvije tvrdnje utvrđuju već rečeno, a to je da su *Propali kongres* i *Muškarci koji mrze žene* kriminalistički romani koji izlaze iz shematičnosti i trivijalnosti, upravo zato što se njima poigravaju te preko njih stvaraju neke nove vrijednosti.

Tablica 3. Komparativni prikaz sekvenca i blokova romana *Propali kongres* i *Muškarci koji mrze žene*

Propali kongres		*Muškarci koji mrze žene*	
Sekvence	Blokovi	Sekvence	Blokovi
1. Tko je Stršljen i tko je žrtva?		1. Prva zagonetka (Što se dogodilo s nestalom Harriet?)	
2. Početak istrage		2. Upoznavanje sa slučajem	
3. Novi koraci u istrazi, uključivanje najboljih eksperata u istragu		3. Popis osumnjičenih osoba iz obitelji Vanger	
4. Zapinjanje u istrazi, nema dovoljno tragova koji bi policiju vodili u pravom smjeru		4. Pronalazak nove zagonetke u istrazi	
5. Dogan započinje svoju vlastiti istragu		5. Istražiteljska nemoć	
		6. Otkrivena još jedna enigma. (Čega se Harriet uplašila?)	

[16] Kompozicijske funkcije ovdje su izostavljene jer su sekvence vidljivije kompozicijske jedinice te je mnogo lakše uspostaviti vezu između kompozicijske linije i sekvenca, nego između kompozicijske linije i funkcija.

<table>
<tr><td rowspan="3">6. Policijska istraga odlazi u krivome smjeru</td><td rowspan="6">1. Istraga</td><td>7. Druga zagonetka. (Što znače zapisi?)

8. Uvođenje novoga istražitelja u istragu</td><td rowspan="3">1. Istraga</td></tr>
<tr><td rowspan="2">9. Otkrivene nove žrtve s Harrietinog popisa</td></tr>
<tr><td rowspan="3">7. Policija zaključuje slučaj;
Dogan dalje nastavlja istragu jer ne vjeruje da je uhvaćeni mladić ubojica</td></tr>
<tr><td>10. Prijetnja istražiteljima</td></tr>
<tr><td rowspan="2">8. Dogan saznaje nove detalje vezane za istragu te je sve bliže otkriću</td><td rowspan="2">11. Rješenje druge zagonetke (dokumentirano objašnjenje)</td><td rowspan="2">2. Otkriće</td></tr>
<tr><td>12. Martin priznaje da je ubijao žene (usmeno priznanje)</td><td>3. Priprema zločina</td></tr>
<tr><td rowspan="2">9. Dogan shvaća tko je ubojica i pronalazi ga</td><td rowspan="2">2./3. Otkriće i potjera</td><td>13. Potjera za Martinom</td><td>4. Potjera</td></tr>
<tr><td rowspan="3">14. Martin kažnjen za zločine</td><td rowspan="3">5. Kazna</td></tr>
<tr><td>10. Usmeno ubojičino priznanje</td><td>4. (Objašnjenje) i priprema zločina</td></tr>
<tr><td>11. Ubojicu sustiže kazna tako što umire</td><td>5. Kazna</td></tr>
</table>

6. ZAKLJUČAK

Diplomski se rad bavio proučavanjem obilježja kriminalističkog romana Stiega Larssona i Gorana Tribusona. Budući da se kriminalistički roman smješta u trivijalnu književnost, za početak se pokušalo definirati trivijalnu književnost, odrediti njezine karakteristike te objasniti zašto se kriminalistički roman svrstava baš u tu vrstu književnosti. Počeci pojave trivijalne književnosti mogu se vidjeti u nastanku popularne kulture. Rezultat nastanka popularne kulture jest raslojavanje književnosti. Stvorena je nova čitateljska publika koja teži djelima manje umjetničke vrijednosti, odnosno trivijalnim djelima. Takva publika nije imala razvijen kritički i estetski osjećaj te se zadovoljavala djelima koja su pisana po određenoj shemi. Upravo se takva djela svrstavaju u trivijalna. No, proučavanjem trivijalne književnosti došlo se do zaključka da je takvu književnost teško definirati. Ona se ne može odrediti shematičnošću, jer mnoga djela koja se svrstavaju u trivijalna izlaze iz svoje konvencionalizirane sheme. Također se ne može odrediti postupkom klasifikacije niti postupkom vrednovanja jer postoje dobra i loša trivijalna djela. Iz navedenoga se da zaključiti da je slična situacija i s kriminalističkim romanom. Iako se on smatra tipičnim primjerom bezvrijedne književnosti, kriminalistički je roman svojim razvojem izašao izvan granica trivijalnoga.

Karakteristike kriminalističkog romana obrađene su na temelju karakternih jedinica kriminalističkog romana te njegove bazične kompozicijske sheme. Teorijska analiza temeljila se na knjigama *Sve što znam o krimiću* Pavla Pavličića te *Poetika kriminalističkog romana* Stanka Lasića. Pavličić se u svojoj knjizi bavi karakternim jedinicama kriminalističkog romana. U radu se teorijski obradilo nekoliko karakternih jedinica, a najvažnije među njima jesu istražitelj, ubojica, nasilje (enigma) i kazna. Na temelju teorijske analize karakternih jedinica može se zaključiti da je svaka od njih manje ili više bitna, no ono što je presudno jest to da zajedno stvaraju jednu potpunu cjelinu. Teorijska analiza kompozicijske sheme kriminalističkog romana temeljila se na navedenoj Lasićevoj knjizi koja proučava bazičnu kompozicijsku shemu kriminalističkog romana te njezine oblike i varijante. Bazičnu shemu kriminalističkog romana čini jedna kompozicijska linija. Ta je linija linearno-povratna. U kompozicijskoj liniji kriminalističkog romana pojavljuju se figure gradacije i inverzije. Shemu kriminalističkih romana čine i kompozicijski blokovi koji su podijeljeni na blok pripreme zločina, istrage, otkrića, potjere i kazne. Što se tiče oblika i varijanti kriminalističkog romana, Lasić navodi četiri oblika, a to su oblik istrage, potjere, prijetnje i akcije. Iz svakog oblika proizlazi nekolio varijanti kojima se pišu kriminalistički romani.

Nakon obrade karakternih jedinica i kompozicijske sheme kriminalističkog romana uslijedila je primjena prethodno navedenih teorijskih odrednica. Za komparativnu analizu odabrani su romani *Muškarci koji mrze žene, Djevojka koja se igrala vatrom* i *Kule u zraku* Stiega Larssona te *Gorka čokolada, Susjed u nevolji* i *Propali kongres* Gorana Tribusona. Može se zaključiti da se navedeni romani mogu smatrati kriminalističkim romanima. Do takvog se zaključka došlo detaljnom analizom njihovih karakternih jedinica i kompozicijske linije. Naime, analizirani predlošci sadrže karakterne jedinice koje su svojstvene isključivo kriminalističkom roman. Prije svega treba reći da svaki roman sadrži enigmu, koja je osnovni element za pokretanje bilo koje kriminalističke radnje. Postavljanjem inicijalne enigme, Stieg Larsson i Goran Tribuson u svoje romane unose i ostale karakterne jedinice od kojih su najvažnije istražitelj, ubojica, opis i kazna. Osim karakternih jedinica, kriminalistički je roman određen i svojom konvencionaliziranom shemom. Ta se shema pronalazi u analiziranim predlošcima iako je između predložaka utvrđena razlika na kompozicijskom nivou. Naime, roman *Propali kongres* Gorana Tribusona u potpunosti poštuje shemu kriminalističkoga romana pa je tako ona sačinjena od jedne kompozicijske linije koja je ambigvitetna i paradoksalna. Kompozicijska je linija romana *Propali kongres* Gorana Tribusona obogaćena figurama inverzije i gradacije te sadržava svih pet kompozicijskih blokova. *Muškarci koji mrze žene* Stiega Larssona od prethodnoga se romana razlikuje po tome što prati dvije kompozicijske

linije. Jedna kompozicijska linija je ona kriminalistička, dok druga prati privatne živote Mikaela Blomkvista i Lisbeth Salander. Kriminalistička linija u navedenom romanu također u potpunosti poštuje bazičnu shemu kriminalističkoga romana. Iz tabličnog se prikaza može zaključiti da u navedenim predlošcima dominira blok istrage i da su mu svi ostali blokovi podređeni. Iz toga zaključujemo da su romani *Propali kongres* i *Muškarci koji mrze žene* kriminalistički romani oblika istrage. Iako iz oblika istrage proizlazi nekoliko varijanata, zaključujemo da su navedeni romani pisani varijantom oblika istrage s kulminacijskom točkom na kraj. Tomu je tako jer se blok istrage proteže najvećim dijelom kroz oba romana, a blokovi pripreme zločina, otkrića, potjere i kazne svedeni su na tek nekoliko funkcija. Budući da romanima dominira blok istrage te da roman *Muškarci koji mrze žene* ima dvije kompozicijske linije, zaključuje se da su to kriminalistički romani koji izlaze iz svoje bazične sheme. Predlošci ne napuštaju bazičnu kompozicijski shemu kriminalističkoga romana već ju proširuju. Oni time nisu prestali biti kriminalistički romani, dapače, oni su tako doprinijeli razvoju kriminalističkog romana i izašli iz granica trivijalnosti. Ono što je također bitno zaključiti jest to da se shematičnost zadržava bez obzira na nacionalnu pripadnost autora predložaka. Ta shematičnost ne određuje romane *Propali kongres* i *Muškarci koji mrze žene* kao trivijalne romane jer postojanje sheme u navedenim romanima omogućuje autorima proširenje iste, a predlošci time prestaju biti trivijalna djela.

7. LITERATURA

1. Bošnjak, Branimir, 2006. *„Laka i teška književnost" Milivoja Solara – što je književnost postmoderni?*, u: *Znanstveno djelo prof. dr. sc. Milivoja Solara; Hrvatska književnost 20. stoljeća, različite ideje i funkcije književnosti*, Zagreb: Altagama
2. Donat, Branimir, 2011. *Analiza sadržaja i sociodinamika kulture*, u: *Prakseologija hrvatske književnosti*, Zaprešić: Fraktura, str. 53-66.
3. Larsson, Stieg, 2011. *Djevojka koja se igrala vatrom*, Zaprešić: Fraktura
4. Larsson, Stieg, 2011. *Kule u zraku*, Zaprešić: Fraktura
5. Larsson, Stieg, 2008. *Muškarci koji mrze žene*, Zaprešić: Fraktura
6. Lasić, Stanko, 1973. *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb: Mladost
7. Nemec, Krešimir, 2006. *Od feljtonskih romana i „sveščića" do sapunica i Big Brothera*, u: *Raslojavanje jezika i književnosti*; *zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole,* Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, str. 146-158.
8. Nemec, Krešimir, 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga
9. Pavličić, Pavao, 2008. *Sve što znam o krimiću,* Zagreb: Ex Libris
10. Peleš, Gajo, 1999. *Tumačenje romana,* Zagreb: Artresor
11. Solar, Milivoj, 2011. *Kritika relativizma ukusa; Predavanja o ukusu, moralu i poetici*, Zagreb: Matica hrvatska

12. Solar, Milivoj, 2005. *Laka i teška književnost*, Zagreb: Matica hrvatska
13. Solar, Milivoj, 1997. *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb: Školska knjiga
14. Škreb, Zdenko, 1981. *Književnost i povijesni svijet*, Zagreb: Školska knjiga
15. Tribuson, Goran, 2004. *Gorka čokolada*, Zagreb: Školska knjiga
16. Tribuson, Goran, 2014. *Propali kongres*, Zagreb: Mozaik knjiga
17. Tribuson, Goran, 2014. *Susjed u nevolji*, Zagreb: Mozaik knjiga

Internetski izvori:

1. Koroman, Boris, 2011. *Između subverzije i stereotipa*, Vijenac, br. 451 (16. lipnja 2011.), http://www.matica.hr/vijenac/451/Izme%C4%91u%20subverzije%20i%20stereotipa%20/ (stranica posljednji put posjećena 4. 9. 2015.)
2. Labaš, Danijel, Mihovilović, Maja, 2011. *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija 2, file:///C:/Users/beli/Downloads/06_Labas_i_Mihovilovic.pdf (stranica posljednji put posjećena 1. 9. 2015.)
3. Molvarec, Lana, 2012. *Detektiv kao heroj svakodnevice*, Vijenac, br. 482 (6. rujna 2012.), http://www.matica.hr/vijenac/482/Detektiv%20kao%20heroj%20svakodnevice/ (stranica posljednji put posjećena 4. 9. 2015.)