

Kriminalistički roman u švicarskoj književnosti 1930-ih godina. Roman *Wachtmeister Studer* Friedricha Glausera

Naslov prvoga poglavlja u romanu *Wachtmeister Studer* jednog od najčitanijih autora međuraća, ovdje slabo poznatoga švicarskog autora Friedricha Glausera (1896–1938), glasi *Jedan više ne želi sudjelovati*¹. U tom se poglavlju prvi put pojavljuje lik detektiva Jakoba Studera, “policijskog pozornika tragača bernske kantonske policije” (WS, 7), kada se Glauserov detektiv *in medias res* suočava s pokušajem samoubojstva utamničenog. Osumnjičenik Erwin Schlumpf, optužen za umorstvo “trgovačkog putnika Wendelina Witschija u Gerzensteinu” (WS, 9) pokušao je presuditi sam sebi u istražnom zatvoru u Thunu te se ni u razgovoru s detektivom ne želi izjasniti o svojoj krivnji. Takav početak romana, u kojem se glavni optuženik pokušava ubiti i time priznati krivnju ili ju pak, premda nevin, tim činom preuzeti na sebe, netipičan je za očekivanu analitičku shemu kriminalističkog romana – ne samo da je kriminalistički slučaj naizgled razriješen na samom početku, nego detektiv optuženika slučajno spašava od samoubojstva, promišljajući pri tom o ulozi slučaja. Uloga kontingencije potom u inače strogoj shemi kriminalističkog romana – “zagonetno ubojstvo na početku, neočekivan rasplet na kraju; između toga dominira detektiv, odnosno kriminalistički amater, čija je aktivnost uglavnom u logičkom zaključivanju” (Žmegač, 1976: 182) – bit će gradivni element u poetici kriminalističkog romana švicarskog autora i dramatičara Friedricha Dürrenmatta, kojem će tek nakon Drugoga svjetskog rata poći za rukom rehabilitirati žanr kriminalističkog romana, žanr u književnosti njemačkoga govornog područja do tada izopćen kao izdanak shematske ili trivijalne književnosti. Dürrenmatt je svoj kriminalistički roman *Obećanje* (*Das Versprechen*, 1958) u podnaslovu nazvao *Rekvijem kriminalističkom* romanu, svjestan radikalnosti teze o nemoći kriminalističkog romana² da prikaže svijet kao racionalno i pravedno uređen.

¹ “Einer will nicht mehr mitmachen” (Glauser, 1989: 7), dalje u tekstu se citira kraticom WS. Svi prijevodi s njemačkog jezika prema navedenom izdanju su autoričini.

² Valja citirati ulomak iz romana kako bi se podcrtala uloga slučaja, faktora do tada neprimjerenog poetici kriminalističkog

Roman *Wachtmeister Studer* u literaturi³ se često promatra kao preteča Dürrenmattovog novog pozicioniranja kriminalističkog romana i “varijanta” (Nusser 1992, 105) detektivskog romana, dakle žanr različit od tradicije trilera i kriminalističkih romana *hard-boiled* pravca s Dashiellom Hammettom i kasnije Raymondom Chandlerom kao najpoznatijim predstavnicima. Glauser se u prvom redu oslanja na klasičnu europsku inačicu žanra iz Zlatnoga doba kriminalističkog romana i oštro napada njegove trivijalizirane odvjetke u tekstu romana, kao i u poetološkim iskazima. Termin kriminalistički roman ovdje je krovni pojam za žanrove detektivskog i policijskog romana, a *hard-boiled* roman i trileri tvore posebnu razvojnu liniju, odnosno drugačiji temeljni strukturni tip kriminalističkog romana (Kniesche, 2015: 14). Nema naznaka da se Glauser oslanjao na angloameričku verziju *hard-boiled* kriminalističkih romana, u kojima se položaj detektiva iz temelja mijenja jer se istraga odvija u nepreglednom, kriminalom i korup-

romana u kojem lik kriminalista fiktivnom pripovjedaču i piscu detektivskih romana metaleptički pojašnjava: “Treba, istina, priznati da smo upravo mi kriminalisti prisiljeni postupati logično, znanstveno; ali faktori koji remete rad i kvare nam igru javljaju se u toj mjeri da nam i suviše često pomaže samo puka profesionalna sreća i slučaj. Ili pak odmaže. No, u vašim romanima slučajnosti nema, a ako je nešto nalik na slučaj, ispostavlja se da je to sudbina i udes; vi ste književnici odvajkada dopuštali da istinu proždru dramaturška pravila. Ta pošaljite ta pravila jednom dovraga. Neko zbivanje za nas ne može biti prost račun već zbog toga što nikada ne poznajemo sve potrebne faktore, nego samo manji broj njih, najčešće tek sporedne. A stalno se upleće ono što je slučajno, nepredvidivo, inkomenzurabilno” (Dürrenmatt, 1958: 17–18).

³ To nije slučaj samo u *Povijesti švicarske književnosti*, gdje je u poglavlju pod naslovom *Kriminalističko pripovijedanje društva* (*Kriminalgeschichte der Gesellschaft*) prikazano Glauserovo djelo (Solbach, 2007: 198), nego također u starijim pregledima, npr. u monografiji Eveline Jacksch, u kojoj se Glauser promatra kao odvjetnik izopćenih i ističe njegova povezanost s društveno-kritičkom strujom (Jaksch, 1976), potom u monografiji Erharda Ruossa, on ističe didaktički aspekt Glauserovih kriminalističkih romana (Ruoss, 1979: 90), aspekt nesvojstven angloameričkoj *hard-boiled* školi, premda se primjerice romani Dashiela Hammetta također bave negativnim pojavama u društvu koje vode do zločina. Naposlijetku, Gerhard Saner u svojem opsežnom pregledu Glauserova života i djela (Saner, 1981) polazi od prevrednovanja žanra u Glauserovoj seriji kriminalističkih romana.

cijom premreženom velegradu. U slučaju *hard-boiled* kriminalističkih romana radi se o odvojenoj i po svojim obilježjima drugačijoj razvojnoj liniji žanra koja napušta predodžbu o kanonu ili katalogu pravila, mnogo diskutiranu u njemačkoj i francuskoj znanosti o književnosti (Suerbaum, 1984: 15), predodžbu na koju se Glauser izričito poziva i modificira ju. Stoga se Glauserova inačica kriminalističkog romana promatra odvojeno od anglofone tradicije detektivskog romana, kao i od *hard-boiled* krimiča (Solbach, 2007: 198) te će se analiza usredotočiti na Glauserovu inačicu policijskog romana (Holzmann, 2001: 193–220). Glauser francuskog autora kriminalističkih romana Georges Simenona promatra kao uzor i “učitelja” (Glauser, 2001: 220) te prema liku Simenonova komesara Maigret⁴ nastaje detektiv Studer. Pored Simenona i Edgara Allana Poea kao utemeljitelja žanra s detektivom Dupinom, pojavljuju se paralele s književnim uzorima pustolovnog romana Jacka Londona ili R. L. Stevensona, ali i Josepha Conrada (Dainat, 1999: 334) te sa švicarskim realističkim pripovjedačima 19. stoljeća Jeremiasom Gotthelfom i Gottfriedom Kellerom, uz Glauserove suvremenike kao što je Rudolf Jakob Humm (Saner, 1981: 293). Glauser se oslanja na pravila žanra i ne “negira zagonetku, temeljni motiv detekcije” (Žmegač, 1976: 184), nego proširuje shemu i u svojim romanima obuhvaća aspekte netipične za idealtipski shvaćen klasični kriminalistički roman. Potrebu za obnovom žanra zazivali su francuski autori i teoretičari kriminalističkog romana Boileau i Narcejac ističući kraj pozitivistički i logički utemeljene radnje: “Detektivski roman mora, umjesto da prikaže trijumf logike, objaviti bankrot mišljenja” (Boileau, Narcejac, 1967: 158), čime ga zasnivaju kao problemski roman ili roman zagonetke, straha i neuspjeha jer tematizira ono općeljudsko (isto: 196).

Činom nehotičnog spašavanja počinje se odmotavati klupko zločina koji je prethodio uhićenju prethodno osuđivanog Erwina Schlumpfa (WS, 161), nakon što se vratio iz doma za preodgoj i započeo novi život, zbog čega Studeru čini nemogućim da je on počinitelj, premda je istražni sudac već namjeravao zaključiti slučaj. Studer otkriva “neke mračne točke” (WS, 30) u istrazi susrećući se sa specifičnostima seoske zajednice kao poprišta zločina i razotkriva skrivene tajne prividno idiličnoga i povučena svijeta te se “neobično selo” (WS, 63), fiktivni Gerzenstein⁵, nadaje kao paradigma za društvo koji ne trpi pasivnost i povlačenje, nego u njemu oblici ponašanja koji se ne podudaraju s očekivanjima bivaju sankcionirani.

⁴ C. Baumberger u svojoj knjizi upozorava na srodnost dvaju autora na temelju odražavanja duha vremena u detekciji s pojmom “proživljenoga”, ključnim pojmom fenomenološke filozofije (Baumberger, 2006: 121).

⁵ Model za to selo je Münsingen, mjesto u kojem je Glauser boravio u psihijatrijskoj ustanovi punih pet godina u razdoblju od 1918. do 1934.

Istražitelj razotkriva gustu mrežu malverzacija vodećih ljudi u selu, od vlasnika pilane Ellenbergera do seoskog policajca Murmanna koji oprezno spominje nužnost “diplomatske istrage” (WS, 61), kao i obiteljskih laži, od prikrivanja inscenacije oružanog napada, anonimne prijave policiji, otmice, sve do zaplašivanja svjedoka i tragičnog raspleta. U tome otkriva mrežu ljudskih interakcija, pri čemu predstavnici vlasti više ne jamče sigurnost, nego povlače konce. Nije slučajno što Glauser radnju svojega romana smješta u seoski ambijent jer je seljaštvo predstavljalo “društvenu fasadu dominantne kulturne identitetske politike u Švicarskoj” (Solbach, 2007: 175) u međuratnom razdoblju te se Glauserovi romani književnopovijesno promatraju kao “ogledalo društva” (Solbach, 2007: 198). Početak romana s prividnim rješenjem enigme, tj. zločina i promptnim uhićenjem upućuje na činjenicu kako analiza zločina nije u prvom redu usmjerena na rekonstrukciju kriminalističke radnje, nego se, ukoliko želi ostvariti “dubinu”, u prvom planu mora nalaziti “latentni sadržaj” (Boileau, Narcejac, 1964: 185), odnosno prikaz društvenih mehanizama i svijesti pojedinca što vode do zločina. Naslovni lik u romanu stoga s pravom tvrdi: “iza ovoga slučaja krije se daleko više no što smo mislili” (WS, 190).

Stoga će se na primjeru romana Friedricha Glausera *Wachtmeister Studer* prikazati žanrovske zakonitosti klasičnoga kriminalističkog romana, kao i odstupanja od njih u poetici švicarskoga autora Friedricha Glausera. Friedrich Glauser najpoznatiji je kao švicarski Simenon, autor niza proznih djela koji tridesetih godina 20. stoljeća u švicarsku književnost uvodi žanrovske konvencije modernoga kriminalističkog romana sa svojim petodijelnim nizom romana o istražitelju Jakobu Studeru. Pod maskom “jednostavnog istražitelja” (WS, 23) Glauser tematizira fobije svojega doba dajući uvid u povijest švicarskoga malograđanskog mentaliteta (Saner, 1981: 311) u seriji o “komičnom osobnjaku” (WS, 167) Studeru, romanima u brzom slijedu objavljenima kasnih tridesetih godina 20. stoljeća. Pored prvoga romana *Wachtmeister Studer*, u toj seriji nastaju romani *Matto vlada* (*Matto regiirt*, 1936), *Krivulja groznice* (*Fieberkurve*, 1938), *Kinez* (*Der Chinese*, 1938/1939) te posthumno objavljeni *Krock & Co.* (1941). Radi se redom o atipičnim kriminalističkim romanima u kojima Glauser oslikava društvena pravila, norme i običaje i očekivanja svoga vremena, što prema njegovim riječima zahtijeva sociološke spoznaje i filozofska polazišta. Glavni lik “policijski pozornik” (*Wachtmeister*) Studer oslanja se na kriminalistiku kao znanost i citira Edmunda Locarda, direktora policijske škole u Lyonu (Dainat, 1999: 328), tvrdeći da je “pogreška” pretpostavljati “da postoje normalni ljudi. Svi su ljudi barem napola ludi” (WS, 182), što upućuje na oslanjanje na kriminologiju, antropologiju i sociologiju.

Takvo otvaranje nefunkcionalnoj pripovjednoj ekonomiji smatra se važnom inovacijom u žanru kriminalističkog romana, a jaz između visoke književnosti i toga žanra bio je posebno izražen na njemačkome govornom području. Glauser se osvrće na tradiciju klasičnoga kriminalističkog romana i kritizira njegove trivijalizirane obrasce izriječkom navodeći Felicitas Rose ili seriju *Pustolovina Johna Klinga*. Pri tome zanemaruje tada već razgranatu povijest žanra (Kniesche, 2015: 112), a time i angloameričke konvencije tzv. *hard-boiled* krimića. U produkciji serijske književnosti na njemačkome govornom području od 1900. do 1950. objavljeno je oko 10000 kriminalističkih romana, no taj je korpus⁶ slabo istražen. Kao odraz probuđenog zanimanja, Glauserovi kriminalistički romani se u novijim istraživanjima proučavaju s težištem na naratološkim i žanrovskim pitanjima (usp. Baumberger 2006: 113), a istražuje se također poveznica poetike kriminalističkog romana i društva u kulturološkom smislu s prikazom “zakonitosti i vrijednosnih predodžbi cijeloga društva” (Korte, Paletschek, 2009: 7). U analizama i raspravama naglasak se u pravilu stavlja na proučavanje atmosfere koju pripovjedač ostvaruje iznimno preciznim oslikavanjem švicarskoga mentaliteta u međuraću, specifičnom jezičnom autentičnošću te brojnim helvetizmima kojima je tekst protkan. Taj aspekt Glauserovih kriminalističkih romana istražila je Christa Baumberger kao primjer njemačko-švicarske diglosije tumačeći Glauserov stil kao medij diskurzivne “polifonije” govora, glasova i jezika (Baumberger, 2006: 47). Kriminalistički roman stoga promatra kao prostor rezonancije nošen zadaćom da prikaže “podmuklost malograđanštine” (Loetscher, 1989: 253). Elementi sporedni za radnju kriminalističkoga romana s gotovo etnografski točnim ocrtavanjem dijalekta, lokalnog kolorita i društvenih prilika, koji u klasičnim inačicama nisu doživljavali toliku pozornost jer se radilo o vrsti “intelektualnoga sporta” (Žmegač, 1976: 183), stupaju u žižu interesa. Navedena novija težišta znanstvenog interesa tako odudaraju od klasične teorije žanra o kojoj se intenzivno raspravljalo sedamdesetih godina 20. stoljeća, dakle od postavki kriminalističkih romana koje Viktor Žmegač naziva ortodoksnim romanima, shvaćajući ih egzemplarnim predstavnicima žanra. Kriminalistički roman je prema Žmegaču odraz tehničke epohe, vjere u scijentizam i pozitivizam u logično uređenom svijetu u kojem prevladava kauzalnost zajamčenih uzroka i posljedica. Žmegač detektivski roman promatra kao “roman surogat” (Žmegač, 1976: 212) jer ne odražava realnost, nego shematska pravila žanra. Stroga konstrukcija žanra nije kompatibilna s realističkim zahtjevima te “političkoj odnosno druš-

tvenokritičkoj tematici u njoj u načelu nema mjesta” (Žmegač, 1976: 208). Iako Žmegač odbacuje normativno vrednovanje trivijalne književnosti, kriminalistički roman ipak smješta u šablonsku književnost, koja je po svojoj definiciji “duboko konzervativna” i može biti jedino “reprodukcija društvenoga” (Žmegač, 1976: 198), a ne njegova korekcija.

No u fokusu ovoga rada nalazi se upravo istraživanje načina na koji je u Glauserovoj inačici kriminalističkog romana prikazana društvena zbilja, zbilja skrivena iza maske dobroćudnoga detektiva u njegovu “birou” što miriše na “prašinu, laštilo za pod i hladan duhanski dim” (WS, 44) u romanu napisanom 1935. godine i prvi put objavljenom pod naslovom *Ubojstvo Schlumpfa Erwina (Schlumpf Erwin Mord)* u novinama *Zürcher Illustrierte* od 24. lipnja 1936. Istražitelj je u sivom, pomalo zgužvanom odijelu, u košulji s mekim ovratnikom, puši cigare *brissago* i često koristi uzrečicu za nevjericu iz bernskog njemačkog *Chabis*, a ona mu, prema njegovim riječima, u istrazi pomaže više od kriminoloških i psiholoških znanja podrugljivo nazvanih “suptilnosti” (*Spitzfindigkeiten*, WS, 60). Istragu vodi na svoju ruku, suprotstavlja se istražnom sucu te čak oružje pronađeno u vazi s plastičnim cvijećem u seoskoj kuhinji skriva u džep vlastitih hlača kako bi potvrdio svoje pretpostavke neovisno o instituciji istražnog suda. Od istražnog suca u bijeloj svilenoj košulji s kravatom plavom poput različka u ljubičasto-smeđem postavljenom sakou očekuje protokol koji bi zabilježio ono što je optuženik doista rekao, a ne birokratski formuliran zapisnik (WS, 23). Uloga takvih realističkih detalja je dvostruka, oni trebaju prikazati kompleksnost subjektivnih motiva i odraziti atmosferu, sukladno s autorovim nastojanjem da odrazi hujanje “onoga zraka iz snova između tiskanih crnih redaka” (Glauser, 1989a: 190). Pored toga je Glauserov program, “probuditi simpatije i antipatije u čitatelju za naše likove, za kuće u kojima žive, za igre koje igraju”, i to u kriminalističkom romanu kao “prezrenom bratu” (Glauser, 1989a: 188) visoko cijenjenoga žanra romana. Studer se ne oslanja samo na kriminalističke tehnike – pored mikroskopa spominje se i patologija, uzimanje otisaka te utvrđivanje kretanja počinitelja, nego kao najvažniju sposobnost ističe “strpljenje” (WS, 17) i sposobnost uživljanja.

Važna polazišta za tumačenje Glauserove koncepcije kriminalističkog romana autor je formulirao u “Otvorenom pismu o ‘Deset zapovijedi o kriminalističkom romanu’” (“Offener Brief über die ‘Zehn Gebote für den Kriminalroman’”), nastalom kao odgovor na deset zapovijedi za kriminalistički roman što ga je autor i novinar Stefan Brockhoff objavio u novinama *Zürcher Illustrierte* 5. veljače 1937., dakle neposredno nakon objavljivanja prvog romana iz serije o Glauseru. Glauser u tom pismu polemizira s Brockhoffovom sintezom tradicionalnih očekivanja od kriminalističkog romana izričito naglašavajući

⁶ Usp. o masovnoj proširenosti krimića u prvoj polovini 20. stoljeća instruktivan članak Irtraud Götz von Olenhusen (2009: 109).

kako ga nipošto ne zanima sam kriminalistički slučaj s razotkrivanjem počinitelja i rješanjem zagonetke u zrakopraznom prostoru. Dok se Brockhoff svojim pravilima o kriminalističkom romanu nadovezuje na shematsko shvaćanje žanra u klasičnom kriminalističkom romanu poznato iz tipologija anglofonih autora iz tzv. zlatnoga doba kriminalističkog romana poput Ronalda Knoxa s njegovim *Dekalogom detektivske priče* (*Detective Story Decalogue*, 1929), i potom, možda najpoznatijeg američkog autora i znanstvenika Willarda Huntingtona Wrighta, sa pseudonimom S. S. Van Dine i njegovih *Dvadeset pravila za pisanje detektivske priče* (*Twenty Rules for Writing Detective Story*, 1928), Glauser se ograđuje od *whodunit*-postavki u romanima u jednom ranijem pismu:

Ili su samo napeti kao američki ili dobri engleski romani, dakle algebarska jednadžba s jednom nepoznanicom i čistim rješanjem kao Van Dine ili Ellery Queen, ili su pak, kao francuska škola, od Arséna Lupina sve do i sa Simenomom, malo psihologije, mnogo atmosfere i, posebno kod Simenona, s neobičnom ljudskom pozadinom – no s druge strane su čisto smeće, nisu ni napeti ni dobro napisani, nego žanr zamjene za sok od malina kao Arthur von Felten. (Cit. prema Saner, 1981: 310)

Potom u otvorenom pismu demontira tradicionalna polazišta kriminalističkog romana protiveći se uvijek istoj stereotipnoj mehanici, u fokusu se nalazi opisivanje atmosfere, društva i likova, njihovih osjećaja, želja i snova. Poziva se na londonski "Detection-Club (...) Agathu Christie, Dorothy Sayers, Corfts, Cunningham" (Glauser, 1989a: 182) kao metodu koja nudi "materijal za logičke dedukcije" i podsjeća na njezine početke s Poeovim *Ubojstvom u Rue Morgue* ili Sherlockom Holmesom navodeći predstavnike te metode kao što su "Hercule Poirot, Philo Vance, Ellery Queen" (isto), no naglašava kako je postala predvidljiva i potrošena, likovi u njoj su "automati" ili "strojevi za razmišljanje" (isto). "Dužnost" kriminalističkog romana je prosvjetiteljsko-didaktička, da "popularizira razumne ideje" (Glauser, 1989a: 183) i potakne "razmišljanje i zamišljenost" ("Besinnung und Besinnlichkeit"). Stoga se odriče kauzalnosti i oslanja na ulogu slučaja kao nemogućnosti racionalnih i jednoznačnih objašnjenja ljudskih postupaka. Zbog toga u Glauserovim romanima ne nalazimo na tipove, nego karaktere, pa ni zločinac nije utjelovljenje zla, kao što ni detektiv više nije instanca pravde, nego daleko prije očinska figura koja potiče na identifikaciju i suosjećanje s prikazanim likovima i njihovim prijestupima tvrdeći kako ljudi nisu ni "zvijeri ni sveci, nego jednostavno ljudi" (isto).

Osnovna je teza kako je Glauserov roman kao preteča socijalnoga kriminalističkog romana u stanju ocrtati društvo i tipične društvene odnose, što korespondira s poetikom autora iz njegova otvorenog pisma. Glauserov moto "učiniti ljudskim" ("Ver-

menschlichen!") ne odnosi se samo na formalnu poetiku kriminalističkoga romana kao žanra, nego time napušta socijalnu i klasnu indiferentnost klasičnoga kriminalističkog romana. Glauser piše roman s fabulom iz malograđanske, seoske i radničke sredine dopuštajući pri tome detektivu simpatiju prema slabijim i marginaliziranim likovima. Zbog toga se u romanu pojavljuje klasni presjek stanovnika, od kono-barica, frizera, prodavačice u kiosku, vrtlara, učitelja, bilježnika sve do vlasnika pilane Ellenbergera i načelnika i vlasnika novina *Gerzensteiner Anzeiger* Aesbachera. Radnja se pri tom odvija na različitim mjestima u selu, u kavani, gostionici, u obiteljskim i unajmljenim sobama, a likovi se bave svakodnevnim aktivnostima: vrtlare, igraju biljar, iz radija odjekuje folk-glazba i jodlanje Grittli Wenger, plešu na jazz-glazbu koju izvodi sastav bivših zatvorenika *The Convict Band*. Humor i ironija pripovjedaču omogućuju da "ocрта arabeske, ponudi atmosferu i ispriča stvari koje možda ne spadaju sasvim u radnju, ali su ipak vrlo zanimljive" (Glauser, 1989a: 192). Iznimno detaljno oslikana atmosfera švicarske provincije i gradića Gerzensteina činila bi se gotovo poput folklor, da ne upućuje na pukotine u naizgled idiličnoj površini "švicarske idile vrtnih patuljaka" (Saner, 1981: 297), što se postupno otkrivaju na tragu rekonstrukcije zločina i praćenja indicija priče o glavnome liku, "nevino krivome" (WS, 102) Erwinu Schlumpfu, liku predstavljenome kao "u ovom slučaju uistinu zbiljski lik" (WS, 84) upleten u malverzacije s osiguranjima u obitelji njegove zaručnice Sonje Witschi.

Glauser bilježi društvene i medijske promjene u namjeri da napiše "švicarski kriminalistički roman", roman koji neće biti "bolećivo privržen domovini" ("heimatschutzlich", Glauser, 1991: 126), teško prevodiv neologizam koji dobro opisuje izolacionistički stav razvijen tridesetih godina u švicarskom društvu sa slobodarskom idejom i predodžbom o nemiješanju. Svoj roman izrijekom koncipira kao dokument o mentalitetu međuratnog vremena u švicarskom kantonu Bern (Saner, 1981: 108). Iako se Glauser u formalnom pogledu drži postulata o jednostavnosti radnje, posebnu pažnju posvećuje likovima koji su prikazani kao nositelji točno određenih društvenih uloga te zbog toga djeluju poput marioneta, poput staroga vlasnika vrtlarije Ellenbergera:

Pogledao je Starome u lice – to se lice promijenilo na neobičan način. Crte lica su mu još bile iste, ali imao je drugačiji izraz. Kao da je glumac, koji je prividno igrao ulogu staroga seljaka, sada iznenada odustao od pretvaranja. Ali iza maske se nipošto nije pojavilo lice glumca, nego je pred Studerom sjedio zamišljeni stari gospodin koji je tečno govorio francuski, bez naglaska, i svoje je riječi pratio nježnim pokretima ruku. (WS, 117)

Narativni postupak realističkog opisivanja i parataktičkog stila na temelju promatranja vanjštine ostavlja dojam distance prema promatranim likovima.

Takav pripovjedački prosede pokazao se kao prikladan za ekranizacije⁷, jer je pripovjedač prividno neutralan i poput oka kamere prati zbivanja u romanu obilježenom jedinstvom radnje, mjesta Gerzensteina u kantonu Bern i vremena – radi se o dva dana u svibnju. Studerova filmska popularnost potvrđuje točan prikaz švicarskog mentaliteta, ali i svjedoči o nekritičkom preuzimanju Glauserova lika u političko-kulturni pokret švicarske nacionalne duhovne obrane (*geistige Landesverteidigung, défense [nationale] spirituelle*) u kasnim tridesetim godinama 20. stoljeća (Jost, 1986: 731–819), pokret koncipiran kao potvrđivanje tradicionalnih švicarskih vrednota nastao prvenstveno kao pokušaj obrane od nacističkog režima u susjednoj Njemačkoj sa švicarskim ustrajanjem na integralnoj neutralnosti. Gerzenstein je mjesto koje pridošlica Studer opisuje kao “selo trgovina i zvučnika” (WS, 58) jer mu se čini da u njemu nema seljaka jer se vjerojatno skrivaju “iza fasada trgovina, negdje, u pozadini” (WS, 213), što naglašava inscenirano i artificijelno seoske zajednice. Stoga stječe dojam da njima upravljaju mediji kao pomagala nevidljive vlasti. Takvi motivi u romanu upućuju na težnju za prikazom autentičnih iskustava u doba odigravanja radnje s prodorom novih medija poput fonografa, gramofona ili radija, medija koji u romanu čak prenosi lažne vijesti kriminalaca. Pored toga, kritika zaglušujuće buke radija kao anonimnoga masovnog medija pojavljuje se kao reakcija na govor švicarskoga katoličko-konzervativnog političara Giuseppea Motte, koji je radio i telefon u svojem govoru u Ticinu nazivao “božanskim otkrićima” (Saner, 1981: 308).

Prividna jednostavnost stila, radnje i odnosa među likovima ima funkciju reflektiranja međuodnosa otkrivenoga i skrivenoga, vanjskoga i unutarnjega “vani, na selu, gdje svatko ima nešto za sakriti” (WS, 112). Napetost potisnutog i prikriivenog odražava se i u opisima tehničkih inovacija. Korištenje tehničkih sredstava pojačava dojam otuđenosti i distance te detektiv Studer o zločinu saznaje posredno, isprva samo uvidom u dokumente i spise. S druge strane, odbija standardizirane snimke saslušavanja i žudi za još neotkrivenim uređajem za snimanje koji bi zabilježio geste, mimiku i stanke, kako bi medijskim posredovanjem otkrio istinu u glasu sumnjivaca jer on otkriva posebno i individualno. Motiv medijski posredovane istine pojavljuje se ponovno na samom kraju romana, kada Studer žudi za “pločom” (WS, 228) na koju bi mogao snimiti počiniteljevo priznanje jer bi to bio jedini način da ga privede pravdi. Zbog toga bi se moglo ustvrditi kako istina traži osvjetloćenje putem tehnike jer je skrivena iza maski, “pan-

tomime” (WS, 111) i “predstava” (WS, 217) što stanovnici Gerzensteina izvode pred Studerom. Takav se postupak može nazvati postupkom posredovane neposrednosti, a jednak se opis može primijeniti i na ocrtavanje prilika u Gerzensteinu:

Kućica transformatora. Mnogo jednoobiteljskih kuća. Zatim veća kuća. Na njoj natpis: “Gerzensteiner Anzeiger. Tiskara Emil Aeschbacher”. Pored nje, u vrtu, kavez od žice. Mali šareni papagaji smrzavaju se na šipkama. Kočnice vrište. Studer je ustao, uhvatio svoj kovčeg za ručku i krenuo prema vratima. Njegov lik u plavome kišnom ogrtaču ispunio je čitav prolaz. (WS, 51)

U ovom je ulomku posebno zanimljivo pratiti pripovjedne postupke koji s homodijegetske prelaze na heterodijegetsku razinu u spomenutoj igri blizine i distance, kao i pripovjedni stil blizak protokolu, karakterističan za naraciju u Glauserovim kriminalističkim romanima (Thüring, 2005).

Pored lokalne atmosfere, protagonisti romana – jezično i topografski jasno određeni – prikazani su kao žrtve financijskih malverzacija u modernome masovnom društvu i odraz teških prilika izazvanih dugotrajnom privrednom depresijom u Švicarskoj nakon svjetske krize 1929–1932. Središnje polazište Glauserove poetike kriminalističkog romana je potreba da “oblikuje proživljeno” (Saner, 1981: 291) te najvažniju ulogu u tom programu imaju “male stvarčice, one koje nitko ne primjećuje, a koje potom zapravo rasvjetljavaju cijeli slučaj” (WS, 93). Tako se u poglavlju naslovljenom *Interijer obitelji Witschi* (WS, 82) opisuje kućica na rubu sela s natpisom “Alpski spokoj” (isto) na vratima i stihovima izvezenim iznad kamina: “Hvaljen Isus, uđi i u naš nam dom donesi sreću” (isto). No, idila alpskog spokoja je prividna te Studer na drugom mjestu ironično komentira te stihove, a propast obitelji pojavljuje mu se u snovima kao “vizija” (WS, 141). Na taj način Studer razotkriva način života u zatvorenome švicarskom selu, čime kritički komentira identitetske strategije švicarskoga društva po kojima selo predstavlja idilično mjesto daleko od civilizacije, no ugroženo modernim rastakanjem društva (Solbach, 2007: 175). Pri tome modificira shemu kriminalističkog romana rastačući pripovjednu ekonomiju ponad klasičnog cilja kriminalističkog romana i postizanja napetosti sa svojom teorijom sekundarnih motiva, odnosno elemenata iz stvarnoga života koje naziva “umecima” (“Füllsel”, Glauser, 1989a: 185). Drugim riječima, roman obuhvaća totalitet svoga vremena, a pri tome zadržava karakter ludističkoga, odnosno “zaigranoga” (Glauser, 1989a: 182), jer je pripovjedna intencija pored zločina prikazati, “život [koji] teče dalje, nelogičan, dirljiv, tužan i istovremeno groteskan” (Glauser, 1989a: 189).

Tzvetan Todorov u svojem radu o kriminalističkom romanu polazi od fundamentalne dualnosti dvaju paralelno vođenih narativnih rukavaca – priče o zločinu i naknadne, tj. analitičke rekonstrukcije

⁷ Ekranizacije romana o Studeru Friedricha Glausera, sa švicarskim glumcem Heinrichom Gretlerom (*Wachtmeister Studer*, 1939) i u režiji emigranta Leopolda Lindtberga ili kasnije Hansom Heinzom Moserom (u 1970-ima), uživale su veliku popularnost.

samoga događaja. U Glauserovom romanu ta specifična dualnost proteže se na žanrovska obilježja jer se pripovjedač više bavi osvjetljavanjem društvenih mehanizama. Time pored rekonstrukcije događaja i procesa koji je doveo do zločina, od čega polaze klasična istraživanja kriminalističkih romana, primjerice Rogera Cailloisa (1989: 158), Glauser prikazuje čovjeka u svojem vremenu, prateći razloge što dovode do zločina. Takva koncepcija kriminalističkog romana odražava socijalno-povijesne mijene predodžbe o kriminalnosti u društvu, što Jörg Schönert prati u društvenopovijesnoj perspektivi u njemačkoj književnosti od 1770. godine paralelno s razvojem pravnih diskursa, medicinsko-psiholoških promatranja i moralističkih refleksija s jedne i diferencijacijom građanske književnosti kao "socijalnog sistema" s druge strane, a nakon razdvajanja predodžbi o pravu i moralu krajem 18. stoljeća (Schönert, 1998: 322–340). Ta se perspektiva u romanu odražava na diskurzivnoj razini: Glauserov junak Studer upućen je u znanstvene diskurse i kriminologiju te se na znanstvene spoznaje oslanja u jednakoj mjeri kao i na promatranje ljudi. Nadalje, detektiv je u potrazi za istinom i pravdom, makar se one pokazuju kao nedostižne, što sugerira ambivalentan kraj romana. U romanu *Wachtmeister Studer* prikazani svijet ima dvostruko dno: radi se o književnom prikazu društva s pričom o umorstva i on istodobno otvara sociološke diskurse o zločinu kao integralnom dijelu društva. Ukoliko je detektivski roman "proizvod građanske civilizacije" (Žmegač, 1976: 205), moglo bi se reći kako je socijalno kritički detektivski roman njezino zrcalo u prikazu privredne i moralne krize.

Glauserov roman time se usko naslanja na duh vremena te se može čitati kao psihogram ocrtanog društva. U tom se aspektu nadovezuje na teze o kriminalističkom romanu Johna Scaggsa koji prikaz prošlih zbivanja smješta u samu srž poetike kriminalističkog romana (Scaggs, 2005: 4). Scaggs kao gradivni element žanra promatra odnos između prošloga i sadašnjega, a taj odnos Glauser prikazuje kao "isječak iz stvarnoga života" (Glauser, 1989a: 190). O stvarnom životu svjedoči propala intriga obitelji Witschi i prijevare u dosluhu s načelnikom Aesbacherom kao posljednja stanica propasti obitelji umorenoga Wendelina Witschija upletenog u spekulacije (WS, 78), potom dvostruke hipoteke i isplaćene dividende do prijevare osiguranja i pokušaja rješavanja dugova lažnim samoubojstvom. Na umorstvo kao posljedicu prijevare osiguravajućeg društva kako bi se pokrili dugovi Studer nailazi u razgovoru o stručnoj literaturi s kolegom kriminalistom dr. Mallapieleom iz Milana, no on odlučno tvrdi kako je takav fenomen modernoga društva nemoguć u Gerzensteinu kao zabitom i "mirnom selu" (WS, 107).

Pripovjedačevo ustrajanje na mimetičkim opisima, prikazu detalja i empirijski posvjedočenim isječcima iz života upućuje na implicitan oblik društvene kritike, to jest na kritički stav prema malogra-

đanštini, lažima i dvostrukom moralu. Za razliku od otvorene kritike društva u novijim izdancima socijalnoga kriminalističkog romana kod mnogo čitanih skandinavskih autora, primjerice H. Mankella, potom Carla Fruttera i Franca Lucentinija u talijanskom Torinu, Manuela Vásqueza Montalbana u Barceloni, sve do društvene povijesti Škotske u romanima Iana Rankina, Glauserov roman nudi dijagnozu društvenih odnosa u ruhu detektivskog romana i time implicitno iznesenu kritiku u opreznom približavanju dvostrukom moralu prividne švicarske idile. U Glauserovom kriminalističkom romanu socijalne uloge su prikazane kao paradigma za proces deziluzioniranja "maloga čovjeka" te ljudske "slabosti" upućuju na naličja društva. Prema Stephenu Knightu prikaz društvenih ideologija imanentan je kriminalističkoj prozi (Knight, 2010: 4), pa se i u povijesti švicarske književnosti Glauserovi kriminalistički romani promatraju kao kritika društvene ideologije (Solbach, 2007: 198).

Za razliku od ranijeg postuliranja žanra kao apolitičnog, prividno neutralnog i u svojoj biti afirmativnog, jer implicitno potvrđuje *status quo* građanskoga društva, u drugoj polovini 20. stoljeća razvija se društveno angažirana inačica žanra, na njemačkom govornom području poznata kao *Soziokrimi*, odnosno socijalni krimić. Takav roman povezuje "kriminalističku priču s kritikom društvenih prilika, napetost s prosvjetiteljskim zadaćama" (Nusser, 1998: 487), a radi se o prosvjećivanju čitatelja o psihološkim i društvenim čimbenicima koji uvjetuju zločin, odnosno o kritičkoj refleksiji o društvenim uzrocima nasilja, kao i o tematiziranju uske veze krivnje i potrebe za pravdom. Prema Jürgu Brönnimannu socijalni kriminalistički roman nema dugu tradiciju u istancju spoznajne i društvenokritičke funkcije književnosti (Brönnimann, 2004: 16) te Brönnimann taj žanr proučava kao ostavštinu politiziranih šezdesetih godina 20. stoljeća. Kao prve predstavnike žanra Brönnimann navodi švedske autore Maja Sjöwalla i Pera Wahlööa koji su objavljivali od 1965. do 1975. godine. Na njihove društveno kritičke romane kasnih sedamdesetih godina 20. stoljeća nadovezuju se autori kao što su profesor sociologije Richarda Heya (objavljivao pod pseudonimom -ky), potom Hansjörg Martin, Irene Rodrian te Michael Molsner, autori poznati kao predstavnici tzv. novoga njemačkog krimića. U novijoj produkciji socijalnih krimića valja istaknuti romane Friedricha Anija s njegovim komesarom Taborom Südenom. Pored društvenokritičke funkcije, prema kojoj su zločin i nasilje produkt vladajućih struktura⁸ te se zločin prikazuje kao njihov izravna posljedica, socijalnokritičkim romanima je zajedničko prikazivanje do tada zanemarivanih motiva, počevši

⁸ O razgraničavanju od romana Dashiella Hammeta kao književnopovijesno prvih izdanaka žanra s integriranom socijalnokritičkom tendencijom usp. članak Petera Nusera iz 1971. o "Prosvjećivanju u kriminalističkom romanu" (Nusser, 1998: 486–489).

od života nižih društvenih slojeva, problema integracije pa sve do sklonosti oslikavanju jasno omeđenoga regionalnog ili provincijalnog društvenog miljea, što se potom razvija u iznimno omiljen i marketinški uspješan podžanr regionalnoga krimića. Pored toga, propituju se i pravila žanra, pa do tada stroga granica između počinitelja i istražitelja biva zamućena i njihove se uloge miješaju ili čak zamjenjuju. Navedena obilježja žanra daju se izvesti iz Glauserova otvorenog pisma, kao i njegovog romana o Studeru, od seoskog miljea, “kozmpolitskog regionalizma” (Baumberger, 2006: 112), to jest slike patrijarhalne i zatvorene sredine, sve do izbjegavanja crno-bijele podjele počinitelja i društva. Takva inačica žanra ne gubi na važnosti ni u 21. stoljeću, dapače žanr najveću popularnost doživljava u drugom mediju – u dugovječnim i iznimno omiljenim televizijskim serijama poput *Tatoria* (usp. Vogt, 2005). Za potencijalne analize nadaje se usporedba Studera sa švicarskim komesarom iz serije *Tatort* Retom Flückigerom. Već Boileau i Narcejac ističu kako je od suvremenih medija, televizijski medij najuspješniji za “suptilnu transmutaciju” (Boileau, Narcejac, 1967: 195), odnosno pretakanje detektivskog romana u drugi medij.

U sljedećem se koraku Glauserov program rehabilitacije kriminalističkog romana može povezati s potrebom za ortavanjem iskustva modernizacije, odnosno njezinim odrazom na zatvoreno i tradicionalno društvo smješteno na švicarskoj periferiji, što Studeru pojašnjava policijski komesar Madelin s kojim je radio u Parizu: “Radije deset ubojstava u gradu nego jedno na selu. Na selu, u zabiti, ljudi su poput puzavica povezani jedni s drugima, svatko nešto skriva (...) Ne možeš saznati ništa, baš ništa” (WS, 112). “Umorstvo na selu” (WS, 144) povezano je s osjećajima očajavanja, bezizglednosti, bojazni i straha. Kao provodni motivi u cijelome romanu pojavljuju se prikazi latentno prisutnoga straha, opisani kao “istinski očaj” (WS, 158) ili “okorjeli očaj” (WS, 91) povezan s iskustvom društvene krize nakon Prvoga svjetskog rata, posebno se navodi propast banaka (“Bankkrach” WS, 89). Prvi susret s novom okolinom kantonskog policajca iz Berna prikazan je u mješavini promatranja ljudskih aktivnosti i njihovih korelata sa zbivanjima u prirodi te se, gledana Studerovim očima, pojavljuje detaljna snimka društva i vremena. Tako uočava da Sonja iz osiromašene obitelji Witschi ima “rupu u tamnoj najlonki” (WS, 50), a u svojoj torbici nosi skupo Parker Duofold “muško nalivpero smeđe boje” (isto). Takvi detalji su indicije u Studerovom detektivskom postupku jer u njemu bude sumnju te istovremeno ispunjavaju dodatnu funkciju i indeksiraju “beznadan očaj” što se nalazi “u temeljima” (WS, 22) te sredine. To može dovesti u vezu s osjećajem nesigurnosti što prati “stakleno kućište” (Lethen, 1994: 17) moderne. Primjerice, poglavlje pod naslovom *Schwomm* donosi izjavu svjedoka seoskoga učitelja Schwomma, a dok on govori, detektiv Studer

prati kako se na licu Sonje Witschi, zaručnice optuženog Stumpfa, izmjenjuju “očaj, strah, zbunjenost” (WS, 152). Nije slučajno što Zdenko Škreb u svojim žanrovskim oglecima o kriminalističkom romanu podsjeća kako je detektivska priča “suvremenik Kafkina djela i njegova svijeta” (Škreb, 1971: 78), dok Boileau i Narcejac za detektivski roman konstatiraju kako se uvijek iznova bavi predočavanjem “nepredodivne zbilje” (Boileau, Narcejac, 1967: 192). Naglašavanje nerješivih problema u društvenim odnosima suprotstavlja se eskapističkim tendencijama u kriminalističkom romanu, u teoriji žanra poznatima kao oblik “prigušivanja straha” (Benjamin, 1998: 23), kako je Walter Benjamin sudio o kriminalističkim romanima u svojim esejističkim crticama o *Kriminalističkim romanima i putovanju*, gdje ga promatra kao odraz moderne epohe putovanja željeznicom te transponira “jezu napetosti i ritam kotača” (isto). Studerova istraga se nadaje kao potraga za specifičnim izrazom “građanskoga pandemonija” (Benjamin, 1955: 15) ili čak neka vrsta upozorenja suvremenima iz pera autora koji se sam suočavao s demonima zbilje te u romanima opisuje sukob s autoritarnim društvenim strukturama i izgubljenost neprilagođenog pojedinca kao što je njegov “anarhoidni ljubitelj reda” Studer (Solbach, 2007: 199), lik koji zaziva “red” (WS, 150) i pravdu, no do njih dolazi svojim putem te je istodobno “kritičar i suradnik” (Solbach, 2007: 199) vladajućeg sustava. Sam Glauser je u svoje doba ostao autor na rubu književnog kanona, što je u prvom redu biografski uvjetovano jer je preminuo u dobi od 42 godine, nakon što ga je autoritativni otac, profesor na trgovačkoj akademiji, nakon prerane smrti majke vrlo rano stavio pod skrbništvo te je većinu života proveo po psihijatrijskim ustanovama, lječilištima i zatvorima kao teški ovisnik o alkoholu i opijatima. Povezanost prava, pedagogije i psihijatrije, represiju u institucijama, kao i generacijski konflikt oca i sina, obradio je u kriminalističkom romanu *Matto vlada* iz 1936. godine (Kniesche, 2015: 112–117). Radio je kao kuhinjski pomoćnik, vrtlar i domar (Loetscher, 1989: 239), bio je dionik avangardističkih i dadaističkih krugova emigranata u Zürichu. Od 1921. do 1923. godine boravio je u Alžiru u francuskoj legiji stranaca, što je prikazao u svojem prvom romanu pod naslovom *Gourrama*. Nakon što je Hugo Leber kod nakladnika Arche u Zürichu 1969. godine objavio Glauserova *Sabrana djela* u četiri sveska, počela je plodna književna recepcija do tada zanemarenih romana.

Ukoliko modernizaciju, labavljenje tradicionalnih veza i gubitak sigurnosti promatramo kao ključna obilježja međuratnoga razdoblja, može se postaviti teza kako Glauserov roman posreduje ta iskustva u žanru kriminalističkog romana. Tu tezu ne podupire samo provodni motiv straha i očajanja “malih” ljudi, nego također umetnuti metatekstualni komentari, primjerice kada pripovjedač komentira radnju romana kao “prejednostavno strukturiranu” (WS, 84) te ironično tematizira (pre)brzo rješavanje slučaja s poku-

šajem samoubojstva Erwina Schlumpfa: “sve se to doimalo poput lošega romana (...)” (WS, 84). Za Glauserovo širenje žanra kriminalističkog romana karakteristična je razgranata mreža književnih aluzija, metarefleksivnih ulomaka i citata, primjerice kada učitelj Schlomm u ironičnom modusu citira Goethe-ove stihove. Jednako tako se u homodijegetskom pripovijedanju pojavljuju opetovane aluzije na lekturu trivijalne književnosti kada se spominju onodobno iznimno omiljeni serijski ljubavni romani Felicitas Rose i Hedwig Courths-Mahler povezani sa Studerovom idiosinkrazijom prema masovnim kulturnim fenomenima popularne književnosti. Kao negativan primjer nereflektiranog čitanja više puta spominje se Studerova žena, kao i zaručnica Erwina Schlumpfa Sonja Witschi i njezina majka Anastasia, obje predane čitateljice serijske književnosti, što nailazi na Studerovu osudu jer čitateljice gube dodir sa zbiljom te ih promatra kao ovisnost sličnu alkoholizmu oca obitelji, odnosno pokušaj da pobjegnu od “sumornosti” (WS, 96) Gerzensteina. Studer Anastasiju Witschi naziva “karikaturom cenzure” (WS, 139) jer su u Francuskoj tijekom Prvoga svjetskog rata cenzuru nazivali tim imenom. Pored metarefleksivne uloge, motiv čitanja je dvostruko kodiran te navodi Studera na pitanje je li moguće “počiniti umorstvo zbog ljubavi” (WS, 144), što naposljetku vodi do razotkrivanja obiteljske intrige i uloge Erwina Schlumpfa. Time se zbilja toga doba prikazuje kao artificijelna jer se pojavljuje kao odraz književnih tekstova: “Sve je to konstruirano kao u nekom romanu.” (WS, 142) – te se pogledu istražitelja razotkriva tek medijski posredovana. Tako se na ključnom mjestu u romanu u tehnici unutarnjeg monologa istražitelj Studer prisjeća “leđa umorenog na policijskoj fotografiji” (WS, 39), kao glavnog dokaza nevinosti Erwina Schlumpfa. U istrazi se otkrivaju očajnički pokušaji likova da povrate izgublenu ravnotežu, jer Studer manje istražuje konkretan zločin, a daleko više rasvjetljava “oblike” ljudskoga života, oblike koji prema Glauserovom pismu trebaju biti “istovremeno tragični i smiješni” (Glauser, 1989: 189). Tako prilikom vožnje u istražni zatvor u Bielu Studer počinitelju Aeschbacheru dopušta da vozi vlastiti automobil i pri tome se razotkriva neočekivano bolećivo lice prijestupnika i ubojice:

Studer je kriomice promatrao vozača. Tada je ugledao kako mu niz mesnate obraze klize dvije velike suze i nestaju u brkovima, pojavljuju se dvije nove pa i one nestaju. Studer je plaho pogledao u stranu. To je izgledalo tragično i groteskno, kao mnogo toga u životu. (WS, 180)

Zločinac je “čovjek kao i svi ostali ljudi” (Glauser, 1989a: 185).

Osim relativizacije granice dobra i zla, demontaža shematski shvaćenih obrazaca kriminalističkog romana proteže se i na ulogu detektiva. Sveznajući detektiv postaje predmetom preispitivanja: “Uloge junaka su

postale bezvrijedne”, tvrdi Studer koji se odriče herojskih narativa i suosjeća s ljudskim “slabostima, onima što ljude čine vrijednima” (WS, 186). Kriminalist Jakob Studer tijekom istrage komentira položaj detektiva polazeći od postulata o pravdi u konkretnom društvu, no ona se shvaća tek kao jedan od elemenata u pomno isprepletenom “labirintu indicija” (Baumberger: 2006, 114) u kojem “i čitatelj i detektiv gube uvid” (isto) te se istraga grana u različitim smjerovima, a indicije u sebi nose “estetski *Surplus*” (isto, 117). Budući da je istražitelj Studer poslan iz sjedišta kantonske policije u Bernu kao autsajder u maleni Gerzenstein, podrugljivo nazvan “selendra” (“Kaff” WS, 43), on zauzima istovremeno privilegiranu i izoliranu poziciju vanjskog promatrača zbivanja te je u stanju zamijetiti “jedva vidljivu razliku” (Glauser, 1989a: 185) na razdjelnici između zločina i društva. Njegova uloga predstavljena je kao nužno laviranje između nedostižnih ideala o savršenoj pravdi i nemoćnosti njihove realizacije u konkretnom slučaju: “Oblavljam svoj posao za koji sam plaćen. Plaćen sam da vodim istrage. Dao sam prisegu da ću uvijek govoriti istinu” (WS, 222). Studer je prisiljen pronaći ravnotežu između “činjenica” i “osjećaja”: “Moraš se suočiti s činjenicama, čak i kada se one odnose samo na osjećaje” (WS, 10), što savjetuje Erwinu Schlumpfu pri prvome susretu. U istrazi se usredotočuje na “male nepravilnosti, prisutne u životu svakoga čovjeka” (WS, 68) i od njih gradi slučaj kao “zgradu ili prije zid” (WS, 68) te tvrdi kako su mu za to manje potrebne činjenice, a daleko više “zrak u kojem su ljudi živjeli” (WS, 93). Njegove istrage prikazane su kao izvršavanje policijskog posla, no istovremeno se nadaju kao potraga za istinom usamljenog detektiva, degradiranog zbog neke “afere s bankom” (WS, 67). Istražitelj je opisan kao “opsjednut pravdom” (WS, 4), a istražni sudac čak ga naziva “fanatikom pravde” (WS, 39), premda nipošto nije prikazan kao nepogrešiv, nego često tapka u mraku, čime se potvrđuje Glauserovo načelo humanizacije istražitelja i likova u kriminalističkom romanu. To se odražava u Studerovim monolozima i opisima snova, u kojima se bori s vlastitom nemoći i strahom, tjeran misliti da je djelovao “zaboravljajući na vlastitu dužnost” (WS, 113). Glavni lik tematizira granice u ostvarivanju pravde te detektiv postaje ranjiv i nesiguran lik, na što će se u tradiciji švicarskoga kriminalističkog romana u drugoj polovici 20. stoljeća nadovezati već spomenuti Friedrich Dürrenmatt svojim tzv. anti-kriminalističkim romanima o bolesnom i poput Glausera brižljivom komesaru Bärlachu *Sudac i njegov krvnik* (*Der Richter und sein Henker*, 1952), *Sumnja* (*Der Verdacht*, 1952), *Nezgodna* (*Die Panne*, 1956), *Obećanje* (*Das Versprechen*, 1956), unatoč činjenici da se Dürrenmatt ograđivao od Glauserova utjecaja tvrdeći da nije poznao njegove romane (Kniesche, 2015: 119).

U Glauserovu romanu uvid u Studerovu nesigurnost istodobno upućuje na nemoć institucija i na

eroziju društvenih normi, jer je istražitelj na kraju romana u ključnom razgovoru s počiniteljem prisiljen preuzeti odgovornost i sam pronaći odgovor na zamršene ljudske odnose, kako bi se mogao zauzeti za male i potlačene pripadnike zajednice, prije svega za Sonju Witschi, koju od milja zove *Meitschi*, što je izraz iz bernskoga narječja švicarskoga njemačkog za djevojku. U tu svrhu detektiv napušta institucionalne okvire i preuzima slučaj u svoje ruke. Raniji ideal kriminalističkog romana, u kojem je uloga istražitelja bila zalagati se za očuvanje apstraktnoga shvaćanja prava, pri čemu detektiv zadržava suverenu poziciju intelektualne nadmoći i moralne pravednosti, kao i “matematsku disciplinu mišljenja, logiku i psihologiju” (Žmegač, 1976: 186), postavši, prema sociologu Siegfriedu Kracaueru, istinska personifikacija racionalnosti, ovdje je poljuljana jer je detektiv nošen sumnjom u mogućnost racionalnog objašnjenja zločina. Ukoliko je detektiv kao lik bio dijete “poodmakloga devetnaestog stoljeća, junak pozitivizma” (Žmegač, 1976: 187), moglo bi se tvrditi kako je Glauserov detektiv Studer dijete krizama i skepsom rastočenog 20. stoljeća.

Obilježja romana *Wachtmeister Studer* što upućuju na inovativno shvaćanje žanra – od uvođenja društvenokritičkih i antropoloških elemenata pa do precizne mimeze zbilje – mogu se naposljetku dovesti u vezu s postulatima pravca nove objektivnosti sa smještanjem egzistencijalno ugroženih likova pod “hladno i prazno nebo” (P. Sloterdijk) međuratnoga doba (Saner, 1981: 281). Glauserov pripovjedač uranja u svijet malograđana opisujući njihovu sredinu te se za kriminalistički roman tipično “pomirenje pustolovine i svakodnevice” (Nusser, 1992: 27) može shvatiti kao neka vrsta mimikrije za prikaz likova u “kroničnom stanju alarmiranosti” (Lethen, 1994: 12), kako germanist Helmuth Lethen opisuje atmosferu tridesetih godina, posebno u razdoblju Weimarske Republike. Slična atmosfera odražava se na provincijalniju bernsku sredinu. Motivi hladnoće i topline u društvenim odnosima nadovezuju se na Lethenova istraživanja iz njegove knjige o *Lekcijama o hladnoći (Verhaltenslehren der Kälte)* u kojoj u osloncu na teze filozofa Helmuta Plessnera opisuje pesimističku socijalnu antropologiju toga doba, polazeći od momenta socijalne dezorganiziranosti, karaktera provizornosti i opće nesigurnosti te radikalizacije društva. Premda se Lethen u svojim čitanjima usredotočuje na tekstove Bertolta Brechta, Waltera Sernera, Ernsta Jüngerera i filozofa Carla Schmitta, motivi hladnoće, inscenacije i distance koje pronalazi u tim tekstovima također obilježavaju naraciju u Glauserovom romanu *Wachtmeister Studer*. U prvom redu radi se o eksponiranom motivu hladnoće, odnosno topline. Taj motiv upućuje na prikaz unutarnjih stanja i obilježava razliku između prirode i tehnike, kao i između zločinca i zajednice. Kolika je uloga motiva hladnoće, pokazuje se već na prvoj stranici romana, kada se u jednom dahu navode “mračni dugački prolazi” te “hladnoća

zime” (WS, 7). U pomnom čitanju teksta već u prvom poglavlju dva motiva upućuju na žarište sukoba i razotkrivaju nesklad između unutarnjeg i vanjskog svijeta, tj. prikazanog i skrivenog. Pri prvom saslušanju optuženika kod detektiva Studera preklapa se unutarnje subjektivno stanje, tj. “nekakav neodređen neugodni osjećaj” s neutralnim opisom prostorije u koju je stupio radi ispitivanja: “Ta je ćelija bila hladna” (WS, 12). Opisi hladnoće i topline nisu konvencionalno obilježeni, nego preuzimaju zadaću indicija i dokaza u aktualnoj kriminalističkoj istrazi. Tako Studer dokaz o nevinosti Erwina Schlumpfa dobiva medijskim posredovanjem, odnosno na temelju dviju fotografija poprišta. U trenutku spoznaje opisan je u toplom svjetlu kada istražni sudac, kojega Studer pokušava uvjeriti u nevinost krivo optuženog, promatra njegova “široka, okrugla leđa i sivu kosu, koja je sjajila poput krzna lipicanca prošaranog crnim mrljama u obliku jabuke” (WS, 27). Sasvim drugačiju ulogu ima lik vlasnik vrtlarije “stari Ellenberger”, koji je “uvijek rado zapošljavao otpuštene bivše zatvorenike”, i to ne samo kao “jeftinu radnu snagu”, nego također radi “promjene” (WS, 44), odnosno kako bi okušavao granice društveno normiranoga ponašanja. Ellenberger je bogatstvo stekao u kolonijama, Studeru se čini poput “hohštaplera” (WS, 113) te je eksplicitno opisan kao hladan lik: “Ellenberger je imao neobične oči: djelovale su hladno (...)” (WS, 40), a on sam spominje igru toplo-hladno u razgovoru sa Studerom (WS, 154).

Za razliku od veleposjednika opisanog kao hladni lik, društveno deprivilegirani likovi smješteni su na topli pol. Prije svega, to se može pratiti u oslikavanju ženskih likova, kada varira dvojaku poziciju istovremene bliskosti i distance kod Sonje Witschi, čiji je “otac bio mrtav, njezin je dragi sjedio u ćeliji, preko dana je odlazila na posao u Bern, njezinom je bratu neka konobarica davala novac, a majka joj je u kiosku na željezničkoj stanici čitala petparačke romane...” (WS, 80). Homodijegetski pripovjedač s jedne strane sa simpatijom promatra ponašanje malih, deprivilegiranih članova zajednice, kao i njihove pokušaje da zaobiđu društvena očekivanja. To je slučaj sa siromašnim zavodnikom, “makroom” Arminom Witschijem, sinom ubijenog i jednim od “uzdržanih momaka” (WS, 67) koji sanjari o Parizu i predstavnik je vojske nezaposlenih u švicarskom međuraću.

Predanost proučavanju čovjeka najbolje dolazi do izražaja u opisima snova i unutarnjim monolozima. Takvi trenuci u romanu su obilježeni visokim intenzitetom te se mogu povezati s fenomenima topline ili hladnoće. Sam zločin smješten je na krajnji pol hladnoće, a već se pri prvom očevidu čuje “hladno šuštanje” (WS, 69). Tijekom istrage dojam hladnoće se pojačava i vodi sve do osjeta smrzavanja u razgovoru s počiniteljem, za kojega je Studer uvjeren da zasigurno nije jedini ubojica koji i dalje nekažnjen hoda po svijetu (WS, 221). Koliko je važan dojam hladnoće, svjedoči činjenica da je počinitelj u svojoj

posljednjoj vožnji kojom izmiče ruci pravde, ironično nazvanoj “kratki izlet radi užitka”, opisan kao “kameni čovjek” (WS, 232). Za razliku od toga, trenutak u kojem Studer dolazi do razrješenja enigme povezan je sa slikom “blage topline” (WS, 218). Suprotno žanrovskim pravilima, kao i zadaći policajca kao čuvara reda u (građanskom) društvu, pripovjedač ovdje prekoračuje granice time što svojega istražitelja dovodi u potencijalno po život opasnu situaciju. Naime, u ključnom trenutku istrage ostaje sam s razotkrivenim počiniteljem, isprva u njegovom stanu koji miriše na “kiseli kupus i slaninu” (WS, 215), a potom i u njegovom automobilu. U tom je trenu Studer gotovo u bunilu od groznice, uz to je tijekom razgovora sve omamljeniji grogom te ga razotkriveni načelnik Aesbacher čak pita boji li ga se (WS, 226). Time Studer odudara od slike samouvjerenog i intelektualno nadmoćnog istražitelja, uobičajene u romanima iz zlatnog doba. Studer pak Aesbacheru prebacuje kako je zločin koncipirao po uzoru na romane Johna Klinga, pa je zbog toga i razotkriven.

Kao što povjesničar Carlo Ginzburg utvrđuje u svojoj pionirskoj studiji o kriminalističkom romanu, pionirskoj jer u njoj primjenjuje epistemološki model iz društvenih znanosti za analizu klasičnoga kriminalističkog romana, zbilja je u “razvijenom kapitalizmu” uglavnom “zamagljena ideološkom maglom” te stoga “neprovidna” (Ginzburg, 1998: 274–297). Likovi u romanu *Wachtmeister Studer* doista se kreću u neprovidnoj zbilji punoj laži, dvostrukog morala i prikriivanja te stoga Studer na koncu spoznaje paradoksalnu činjenicu “da je nemoguće dovršiti bilo koji dio” (WS, 162), a slučaj proglašava “beznadnim” (WS, 144), što se nadaje kao kritički osvrt na društvene prilike i prikaz stanja u švicarskom društvu kao poprištu “međusobno isprepletenih i proturječnih identifikacijskih strategija” (Solbach, 2007: 175). Gernzenstein je metonimija za Švicarsku osiromašenih, slabih i bespomoćnih s jedne, i brutalnih predvodnika društva s druge strane jer je počinitelj Aeschbacher načelnik općine i time navodni predstavnik građanskoga reda i sigurnosti. Njegova krivnja implicitno upućuje na krhkost institucija u prividno uređenom društvu. Premda rješava slučaj, Studer u svojem posljednjem razgovoru s počiniteljem prije njegove iznenadne odluke o insceniranom samoubojstvu u samoizazvanoj automobilskoj nesreći rezignirano priznaje: “Sasvim točno znam da istina koju sam otkrio nije prava istina.” (WS, 222). Time radnja Glauserova kriminalističkog romana upućuje na krhkost i nestabilnost društvenog poretka u latvorenjoj sredini obilježenoj granzivošću i manipulacijama slabijima. Žanr kriminalističkog romana time odustaje od uvjerenja u mogućnost restituiranja društvenog poretka rješavanjem slučaja i daleko prije ukazuje na njegovu rascijepljenost. Činjenica što kriminalistički roman vodi do razrješenja slučaja, ali ne i do kažnjavanja počinitelja i vraćanja poretka u prvobitno stanje, svjedoči o gubitku orijentacije i vrijednosnih normi u

Gerzensteinu prikazanom kao metonimija za društvo suočeno sa znatnim društveno-povijesnim i ekonomskim promjenama. Ako je bračni par Witschi na početku predstavljao patrijarhalnu sliku obiteljske idile “sjedeći zajedno ispred kuće” (WS, 72), “Witschi bi čitao novine, a žena štrikala”, to se postepeno sasvim mijenja: “A potom, godina za godinom i promjene... Žena postaje zlobna, čita romane, potom financijske teškoće, sin koji staje na majčinu stranu, vrt propada, Wendelin odlazi na putovanja, Wendelin pije rakiju, časopisi s ponudama osiguravatelja” (WS, 95). Prikazan je proces rastakanja obitelji kao nukleusa građanskog društva uslijed ovisnosti, osiromašivanja i otuđenja, što vodi do prevare, a potom i umorstva, pri čemu Studer osjeća samilost prema Wendelinu Witschiju jer bi na koncu završio u zavodu za neza-poslene (WS, 43).

Francuski teoretičari i autori kriminalističkih romana Boileau i Narcejac žanru pripisuju neprekidno laviranje između mraka i svjetlosti, odnosno negativnoga i pozitivnog te detektivski roman smještaju u zonu “polumraka”. Riječ je o “ambivalenciji” (Callois) nasilja i strasti, intelekta i neshvatljivog, tajne i njezina rješenja svojstvenog žanru. U romanu *Wachtmeister Studer* ambivalentno je prikazivanje povijesno, društveno i lokalno točno određenoga svijeta u romanu, svijeta i društva, što zbog iznimno precizne lokalizacije nosi gotovo klaustrofobične crte, čime, među ostalim, odražava izoliranu poziciju Švicarske kao posljedicu nestabilne političke klime međuraća između demokracije i diktature i s njom povezane političke volje za neutralnošću s vodećom predodžbom o organskoj zajednici i središnjom ulogom nacionalne sloge i neovisnosti. Istodobno je obilježen spomenutom univerzalnom atmosferom straha i potištenosti karakterističnom za građansko društvo tridesetih godina 20. stoljeća, posebno zbog glavne teme o financijskoj propasti obitelji s rasprodajom dobara zbog korumpiranih nositelja moći. Kriza vrijednosti predstavlja se kao univerzalno stanje: “Bože moj, ljudi su posvuda isti. U Švicarskoj su se malo skrivali kada bi željeli nekoga prevariti, a ukoliko to nitko ne bi primijetio, svi bi ljudi šutjeli o tome” (WS, 68). Zbog toga i kraj romana s konačnim razrješenjem slučaja ostaje u svojoj srži ambivalentan. Premda na koncu Studer doista razriješi slučaj, počinitelj ipak izmiče iz ruku pravde, ne potpada pod jurisdikciju istražnog suca i institucija pravne države, što upućuje na činjenicu da lik detektiva autsajdera, podrugljivo nazvanog njuškalom (“Tschucker”, WS, 71) iz grada, doduše može razriješiti slučaj, ali ne može retrogradno popraviti stanje i ponovno ostvariti narušeni red u selu kao metonimiji društva. Time roman *Wachtmeister Studer* strukturu zagonetke tipičnu za kriminalistički roman zadržava nakon završetka jer razrješenje slučaja ne restituira postojeći red, čime izbjegava čestu banalnost kraja s konačnim i jednoznačnim rješenjem. Time preinačuje postavke “ortodoksnoga” (Žmegač) kriminalističkog romana, a

Wachtmeister Studer nastoji biti "nešto sasvim drugo", čak "umjetničko djelo" (Glauser, 2001: 216) te postaje "nemoguć" kriminalistički roman (Bühler, 2002: 9) bez "koherentnog kraja" (isto) rastvarajući strogu shemu kriminalističkoga romana i naslanjajući ga na književne pravce svojega razdoblja.

LITERATURA

PRIMARNA

Dürrenmatt, Friedrich 1958. *Das Versprechen*. Zürich: Diogenes.

Direnmat, Fridrih 1960. *Obećanje: opelo kriminalističkom romanu*. Sarajevo: Džepna knjiga.

Glauser, Friedrich 1989. *Wachtmeister Studer*. Zürich: Diogenes.

Glauser, Friedrich 1991. "Brief vom 24. Februar 1936", u: Friedrich Glauser: *Briefe II*. Zürich: Arche.

Glauser, Friedrich 2001. *Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk*. Sv. 4. Zürich: Arche.

Glauser, Friedrich 1989a. "Offener Brief über die Zehn Gebote für den Kriminalroman", u: *Wachtmeister Studers erste Fälle. Kriminalgeschichten*. Zürich: Arche, str. 181–191.

Glauser, Friedrich 1991. *Briefe II. 1935–1938*. Ur. Bernhard Echte. Zürich: Arche.

SEKUNDARNA

Baumberger, Christa 2006. *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*. München: Fink.

Benjamin, Walter 1955. *Einbahnstraße* (1928). Frankfurt: Suhrkamp.

Benjamin, Walter 1998. "Kriminalromane, auf Reisen" (1930), u: *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink, str. 23–24.

Boileau, Pierre, Thomas Narcejac 1964. *Der Detektivroman*. Neuwied, Berlin: Luchterhand.

Brönnimann, Jürg 2004. *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment? Eine Untersuchung des Soziokriminalromans anhand der Werke der schwedischen Autoren Sjöwall und Wahlöö und des deutschen Autors -ky*. Wuppertal: Nord Park.

Bühler, Patrick 2002. *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman*. Heidelberg: Winter.

Caillois, Roger 1998. "Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden" (1941), u: Vogt 1998, str. 157–181.

Dainat, Holger 1999. "Anders als im Roman: Zur Wirklichkeitskonstruktion in den Studer-Romanen von Friedrich Glauser", u: *Verbrechen – Justiz – Medien: Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*. Ur. Joachim Linder, Claus-Michael Ort. Tübingen: Niemeyer, str. 325–338.

Ginzburg, Carlo 1998. "Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes" (1974), u: Vogt 1998, str. 274–297.

Götz von Olenhusen, Irmtraud 2009. "Mord verjährt nicht. Krimis als historische Quelle (1900–1945)", u: Ur. Korte/Paetschek, str. 105–128.

Holzmann, Gabriela 2001. *Schaulust und Verbrechen: Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte 1850–1950*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Jaksch, Eveline 1976. *Friedrich Glauser. Anwalt der Aussenseiter*. Bonn: Bouvier.

Jost, Hans Ulrich 1986. "Bedrohung und Enge (1914–1945)", u: *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*. Sv. 1. Basel, Frankfurt: Helbing&Lichtenhahn, str. 731–819.

Kniesche, Thomas 2015. *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG.

Knight, Stephen 2010. *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*. London: Palgrave Macmillan.

Korte, Barbara, Sylvia Paetschek 2009. "Geschichte und Kriminalgeschichte(n): Texte, Kontexte, Zugänge", u: *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Ur. Barbara Korte, Sylvia Paetschek. Köln, Wien: Böhlau, str. 7–23.

Kracauer, Siegfried 1998. "Detektiv" (1922/1925), u: Vogt 1998, str. 25–33.

Lethen, Helmuth 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt: Suhrkamp.

Loetscher, Hugo 1989. "Der arme Hund, der jeder von uns ist", u: Glauser, Friedrich. *Wachtmeister Studer*, Zürich: Diogenes, str. 239–255.

Nusser, Peter 1992. *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Nusser, Peter 1998. "Aufklärung durch den Kriminalroman" (1971), u: Vogt 1998, str. 486–498.

Ruoss, Erhard 1979. *Friedrich Glauser. Erzählen als Selbstbegegnung und Wahrheitssuche*. Bern, Frankfurt, Las Vegas: Lang.

Rusterholz, Peter; Andreas Solbach (ur.) 2007. *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Saner, Gerhard 1981. *Friedrich Glauser. Eine Werkgeschichte*. Zürich, Frankfurt: Suhrkamp.

Schönert, Jörg 1998. "Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive" (1983), u: Vogt 1998, str. 322–340.

Scaggs, John 2005. *Crime Fiction*. London, New York: Routledge.

Suerbaum, Ulrich 1984. *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam.

Thüring, Hubert 2005. "Wie sollte man diesen Rapport schreiben? Metonymien des Protokolls bei Friedrich Glauser", u: *Das Protokoll: kulturelle Funktionen einer Textsorte*. Ur. Dirk Niefanger. Frankfurt: Lang, str. 187–221.

Todorov, Tzvetan 1998. "Typologie des Kriminalromans" (1966), u: Vogt 1998, str. 208–216.

Vogt, Jochen 1998. *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*. München: Fink.

Vogt, Jochen 2005. *MedienMorde. Krimis International*. München: Fink.

Škreb, Zdenko 1971. "Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans", u: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Ur. Viktor Žmegač. Königstein/Ts.: Athenäum, str. 35–97.

Žmegač, Viktor 1976. *Književno stvaralaštvo i povijest društva. Književno-sociološke teme*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

SUMMARY

THE CRIME NOVEL IN SWISS LITERATURE OF THE 1930s: FRIEDRICH GLAUSER'S WACHTMEISTER STUDER

In this article, *Wachtmeister Studer* (1936), a detective crime novel by the Swiss author Friedrich Glauser, will be analysed in its literary and historical contexts and brought in connection with socio-historical preconditions for its genealogical categorization as an early example of the so-called social crime novel. In so doing, the article will portray the novel as an example of this genre in German-language literature. F. Glauser is known as the “Swiss Simeon”,

so the analysis of his detective Jakob Studer, an atypical investigator of Swiss canton police from Bern, will both yield the rules of crime novel as a genre in general as well as specific patterns Glauser relies on in his innovative form of the detective novel. It will be shown that Glauser's variety of the detective novel is much more focused on the portrayal of society with the goal of an implicit critique of social problems. It is a crime novel no longer based exclusively on building up the suspense and solving an intellectual riddle, which are features typical of classic crime fiction.

Key words: the detective novel, the social crime novel,
Friedrich Glauser, Swiss literature