

**Boris Škvorc**Odsjek za hrvatski jezik i književnost  
Filozofski fakultet Sveučilišta u SplituIzvorni znanstveni rad  
UDK: 821.163.42-312.4.09  
Primljeno: 17. 07. 2012.

# TKO JE UBIO DJEVOJČICU SA ŽIGICAMA, A KOGA (JE UBILA) CRVENKAPICA? ILI: O (POSTMODERNIM) HRVATSKIM KRIMIĆIMA

## SAŽETAK

*Ovaj rad predstavlja problemski postavljen pregled hrvatskog kriminalističkog romana. Posebna pozornost stavljena je na razvoj forme tijekom razdoblja komunističkog režima. U radu autor tvrdi da je fuzija kriminalističkog romana i fantastične proze koja se razvila kao hrvatska razlika u žanru od velike važnosti za razvoj hrvatske postmoderne proze. Također se sugerira da je ovaj žanr generirao političku artikulaciju na razini književne vrijednosti, razliku koja je potkopala sliku o stabilnosti kanona kao dijakronijskog niza djela koja ne uzima u obzir subalterne glasove/narativne iskaze što proizvode razliku u odnosu prema hegemoniji kulturne moći. U središnjem dijelu ove studije analiziraju se dva suvremena romana i njihova subverzivna snaga na formalnoj razini analize. Oni se interpretiraju kao postmoderni postetični romani i 'hrvatski odgovor' na dominantne pojave u kriminalističkoj fikciji na globalnoj sceni. Posebno se naglašava da te devijacije od norme, u hrvatskom slučaju prisutne još od Nenada Brixija, također nisu usamljena pojava. Stoga se u obzir uzima činjenica da je otklon od sheme zapravo od samih početaka krimića bio važan subverzivni element u procesu prepletanja trivijalnog i visokog, priznatog i marginalnog, bez obzira na to je li riječ o politici ili poetici teksta.*

**Ključne riječi:** geneologija žanra, hrvatski model, kanon, kompetencija čitanja, korpus, kriminalistički roman, postmoderna dekonstrukcija modela

## 1. UVODNE NAPOMENE:

### „KRIMIĆ“ I „KORPUS“; „KANON“ I „HEMA“

#### 1.1. *Habitus* umjetničkog u tekstu

U hrvatskoj povijesti i teoriji književnosti za shematske vrste žanrovske literature uvriježio se naziv trivijalna književnost, po uzoru na njemačku znanost o književnosti. Ustaljeno je mišljenje da je žanrovska književnost u Hrvatskoj najrazvijenija u žanru ljubavnog shematskog romana. Ako slijedimo neke karakteristike ove sheme, mogli

bismo reći kako se ta tradicija može pratiti od romana Augusta Šenoa, koji je mnoge elemente svojih protorealističkih zapleta gradio na njemačkom sentimentalnom ljubavnom romanu osamnaestog stoljeća. Nastavljajući ovakvu, za mnoge povjesničare književnosti „nezgodnu“ argumentaciju, mogli bismo reći kako se žanr dalje razvija preko romana Marije Jurić Zagorke i njezine pragmatičke implementacije modela, sve do suvremene književnosti i „potkopavanja obrasca“ shematskog ljubavnog štiva, kao na primjer u romanima *Svila*, *škare* autorice Irene Vrkljan ili u romanu *Štefica Cvek u raljama života* autorice Dubravke Ugrešić. Od samih početaka ovaj je shematski književni žanr „ljubavnog romana“ imao pragmatičnu ulogu u kulturnoj zajednici čijoj je recepciji bio namijenjen. U tom smislu on nikad nije bio samo pitanje poetike u užem smislu riječi i shematskog podražavanja obrasca, već je imao značajnu društvenu ulogu, odnosno bavio se političkim aspektima tekstualnosti, bilo nacionalne, bilo rodne ili samo na razini drugačijeg prava na razliku, o čemu će biti više riječi u zadnjem dijelu rada gdje se govori o suvremenim romanima. Šenoa je (samoinicijativno?!) stvarao književnu publiku, Zagorka je pokušavala isto, ali u suradnji i uz pomoć biskupa Strossmayera, a suvremene su autorice ukazivale na problem postfeminističkog neprepoznavanja rodno motivirane drugosti u postmodernom obrascu koji je svoju postmodernost prepoznavao kroz intertekstualnost te kroz igru fantastičnog i realističnog.

Između ovog razdoblja „konsolidacije književnog polja“, kako bi napisali oni koji povijesno razdoblje i njegove „društvene“ funkcije i strategije promatraju na način uokviren „habitusom“, onako kako je to zamislio Pierre Bourdieu<sup>1</sup>, i razdoblja suvremenog „postmodernog“ podrivanja obrasca svakako stoji Krležin tekst *Tri kavaljera frajle Melanije*. „Habitualno“ taj je roman fokaliziran iz pozicije povlaštenosti i pokušava djelovati usuprot tipu teksta koji podučava (jeziku i mitologemu, dakle Šenoinu izričaju) i onom što svojom shematičnom izvjesnošću privlači novu publiku koju valja pokoriti unutar polja dominirajućeg (gospodarskog i šireg kulturalnog) habitusa (dakle u Zagorkinim tekstovima). Značaj tog teksta i njegovih pripovjedačkih (destruktivnih) pozicioniranja za suvremeni postmoderni kriminalistički, rodni

1 Originalni tekst knjige *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979) konzultirao sam u engleskom prijevodu, i to: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, prev. R. Nice, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987 (prvo izdanje 1984). Odustajući od tradicionalne razlike između umjetničkog i neumjetničkog teksta, Bourdieu na suvremenu zajednicu (ali i na zajednicu „realističkog“ devetnaestog stoljeća) primjenjuje koncept habitusa koji je razvio Erwin Panovsky. U tom se smislu može povući analogija s generativnog gramatikom Noama Chomskog i kazati kako je prijemčivost tekstualnog ovisna o takozvanoj interiorizaciji *shemata* što omogućuje „sve misli percepcije i akcije kulture“. Taj, kako kaže Bourdieu, *habitus* određuju oni koji posjeduju kulturni kapital (i ekonomski, naravno) tako da „(...) njihov način života i ukus postaje legitiman“. Tako čak i oni u ilegitalnoj kulturi (popularnoj) prihvaćaju svoju isključenost kao pozicioniranje u polju. Bez obzira na političku orijentaciju, smatra Bourdieu, po svom *habitusu* umjetnici pripadaju dominirajućoj klasi i politički su nemoćni, uključeni u mrežu koja manipulira pričom (o istini) kao instrumenti hegemonije, kako bi rekao F. Jameson.

(ironičnu destrukciju shematskog ljubića) ili (opet ironično intonirani) ispovjedno-patetični postbildungsroman<sup>2</sup> često su podcjenjivani.<sup>3</sup> Osim toga, ovaj je roman s prirodom shematičnosti tekstualnog, a onda i trivijalnom književnošću uopće, uspostavio polemički odnos, istovremeno upotrijebivši obrazac prenesen u trivijalno iz habitusa povlaštenosti u igri koja nagoviješta hrvatsku postmodernost. Krleža govoreći o „smeću“ roto-romaneskne produkcije ne spominje domaći roman koji je izgrađen na elementima obrasca, ali zato progovara o „Rinaldu Rinaldiniju i Sienkiewiczzevim (!) romanima“ (usp. i Mandić, 1985). Pozicioniranje ironičnog pripovjedača, ženski lik u trivijalnom obrascu, razgoljivanje tog obrasca i uvođenje habitualno povlaštene pozicije kao razrješivajućeg fokalizacijskog i moralnog principa unutar tekstualne ukupnosti stvorili su predispozicije za, s jedne strane, „žensku prozu osamdesetih“, a s druge strane za trivijalni obrazac kriminalističkog romana s literarnim pretenzijama koji je u hrvatskoj književnoj praksi postao ovjereni obrazac pisanja sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća.<sup>4</sup>

Autorice sedamdesetih i osamdesetih potkopavale su trivijalni obrazac otvarajući prostor onog što se, često pogrešno, nazivalo „ženskim pismom“, a u praksi je bilo ironiziranje zadanog rodnog obrasca naracije nacije u hrvatskoj književnosti, odnosno put prema ostvarivanju ravnopravnosti glasa „ljepše polovice“ književnosti. Ta ravnopravnost glasa nije neophodno i glas rodne razlike. Isticanje činjenice da se radi „o ženi koja piše kao žena“ (Culler) i o rodnoj impostaciji iz pozicije drugosti u odnosu na hegemoniju muškog habitusa samo je utvrđivanje stanja stvari, a ne otvaranje problema (koji je ionako otvoren drugdje). Vrlo je važna činjenica da su ovaj tipski obrazac naracije i njegovo značenje u razvoju nacionalnog književnog korpusa zabilježile sve povijesti hrvatske književnosti, često mu dajući prominentno mjesto najprije u hrvatskom protorealizmu, a onda i u književnosti hrvatske postmoderne.<sup>5</sup>

## 1.2. Krimiće u korpusu

S kriminalističkim romanom, onim što se u stručnoj, uglavnom anglosaksonskoj literaturi zove *Crime Fiction*, detektivskim romanom ili pak s trilerima, stvar je u hrvatskoj književnoj historiografiji izgledala znatno drugačije u odnosu na tzv.

<sup>2</sup> Mislim tu na romane tipa Tribusonove *Povijesti pornografije*, Radakovićeve *Sjaja epohe* ili Bulićava *Putovanja u središte hrvatskog sna*.

<sup>3</sup> Vidi: B. Škvorc, 2005: 81-102.

<sup>4</sup> Hrvatska fantastika (ako počinjemo s Mandićevom dosjetkom o „hrvatskim bogesovcima“) datira se u završetak šezdesetih i sam početak sedamdesetih, a ne Pavličićevim i Tribusonovim romanima koji zapravo predstavljaju već zrelu fazu te poetike koja kombinira trivijalni obrazac i svjesni politički iskorak iz (naoko) hermetične poetike. Valja, međutim, upozoriti kako ni šezdesetih i sedamdesetih kod prvih „bogesovaca“ nije manjkao nacionalni antikomunistički akcent u nekih od njih (Čuić), a Horozović (Talhe) i Sidran (Potukač) zagrebačkim su izdanjima zapravo najavili zrelog Mešu Selimovića, upozorio me jedan pozorni čitatelj ovog teksta. Bili su tu Pavličić pa prvi Kekanović, prvi Barbieri i još neki – a sve se to zbilo prije 1970-ih, barem kad govorimo o fantastičnim elementima u obrascu krimića.

<sup>5</sup> U slučaju Marije Jurić Zagorke do revalorizacije njezina mjesta u „kanonu“ dolazi tek osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.

ljubavni roman, ili u odnosu na problem ravnopravnosti glasova. Kod krimića definitivno govorimo o atipičnoj shemi u usporedbi sa shematima iz eurocentričnih povlaštenih tradicija prema kojemu se margina (politička i kulturološki shvaćena kao politička zajednica) odnosi. Prvi „kriminalistički“ tekst u razdoblju hrvatskog romantizma pronalazi Igor Mandić u kalendaru za godinu 1851. Priča se zove *Ubojstvo u Berdmonseyu*, a pozivajući se na Divnu Zečević, autorstvo se može pripisati Marku Radojčiću.<sup>6</sup> Tako se krimić na svojim izvorištima smješta između usmenog i pisanog korpusa, u pučku književnost. Otada do danas, kad u zadnjem dijelu ovog teksta imamo mogućnost progovoriti o dvama tipovima „krimića“ kao vrlo znakovitim mogućnostima koji se realiziraju tekstovima postmodernog romanesknog obrasca, puno se toga promijenilo, ali je jedno sigurno, a to je činjenica da je povijest hrvatskog kriminalističkog romana dosta atipična, skokovita i primjerena atipičnim povijestima književnosti, onima koje se u svojoj genealoški impostiranom „teorijskom“ upisivanju u povijest pokušavaju odmjeravati prema „centru“.<sup>7</sup>

S jedne strane razloge tome treba tražiti u ustaljenom stavu struke u razdoblju između Drugog i Domovinskog rata, prema kojem u socijalističkom, često ne potpuno tržišno orijentiranom književnom umrežavanju, i sam shematski obrazac koji je najovisniji o tržišnoj prodi, i o njoj najviše ovisi, mora isto tako biti atipičan. Upravo zato hrvatski su kriminalistički romani do razdoblja hrvatske fantastike kasnih 1970-ih i 1980-ih rijetko primjeri u raspravama o žanru kojih od ranih sedamdesetih godina ima dosta.<sup>8</sup> S druge strane, postojanje „alternativnog“ tržišta „šund“ literature, onog odvojka koji se u Americi zove „pulp fiction“ pokazalo je da se krimić itekako čitao, posebno u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata. Usto je važno napomenuti da je u tom obliku, na kioscima, objavljeno i dosta djela koja su zaslužila ukoričenje, a objavljivana su često pod pseudonimima pisaca koji su se, uz krimiće, bavili i tako zvanom „visokom“ literaturom. Habitus „povlaštenosti“ pisma u socijalističkoj Hrvatskoj nije dopuštao „prijelaz granice“ u polje koje nije bilo ovjereno od vladajuće kulturološke paradigme.

U dva odvojena i vremenski dosta udaljena početna pokušaja zadavanja diskurzivnog okvira podražavanju stvaranja shematskog obrasca okušalo se dvoje

6 Usp. Mandić, 1985:157-158 i Divna Zečević u: *Povijest hrvatske književnosti*. Knjiga 1: *Usmena i pučka književnost*. Zečević spominje pučki obrazac koji prelazi i postaje obrascem „masovne književnosti“ (str. 610). Tu su važne dvije distinkcije: ispravniji termin pučka za ono što se često miješa s narodnom književnošću i razlikovanje popularne i masovne kulture kao dvaju znatno različitih fenomena.

7 U tom je smislu teza o polukolonijalnoj svijesti koju iznosi Marija Todorova u svojoj studiji o imaginarnom Balkanu (*Imagining the Balkans*, 1996, Oxford University Press) zanimljiva i za prostor koji je stvorio konstrukciju imaginarne srednje Europe kao prostora vlastite kulturalne pripadnosti (o imaginiranoj Srednjoj Europi v. Schopflin i Wood: *In Search of Central Europe*, Totowa, New Jersey, 1989).

8 Ovakav stav vrijedi i u proučavanju drugih „socijalističkih“ književnih habitusa, usp. Scaggs, 2005, gdje jedva da se spominju romani izvan anglo-američkog i francuskog govornog područja. Slično postupaju i Lasić u svojoj knjizi o poetici kriminalističkog romana (1973). Niti Žmegač (1976) ne navodi primjere iz hrvatske književnosti.

autora koji su općenito ostavili vidan trag u povijesti hrvatske književnosti. U svom vremenu, početkom dvadesetog stoljeća, prvi je „krimić“ napisala upravo Marija Jurić Zagorka, o čemu će biti više riječi kasnije, a u razdoblju koje je bilo nesklono „zapadnim novotarijama“ pisac prvog „pravog“ krimića nakon Drugog svjetskog rata bio je Antun Šoljan, autor po čijem je imenu ugledni teoretičar hrvatske književnosti Ante Stamač jedno čitavo razdoblje hrvatske književnosti pokušao nazvati Šoljanovim dobom.<sup>9</sup> Oba su djela imala više kulturološko negoli književno značenje i pokušavala su doprinijeti tom pomaku u shvaćanju korpusa, odnosno u promjeni habitusa koji svojom kulturnom „moći“ i uspostavljenom hegemonijom vrijedne književnosti u odnosu na književnu vrijednost uokviruje ono što ulazi u književno polje. Svakako već u uvodu valja naglasiti kako je riječ o važnim književnim činjenicama s obzirom na društvenu ulogu žanra i moguće posljedice koje su na razvoj ove vrste navedena dva djela mogla imati, samo da su neke stvari u procesu „naracije nacije“ bile posložene nešto drugačije i da su odnosi moći bili raspoređeni u korist obrazaca koji su pokušavali prevladati podjelu između „visoke“ i „niske“ književnosti i ironično fokaliziranje iz pozicije koju je Krležin pripovjedač zauzeo u svom prvom romanu.

Ako povijest žanra i njegovu dekonstrukciju sagledamo iz suvremene perspektive početka dvadeset i prvog stoljeća, vidjet ćemo da je tijekom razvoja ovaj narativni obrazac „uhvatio korak“ sa zapadnim uzorima. Stvar se može promatrati iz dvaju različitih polazišta. Prvo se može definirati promjenom habitusa, odnosno pluralizacijom unutar vladajuće ideološke paradigme. Gledajući iz perspektive razlikovnosti shvaćene u Bourdieuovu smislu riječi, može se reći kako sve navike unutar vladajuće (gospodarske i kulturne) paradigme iz pozicije društvene hijerarhije u postmodernom okruženju „proklizavanja vrijednosti“ zapravo iz pozicije demistifikacije prelaze u poziciju borbe za povlaštenu poziciju. U tom smislu je i došlo do pozicioniranja unutar kojeg je vrijednost žanrovske proze prekoračila granicu onog što je nazivano „visokom književnošću“. S druge pak strane mogućnost ulaska u korpus može se pripisati elitizaciji krimića, odnosno formalnom uplitanju obrasca u književni korpus za koji je na primjer Žmegač (1976) napisao da ima moć „pomicati granice“ što shematski obrazac krimića, prema njegovim riječima, prije nije imao. U tom tradicionalnijem i više filološki utemeljenom pogledu na tekst riječ je dakle o „očuđenju“ krimića i shematizaciji sustava trošenja (umjetničkog) obrasca.

To se sustavno počelo događati tek negdje početkom 1980-ih godina, dakle upravo u vrijeme raspadanja vladajuće socijalističke „moralne paradigme“ i u razdoblju pluralizacije svjetonazora i autorskih glasova u postmoderni. U tom razdoblju možemo govoriti o fenomenima koji se na razini sustava događaju u hrvatskoj književnosti gotovo paralelno sa situacijom u književnostima koji imaju dugu tradiciju kriminalističkog romana, ali tradiciju koja ima vlastitu povijest i uklopljenost u

9 V. predgovor Šoljanovu romanu *Luka*, izd. Erasmus naklade, 1997, str. 14.

sustav.<sup>10</sup> Pisci krimića iz generacije fantastičara, poput Pavličića ili Tribusona, postali su dijelom ovjerenog književnog polja, ali je pitanje bi li se to ostvarilo da su se bavili isključivo kriminalističkim romanom i da taj kriminalistički roman nije imao svoju politiku iza poetike koja ga je uokvirivala. Ta novo uspostavljena tradicija nije međutim bila izvlaštena iz šireg konteksta. Ona se djelomično naslanjala na neke narativne obrasce stranih uzora (od Eca do američkih posthumanista), a književno se polje preoblikovalo u skladu prodora u multimedijalnost koja je u povlaštenim krugovima pozicije moći uvela ne samo nekad „zabranjene“ žanrove nego i nove medije i načine prenošenja fikcijskih obrazaca.<sup>11</sup>

Od hladne posthumanističke naracije „twin-peakovske“ proze (Ferić početkom 2000-ih), prihvaćanja elemenata trilera u dekonstrukciji društvenih odnosa kroz naoko trivijalni obrazac (Pavličić krajem 1970-ih i kasnije Pavičić, od sredine 1990-ih), ostvarivanja presjeka društva u tranziciji od kasnog socijalizma (Tribuson, čak i u svojim najtrivijalnijim romanima o inspektoru Baniću), rane ratne tranzicije (opet Pavičić), preko tajkunskog perioda transformacije kroz oblik kombiniranog obrasca između tzv. „hard boil“ krimića i „krimića policijske procedure“ (opet Tribusonov ciklus o inspektoru Baniću) pa sve do ranije ustoličene i već ovjerene metodologije kombiniranja kriminalističke fabule s fantastičnim elementima „borgesovske“ proze (rani Tribuson i Pavličić), hrvatski je kriminalistički roman dekonstruirao obrazac klasične kriminalističke sheme, potvrdivši Ecovu tezu da se kao krimić može čitati gotovo sve: od shematske proze trivijalnog obrasca do njegova kompleksnog i višeslojnog romana *Ime ruže*.

Koncentrirajući se na dva suvremena romana, ustvari ćemo pokušati vidjeti kako je ovaj atipični književni obrazac postao jedan od najzanimljivijih hibridnih postmodernih književnih narativnih formi početka dvadeset i prvog stoljeća te kakvo je značenje upravo atipičnog razvoja naracije tradicionalnog krimića za ovako ostvarene postmoderne tekstualne prakse koje se, s jedne strane, uklapaju u suvremena književna zbivanja, a s druge funkcioniraju kao dekonstrukcijski tekstovi važni za noviju povijest hrvatske književnosti i kulture te naročito za njezin suvremeni trenutak. Posebno će pri tom biti važno kakav značaj ima ovakav habitualni okvir postmodernosti za tijek hrvatske književnosti dvadesetog stoljeća i kako se takva djela mogu smjestiti u kanon i odnositi prema kanonskim romanima. Pritom nećemo zanemariti Krležin roman i njegovo „pionirsko“ podrijetlo obrasca niti ulogu koju je u prihvaćanju podrijetla impostirane drugosti imala ženska proza, odnosno rodno osviješteno pismo.

<sup>10</sup> Tako ćemo u *The Oxford Companion to English Literature* (ur. Margaret Drabble i dr.), Oxford University Press (1996) naći Agathu Christie, Dashiella Hammeta ili Raymonda Chandlera, neovisno o tome što za razliku od suvremenih pisaca kojima se priznaje „literarnost“ (Thomas Harris, James Ellroy) i „boravak“ u području polja, njihova nazočnost nije bila dana sama po sebi.

<sup>11</sup> Usp. James Carey: *Communication as Culture*. London: Routledge, 1989. Posebno v. poglavlje: „Technology and ideology“.

### 1.3. Podrivanje sheme, smještanje u kanon

U središnjem dijelu ovog rada, a u sklopu prikaza suvremenih tendencija u hrvatskom kriminalističkom romanu, utjecaja obrasca na narativni sklop hrvatskog proznog izričaja kao konstrukcijske cjeline i dekonstrukcije njegove tradicije pozabavit ćemo se dvama obrascima postojanja krimića i ucijepljenosti elemenata obrasca u korpus proznog izričaja. Posebna pozornost bit će na političkim elementima instrumentalizacije poetike u nagovorima tekstova. To ćemo učiniti nakon pregleda povijesti problema, njegove kratke analize i stvaranja pretpostavki za postmoderno „prelaženje granica“ koje je u hrvatskom slučaju, kako u ovom tekstu zaključujem, podjednako uvedeno i stvoreno vlastitom tradicijom. Postupak ćemo prikazati ukazivanjem na neke konstrukcijske elemente i kontekstualna uključivanja u dva romana: *Smrt djevojčice sa žigicama* Zorana Ferića i *Crvenkapica* Jurice Pavičića. Pritom stavljam pozornost ne toliko na same romane. Njih koristim kao očigledne primjere, a ukazujem upravo na tu činjenicu nacionalnog kontinuiteta „dekonstrukcije“ i resematizacije književnog polja, što može dati doprinos tezi o uklapanju u šire zamišljeni kanon suvremene književnosti, odnosno njezinih pojavnih obrazaca danas. Naravno, ponovo problemu pristupamo iz pozicije zapadnog kruga, zapadne civilizacije, onako kako je definira Huntington, ali također kako se ona kroz tradiciju čitanja hrvatskog kanona redovito (pre)naglašava u teorijskim tekstovima i pri/povijesnim analizama.<sup>12</sup> Time što kanim vršiti komparativnu analizu čak i prije no što se sam obrazac književne produkcije prouči kao kontinuitet ostvarenja unutar jednog jezičnog korpusa, pokušat ću ukazati na činjenicu da shemati iz određenog kulturalnog kruga dominiraju lokalnim habitusom na formalnoj razini i neizravno ukazuju na pripadnost određenom krugu. Tu nije riječ o epigonstvu niti govorimo o *deltajevski* shvaćenu duhu epohe. Riječ je o strukturalnim elementima shematiziranja konvencija, onako kako ih shvaća Mary Douglas, nasuprot anomalijama koje proizvode nelagodu.<sup>13</sup>

12 Promatranje lokacije kultura (Bhabhin termin) kao procesa koji proizvodi novi sukob civilizacija posljedica je radikalizacije pogleda na kulturalne shemate koje dolazi iz SAD-a, i to još prije rušenja glasovitih tornjeva. Tako Samuel Huntington u svom odgovoru Homiju Bhabhi vezano uz njegov shemat „trećeg prostora“ (*the third place*) gdje se može locirati kultura ucijepljena između stabilnih paradigmi, odgovara mono-kulturalnom isključivošću, odnosno prozivajući ga za falsifikaciju pluralizacije i dijalogičnosti, te pozivajući na „radikalizaciju sukoba civilizacija“ (Huntington ih vidi šest, a Hrvatska bi bila u prostoru između zapadne i ortodoksno-istočne monokulturalne paradigme; dakle opet i svakako između, čak i u monokulturi), odnosno odijeljeno promatranje pojedinih kulturalnih krugova, njihovih poetika i političkih habitusa proizvedenih kao *razlika*. Prostori između, adaptira se tako Bhabha, zapravo su prisiljeni na prilagodbu. U tom smislu možemo govoriti i o hrvatskom postmodernom „podražavanju obrasca“ u odnosu na modele aproprijacije prihvatljive kao nacionalna razlika. Otuda ucijepljenost zapadnih shemata u lokalni habitus poetike razlike. Usp. Huntington, Samuel: *The Clash of Civilisations and Remaking of the World Order*, New York, Simon&Schuster, 1997. I Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

13 Douglas piše o shematima kao načinu pristanka na konsenzus i o ironičnim (dvosmislenim) elementima razlike koji proizvode nelagodu. Napetost u poetici svakodnevnice se izbjegava pristankom na shematsko

Nekoliko je razloga zašto sam u prikazu postmodernog proklizavanja proznog žanra iz shematskog obrasca u postmodernu pluralizaciju glasova i prisvajanje prostora „visoke književnosti“ izabrao upravo ova dva pisca i dva romana koji značajno odudaraju od klasične sheme krimića, a o kojoj će biti više riječi u dijelu teksta koji slijedi. Najprije, ta su dva romana do krajnjih granica „potkopala“ koherentnost žanra kriminalističkog romana u suvremenoj hrvatskoj književnosti, prvi na sintagmatskom, a drugi na paradigmatičnom planu. Ono što je u tom procesu po mom mišljenju najzanimljivije jest činjenica da se to događa gotovo paralelno s konsolidacijom žanra kao samostalne činjenice i ispisivanjem prvih „klasika“ samog žanra kao ponovljivog obrasca. Riječ je o postupku znatno različitom u odnosu na onaj koji je ostvaren kroz razvojno razdoblje oblikovanja obrasca, premda valja naglasiti da je i sam razvoj obrasca bio netipičan i s uvijek prisutnim ekskursima u poetiku svakodnevnice. I proces poigravanja s genealogijom romana u anglosaksonskoj književnoj paradigmatičnosti uzeo je daleko više vremena da dođe do ograničene destabilizacije. Ono o čemu govorimo ovdje je naslanjanje ne samo na vlastitu tradiciju nego na tradiciju forme općenito, neovisno o njezinu habitusu.<sup>14</sup> To što je obrazac naturaliziran u prostor zapravo je posljedica globalnih odraza politike i poetike svakodnevnice na prostor koji se u fikciji podražava. Takvo nešto je tijekom socijalistički obilježenog prostora dijageze bilo teško ostvarivo.

S jedne se strane ovi romani, svaki na svoj način, nastavljaju na „povijest dekonstrukcije“ obrasca u hrvatskom krimiću čija je tradicija gotovo jednako bogata kao i tradicija konsolidacije žanrovski uokvirene shematske proze. S druge pak strane resemantizacijom književnog polja došlo je do dosta neobične situacije u kojoj se može naći potencijalni čitatelj, a to je situacija u kojoj se u procesu čitanja romana koji pripada polju tradicionalno umjetničke i ideološki dominantne (vladajuće) književnosti tekstualno poigrava sa žanrovskim, ili, ako se čita drugačije, žanrovsko se „uzdiže“ do mogućnosti unutar koje se književnost može čitati s elementom iznimne „začudnosti“. No, pitanje je ostvaruje li se taj element začudnosti u odnosu s tradicijom zadanog književnog polja ili obrasca koji je počeo „prelaziti granicu“, ne samo kao prijenos obrasca iz druge književnosti nego i kao logična posljedica propitivanja granica forme i pozicioniranja fokalizatora teksta. Ono što je za čitatelje koji se bave poviješću ovih

---

prezentiranje i prihvaćanje shemata kao strukturalnih elemenata u okviru kojih će se ostvarivati razlika, bez radikalnih intervencija u konvenciju obrasca ponašanja i prenošenja informacije. Najbolji prikaz je u zborniku *How Classification Works*, M. Douglas i David Hull, ur. (Edinburgh University Press, 2002), a originalno ova je dihotomija izložena u knjizi *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 1966 (Penguinovo izdanje 1970).

14 Dok između serije romana Raymonda Chandlera o Philipu Marlowu i suvremenih „posthumanističkih“ romana Jamesa Ellroya ili postmodernog urušavanja obrasca od Pynchona do Paula Austersa možemo govoriti o desetljećima generičkog razvoja žanra i njegove destrukcije, u hrvatskom slučaju od Tribusonova inspektora Banića do Ferićeva forenzičara Fera, razdoblje „prilagodbe“ i dekonstrukcije tek nastalog obrasca daleko je kraće.



odnosa važno spomenuti jest činjenica kako je proces urušavanja prenesenog obrasca započet na samom početku razvoja kriminalističkog romana nakon Drugog svjetskog rata, dakle još romanima Nenada Brixija, a nastavljen u prozi hrvatskih fantastičara (1980-ih godina, usp. Pavičić, 2000).

Drugi važan razlog zbog kojeg su primjeri postojanja upravo ovi romani leži u činjenici da niti jedan autor nije pisac krimića u tradicionalnom smislu te riječi, već se radi o autorima prisutnim u kulturalnom okviru „visoke“, *mainstream* književne produkcije, dakle o autorima koji su ostvarili „pozicije kulturne moći“ unutar *establishmenta* privilegirane pozicije *pisca*. Ferićev roman, štoviše, kritika uglavnom nije u mnogim svojim pokušajima opisa niti smatrala krimićem, a Pavičićev roman shemu (istražiteljskog) krimića ima samo u trećem dijelu teksta, dok prva dva dijela funkcioniraju najprije kao društveni roman, a onda kao triler, čineći ovaj prijelaz postupnim i uvodeći čitatelja iz horizonta očekivanja umjetničkog teksta prema okviru za shemu. Važno je također napomenuti kako se u oba slučaja radi o tekstovima koji u nekim svojim dijelovima i u shemi pripovjednog pozicioniranja vode vrlo polemičan dijalog s tradicijom, jedan na formalnom, drugi na sadržajnom planu. To je upravo karakteristika ovog žanra na širem planu, tako da možemo govoriti o još jednom elementu uklapanja u šire zamišljeni korpus zajedničkog habitusa, ovoga puta nametnutog izvana, a ne težnjom lokalnog vernakularnog modela da bude dijelom prostora i kulture koja je veća od njega i kojoj je svojom pozicijom podčinjen.

Autorske intencije unutar svojih izvanjski zadanih obrazaca uslojavaju tekst tako što citiraju druge pisce i druge književne obrasce koji su žanrovski vrlo teško određivi i svedivi „bez ostatka“. Isti se problem pojavljuje i na razini tumačenja, odnosno intencijskih čitanja tih tekstova.<sup>15</sup> Umjesto odgovora i sigurnosti koju pruža shematsko razrješenje „zagonetke“ krimića, oba romana postavljaju čitav niz pitanja koja na kraju ovih tekstova ostaju otvorena. Koliko su oni doista odraz društva koje prikazuju, koliko su njegov prikaz, a koliko su konstrukcija koja svijet „stvara“ umjesto da ga prikazuje, također ostaje otvoreno pitanje koje se „nudi“ pojedinačnim interpretacijama određenih ideoloških i književno-povijesnih slojeva teksta.

Nakon čitanja, nameće se i pitanje kakva je ideološka uloga ovih tekstova, pogotovo ako se pozornost svede na žanrovski raskorak i namjerno izabran manipulativni postupak reprezentacije koja ne određuje habitus nego proklizava između zadanih izvjesnosti i podriva čvrsta mjesta sigurnosti izabrane u shematima tekstualnog (usp. Hutcheon, 2002). Naime, za razliku od klasičnog obrasca kriminalističkog romana u kojem se privid kosmosa proizvodi izvjesnošću konačnog razrješenja zagonetke i

15 O intencijama govorim ovdje onako kako ih je opisao i definirao Eco u knjizi *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Zagreb: Algoritam (2005). Jedan od primjera tekstova u kojima se multipliciraju intencijska polazišta u tekstu upravo je tekst E. A. Poea koji se često smatra prvom kriminalističkom pričom u suvremenom smislu riječi (v. Eco).

uspostavljanjem izvjesnosti poretka, niti u jednom od ovih tekstova ne razrješava se zadani problem (zločin) dok se istovremeno konačno razrješenje odgađa u društvenom kontekstu teksta koji također počinje izmicati autorskoj kontroli (Ferić) ili pronalazi razrješenje koje ide usuprot tradiciji žanra i zadane moralne paradigme suvremenog habitusa, odnosno predmnijevane stabilizirajuće politike tekstualnog (Pavičić). Time se s jedne strane proizvodi moralna dvojba u procesu interpretacije teksta, ali se s druge ukazuje na sve probleme s kojima se pokušaj interpretacije tekstova susreće. Dovodi se u pitanje i sam proces interpretacije svijeta (djela) te tekstovi podražavaju postmodernu tezu da je „avantura interpretacije“ dvojbena u najmanju ruku onoliko koliko i mogućnost „označavanja stvari pravim imenom“. Utoliko su oba romana definitivno shematsko polazište pretočili u pozicioniranje unutar kanona u stvaranju. Njihovo mjesto u korpusu istovremeno je i (re)prezentacija mjesta tog korpusa u šire zamišljenom shematu vrijednosti nadane globalne uokviravajuće paradigme. U tom smislu upravo se zatvorio krug: svjesno poražavanje jednog modela pretvorilo se u shematski izvjesnu zadanost koja upravo taj prostor podražavanja čini prostorom shematski uokvirenog. Lokalna razlika postala je instrument globalnog postupka, a uokviravanje unutar tog prostora zapravo je uskratilo vernakularnoj obilježnosti upravo taj element – pravo na razliku u procesu identifikacije tekstem, bez obzira na to koliko epigonski taj tekst izgledao iz perspektive komparativističkog uvida.

#### **1.4. Kompetencija čitanja i generički razvoj žanra**

Mislim da nakon ovako impostirana uvoda nije iznenađujuće reći da tekstove, koje smo izabrali kao primjere modernog proklizavanja iz žanrovske proze u kanon i iz izopćenosti iz polja u habitiranje u njemu, nećemo interpretirati, pogotovo s obzirom na svijest o zatvorenom krugu interpretacijskog postupka uopće i njegovu upisivanju u nerazrješivi niz upisivanja značenja. Bavit ćemo se njihovim pozicioniranjem u korpusu i pokušati s jedne strane vidjeti kakav je odnos današnjeg, postmodernog „krimića“ i korpusa, a s druge strane pokušati doprinijeti pronalaženju odgovora na pitanje kako je to „miješanje žanrova“ i njihovo proklizavanje, s posebnim naglaskom na „prodor“ onog što se tradicionalno zove trivijalnom prozom u polje „visoke književnosti“ ili „umjetničke proze“, uspjelo objediniti dva odvojena tipa pozicioniranja moći: onog koje je pridruženo habitatu *establishmenta* i onog koje je svjesno svoje pozicije isključenosti. Zašto i kako se u postmodernoj situaciji gubi ova podvojenost, a ispreplitanje ideoloških zasićenosti (i dalje dirigitirano iz krugova moći) postaje nositeljem paradigme nivelacije, jedno je od pitanja kojem ćemo također pokušati pronaći neki izlaz iz ecovski zamišljene „šume“ značenja, ali bez zahtjeva za (interpretacijskim) konsenzusom koji toliko opterećuje tradicionalnu teoriju (književnosti).

Ovo posljednje naročito bi trebalo biti zanimljivo iz vizure povijesti književnosti koja osim generičnog pozicioniranja i filološkog prebrajanja kroz svoju pri/povijest uvažava i oblikovanje ideologija kroz tekst (i u tekstu!), njihovo trošenje i preraspodjelu moći u drugačijim sinkronim grupiranjima jezičnog, kulturnog i političkog „kapitala“. Kako ono što Bourdieu naziva „nelegitimnim“ poljem ulazi u okvire „legitimnog“, kako i zašto dolazi do otvaranja polja prema *drugom* te koji je odnos filoloških i unutarnje književnih (generičkih) elemenata analize prema komparativnoj komponenti šire zamišljenog preplitanja polja, ključna su pitanja na koja tražimo odgovore. Ona su postavljena znatno šire od povijesnog pregleda hrvatskog krimića i stoga se, koliko i krimićem, ovdje bavim(o) i problemima književne identifikacije općenito.

Iz ovoga je jasno kako je riječ o dvjema razinama problema. Prva je ona koja se odnosi na okvir književne kompetencije, pozicije zauzete unutar „legitimnog“ i „nelegitimnog“ sustava i pozicioniranje (kulturalne) moći što određuje okvire unutar kojih se odvija kodiranje, dekodiranje i manipuliranje tekstualnog (i tekstualnim). Druga je razina vezana uz problem koji se odnosi prema generičkim karakteristikama tekstova, odnosno prema onom što se u njih „upliće“ kao rečeno i onom što se iz njih može „iščitati“ kao intencijski upleteno. U tom je smislu i odnos naratološki zamišljene povijesti čitanja i onog iščitavanja dijakronije koje se uzda u novohistoricističko uokviravanje dinamičnih promjena na razini iskazivanja i razumijevanja mitologema i ideologema (i njihova usustavljanja) vrlo složen. Ali na kraju analize rezultati obaju interpretacijskih procesa mogu biti neobično (politički) bliski ako već ne slični na razini iščitavanja poetičkih svojstava tekstova.

Put od sinkronijski uočenog „premrežavanja polja žanrova“ prema povijesti žanra koji sudjeluje u preplitanju kompetencije književnih polja i generičkom modificiranju polja kompetencije u odnosu na dijakroniju i sinkroniju, područje je kompetencije na kojem se otvara nekoliko pitanja. Prije svega tu je problem nestabilnosti svake „jednoznačnosti“ i shvaćanja povijesti književnosti kao kanona proizvedenog iz „pozicija moći“ bilo da govorimo iz pozicija akademije, politike, nacije ili gospodarske dominacije. Uostalom, iz pozicija Bourdieuove teorije to je ionako toliko isprepletano da je teško razlučivati elemente pojedinačnih raspršenosti.<sup>16</sup> Slijedi pitanje o ideološkoj determiniranosti svakog čitanja i interpretacije koje često može repozicionirati interpretacijsku poziciju u odnosu na prije već konsenzusom utvrđene autorske i tekstualne intencije. A onda, tu je i pitanje odnosa između

16 U knjizi *L'Archeologie du savoir*, Paris, 1969 (meni dostupne u engleskom prijevodu *The Archeology of Knowledge*, New York: Pantheon, 1972), Foucault govori o nepostojanju jednog centra moći koji koordinira ono što smo ovdje nazvali habitusom „legitimnog“ polja „visoke“, ovjerene književnosti. Kao i moć u državi ili političkoj organizaciji i ovdje je moć disperzna, raspršena, ali se koncentrira u određenim poljima proizvedenim ukupnošću odnosa vladajućih ideologema i mitologema u nekom zaustavljenom sinkronom trenutku „rasporeda snaga“. Odnos prema takvom tipu dominacije, makar i negativan, zapravo je legitimira (usp. Bourdieu, 1987).

uvažavanja izvanjskih elemenata koji zadaju odnose moći u sustavu, a time i repozicioniranje čitateljske i autorske intencije prema tekstu kao, ipak, činjenici koja svojim ispisivanjem pretendira na prevladavanje kontingencije jezika (Rorty, 1989). Kako to da nešto što predstavlja slijed jedne uokvirane tradicije istovremeno korespondira s drugom tradicijom koja je proizvod drugačijih pozicioniranja ovog dijela „nelegitimnog sustava“, drugačijeg tipa uokviravanja i znatno različitih odnosa moći, a onda i drugačijeg tržišno orijentiranog autorstva i shvaćanja pisanja kao zanata? Ovo posljednje naći će se u središtu završnog dijela ove rasprave koja će se baviti propitivanjem kanona iz pozicije žanrovske sheme koja je „ušla“ u kanon, istovremeno koketirajući sa žanrovskim shemama drugih književnih paradigmi i odnosima sustava moći koje svojim repozicioniranjem dovode u pitanje.

## 2. POGLED UNATRAG: OD POČETAKA DO (POST) MODERNOG KRIMINALISTIČKOG ROMANA

### 2.1. Specifičnost prostora i obrasca

Prije nego što pokušamo odgovoriti na gornja pitanja, ili makar dati doprinos procesu u kojem će se odgovori iznaći, valja se pozabaviti teorijskim elementom određenja krimića u konkretnoj (nacionalnoj) sredini i pogledom u povijest problema. Zato se u uvodu u problematiku suvremene postmoderne situacije i (ne)mogućnost jednoznačne interpretacije ovih romana daje kratka povijest žanra kriminalističkog romana u hrvatskoj tradiciji.<sup>17</sup> Pritom mislim da poseban naglasak treba staviti na dvije činjenice. Kao prvo, treba imati na umu da je riječ o specifičnom prostoru u kojem je u periodu nakon Drugog svjetskog rata kriminalistički roman bio neprimjeren tipu „društvena razvoja“ socijalizma, te da je, kao posljedica prve činjenice, u tom diskursu još od razdoblja 1960-ih povijest vrste zapravo povijest na početku već spominjanog „otklona od paradigme“. Pod paradigmom mislim na generički razvoj vrste i „podvrste“ (eng. *sub-genders*) kakve kao idealan obrazac zamišlja zapadna (uglavnom anglosaksonska) povijest kriminalističkog romana od „*mystery and detective stories*“ (enigmatske i detektivske priče), preko „hard boiled“ romana s grubim, autodestruktivnim detektivom u središtu zbivanja pa sve do policijskih priča utemeljenih na proceduralnom diskursu (*police stories – procedural*) i povijesno uklopljenog kriminalističkog žanra (*history crime*; v. Scaggs, 2005:7-9; ili Chernaik, 2000). Pritom nam se paradoksalnom može učiniti činjenica da se tradicionalniji

17 Naslanjajući se na poglavlje „At the Cutting Edge“ u knjizi Stephena Knighta koja se bavi poviješću žanra (2004), kasnije će se navedeni romani usporediti s (post)modernim obrascem neizravno začetim u dijelovima romana *Crying of lot 49* (1966) Thomasa Pynchona i romana koji „shifting genders and familiar roles“ („proklizavaju iz žanra u žanr i mijenjaju uobičajene uloge“; isto:196). Da bi se došlo do specifičnog oblika hrvatskog postmodernog (kriminalističkog!?) žanra, potrebno je navesti osnovne generičke osobine vrlo specifičnog razvoja forme u ovom dijelu prostora „iza željezne zavjese“, odnosno u prostoru atipičnog razvoja krimića, ali i čitave proze.

oblici vrste u popularnom romanu i žanru televizijske serije i filma (Tribusonova serija romana o inspektoru Baniću ili hrvatska televizijska „kriminalistička“ serija *Mamutica*, na primjer) danas pojavljuju kao nešto suvremeno i praktički koegzistiraju u generičkom smislu s postmodernim književnim procesom raspadanja obrasca. Taj se obrazac usustavljuje upravo u vrijeme postmodernog intertekstualno zadanog urušavanja paradigme koja nikad nije postojala kao zaokružena književna i kulturalna/hegemonijska činjenica. Tako se u suvremenim hrvatskim medijima posredovanja (film, televizijska serija, roman) klasični obrazac etablira kao vrsta koja traje i generira se paralelno s dekonstrukcijom pripadnog na međunarodnoj razini „kriminalističkog kanona“ ustaljenog i predvidivog književnog obrasca. Slične slučajeve možemo pratiti u nekim televizijskim serijama koje funkcioniraju kao da je tradicija „trošenja modela“ već doživjela vrhunac i da je jednako zasićena poput one na anglosaksonskom tržištu (na primjer televizijska serija *Zakon*). Identičan proces možemo pratiti i u filmovima koji koriste kriminalistički obrazac u prikazu društvenih procesa i/ili poigravanja sa žanrovskim preplitanjima (*shifting genders*) i identitetskim proklizavanjima (*identity shifting*). U tim se uradcima scenaristi i njihovi uspostavljeni horizont očekivanja prikazanog „ponašaju“ kao da postoji tradicija žanra koja se dekonstruira ovim tekstovima. Istovremeno, oni se bez postojanja tradicije žanra mogu strateški upisivati intertekstualno i citatno samo u odnosu na druge nacionalne genotipe, one koji prevladavaju u šire zamišljenom „zapadnom“ kanonu koji, u krajnjoj liniji, kroz medij prijevoda i postoji na globalnoj sceni i jasnije je određen u ovom žanru negoli u općenito zamišljenom konstrukt kanona, onako kako ga je pokušao opisati i izraditi Harold Bloom, na primjer.<sup>18</sup> No, konstrukt „jedinstvenog (shematskog i duhovnog) prostora“ žanrovske proze istovremeno otvara pitanje „različite terminologije“, što predstavlja idući problem u pristupu žanru, a onda i njegovoj dekonstrukciji.

Naslanjajući se na njemačku terminološku praksu, paradigma kriminalističkog narativnog obrasca u hrvatskom (i širem južnoslavenskom) teorijskom opisu svođena je većinom pod zajednički naziv trivijalne književnosti (*trivial, common, not significant*, lat. *trivialis*, usp. Slapšak, 1987), a termin popularna književnost (*popular literature*) počeo se u stručnoj literaturi rabiti tek sredinom 1990-ih godina kod autora kao što su na primjer Krešimir Nemeč, Vinko Brešić i kod mlađih povjesničara književnosti, kao što je na primjer Maša Kolanović.<sup>19</sup> Termin shematska književnost

18 Opirući se francuskim poststrukturalistima, američkoj dekonstrukcijskoj kritici i novohistoricističkoj relativizaciji „čvrste pozicije“, Bloom u knjizi *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages* (1995, New York: Harcourt Brace) uspostavlja ideju stabilnog zapadnog kanona koji nije podložan dekonstrukcijskim (rodnim, spolnim i drugim) revalorizacijama, reinterpretacijama i dekonstrukcijama. Zanimljivo je spomenuti da upravo tih 1995-ih godina dolazi i do ideje o stabilnim monokulturama kao „odgovora“ politici multikulturalizma i poetici postmoderne (v. bilješku 12).

19 O razlici u terminološkoj složenosti opisa v. Biti, 1987, Nemeč, 1995 i Kolanović, 2006 za hrvatsku paradigmu; a Gelder, 2005 za englesko govorno područje.

ili tematska žanrovska određenja (krimića, ljubavnog romana, znanstvene fantastike) bez ukazivanja na njihov zajednički formalno zadani teorijski (naratološki) nazivnik, uglavnom su praksa žanrovske kritike od sedamdesetih, a od početka devedesetih godina i intertekstualne kritike koja je prelazila interkulturalne granice nacionalne zadanosti korpusa kao jedinog „stanja stvari“.

U devetnaestom stoljeću, odnosno u vrijeme prodora prvih književnih djela koja su kasnije prema svojim morfološkim i poetičkim svojstvima opisivana kao trivijalna književnost, korišten je naziv zabavna književnost. Podrijetlo ovog termina u hrvatskom okruženju može se svesti na dva izvora iz kojih je obrazac izveden. S jedne se strane radi o specifičnoj književnoj formi koja je etabliрана u razdoblju romantizma pod imenom hajdučko-turska novela i predstavlja lokalni hibrid romanse, romantičarskog stilskog kompleksa, shematskog sentimentalnog romana, povijesnog romana i ideološke zasićenosti kompleksom, odnosno ideologemom junačke povijesti naroda koji se bori za svoj opstanak i prestiž u kolonijalnom okruženju dominacije drugog, samonastavljajući se kroz afirmativne interpretacije dvadesetog stoljeća na mitologeme morlačkog junaka, proizvedene izvanjski stvorenom slikom drugoga, od Fortisa do Rebecce West, i opirući se lokalnim vernakularizmom takvoj slici koja dolazi iz „civiliziranog svijeta“. Drugi sukcesivni *palimpsest* zabavne književnosti pronalazimo u zadnja dva desetljeća devetnaestog i na početku dvadesetog stoljeća, a riječ je o hrvatskom realističkom, odnosno protorealističkom romanu i njegovim kasnijim hibridiziranim inačicama, od Deželića do Truhelke i Zagorke. Za razliku od afirmativnog upisivanja prvog tipa književne proizvodnje u mapiranje prostora književne razlike, ovaj drugi tip ispisivanja zabavne književnosti nije našao na odjek kod povjesničara književnosti, sve do treće četvrtine dvadesetog stoljeća. Istovremeno, romani ovjerenih autora poput Augusta Šenoa, a kasnije Eugena Kumičića i Ante Kovačića, obiluju elementima romanse, sentimentalnog romana i romantičarskog shvaćanja povijesti kao procesa etabliranja nacije (ovo posljednje najviše kod Šenoa). Tako je, u pokušaju formiranja književne publike, književnost realističke paradigme značajno bila obilježena narativnim obrascima koji su kasnije eksploatirani u „zabavnoj“ književnosti Marije Jurić Zagorke i drugih autorica (i autora) koje zbog vremenske dislociranosti u odnosu na vrijeme „stvaranja tradicije realizma“ povijest hrvatske književnosti ne uključuje (ili makar sve do nedavno nije uključivala) u kanon.

Sam kriminalistički obrazac zadavanja „enigme“ i njezina rješavanja, na način na koji njegovu povijesnu verifikaciju i formiranje u obliku cjelovita žanra zamišljaju John Scaggs u knjizi *Crime Fiction* ili Stephen Knight u svojoj knjizi *Crime Fiction 1800-2000*, kroz devetnaesto se stoljeće javlja tek u nagovještajima, a početkom dvadesetog stoljeća pojavljuju se prve knjige za koje bi se moglo reći da pripadaju ovom žanru, odnosno da većim svojim dijelom „podražavaju obrazac“ onog što

se kasnije kod kritičara engleske i američke tradicije opisuje sintetskim nazivom kriminalistički roman. Važno je međutim reći i to da mnogi teoretičari te tradicije tvrde da izuzev strukturalistički zamišljene sheme prototipnih obrazaca naracije nije lako ovako tematski određivati žanr, jer je ovaj isključivo tematska odrednica romana koji često na razini formalnih elemenata pružaju otpor shemi uokvirivanja unutar jedinstvenog književnog polja (v. Lasić, 1973; dio o „lažnoj eksterizaciji“).

Elementi naracije koja nesvjesno fingira eksterne elemente žanra što će se kasnije prešutno konsolidirati u kriminalistički roman (*crime fiction*) prepoznaju se u hrvatskoj književnosti još u vrijeme prvih intertekstualnih veza američke i hrvatske književnosti s početka hrvatske moderne, odnosno na samom kraju devetnaestog stoljeća. Hrvatskoj komparatistici nije naime nepoznato da je jedan od najpoznatijih pisaca perioda, Antun Gustav Matoš (1873-1914) svoje enigmatske zaplete radio po uzoru na Edgara Allana Poea (1809-1849), pisca čijim se mračnim grotesknim pričama pripisuje etabliranje „horizonta očekivanja“, budućeg samostalnog žanra enigmatske priče (zapleta sa zagonetkom), a iz koje će se razviti prva samostalna podvrsta kriminalističkog romana, koja se obično označava kao enigmatska i detektivska proza (Scaggs, 2005:19-21; a o vezama dvaju pisaca: Frangeš, 1974:9-10 i 87).

Takav obrazac enigmatskog kriminalističkog romana zaživio je u hrvatskoj književnoj praksi kod autorice zabavnih (popularnih) romana Marije Jurić Zagorke (1873-1957). Ona je i u drugim svojim romanima, uglavnom romansama, povremeno rabila obrazac zagonetnog kriminalističkog zapleta, a jednim od prvih hrvatskih kriminalističkih romana smatra se njezin tekst *Kneginja iz Petrijske ulice* (1910). Prema riječima povjesničara hrvatskog romana Krešimira Nemeća, riječ je o prvom hrvatskom uspješnom kriminalističkom romanu u kojem se „sintetiziraju iskustva pustolovnih romana E. Sue i kriminalističkih priča sa zagonetkom tipa C. Doylea“ (Nemeć, 1998:78).

Hrvatski kriminalistički roman u raznim hibridnim oblicima, uglavnom u sižejnim kombinacijama s pustolovnim romanom, svoj puni oblik afirmacije pronalazi nešto kasnije. U svojoj *Povijesti hrvatskog romana* (druga knjiga, 1998), Nemeć navodi kako je doba između dvaju svjetskih ratova (1918-1941) zlatno doba hrvatskog trivijalnog romana općenito, a u tom sklopu i kriminalističkog romana. Tijekom tog razdoblja formirala se i paradigma hrvatskog „pulp-fiction“ (sveščanog) romana, počevši od romana napisanog pod pseudonimom Branko Ranimir, a koji je izašao u knjizi oko 1910. pod imenom *Mrtvačka kuća ili strahote u samotnom mlinu*. Roman je kombinacija gotskog i kriminalističkog romana, a započeo je dugi niz sveščane literature koja u kontinuitetu traje sve do 1935. i romana *Crveni dusi*, napisanog pod pseudonimom Tik. S. Tolla, za kojeg Nemeć (isto: 268) misli da mu je autor Stanko Radovanović. U ovom drugom slučaju riječ je o tipičnom enigmatskom romanu s ključem.

Nakon Drugog svjetskog rata u promijenjenim uvjetima komunističkog okružja i snažne ideološke represije sustava koji nije samo opisivao, već je i propisivao poetiku umjetničke prakse, kriminalistički roman se javlja tek 1955. godine. Zanimljivo je kako je autor prvog kriminalističkog romana u tom periodu Antun Šoljan (1932-1992), kasnije renomirani hrvatski pisac i autor koji je u raznim književnim žanrovima doprinio „hvatanju priključka hrvatska proze sa suvremenim tokovima u europskoj književnosti“, te je upravo on kasnije inaugurirao obrazac „on the road“ književnosti (*jeans* proze, kako se u Hrvatskoj zvala) i značajno doprinio etabliranju postmodernog pripovjedačkog postupka u nacionalnoj književnosti. Roman o kojem je ovdje riječ zvao se *Jednostavno umorstvo*. Riječ je s jedne strane o pokušaju afirmacije žanra, a s druge o „književnoj vježbi“ mladog pisca. Ono što je u ovoj priči važno jest činjenica da Šoljan ne insistira na žanru kao nečem kroz što može ostvariti svoje književne apetite i ideje, već zapravo nastupa upravo kao Šenoa u razdoblju protorealizma: daje doprinos „eupeizaciji“ književnog okruženja, ostvaruje diskurs u kojem će biti moguće misliti, raditi i pisati drugačije. Drugim riječima, određuje zanatski mjesto književnosti u društvu i procesu „cirkuliranja energije“ unutar društvenih procesa i književnog habitusa. U tom je smislu zanimljivo reći i to kako je upravo njegova generacija (Ivan Slamnig, Slobodan Novak) bila ta koja je, svatko na svoj način, približio hrvatsku književnu dijakroniju shematu europske (i američke) paradigme razvoja. Pritom kad govorimo o Šoljanu i Slamnigu prije svega mislimo na istovremenu anglo-keltsku tradiciju. Na području kriminalističkog romana ekspenti su više povezani sa shematom onovremene produkcije negoli s tradicijom romanse koja se proteže, na planu iskaza, od Šenoa do Zagorke.

Zanimljivo je kako je već u prvim kriminalističkim romanima ovog „zrelog perioda“ koji su nastajali između 1955. i 1960. godine očigledno prisutna tendencija problematiziranja žanra i shvaćanje njegove uloge u književnom polju i recepcijskoj svijesti čitatelja. Stoga je od početka jasno da će hrvatska književna praksa neprekidno propitivati granice kriminalističkog obrasca i nastojati pronalaziti rješenja koja se ne mogu obuhvatiti stavljanjem većine ovih uradaka u ladicu trivijalne književnosti, odnosno *pulp fiction* žanra pa čak i popularnog romana sa svim pozitivnim predznacima koje je ovakva nomenklatura dobila u posljednjih nekoliko godina. Na samom početku tog procesa osvješćivanja forme koji započinje 1960-ih, a zaokružuje se romanima koji su u središtu ovog rada, Nemeč u svojoj knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945-2000*. navodi riječi tada mladog Antuna Šoljana kojima on objašnjava proces što bi trebao potaknuti repozicioniranje mjesta kriminalističkog romana u hrvatskoj i južnoslavenskim književnostima, svijest o specifičnosti žanra i doprinosi razumijevanju kasnije isforsiranog procesa „podrivanja obrasca“ i njegove hibridizacije. To postaje središnjim elementom oblikovanja romana u prozi generacije



pisaca koje je povijest književnosti nazvala hrvatskim fantastičarima, a koje smo već spomenuli u uvodu. Evo što kaže Šoljan te 1955. godine na samom početku procesa „osvješćivanja zanata“ o pisanju kao „podražavanju obrasca“ u određenom prostoru u kojem poetika šire zadane forme posjeduje specifičnosti kojima je objašnjenje potrebno na nekoliko razina:

„Kad se kaže kriminalistički roman, kod nas se obično misli na nižu vrstu petparačke literature s mnogo krvi i malo pameti. Međutim, tokom vremena formirao se pojam pravog kriminalističkog romana, najprije u engleskoj i američkoj, a kasnije i u drugim literaturama. Za mene kriminalistički roman predstavlja nešto poput intelektualističkog, gotovo bismo rekli i šahovskog problema, koji prisiljava čitaoca da ga prati do konačnog rješenja“ (Šoljan u: Nemeč, 2003: 229-230).

Oblikovanje ideje o žanru kao relevantnom fenomenu čitateljske prakse i njegovoj implikaciji globalnog trenda u lokalni okoliš nije bilo jednostavno, niti je prošlo bez određenih političkih, kulturoloških i artikulacijskih problema, pogotovo u kontekstu paradigme nacionalne književnosti. No, od Šoljanova pokušaja do Pavličićevih romana osamdesetih, pitanje kriminalističkog romana prošlo je put od promatranja ovakvog tipa iskaza kao subverzivne djelatnosti u odnosu na društvenu paradigmu socijalističkog tumačenja umjetnosti pa sve do prihvaćanja globalno nametnutih trendova kao diskurzivnih obrazaca koji značajno utječu na lokalnu identifikaciju. Ono što je zanimljivo jest da je u trenutku prihvaćanja od strane hegemonije došlo do istovremenog podriivanja te hegemonije u fikcijom stvorenim paralelnim svjetovima. To se zbiva u isto vrijeme kad sustav moći ne samo dopušta nego i promovira popularnu (rock) glazbu. Zbivaju se, dakle, dva paralelna procesa: identifikacija s podrivačkom supkulturom razlike i identifikacija s drugim koji je svoje shemate otpora zadao izvan paradigmi nacionalnih priča i parcijalnih politika razlike. U tom procesu od posebne je važnosti shvaćanje modeliteta te razlike i načina na koji sam režim podražava kao prostor „represivne tolerancije“. To je s jedne strane bio dobar mogući prostor otvaranja za poetiku krimića, a s druge je omogućio i podriivanje sustava kroz njegovu tekstualnu negaciju. Važno je međutim u ovom kontekstu pitanje koliko je taj proces zapravo bio organiziran kao habitus kulturalne hegemonije, a koliko kao supkulturalni otpor.<sup>20</sup>

20 Ono što je zanimljivo u hrvatskom i u drugim jugoslavenskim slučajevima upravo je mitološko insistiranje na priči o razlici između jugoslavenskog i drugih socijalističkih režima. Jugoslavenski je režim, naime, u svojim sivim zonama, odnosno supkulturalnom prostoru, dopuštao izricanje razlike. To je prostor koji je obuhvaćen onim što je Judith Butler označila pojmom „granice dopustivog govora“ i što je Marcuse (simplificirajući Adorna) zvao „represivnom tolerancijom“. U knjizi *Istraživačko novinarstvo* Inoslav Bešker je zapisao: „Ni bivša Jugoslavija nije bila izvan civilizacijskog kruga kojim se bavio Frankfurtski krug; pojam javne sfere, kako ga je definirao Jürgen Habermas, bio je primjenjiv i na taj prostor – dakako, unutar granica represivne tolerancije, da upotrijebimo termin koji je skovao Theodore W. Adorno, a svojedobno široko popularizirao Herbert Marcuse. Dakle, uvijek se moglo slobodno istraživati ono što nije diralo u osnove legitimiteta vlasti i u poluge njezine moći.“ Isto se odnosi i na fantastičare, a o tome je pisao Pavičić (2000).

Tako je, znači, prostor identifikacije ostao podvojen: strukturalni shemat je s jedne strane podražavao lokalnu identifikaciju kao *mimesis* mogućeg općeg obrasca, ali je istovremeno određeni broj pisaca, onih koji su prostorno željeli izaći iz uokvirenja obrascem, svoje priče smještao izvan zadavanja realnim diskurzivnim prostorom pripovijedanja. Pitanje sukoba između lokalne i globalne identifikacije zapravo se najbolje odražavalo u ovoj književnoj formi koja, s jedne strane, nije uvažavala lokalni kolorit pripovjedne specifičnosti, a s druge nije u potpunosti razumijevala mogućnosti multikulturalističke procedure koja nudi model razvijen u anglosaksonskoj *mainstream* sredini. Zato je problem prostornog pozicioniranja kriminalističkog romana tijekom tog razdoblja „podražavanja obrasca“ s istovremenim njegovim parodiranjem u svojoj osnovi bio dvostruko negativno konotiran: s jedne strane su se (ne)postojeći narativni obrasci preslikavali prema modelima koje je recepcija teško mogla prihvatiti kao svoje, a s druge je bio prisutan problem proklizavanja identiteta: domaći pisci su se identificirali pseudonimima i proizvodili tekstove izdvojene iz prostora njihove fiktivne artikulacije. To znači da je prostor njihove naracije bio fiktivan ne samo na razini imaginarnog autorstva, već i autorskog iskustva kao takvog.

Upravo taj postupak dislociranosti forme u odnosu na prostorno pa i vremensko manipuliranje odnosima sižea i fabule postao je svojim formalnim osobinama zanimljiv (tako nazvanim) ozbiljnim proučavateljima književnosti. U tom smislu možemo govoriti o postupku orkestrirane, hegemonijski podražavane pragmatičke manipulacije čitateljima. Tako se ova književna forma razvijala u dva smjera. S jedne strane bilježimo pojavu marginalnog žanra koji „zadovoljava potrebe stvaranja čitatelja i odgovarajućeg iskustva“ (u autohtonoj sredini upravo tog jezika i iskustva). Okvir ovakvom tipu pisma na kulturološkoj je razini zadao još u pretprošlom stoljeću mecena hrvatske umjetnosti devetnaestog stoljeća J. J. Strossmayer, a najbolje primjere takvog postupka iza Šenoina „pedagoškog realizma“ nalazimo u predugo ignoriranoj „romansi“ Marije Jurić Zagorke. Riječ je o nasljeđu ideje bliskog Strossmayerova suradnika Franje Račkog o „obrazovanju čitatelja“. S druge, pak, strane imamo razvoj sveščane literature (*pulp fiction*, rekla bi anglosaksonska tradicija), odnosno romana poput *Mrtvačke kuće*. Može se, dakle, reći da je od vremena 1910-ih pa sve do razdoblja pojave prvih kriminalističkih antijunaka 1970-ih kriminalistički roman prošao dug put: od pedagoški zamišljene ideje „navikavanja čitatelja na jezičnu i kulturološku paradigmu vlastita nacionalnog jezika“, preko sveščane literature tridesetih i četrdesetih godina prošlog stoljeća (što se pod raznim pseudonimima autora nastavilo i tijekom razdoblja od šezdesetih do danas) pa sve do romana koji se, od Zagorke do postmodernih uradaka suvremenih pisaca, proučavaju na hrvatskim i drugim južnoslavenskim sveučilišnim katedrama. Zanimljiv primjer takve prakse „ozbiljnog“ bavljena strukturom žanra predstavlja knjiga Stanka Lasića *Poetika*

*kriminalističkog romana* iz 1973. godine, koja se bavila strukturalističkim analizama i klasifikacijom krimića s obzirom na uspostavljene pripovjedne obrasce. Istovremeno, većinom su u toj knjizi kao primjeri zastupljeni romani iz anglosaksonske i francuske književne produkcije. U njoj nije razmatran niti jedan hrvatski kriminalistički roman. No, do takve situacije uvažavanja žanra dolazi postepeno, a moram podsjetiti kako se to zbiva tijekom razdoblja etabliranja žanra unutar društvenog sustava koji nije blagonaklono gledao na taj „devijantni“ književni oblik sve dok nije shvatio da ga može podvesti pod i u okviru „granica dopustivog govora“ hineći istovremeno privid slobode, gotovo na isti način kao što se američki *establishment* danas ponaša prema filmovima koji problematiziraju rat u Iraku i Afganistanu, na primjer. Istovremeno, i u takvoj dijakronijskoj skokovitosti u književnoj praksi bilježimo nekoliko autora koji su doprinijeli uspostavljanju recepcijskog kruga domaće kriminalističke produkcije.

Najplodniji i najčitaniji autor popularne proze<sup>21</sup> u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata je Milan Nikolić (1924-1970). Prema pisanju Vinka Brešića (2004: 220-223), prvi Nikolićev roman *Prsten s ružom* pojavio se 1957. godine, dvije godine nakon što je prvi put nakon uspostave „narodnog režima“ u jednim novinama počela u nastavcima izlaziti *Grička vještica* (1955) Marije Jurić Zagorke. Ponovnim objavljivanjem tog romana i prvim trivijalnim, popularnim djelom objavljenim nakon Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji, postaje očigledno da će komunističke (socijalističke) vlasti uskoro početi popuštati svoj pritisak i da će, nakon Šoljanova prvijenca kojim je „testirao vode“ mogućeg odgovora soc-realizmu i Nikolićeva prvog romana, ovaj žanr početi hvatati priključak s produkcijom u drugim zemljama. Uz roman klasične zagonetke koje je počeo pisati u istražiteljskoj maniri (*mystery crime fiction*), Nikolić se okušao i u žanru istražiteljske „hard boil“ forme, krećući se od ugledanja u Agathu Christie i Georgesu Simenona prema romanima koji sve više preuzimaju obrazac Mickeya Spillanea. U romanu *Obračun na obali* (1958), kako primjećuje Brešić, Nikolićev istražitelj Malin neobično podsjeća na Spillaneova Mikea Hammera. Oni čak puše istu marku cigareta! Od ovakvog otvaranja mogućnosti unutar javne sfere i omogućivanja određene (represivne) tolerancije, do pojave prozapadnih hibrida na području drugih kulturalnih praksi (glazbe, vizualnih umjetnosti) nije prošlo mnogo vremena.

Zbog složenih prilika u ondašnjoj Jugoslaviji, kako piše Brešić, svoje najbolje romane Nikolić je objavio u Beogradu i Sarajevu, a za beogradskog izdavača je, prema njihovu nalogu, pisao na srpskom što je uvjetovalo i njegovu široku recepciju u ondašnjoj Jugoslaviji – ukupno preko pet stotina tisuća prodanih primjeraka njegovih romana i utjecaj na žanr kriminalističkog romana širom ondašnje Jugoslavije, jer je također bio preveden na slovenski. Kako je njegova popularnost rasla, počeo je

21 U hrvatskoj i južnoslavenskoj tradiciji postoji jasno definirana razlika između pučkog romana i trivijalnog romana, koji Nemeč, pišući o Milanu Nikoliću (2003:235), naziva popularnim romanom, određujući ga tako vrijednosno superiornijim trivijalnoj prozi.

također pisati za Radio televiziju Zagreb (danas Hrvatska radiotelevizija), gdje je radio scenarije za prve hrvatske kriminalističke serije početkom 1960-ih godina. Brešić primjećuje kako se u nekim romanima Nikolić odvažuje i na karakterizaciju likova te da dolazi i do vođenja paralelnih radnji. U kasnije romane uvodi prolog i epilog, a koketira i s historijskim kontekstom (trećim oblikom kriminalističkog romana u nomenklaturi koju navodi John Scaggs u već spomenutoj knjizi). Njegovom smrću 1970. godine praktički završava jedna faza u razvoju hrvatskog kriminalističkog romana. Polagano preoblikovanje žanra u postmoderno paradigmu „ispremiješanih kodova“ u kojima će autohtonost i sigurnost stabilne shematske forme krimića biti ugrožena započinje također iz dvaju različitih ishodišta. Jedno je nešto ranije i oslanja se na dekonstruiranje klasičnog obrasca, a drugo se veže uz osamdesete godine prošlog stoljeća i uvodi hibridnu formu kombinacije fantastične proze i kriminalističkog zapleta.

Prvi je proces u hrvatskoj i južnoslavenskim književnostima započeo romanima drugog važnog pisca ove generacije, Nenada Brixija (1924-1984). U svojim romanima Brixij, već od romana *Mrtvacima ulaz zabranjen* (1960), počinje parodirati konvencije detektivskog romana i, kako piše Nemeč, „kreira osobit i rijedak tip humorističkog krimića često obilježen jezičnom groteskom“ (Nemeč, 2003: 239). Osim po parodiji žanra, Brixij je ostao poznat i po autoreferencijalnosti i jezičnim igrama kojima samosvjesno propituje žanr, ali i po miješanim oblicima u kojima isprepliće gotski roman i shematski krimić. Brixijev središnji lik je Timothy Thatcher, pravi antijunak, potpuno drugačiji od likova iz zagonetnih kriminalističkih romana klasičnog perioda (Shelocka Holmesa ili Herculea Poirota) ili „hard boiled“ junaka tipa Mikea Hammera. Intertekstualne veze s romanima i likovima iz Spillanea, Ganera ili Queena naglašene su do pretjerivanja koje narušava shematičnost strukture ispričanog. U jednoj od scena, na pitanje što bi uradio pravi junak krimića, antijunak romana kaže kako bi Lemmy Caution otišao u gangstersku jazbinu i obračunao se s njima, Johnny Lidell bi od nekog iznutra dobio sve informacije, a onaj Spillaneov junak bi namignuo lijepoj djevojci koja bi ga pozvala u krevet. Brixij zatim kaže: „Način rada toga junaka najviše mi se svidio. Ali nedostajala mi je lijepa djevojka“ (prema: Nemeč, isto: 241).<sup>22</sup>

Prva je generacija pisaca kriminalističkog romana nakon Drugog svjetskog rata u kojoj su bili Milan Nikolić, Nenad Brixij i svojim prvim romanom Antun Šoljan uspostavila standarde za prihvatljivi obrazac pripovijedanja, izborila mogućnost realizacije narativa kriminalističkog zapleta u obliku ove „reakcionarne“ forme i omogućila zrelim Brixijevim radovima da ironiziraju i dekonstruiraju obrazac

<sup>22</sup> Brixij je idućoj generaciji čitatelja popularne kulture shvaćene šire od same književnosti poznat kao prevoditelj serije talijanskih stripova *Alan Ford*, čija „subverzivna djelatnost“, u odnosu na zadane okvire represivne tolerancije, nije zanemariva.

koji su netom uspostavili. Time je put drugoj generaciji pisaca „kriminalističkog“ (pod znakovima navodnika) romana bio olakšan. Pisaci koji su izgradili fantastični, postmoderni obrazac hrvatske književnosti krajem sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća u kojem je element kriminalističkog romana igrao vrlo važnu ulogu i često bio marketinški element koji je pridobivao čitatelje, bili su Pavao Pavičić, Goran Tribuson i Ljudevit Bauer. O mjestu i važnosti ovih pisaca za književnu vrstu o kojoj je ovdje riječ i značenja poetike kriminalističkog romana za njihovu fantastičnu prozu krajem 1970-ih i početkom 1980-ih godina prošlog stoljeća bit će riječi vezano uz poetiku postmodernog romana u hrvatskoj književnosti.

## **2.2 Roman s važnim elementima kriminalističkog obrasca u hrvatskoj postmoderni**

U uvodu prikaza postmodernog hrvatskog kriminalističkog romana treba najprije reći kako postoje tri ishodišta postmodernog pisma u hrvatskoj književnosti na temelju kojih su se razvili kasniji hibridni obrasci krimića. Takav tip romana krimić je samo uvjetno jer generički i naratološki više prati razvoj morfologije „kanonskog“ romana negoli trivijalnog obrasca. Ta se „postmoderna matrica“ generički i morfološki razvija i račva od razdoblja kasnih šezdesetih. Različiti „modalni obrasci“ konsolidiraju se do osamdesetih godina prošlog stoljeća, zaključno s razdobljem kad se iz proze hrvatskih fantastičara razvio odvojak koji se najprije poigravao, a onda prihvatio kriminalističku poetiku kao dominantnu okosnicu naracije.

Što se tiče prve skupine postmodernistički intoniranih romana i proznih djela uopće, riječ je o književnim djelima koja su problematizirala odnos fikcije i faksije, onog što je ispričano kao književnost i na što se istovremeno kao na književnost u samom djelu određenim metaknjiževnim postupcima ukazuje.<sup>23</sup> Tu, dakle, spadaju djela koja su raznim narativnim strategijama ukazivala na proces samog uobličavanja teksta, odnosno njegovih književnih postupaka. Ti su romani s jedne strane propitivali granice formalnih mogućnosti tekstualnog „uokviravanja postupka“, a s druge su ukazivali na činjenicu nemogućnosti iskazivanja svega što je važno i proklizavanja, diseminacije značenjskih grozdova koji bi trebali činiti okosnicu modernističkih diskurzivnih taktika. Ovo je oblik postmoderne proze koji je početkom sedamdesetih i u anglo-keltskoj praksi smatran središnjim pokazateljem postmodernosti premda se kasnije dosta raspravljalo o tome je li u slučajevima ovakvog iskazivanja zapravo riječ o završnoj, podrivačkoj fazi modernističke poetike ili o novom književnom razdoblju koje još nije imenovano, već se uzima kao postrazdoblje u odnosu na kanonizirani opus.

<sup>23</sup> Neki autori na južnoslavenskim prostorima, kao Aleksandar Jerkov u Srbiji, smatrali su ranih osamdesetih da je osnovna karakteristika postmodernog pisma upravo takva autoreferencijalnost, tako da su i neke Andrićeve i Davičove tekstove čitali u tom ključu. Pod sličnim „germanskim“ utjecajem i sâm sam sredinom devedesetih pronalazio određene elemente postmodernog pisma kod Krležje i Marinkovića.

Neki od značajnijih primjera ovakvog tipa romana u hrvatskoj književnosti su romani *Kiklop* autora Ranka Marinkovića (1965) i *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga (1978). Zanimljivo je da su obojica autora bili sveučilišni profesori koji su dobro poznavali povijest književnosti i teatra. U njihovim romanima dolazi do ispreplitanja pojedinih slojeva pripovijedanja na razini ucjepljivanja slojeva metafikcionalnog poigravanja s postupkom unutar fiktivnog tkiva teksta, što se u praksi autorske intencije reflektira pojavom „romana u romanu“, a fingira se i (post) moderni postupak gubljenja pripovjedačke kontrole nad ukupnošću ispričanog. Tako s jedne strane dobivamo ukazivanje na odnos fikcije i postupka kojim je ona uobličena, a s druge se gubi koherencija ispričanog svijeta i zbiva se njezino uslojavanje u „decentraliziranoj“ formi u kojoj se djelomično gubi vizija cjelovitosti kao važna odrednica autorske poetike, toliko karakteristična za modernistički postupak i odvajanje visoke i popularne književnosti u dva nespojiva svijeta. Naravno, ovdje nema govora o „ispreplitanju visoke i trivijalne proze“, ali se mogu pratiti postupci ulaska trivijalnih shemata u tkivo teksta, od „polifoničnosti“ koja uvažava jezik reklama, jeftinog kritičarskog teksta i ogoljavanja umjetničkog svjetonazora u *Kiklopu* pa sve do „prepisivanja“ potrošenog obrasca tekstualnosti da bi se (ponovo) prenijela intencija tekstualnog u Slamnigovu romanu.<sup>24</sup>

U drugu skupinu spadaju djela kao što su romani Slobodana Novaka pod naslovom *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) i njegov nešto kasniji roman *Izvanbrodski dnevnik* (1977) ili roman *Crni smješak* (1969) Petra Šegedina. Ti romani svojim alegorijskim slojevima i usitnjavanjem „velike slike“, odnosno kako bi rekao Derrida, „gubljenjem centra“ na razini uslojavanja odnosa prema dominantnoj ideološkoj i mitologemskoj paradigmi, doprinose mogućnosti promatranja problema parcijalizacije potencijala teksta iz druge i drugačije perspektive. Riječ je o gubljenju jedinstva imaginarnog prostora fikcijskog svijeta koji više ne insistira na koherenciji vremensko prostornih veza i kauzalnosti modernistički uslojene paradigme i njezina tijeka. Ovi se destabilizacijski tekstualni procesi zbivaju uz prešutno uvažavanje činjenice o pomicanju prostora tumačenja „znaka“ s teksta na čitatelja i svijesti o tome da sam proces interpretacije počinje izmicati kontroli na relaciji odnosa autorske i čitateljske intencije, čime pojedini elementi tumačenog ostaju izvan dosega tumačitelja što autorske intencije uvažavaju i što je iščitljivo iz teksta. Tako, unatoč svijesti o ovim procesima i konsenzusu hermeneutike, strukturalističke analize i recepcijske kritike (*readers response criticism* – teorije čitateljskog odgovora) o premještanju interpretacijske kompetencije s autora i teksta na čitatelja, ni fenomenološka ni semiotička interpretacija ne mogu više u potpunosti ovladati slojevima značenja u ovim i ovako intencijski intoniranim tekstovima, odnosno njihovim prodorima u širinu područja označiteljske

<sup>24</sup> O značaju Slamnigova teksta za politiku postmodernog podriivanja kanona v. moj tekst objavljen u *Kijevskom zborniku* 2011. Cijeli je zbornik posvećen djelu Ivana Slamniga, a urednik je Krešimir Bagić.

prakse. Riječ je o tipu izvana zadanog humanistički motiviranog racionalističkog (dogovorenog) kontekstualiziranja koje ukazuje na (post)humanističku mogućnost da tekst (ipak) ne može biti pročitao do kraja. Možemo se odmah ovdje podsjetiti i činjenice da se slično dogodilo i s postmodernom kriminalističkom prozom kroz postupke ironiziranja jedinstvenog moralizirajućeg subjekta („*dislodging of the idea of a single knowing and moralising subject*“) i postmodernističkog pozicioniranja žanra usuprot uokvirljivosti racionalizmom i humanizmom („*postmodernists employed the genre to establish their positions against rationality and humanism*“; usp Knight, isto: 195). Tako se stvara potencijal za postkriminalistički roman koji se neće izravno vezati uz tradiciju (marginalnog) žanra i dekonstruirati njega, već će se nastaviti na dekonstrukcijski proces koji uskraćuje humanistički intoniranu potpunu kompetenciju nekoj idealno zamišljenoj „najboljoj mogućoj interpretaciji“ otvarajući se sivim zonama teksta koje će iz ideološki zasićenih perspektiva uvijek premještati mogućnost „zatvaranja“ značenjske konstrukcije tekstualnog. U takvom tekstualnom važnu ulogu imaju kompleksni odnosi između teksta i svijeta, odnosno dijalog koji se uspostavlja između područja kompetencija dviju hegemonija koje se prepliću na prostoru političke artikulacije poetskog izričaja.

Treća skupina djela i autora hrvatske književnosti sedamdesetih godina najavila je tip postmodernosti koji je, kao izravni element „iskaznog nasljeđa“ najrelevantniji za čitanje i razumijevanje suvremene hrvatske proze na prijelazu stoljeća, a koji je proklizavanjem žanrovske kompetencije i usložnjavanjem odnosa fantastičnog i realističnog otvorio mogućnosti izraza prema (pre)pisivanju književnih obrazaca i igri s konvencijama koja se u tom dopisivačkom (prepisivačkom) poslu događa na nekoliko razina. Naznaku ovakve mogućnosti možemo pratiti i kod kanonskih pisaca iz vodećih europskih i američkih književnosti, a Knight, kad govori o postmodernosti „novog“ obrasca kriminalističke proze, upravo u tom smislu spominje Jorgea Luisa Borgesa, Michela Butora i Umberta Eca. Prema njegovim riječima oni su „pokazali kako kriminalistički roman, time što postaje manje deterministički i simplicistički usmjeren u svojim postupcima i rezultatima, može postaviti važna pitanja o jastvu, svijesti i svijetu“ (isto: 195). Slično se može iščitati i iz teksta Joel Black u zborniku *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Ur. Patricia Mervale i Susan Elizabeth Sweeney, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999. Riječ je o mjestu gdje se govori o nepročitanim i nepročitljivim tekstovima (*unread and uneradable texts*; Black: 77) i tipovima proklizavanja značenja i identifikacijskih obrazaca, što je karakteristično za tekstove koji podrivaju kriminalistički obrazac i postaju nepročitljivi, ili možda bolje neiščitljivi do kraja. Moglo bi se zapravo reći kako govorimo o tekstovima koji se ne mogu iscrpiti „jednokratnom“ upotrebom. Osim samog podrivanja postupka, ukazivanja na ono što

stoji izvan samog tijeka fabularnog razrješenja dolazi i do potrage za razotkrivanjem identitetskih karakteristika, promjene u ulozi spolova, položaja u zajednici, obrata u identiteskim obrascima i revalorizaciji ustaljenih uloga u tekstu, u odnosu na stereotype koji ih zadaju kroz modernističku tradiciju.<sup>25</sup> Naročito je važno pritom naglasiti činjenicu da govorimo o osviještenom postupku rušenja barijera postavljenih u modernističkoj poetici između „visokog“ i „niskog stila“, premještanje težišta s pokušaja obuhvaćanja velikih tema i metapriča, u smislu kako ih je opisao Lyotard, na lokalne priče i parcijalne identifikacije u obliku usko položenih i skromno iscertanih sustava uvjerenja, no ipak dovoljno jakih da nam služe kao vodilje. Ti su ideologemi međutim uvijek svjesni vlastite provizionalnosti i isključivo lokalne ovjerljivosti (ili: „*small scale modest systems of belief that are strong enough to guide us, but are always aware of their provisional nature ... and local validity*“, usp. Hutcheon, 1988; i Bertens, 2001: 143). Njihovim umrežavanjem, međutim, shemati lokalne identifikacije uklapaju se u tip zajedničkog projekta postmodernizma kao globalnog otpora upravo toj globalizaciji.

Insistirajući na ideji dekonstrukcije tradicionalnog shvaćanja jezika i identiteta takve postmoderne prozne konstrukcije također su kao upitnu počele postavljati i samu ideju pisanja, često podrivajući stabilnost postojećih obrazaca i same moći pisma da nametne određene parametre mogućem čitanju. Osim toga, svako je pismo postajalo legitimno u tom pokušaju da se (ponovo i ponovo) obuhvati domet značenja. Tako se u isto vrijeme događalo i premošćivanje dotad nepremostivih razlika između visoke i popularne kulture te su se povlašteni pisci „književnosti kao povlaštene djelatnosti“ našli u neobičnoj poziciji. Dogodili se, naime, kako piše Knights, ironično „rezanje grane na kojoj sjede“ bijelih muških pisaca koji su dotada zauzimali to povlašteno mjesto privilegirano u odnosu na „tiražnu prozu“ i neupitno u svom statusu visoke književnosti (sjetimo se samo Welleka i Warrena i njihovih rasprava o „prirodi visoke književnosti“).

Sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća počelo se propitivati i krajnje granice žanrovske proze, stabilnosti identitetskih obrazaca koji su se u njoj pojavljivali (ili konstruirali), ali i žanrovske identifikacije uopće. Jednako kao što je „visoka književnost“ došla na mjesto identifikacijskog susretišta na kojem je morala prihvatiti žanrovsku identifikaciju kao svoj sustavni dio, tako je i žanrovska književnost proširila svoje okvire prihvaćajući određene elemente formalnih obrazaca koji su širi od tradicionalnog žanrovskog okvira. Primjeri prvog tipa ishodišta

25 Ili kroz modernističku tradiciju „detekcije“, od romana „zlatnog doba“ „whodunnit“ literature (krimića detekcije ustanovljenog na „gentlemanskim pravilima“ britanskog Detection kuba), preko „hard boiled“ američkog modela, do hibridnih obazaca historijskog krimića i današnje „postmoderne literature“ u kojem je detekcija samo jedan od dijelova identifikacijskih slojeva tekstualnog, kako u odnosu prema identitetu u tekstu, tako i prema identitetu i identifikaciji u svijetu koji tekst podražava ili mu se suprotstavlja.



„preplitanja“ stilova koji su se pojavljivali u britanskoj književnosti 1980-ih (na primjer kod Petera Ackroyda) i u američkoj literaturi još 1960-ih kod Pynchona, ali i oni drugog tipa, nastali kasnih 1980-ih u žanrovskoj literaturi kod Paula Austera (*City of Glass*) ili Jamesa Elroya (*LA Confidential* ili *The Cold Six Thousand*), mogu se u hrvatskoj postmodernoj književnosti ovjeriti ranih osamdesetih u romanima Pavla Pavličića, posebice onim iz druge faze, nakon nekoliko „čistih krimića“. Riječ je o romanima *Večernji akt* (1981) i *Slobodan pad* (1982). Stvoreni u drugačijoj političkoj i kulturološkoj klimi, ti romani, naravno, nemaju onu ideologemsku destruktivnu notu kao navedeni američki i engleski naslovi, ali na razini odnosa prema zbilji, žanrovske zbrke i svjesnog rada na dokidanju razlika između „visoke“ i „trivijalne“ književnosti imaju sličan efekt za okvire nacionalne književnosti i njezine iskazne potencijale.

Ono što je važno napomenuti za hrvatski kontekst tog vremena jest činjenica da je riječ o romanima koji su, prema šire zamišljenoj paradigmi postmodernog odmaka i odnošenju prema europskim trendovima postmoderne i južnoameričke fantastike, trostruko obilježeni: kao društveno svjesni i identifikacijski utemeljeni romani, kao žanrovski, obično kriminalistički romaneskni obrasci (što je za ovu raspravu, iz naratološke perspektive, od najveće važnosti) i kao (djelomično) fantastični motivirani tekstovi u kojima se iz žanra izlazi u fantastiku i iz fantastike se pripovijedanje vraća u konvenciju kriminalističke forme. Te varijacije forme su u međuvremenu, prodorom u fantastiku, u svojoj osnovi „decentrirane“ u odnosu na čvrsto mjesto moguće polazišne pozicije tumačenja. Zato je u ovoj skupini tekstova mogućnost jednoznačne „detekcije“ i pronalaženja zajedničkog nazivnika, tumačenja koje je na primjer White označio kao „interpretaciju s konsenzusom“, a Hutcheon „reprezentativnim prikazom“ elementarno podrovana kao moguća shematska konvencija. To se posebice odnosi na jedan metalepsom obilježen Pavičićev „roman u romanu“ (Nemec, 2003:305) koji funkcionira nešto drugačije od romana navedenih ranije i približava se „postupku preplitanja fikcije i faksije“, odnosno romanima poput Austerova *City of Glass*. Riječ je o romanu *Krasopis* iz 1987. godine.

Čini mi se da središnje mjesto u ovom krugu romana naročito važnom za ovaj odvojak hrvatske književnosti zauzima roman *Večernji akt* (1981) zbog toga što funkcionira na nekoliko razina upravo kako je opisano gore, ali i s obzirom na povijesno ovjerljivu činjenicu da je još u vrijeme objavljivanja postao veliki bestseller. Taj je tekst u hrvatskoj književnosti inaugurirao ludistički tip postmodernog pisma, okvir mogućeg prijenosa identiteta, a otvorio je i čitav niz drugih, doduše krhko utemeljenih, interpretacijskih mogućnosti koje ovakvi romani stavljaju u središte pozornosti čitateljske intencije. Načinom na koji je kriminalistički žanr ucijepljen u fantastični tekst s umjetničkim pretenzijama i mogućnostima koje se tipu mogućih multiplikacija čitateljskih potencijala, koje je Umberto Eco nazvao „intencijama

imaginarnih čitatelja“, nadaju čitateljskoj praksi različito pozicionirana trošenja teksta, ovaj se roman uklapa u postmoderne europske tijekove (Calvino, Ecova historijsko-kriminalistička metafikcija). S druge pak strane on istovremeno potpuno zaokruženo funkcionira kao „običan“ krimić. To će se kasnije ponoviti u još nekim Pavličićevim romanima, neke elemente ovakvog iskaza upotrebljavat će i Goran Tribuson, pa čak i Stjepan Čuić u svom društveno utemeljenom romanu *Orden* (1981), a sličan postupak bit će vidljiv i u Barbijerijevu *Epitafu carskog gurmana* (1983). Ali samo uvjetno može se reći da je ovako impostiran tip „romana detekcije“ u osnovi postmodernih i posthumanistički pozicioniranih tekstova o kojima raspravljamo u zadnjem dijelu ovog rada.

U svom opisu stanja u anglosaksonskog književnosti osamdesetih godina Stephen Knight je ovakvu mješavinu kriminalističkoj romana, postmoderne transgresije stilova, podriivanja vrijednosti, stabilnosti, kontrole i čvrstih identitetskih obrazaca nazvao „*cutting edge*“ ostvarenjima. Ono što je međutim znatno različito između dominantnog „kanonskog“ obrasca, njegova postmodernog (i metafizičkog) odvojka i hrvatske književne prakse ovdje opisane može se sažeti u dvije činjenice. Najprije, u Hrvatskoj i okolnim južnoslavenskim obrascima govorimo o atipičnom razvoju forme kriminalističkog romana kroz njegovu povijest. Druga je važna činjenica ona koju smo već spomenuli govoreći o genezi hrvatskog modela. Ona se sastoji u tome da promjene o kojima je riječ u hibridizaciji obrasca u anglosaksonskim književnostima dolaze uglavnom iz samog žanra i žanrovskih iskoraka u postmodernu „stanje stvari i prostor posthumanističke paradigme“ koji umnogome uvjetuju ove iskorake na ideologemskoj razini. Riječ je čak i o urušavanju mitologemski intoniranog obrasca koji postoji čitavo jedno stoljeće i etablirao je vlastitu priču koja je izašla iz samog žanra, ušla u druge medije, transformirala se i postala dio poetike svakodnevnice na razini novih medija. U tom smislu vjerujem da moramo shvatiti i pojavne obrasce destruktivne samoironije toliko karakteristične posebice, recimo to uvjetno, za američku „bijelu prozu“. S druge, pak, strane, u hrvatskoj književnosti žanr kriminalističkog romana zapravo je „strano tijelo“ koje se pokušava utkati ili postaje utkano u intertekst, odnosno postaje dijelom složenog teksta na jednoj od njegovih razina na kojem se istovremeno s tim uvođenjem „novog i drugog“ zbiva poigravanje upravo s tim obrascem što ga se, bez odgovarajuće sigurnosti koju u anglosaksonskom slučaju pruža dijakronija, uvodi u tekst s ironičnim odmakom.

Ta igra, odnosno poigravanje s modelom, uglavnom nije samo sebi svrhom, već se kroz fabularni sloj kriminalističke priče zbiva nekoliko procesa. Najprije, događa se propitivanje književne baštine. Tekstovi i u njima ispričano korespondira s fantastičnim slojevima koji uglavnom za svoju pozadinu imaju preispitivanje odnosa između fikcije i faksije ili se kriminalistički zaplet ostvaruje u okviru šire

zahvaćena problematiziranja društvene zbilje. Baština se promatra iz pozicije drugog u odnosu na hegemoniju sustava. U idućoj dijakronijskoj fazi dolazi do preispitivanja određenog pozicioniranja alternativne pri/povijesti, njezinih mijena i zbunjenosti oko preraspodjele odnosa moći i ideologema u prijelaznom razdoblju iz socijalističkog u postsocijalističko (postkomunističko) društvo i sve one tipove usložnjavanja sustava označavanja koji u tom gubljenju logocentričnog pozicioniranja te (marksističke!?) metapovijesne paradigme zadobivaju drugačije identitetske i etičke slojeve značenja. Ovo je trenutak kad jedan model „represivne tolerancije“, onaj klasni, biva zamijenjen drugim, onim nacionalnim. U tom razdoblju generacija pisaca koja je pružala otpor represiji kroz fantastiku, sada prihvaća okvire svijeta koji mimetički problematizira. Umjesto fantastike, iduća generacija postmoderne (ne obavezno i preslik posthumanističke) paradigme otklon od obrasca pronalazi u dekonstrukciji kako forme tako i sadržajnih slojeva teksta.

Zanimljivo je pritom da se i primjeri „čistog kriminalističkog romana“, onako kako je takav trivijalni (popularni) žanr zamišljen od svojih početaka, do danas mogu najbolje prepoznati upravo u nekim radovima pisaca fantastičara, dakle onih koji su krajem sedamdesetih počeli propitivati modernističku paradigmu, pritom se koristeći kontradiktornim spajanjem, prožimanjem nespojivog: fantastike i društvene kritike. Tu su najprije već spomenuti Pavao Pavličić sa svoja prva dva romana, napisana prije izleta u „fantastično“, a koji dosljedno prate obrazac, nagovješćujući u prvom romanu konstantu društvene kritike (*Plava ruža*, 1977), a u drugom mogućnosti koje će kasnije ponuditi miješanje stilova i paradigmi (*Stroj za maglu*, 1978). Slijedi Goran Tribuson, koji je započeo borgesovski intoniranim romanima, a prema kriminalističkom obrascu došao kasnije, serijom romana o inspektoru Nikoli Baniću, najprije policajcu u socijalističkoj miliciji (*Zavirivanje*), a onda u tranzicijskoj policiji postkomunističke Hrvatske (*Noćna smjena* i *Bijesne lisice*, na primjer).

Već sam spomenuo kako će se kriminalističkom obrascu u njegovu (naoko) čistom obliku vratiti pisci iduće generacije, ili, čak bolje, idućih generacija. Tu se zbiva proces od trošenja modela, do pokušaja uspostave posthumanističke paradigme s uzorom u američkom *cutting edge* romanu, ali uvijek s jakom dozom lokalnog kolorita. Dobar je primjer Jurica Pavičić, koji u svom romanu *Crvenkapica* piše s jasnim naglaskom na tradicionalni narativni oblik protkan društvenom kritikom, ali manipulira i poigrava se s posthumanističkim (postmodernističkim) „rubnim“ rješenjem i pozicioniranjem pripovijedanja u postupku pronalaženja razrješenja. Prije toga mnogi drugi važni pisci koji su u književnost stupili još u vrijeme „hrvatske fantastike“ u najboljim su svojim djelima također koristili elemente detekcije, uslojavajući svoja djela (i) kriminalističkim slojem shematske literature, odnosno dinamizirajući svoje postmoderne strukture uvođenjem ove razine fabularnog i

shematskog sloja. Tu možemo govoriti o djelima međusobno toliko različitim kao što je to roman *Forsiranje romana reke* autorice Dubravke Ugrešić, koja je sudjelovala u uvođenju elemenata *campa* i ženskog osviještenog pisma u ove prostore, pa sve do (fantastičnog) „kuharskog“ romana *Epitaf carskog gurmana* u kojem se „rastakanje gurmanove subverzivne djelatnosti i osobnosti“ (Nemec, 2003: 334) odvija tako da sustav postaje ubojica, a žrtva pobjeđuje u svom porazu: i u smrti pruža otpor sustavu. Svi ovi romani znatno su doprinijeli mogućnosti da se početkom 2000-ih pojave dva naoko suprotno naratološki impostirana i tematski vrlo različita romana, *Crvenkapica* i *Smrt djevojčice sa žigicama* koji, svaki iz svoje perspektive, jednu paradigmu dovode do krajnjih granica (post)humanističkih mogućnosti.

Ono što je važno reći prije zaključa i uspostavljanja okvira za čitanje dvaju romana iz naslova jest činjenica da u opisanom razdoblju 1980-ih i 90-ih uglavnom govorimo o romanima i autorima koji književnost kao reprezentaciju stanja stvari i obrazac ustaljenog modela naracije zamjenjuju konstrukcijom i to kako na razini fabuliranja, tako i na razini uspostavljanja „horizonta očekivanja“. Pritom je „bijeg“ u irealno često motiviran izvanknjiževnim razlozima, a obično je taj postupak i sam fingiran jer neprekidno ukazuje na uslojenost teksta i vraća recepcijsku svijest iz područja „traganja za oblikovanjem ideologema“ u područje traganja za mogućnostima koje nudi autoreferencijalnost postupka. Upravo u tom ne-odnošenju prema stvarnosti ovi romani koji se samo uvjetno mogu nazvati kriminalističkima često zapravo komentiraju svoj odnos prema stvarnosti kasnog socijalističkog sustava, prema obrascu u kojem su kao jezične činjenice bili prisiljeni nastati i prema tradiciji unutar koje su stvoreni kao „razlika“ motivirana lokalnom identifikacijom i globalnim urušavanjem sustava metapriča. Čitateljima koji nemaju širi kontekst hrvatskog „prostora čitanja“ možda je također važno naglasiti da osim što su u fantastiku pisci osamdesetih godina prošlog stoljeća bježali zbog realne političke situacije i uspostavljenog „prostora represivne tolerancije“, riječ je definitivno i o promišljanju i odjecima te o rekonstruiranim čitanjima svjetske književnosti. S jedne strane ovakvo upisivani rukopisi odjek su fantastičnog „palimpsesta“ koji se upisivao na području od Latinske Amerike do Srbije, od Borgesa do Danila Kiša. S druge, pak, strane pozornost se pomnog čitanja ovih hrvatskih pisaca usmjeravala i prema američkom postmodernizmu i „izjednačavanju“ područja kompetencije prije nespojive „visoke kulture“, djela koje je arnoldovska tradicija zamislila kao „bezvremene“ i „nepodložne promjeni u kulturnoj paradigmi čitateljska iskustva“, s tradicijom shematske literature, odgonetavanja zagonetke koje je zadavala proza detekcije.

U prvoj fazi fantastičari, gdje prije svega mislimo na Pavla Pavličića i Gorana Tribusona, pisali su novele i kratke priče. Nakon toga slijede njihovi kratki romani koji nastavljaju koketiranje s fantastičnim i kriminalističkom prozom. Dobar primjer predstavlja Pavličićeva zbirka priča *Dobri duh Zagreba* iz 1976. Pavličić, koji je počeo

krimićima, nastavio je svoje ogledanje u suvremenoj književnosti hibridnim formama u kojima su se miješali elementi kriminalističkog romana i fantastike i nije, kasnije, pisao „čiste“ krimiće. Za razliku od njega, Tribuson je započeo čistom fantastikom, a kasnije se neprekidno vraćao krimiću kao žanru, krenuvši u društveni krimić u kojem se kroz „hard boiled“ model krimića s inspektorom Banićem istovremeno događa fikcijska refleksija predtranzicijskog (kasnog socijalističkog) i tranzicijskog (ranog kapitalističkog) vremena prostora na kojima se odigravaju njegovi naoko trivijalni zapleti.

Istovremeno je važno naglasiti da se kriminalistički roman nije u hrvatskoj književnosti devedesetih i dvijetisućitih godina razvio u široko profilirani i samostalno zaokruženi žanr u kojem bi se isprepleo veći broj žanrovskih podvrsta. Tako je teško reći da je danas živ Nikolićev duh o kojem je bilo riječi ranije. Pavličić se više ne vraća krimiću, Tribuson svoj posao odrađuje zanatski, a od novijih pisaca uglavnom možemo govoriti o trileru i hibridnim formama koje imaju elemente kriminalističkog zapleta. U prvom slučaju riječ je o piscima kao što su Robert Naprta, Jurica Pavičić ili Mislav Pasini, a u drugom govorimo o nizu romana suvremene (post)moderne književnosti, s tim da će u nastavku ove rasprave biti riječi o Ferićevu romanu *Smrt djevojčice sa žigicama* i već spomenutoj *Crvenkapici* kao dobrim primjerima današnjeg „cutting edge“ hrvatskog romana. U zaključku ćemo vidjeti ide li, za razliku od američkih posthumanističkih seciranja društvene zbilje, hrvatski *cutting edge* „prema krimiću“ (i njegovoj re-konstrukciji), kako se već ustaljeno tvrdi u kritičarskoj praksi, ili se jednostavno odražava „sigurnost habitusa“ globalnog književnog polja te i ovi romani iz krimića kao dubinske strukturalne osnove izlaze u širu društvenu dekonstrukciju.

### **3. CRVENKAPICA KAO „TROŠENJE MODELA“ I DJEVOJČICA SA ŽIGICAMA KAO HRVATSKI „TWIN PEAKS“**

#### **3.1. Smrt djevojčice sa žigicama – „Kriminalističko“ i postmoderno u Ferićevu romanu**

*Smrt djevojčice sa žigicama* (2002) Zorana Ferića prvi je roman jednog od najpopularnijih hrvatskih pisaca s kraja devedesetih i početka 2000-ih. Nakon višestruko nagrađivanih zbirki priča (*Mišolovka Walta Disneya*, 1996 i *Anđeo u ofsajdu*, 2000) koje su dobro primili čitatelji i kritika, svjesnog sudjelovanja u priči o tome da je „postmodernizam mrtav“ i plovodaba „na krilima kritike“ koja je podražavala priču da je Ferić nositelj nove novorealističke paradigme i „carverovac“ u najpozitivnijem smislu te riječi (u odnosu na realnu mikrosituaciju, njezino registriranje, a onda i ironiziranje), Ferić ovim romanom ulazi u vode u koje možda nije svjesno htio ući. Pokušavajući ispričati priču o jednom zločinu, o nekoliko promašenih života i o tome

kako se oblikuje i preoblikuje identitet, stvarni i knjiški, na zatvorenom prostoru otoka, autorska intencija proizvela je postmoderni tekst koji u svojoj osnovi ima kriminalistički zaplet, priču detekcije i lik Fera kao prototip „amaterskog istražitelja“ koji je istovremeno i forenzičar, baš kao u suvremenim televizijskim američkim serijama. Ali, upravo kao u Twin Peaksu, televizijskoj seriji s kojom se ovaj roman na omotu prvog izdanja uspoređuje, ništa u ovom tekstu nije onakvo kakvim se na prvi pogled čini.

Gledano iz teorijske perspektive, odnosno iz pozicije uspoređivanja odnosa tradicije, teksta i naracije, može se reći kako roman funkcionira na trima razinama koje predstavljaju jednako dobra društvena interpretacijska polazišta, odnosno mjesta iz kojih se može dekonstruirati tekst i otkriti mreža njegovih književnih i političkih intencija, to jest odnos poetike(a) i politike u tekstu. Kao prvo, svakom boljem poznavatelju hrvatske književnosti vidljivo je da se tekst izravno odnosi prema cjelokupnoj tradiciji hrvatske proze, s posebnim naglaskom na odnos prema prozi krugovaškog naraštaja (generacije koja se prva „otvorila“ prema takozvanim izravnim zapadnim utjecajima i prihvatila već nekoliko puta spominjane shemate kao „zajedničku osnovu“ šire književne paradigme). Činjenica da se u tekstu pojavljuje i jedan autor iz školske lektire i to kao lik koji sudjeluje u „detekciji u detekciji“, odnosno u apсурdnoj potrazi za osobom koja uništava kriminalističke romane, eksplicitno pokazuje poziciju iz koje dolazi pripovjedna intencija. Lik pisca s debelim naočalama koji (još uvijek), upravo kao i njegov lik iz *Mirisa, zlata i tamjana*, njeguje Madonu i njezinim izmetom hrani ciple što ih priprema Feri, nije samo knjiška dosjetka. Ona ima važne intertekstualne konotacije. U romanu, dakle, ova apsurdna detekcija potiskuje onu koja ne bi takvom trebala biti (dogodilo se naime ubojstvo). Ali, logikom apsurdna i to se u tijeku novih otvaranja književno relevantnih tema (gotovo) zaboravlja.

Na drugoj razini, ili u drugom čitateljskom pokušaju, riječ je o tekstu koji se kritički i višeslojno odnosi prema društvenoj stvarnosti Hrvatske i južnoslavenskih prostora krajem prošlog stoljeća, s time da u svoje ideološko pozicioniranje unosi element vrlo oštре ironije prema pitanju identiteta, nacionalnog i spolnog, muškog i ženskog, transseksualnog, i to kako na razini moralističkog tako i u moralizirajućoj impostaciji. Istovremeno, tekst otvara i polemiku s ustrojenošću vlasti kao društvene institucije (raspršene) moći, zatim s medijima i obrisima novog preslagivanja društvenih odnosa (moći). U tom smislu teško možemo govoriti o posthumanističkoj *cutting edge* prozi, već uglavnom ostajemo u prostoru uslojavanja značenja koje se odnosi prema stvarnosti koju s jedne strane tekstualnost dekonstruira, a s druge strane je svojim strukturiranjem oponaša.

Treći je sloj odnos prema tradiciji forme romana s posebnim naglaskom na u njega umetnuti sloju detekcije koji na prvi pogled izgleda središnjom konvencijom

tekstova ustroja. Na drugom sam mjestu pisao o odnosu prema tradiciji, lektiri i visokoj književnosti (B. Škvorc: „O oblikovanju identiteta i tipovima podrijetla (mitologemskog) jedinstva ispričanog: Modaliteti Novakove dekonstrukcije i Feričeve rekonstrukcije ideoloških slojeva autorske intencije“. U: *Nova Croatica*, Časopis za hrvatsku književnost i kulturu. II/2. Zagreb, 2008.), a ovdje bih htio naglasiti nekoliko elemenata koji taj roman čine dekonstrukcijskim tekstom u odnosu na žanrovsku prozu, ali i žanr romana uopće. Kao prvo, cijeli roman je zbirka rukavaca, gotovo nedovršenih priča, koje dijele isti prostor, likove i isto vrijeme, ali ne pružaju shematično jedinstvo dovršenosti i rješenja u smislu koji od shemata nepodložni umnažanju značenjske zahtjeve ukupnih semantičkih potencijala ispisanog (Douglas, 1970). Umjesto toga pojavljuju se višesmisleni i anomalni iskazni slojevi koji kod čitatelja proizvode nelagodu, a kod interpretatora nesigurnost. Utoliko je formalno određenje ovdje važno kako bi se interpretacija usmjerila u koliko-toliko sigurne vode.

Na razini označavanja, tekst podražava obrazac kriminalističkog romana potrage, ali samo izvanjski. Niti Fero traga za počiniteljem zločina (svima je ionako svejedno hoće li se pronaći ubojica transvestita), niti je prostor prekoračenja dopustivog jasno u romanu naznačen. Umjesto toga u nizu preplitanja scena koje pripadaju pojedinim pričama (prvo poglavlje i jest priča iz prethodne zbirke), postmoderne zakrpe čine privid jedinstva što nespretno (gotovo slučajno) razotkriva događaje koji vraćaju glavni lik u prostor „mjesta pravog zločina“, a to je kamenovanje homoseksualaca u vrijeme dok su glavni likovi bili djeca. To je, saznajemo između redaka, podržano zajednički od mjesne komunističke organizacije i lokalnog samostana, tako da događaji na površini ustvari jednako prikrivaju kao što i otkrivaju zločin. Za razliku od *Crvenkapice* u kojoj je, iz perspektive koju fokalizira tekst i koja se kao ovjerljiva nadaje čitatelju, moralno ispravno da ubojice ostanu nekažnjani (odnosno nekažnjene), ovdje se protagonisti prošlih i sadašnjih događaja izvlače na račun velike tragedije (apsurdnog zločina) u kojoj su male tragedije (zločini iz kolektivnog sjećanja) nevažne. Ovakvo tumačenje može aludirati i na alegorijske mogućnosti čitanja stvarnosti izvanjske tekstu, ispisane na njegovim prostornim marginama, tamo preko Rapskog kanala odakle se u pozadini radnje čuju topovi. No, i bez upletanja te razine, rub je prijeđen već u samom središtu prostora radnje i možemo slobodno reći da govorimo o *cutting edge* posthumanističkom štivu. Kad se ovako može govoriti o ubojstvu i književnosti, može se bez ostatka otvoreno i dekonstrukciji govoriti o postetičkom svijetu i zajedničkoj potenciji nekažnjavanja zločina u ime spašavanja tekstualno raspršenog. No, opet, njegova dehumanizacija poziv je na propitivanje stvari, a pozicija ruba nije kraj moralne paradigme, kako su neki skloni tvrditi, već njezino preispitivanje i pronalaženje izgubljenog jedinstva raspršenog svijeta (i priče). Postmodernost ovog teksta upravo je u takvoj impostaciji. U tom se smislu

upravo događa ono što smo u prvom dijelu ovog rada nagovijestili: podražavanje tuđeg obrasca zapravo je izvođenjem iz vlastite tradicije postalo osnova konstruiranog identiteta: zločin nikad neće biti (adekvatno) kažnjen.

### **3.2. „Krimiće“ i postmoderni društveni roman – fingirana posthumanističnost *Crvenkapice***

Za razliku od Ferićeva romana, Pavičićev roman *Crvenkapica* želi biti kriminalistički roman, ali ne u klasičnoj varijanti krimića, već u obliku trilera koji do određene mjere preokreće (ne i parodira) tipičnu situaciju iz krimića. Ono što bi logično u shemi kriminalističkog romana trebalo biti na početku (ubojstvo) u ovom se romanu događa na kraju. Osim toga, roman završava na neobičan način koji je u tom dijelu usporediv s Ferićevim tekstom: počinjeno je ubojstvo koje neće biti razriješeno, a krivci (također) nikada neće biti kažnjeni. Posthumanističko pozicioniranje tipično za suvremeni *cutting edge* postkrimić ovdje je zapravo poziv na raspravu o onom što je u suvremenom odnosu snaga unutar nove hegemonije odnosa moći ostalo (preživjelo) od (modernističkih i prosvjetiteljskih) moralnih paradigmi. Završetak romana također je i poziv na raspravu o „ostatku“ značenja koje se na temelju tekstom proizvedenog može iščitati kao uvažavanje drugog i drugačijeg rješenja, ne samo u krimiću, već i u „paradigmi ne-morala“ kakvu je postmoderni krimić proizveo mimezom stvarnosti (koju naoko po svaku cijenu želi izbjeći).

Ono što ovaj roman čini drugačijim i originalnim u njegovu „isklizavanju“ iz tipičnog modernističkog obrasca krimića može se iščitati iz nekoliko njegovih slojeva „podatnih“ za interpretaciju. Najprije, kao i u cijelom Pavičićevu opusu (romani *Ovce od gipsa*, *Kuća njene majke*, zbirka priča *Patrola na cesti*) kod ovog je pisca izrazito naglašena socijalna komponenta, a često i političko pozicioniranje u odnosu na svakodnevnicu proizvedenu u tekstu i to iz pozicije svijeta, a ne teksta. To se može reći i za *Crvenkapicu*. To je, dakle, s jedne strane roman koji prati tipični zaplet krimića: žrtve, napadač, moguće ubojstvo. No, obrat se zbiva već na razini fabularnog rješenja. Ubojstva zapravo nema sve do kraja romana, kao što sam naglasio gore. A kad se ono dogodi, neće biti ubijene logične žrtve, već ubijen biva onaj agens teksta koji je na performativnoj razini trebao biti ubojica. Osim toga, za razliku od sheme klasičnog romana ne dolazi do katarzičnog trenutka razrješenja. Umjesto takva rješenja, Pavičićev roman završava razrješenjem od krivnje: žrtve-ubojice prošle su nekažnjeno, postavši od aktera („subjected subjects“ u hijerarhiji funkcija teksta) agensi naracije. Tako se čini kako se na temelju ovih nekoliko pokazatelja može govoriti o posthumanističkom pozicioniranju romana, odnosno o njegovu odmaku od neoliberalističke paradigme shematskog stimulansa „istosti“ i zadovoljavanja pragmatičke, društvene svrhe ovakvih romana kroz njihovu ulogu u stipulaciji moralne paradigme nacije i kolektivnog iščitavanja njezina narativnog korpusa. Za razliku od



strukturalnog odmaka i podražavanja postmoralističke diskurzivne zadanosti koju na razini ironičnog poigravanja s nesigurnošću neshematičnosti podražava Ferićev tekst, Pavičićev roman čvrsto se drži strukture, a od nje se odmiče tako što se u konačnici obrće tijek stvari („pravilni poredak svijeta“): prvo se uspostavlja odnos snaga, odigrava se radnja romana sa svom svojom kontekstualnom uključenošću, a na kraju se, u raspletu, događa ubojstvo. I to je rubni slučaj, ali rubni slučaj u odnosu na kaznu i zločin, a ne na pitanje otvorenosti samog zločina.

Ali, to nije jedini odmak koji ovaj roman ima u odnosu na obrazac krimića. Uz sve do sada navedeno, ovaj je tekst vrlo ozbiljna kritika postkomunističkog društva i njegovih moralnih paradigmi, od habitusa u koji se ucjepljuje do, neizravno, književnog polja koje pomaže oblikovati. Osim toga, uz to što vodi paralelne radnje „zapleta“, roman također predstavlja socijalnu kritiku „stanja stvari“ u odnosu hrvatskog juga i sjevera, bavi se psihologizacijom likova i uspostavlja čitavu galeriju živo ostvarenih agensa radnje, upravo u tradiciji proze koja prevladava u regiji 2000-ih godina. U tom smislu riječ je o novorealističkom romanu koji bi se vrlo teško mogao podvesti pod paradigmu urušavanja ispričanog ili uspostavljanja odnosa koji na makrostrukturalnoj razini stvara Ferićev roman. Upravo zbog ovih razloga rubno postavljanje s obzirom na žanrovsko određenje ostvaruje odgovarajući efekt u procesu čitanja.

### 3.3. Od fantastičnog krimića do dekonstrukcije (nepostojećeg) obrasca

U postmodernom, posthumanističkom, *cutting edge* kriminalističkom romanu nije dakle važno niti tko je ubio djevojčicu sa žigicama (odnosno lokalnog transvestita i striptizetu u jedinom privatnom otočkom striptiz klubu), niti koga je ubila Crvenkapica (djevojčica ili mlada djevojka iz provincijskog dalmatinskog mjesta koja dolazi kod tete i nalazi se u ulozi otete osobe osuđene na polaganu smrt). Ferićev roman ostvario je takav strukturalni poredak u kojem se izvjesnost sheme podriva neprekidnim ukazivanjem na nemogućnost uspostavljanja jedinstva i uskraćivanje ispisivanja zaokružene i cjelovite slike svijeta (i priče). Sve ostaje na nagovještajima: seksualne privlačnosti, otkrivanja ubojice i/ili moguće istine o događaju koji je obilježio gotovo sve muškarce generacije na pozicijama lokalne moći (policajca, liječnika, svećenika, lokalnog biznismena). S druge, pak, strane u Pavičićevu romanu (nepostojeći) obrazac se dekonstruira na drugi način: krimić završava ubojstvom koje ne samo da se neće razriješiti, već se čitalačko (katarzično upisano) zadovoljstvo upravo ostvaruje takvim raspletom. Priča se iz latentne nedovršenosti dovodi na početak novog zapleta koji neće biti realiziran. Umjesto toga, priča će stati, a život se još jednom zavrtjeti u svojoj monotoniji.

Ono što je, međutim, puno zanimljivije od pojedinačnih pozicioniranja pripovjednih inteligencija *Djevojčice sa žigicama* i *Crvenkapice* te upisivanja narativnog sloja njihovih ubojstava jest pozicija ispričanog svijeta u odnosu na

čitatelja. S postkriminalističkim romanom u hrvatsku tradiciju pripovijedanja naselile su se nove polazišne perspektive. Ako gledamo kroz povijest žanra, možemo govoriti o preslikavanju obrasca, o njegovu adaptiranju, a onda i o ulasku u zajedničku matricu sa stranim uzorima. Ono što je interesantno kod Ferića i Pavičića jest da je ishodište teksta potpuno lokalno determinirano i ako se prema čemu odnosi izravno, onda je to vlastita književna tradicija (Ferić) i tradicija svijeta koji se ispisuje (Pavičić). Prostor pripovijedanja i ispriopovijedani prostor posvojeni su kako tekstom tako i mogućom perspektivom čitanja. Lokalna obilježnost nije više svedena samo na primjenjivanje obrasca u lokalnom prostoru, već je lokalni prostor zadajući uokvirujući čimbenik teksta. To što je tekst (p)ostao apsurdan, ruban i posthumanistički nije posljedica oponašanja književnog svijeta (mimeze), bez obzira na to koliko se takvo ucjepljivanje teksta u svijet poklapalo s obrascem zapadnoknjiževnog (civilizacijskog i globalističkog obrasca). Riječ je o dijagezi, o prikazivanju svijeta kakav se nameće u lokalno obilježenom odnosu između svijeta i djela. Ono što se u ovim književnim djelima (krimićima?) projicira kao slika svijeta dolazi iz tog svijeta, a činjenica da se postmoderni obrasci prepliću s onima koji se opisuju kao modalni obrasci *mainstreama* govori jednako o svijetu koliko i o djelima.

Tako se krug zatvorio: u suvremenim romanima koji imaju određene karakteristike kriminalističkih romana zbiva se istovremeno konačna dekonstrukcija obrasca, ali se na razini sadržanog sloja pri/kazanog ostvaruje autohtona forma koja se, opet u čudnom kolopletu postmodernih parcijalizacija „velike slike svijeta“, može opisati upravo terminologijom i interpretacijskim aparatorijem koji opisuje (i u diskurs upisuje) suvremeni *cutting edge* posthumanistički kriminalistički roman zapadnog tipa. U tako zamišljenom „odnosu snaga“ lokalne i globalne identifikacije ovi romani odnose se ne samo prema svijetu djela nego i prema habitusu koji ih je uvjetovao. Prihvaćeni u književno polje koje je revidiralo svoj čvrsti otpor trivijalnom obrascu, postali su djela koja s trivijalnim obrascem veže zapravo samo zajednička pripadnost – ideji kriminalističkog romana.

### **Literatura**

Bertens, H. (2001) *Literary Theory*, London i New York, Routledge.

Biti, V. (1987) *Interes pripovjednog teksta, Prema prototeoriji pripovijedanja*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber.

Biti, V. (2002) *Poetika i politika pripovijedanja*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada.

Black, J. (1991) *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Baltimore i London, The John Hopkins University Press.

Bourdieu, P. F. (1987) *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*, prev. R Nice, Cambridge, Mass, Harvard University Press.

- Brešić, V. (1994) *Novija hrvatska književnost, Rasprave i članci*, Zagreb, Naknadni zavod Matice hrvatske.
- Brešić, V. (2004) *Slavonska književnost i novi regionalizam*, Osijek, Ogranak Matice hrvatske.
- Chernaik, W. (2000) *The Art of Detective Fiction*, London, Macmillan.
- Douglas, M. (1970) *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Penguin Books.
- Eco, U. (2005) *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Zagreb, Algoritam.
- Foucault, M. (1972) *The Archeology of Knowledge*, New York, Pantheon.
- Foucault, M. (2002) *Riječi i stvari*, Zagreb, Golden Marketing.
- Frangeš, I. (1974) *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb, Liber.
- Gelder, K. (2005) *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*, London and New York, Routledge.
- Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York, Routledge.
- Hutcheon, L. (2002) „Postmoderni prikaz“. U: V. Biti (ur.), *Poetika i politika pripovijedanja*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada.
- King, S. (2004) *Crime Fiction 1800-2000*, London, Pelgrave.
- King, S. (1980) *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan.
- Kolanović, M. (2006) *Od pripovjedne imaginacije do roda i nacije: Marija Jurić Zagorka u kontekstu žanra romance*, U: Brešić, Vinko (ur.), *Osmišljavanja*, Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela, Zagreb, FF press, str. 327-359.
- Lasić, S. (1973) *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb, Liber.
- Mandić, I. (1985) *Principi krimića. Konture jednog trivijalnog žanra*, Beograd, NIRO Mladost.
- Mervale, P.; Sweeney, S. E., ur. (1999) *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Nemec, K. (1995) *Tragom tradicije, Oglеди iz novije hrvatske književnosti*, Zagreb, Matica hrvatska.
- Nemec, K. (1998) *Povijest hrvatskog romana 1900-1945*, Zagreb, Znanje.
- Pavičić, J. (2000) *Hrvatski fantastičari*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.
- Rorty, R. (1989): *Irony, Contingency and Solidarity*, London i New York, Cambridge University Press.
- Scaggs, J. (2005) *Crime Fiction, New Critical Idioms*, London, Routledge.
- Slapšak, Svetlana, ur. (1987) *Trivijalna književnost, Zbornik tekstova*, Beograd, Institut za književnost i umetnost.

Škvorc, B. (2005) *Gorak okus prešućenog, Ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze*, Zagreb, Alfa.

Žmegač, V. (1976) „Aspekti romana detekcije“, U: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Zagreb, Liber.

### **Boris Škvorc**

Department of Croatian Language and Literature

Faculty of Philosophy, University of Split

## **WHO KILLED THE LITTLE MATCH GIRL, AND WHOM (KILLED) THE LITTLE RED RIDING HOOD? OR: ABOUT (POSTMODERN) CROATIAN CRIME FICTION**

### **Summary**

*This work provides a short overview of Croatian crime fiction with special attention placed on the form as it developed during the time of a Communist regime and afterwards. In the article the author claims that the crime fiction and the forms of fantastic prose that eventuated from this genre in the Croatian vernacular are of utmost importance for the development of post-modern Croatian prose. It is also suggested that this genre generated a certain amount of political awareness that undermined the stable picture of the canon as a diachronic chain of works without consideration of the subaltern voices/utterances other than the hegemony of cultural power. In central part of the work two contemporary novels with strong subversive power at the formal level are discussed and analyzed. They are presented as representatives of post-modern, post-ethical prose and as the Croatian answer to post-crime fiction on the global scene. The work also suggests that the deviation from the scheme that is very often considered to be the main characteristic of the genre, in fact represents the literary value that enabled the creative interaction between the trivial and high art, mixing the popular and exclusively hegemonic in an unlikely fusion of post-modernity, either politically or in the realm of poetics and style.*

**Key words:** *Crime fiction, Croatian model, corpus, canon, competency of reading, genealogy of genre, postmodern deconstruction of the model*