

# Ispitivanje granica kriminalističkog žanra – od žanrovski funkcionalne fokalizacije do kulturnog i intertekstualnog dijaloga na primjeru trilogije Hansa Tuzzija

## 1. Uvod

Pažljivo kanaliziranje narativnih informacija, nizak stupanj predvidljivosti fabularnih tijekova, a naročito narativnog epiloga, kao i visok stupanj mimetizma i referencijalnosti prilikom prikazivanja nekoga misterija ili nerazriješenog zločina, dio su žanrovskih specifičnosti kriminalističke narativne paradigme što implicira primjenu određenih teorijskih okvira, poput restriktivne naratologije francuskog književnog teoretičara i esejista Gérarda Genettea (1930. – 2018.), kojom se pažnja usmjerava na način organizacije priče u narativnim umjetničkim tekstovima (Guagnini 2010: 7–11). Bez obzira na određena terminološka neslaganja, kao i na nedostatke ovog naratološkog koncepta, koji se prvenstveno tiču nedovoljno sistematične analize međusobne povezanosti i ovisnosti pojedinačnih aspekata narativnog teksta, i postgenetteovske teorije, u kojima je u manjoj ili većoj mjeri ukazano na spomenute nedostatke uz prijedlog izmijenjenih/alternativnih modela, kao svoju najbližu referentnu točku gotovo uvijek imaju upravo Genetteov pristup naratološkoj problematici. Osim izuzetnog doprinosa analitičnijem sagledavanju pripovjedne zbilje kroz ukazivanje na njenu trijadnu strukturu (*glas, način, vrijeme*), Genette preispituje neke od dotadašnjih najčešće upotrebljavanih naratoloških pojmova poput sveznajućeg pripovjedača, što je umnogome uvjetovalo drugačije iščitavanje dijegeze i u kriminalističkoj književnosti. Naime, Genette smatra da nijedan od činitelja dijegeze ne može posjedovati tradicionalno sveznanje, jer je, prema ovoj teoriji, riječ samo o količini informacija, odnosno fiktivnosti koju nam autor plasira kroz određeni narativni kanal koji on naziva fokalizatorom (Genette 1976: 96–103).

Tako regulirana narativna informacija može biti potpuna ili nepotpuna ovisno o modelativnim pripovjednim principima koji, između ostaloga, podliježu

i žanrovskoj kodifikaciji. Primjera radi, klasični kriminalistički roman je po pravilu dijaloški, odnosno, prema Bahtinu, to je tip romana u kojem junaci imaju razvijenu samosvijest i djeluju naizgled neovisno o autoru kao njihovu vanliterarnom tvorcu, čime se stvaraju preduvjeti za uspostavljanje personalne pripovjedačke situacije. Za razliku od monološkog tipa romana u kojem je važno kakvo je mjesto junaka u prikazanoj zbilji i u kojem je uglavnom neka dominantna narativna instanca ta koja o njemu govori i izriče svoje vrijednosne sudove, dijaloški koncipirana romaneskna stvarnost usmjerena je na junakov doživljaj tog svijeta, zbog čega je i pitanje reguliranja opažajno-doživljajnih mehanizama lika uvjetovano izborom odgovarajućeg narativnog fokusa (Bahtin1975: 277).

U kriminalističkom romanu<sup>1</sup> jedan od najčešćih personalnih medija kroz čiji se spoznajni vidokrug filtriraju narativne informacije jest detektivov suputnik koji je, u pravilu, objektivni sudionik, ali i komentator događaja. U slučaju njegova izostanka, tipičnoga, između ostaloga, i za romane suvremenog talijanskog autora Hansa Tuzzija,<sup>2</sup> bez obzira na često aktiviranje točaka gledišta sporednih likova, kao i na oblikovanje samog detektiva kao personalnog medija, ulogu dominantne narativne instance uglavnom preuzima sveznajući pripovjedač. Ono što je, međutim, specifično za klasičnu kriminalističku narativnu paradigmu je da sveznajući pripovjedač ne izriče nametljivo svoje vrijednosne sudove, pokazujući tendenciju da utječe na ideološki sklop recipijenta, kao u nekim drugim romanesknim formama, već se po svojoj ulozi približava pouzdanom pripovjedaču. Istovremeno, nosilac detektivske istrage postaje instanca u čiju svijest čitalačka publika pokušava proniknuti jer se on nameće kao figura čiji spoznajni, epistemološki horizonti najčešće ostaju nedokučivi svim drugim tekstovnim i izvantekstovnim figurama do same epiloške granice teksta. Prema ustaljenim, često i shematiziranim obrascima ponašanja likova u klasičnom kriminalističkom romanu, o ishodu i načinu analitičkog razmišljanja detektiva saznajemo tek nakon uspješno razriješenoga misterioznog zločina – kada u najvećem broju slučajeva on sam preuzima ulogu pripovjedne instance, rezimirajući rezultate istrage u prvom licu (Uzelac 2015: 7–13).

---

<sup>1</sup> Pored najčešće upotrebljavanog termina kriminalistički roman, koriste se kao sinonimi termini krimi roman i krimić. Određeni broj autora kao sinonime promatra i kriminalističku i detektivsku književnost, ali se detektivska književnost češće definira kao podžanr koji sa špijunskim i kriminalističkim romanom čini predstavlja žanr tzv. kriminalističke proze, up. Pistelli, Crovi i Guagnini.

<sup>2</sup> Adriano Bon rođen je 1952. godine u Milanu gdje i danas živi i stvara. Riječ je o suvremenom talijanskom autoru koji svoja književna djela i književnokritičke eseje potpisuje pseudonimom Hans Tuzzi, što je ujedno i ime protagonista nezavršenog romana *Čovjek bez kvaliteta* (*Der Mann ohne Eigenschaften*) austrijskog književnika Roberta Musila (1880. – 1942). Tuzzi je autor više romana, među kojima tri čine ciklus o Neronu Vukčiću (*Il trio dell'arciduca*, *Il sesto Faraone* i *Al vento dell'Oceano*), ključnoj figuri detektiva ove kriminalističke trilogije, dostupno na: <https://www.teccani.it/enciclopedia/hans-tuzzi/> (21. 11. 2023).

## 2. *Trio o nadvojvodi*

U prvom od tri Tuzzijeva romana o detektivu Neronu Vukčiću, naslovljenom *Trio o nadvojvodi (Il trio dell'arciduca, 2014)*, predočavanje narativne zbilje započinje markiranjem temporalne strukture „te majske noći 1911.“ (Tuzzi 2014: 9) koja je istovremeno naslov poglavlja i prva rečenica kojom se otvara roman, što će se očitovati kao svojevrsni obrazac i u ostalim poglavljima u svakom od romana iz ove trilogije, između ostaloga, i kao modalitet fokaliziranja naracije. U ovom slučaju, opazajni vidokrug narativne instance jasno je omeđen spomenutom vremenskom osi pa se stječe dojam da je pripovjedač, iako u njima nije sudjelovao, bio pouzdani *svjedok* događaja u beogradskom Narodnom pozorištu, prvoj prostornoj strukturi romana, kao i da će iz perspektive ovako oblikovanog krontopa nastaviti filtrirati narativne informacije. Međutim, nakon otvaranja prve dijegetičke razine priče, u kojem je predočeno osnivanje srpske tajne organizacije *Crna ruka* uz navođenje samo njena imena *Ujedinjenje ili smrt* u razgovoru između Ljubomira Vulovića, Nikole Pašića i Dragutina Dimitrijevića – Apisa, radnja se naglo i naizgled bez ikakvih jasnih logičkih i uzročno-posljedičnih veza s prethodnim događajima izmješta u Sarajevo 1914. godine. Iako i dalje uz dominantnu prisutnost sveznajućega pripovjedača, naracija se filtrira i kroz vidokrug turskog trgovca Celika Yilmaza, zabrinutog nakon što je sa šarmantnom prijateljicom Saskiom, u koju je očito bio zaljubljen, sasvim slučajno sreo Vojislava Tankovića<sup>3</sup> [sic!], čovjeka koji ga je gotovo ubio za vrijeme Balkanskih ratova 1912. godine, misleći da je špijun.

Sažimanjem, odnosno ubrzanim protjecanjem narativnog vremena između 1911. i 1914. godine, a zatim otkrivanjem plana za ubojstvo Celika Yilmaza kroz dijalog Vojislava Tankovića i njemu bliskih ljudi istovremeno se dvostruko krši tzv. *kod* fokalizacije kroz alteracije plasiranja narativnih informacija u vidu paralipse, namjernog izostavljanja informacija važnih za određeni lik/likove, i paralepse koja podrazumijeva plasiranje većeg broja informacija nego što bi likovi u odnosu na pripovjednu perspektivu iz koje promatraju ili predočavaju događaje mogli znati. Na ovaj način, iako su nalogodavci ubojstva čitatelju poznati prije nego detektivu koji se u prva dva poglavlja romana i ne pojavljuje, narativna se napetost održava kroz još uvijek nedovoljno jasne motive ubojstva i za kriminalističke romane karakteristična brojna mjesta neodređenosti, kao i bojazan hoće li i na koji način počinitelji zločina biti otkriveni. Kao jedna vrsta zagonetke koju treba dekodirati ovo poglavlje zaokruženo je šifriranim telefonskim razgovorom i uputama za Yilmazovo ubojstvo koje Tanković prenosi instanci koju semantički određuje kao šefa/direktora:

---

<sup>3</sup> Riječ je o srpskom majoru Vojislavu Tankosiću, komitskom vojvodi i sudioniku u Balkanskim i Prvom svjetskom ratu kao i jednom od osnivača tajne organizacije *Crna Ruka*, usp. Mitrović 21–31.

Šefe, ispričavam se što Vas kasno zovem, ali hitno je. Dvije kutije lokuma vrhunske kvalitete moraju biti dopremljene u četvrtak, da, za tri dana, na grčki trgovački brod Glykeria, u Pločama. Odredište je Trst. Moram naglasiti kvalitetu proizvoda jer će u Trstu biti organizirano veče u čast jedne važne turske ličnosti. Dva naša agenta, Đuro i Vasil, dopremit će pakete osiguravajući sve neophodne dokumente za transport. Da, gospodine direktore, neophodno je. Zbog kvalitete lokuma predlažem da se obratimo... oh, da, Muhtaru i Sekviju, odlično. Da, gospodine direktore, to je prijeko potrebno: ako ovo počasno veče protekne kako treba, bit će to odlična najava za prijeme uz kompozicije s Beethovenova koncerta.<sup>4</sup> (16)

Sljedeće poglavlje donosi sliku komešanja nekolicine ljudi na mjestu zločina – jednom od tršćanskih kanala u kojem je pronađen leš Celika Yilmaza – uz poštovanje tipičnog obilježja kriminalističke proze, to jest paraliptične fokalizacije, odnosno izostavljanja prikaza samog čina ubojstva. Uvođenje na scenu Nerona Vukčića posredovano je kroz sveznajući pripovjedački kanal opisom njegova fizičkog izgleda, nakon čega se već u sljedećoj rečenici neodređeni prikaz “jednog visokog, sportski građenog, ali već korpulentnog mladića“ koji je zamišljeno promatrao mrtvo tijelo svog poznanika s kojim je tog jutra trebao razgovorati o nečemu važnom, identitetski konkretizira: “Netko mu je iza leđa dobacio kratke riječi utjehe. Neron Vukčić se okrenuo: bio je to neki mršavi, blijedi čovjek, dugih crnih brkova“ (18).

Od ovog će trenutka Vukčić sve češće preuzimati funkciju subjekta opažanja, premda ona neće biti stalna, već će se smjenjivati sa situacijama u kojima će i on sam, izjednačen s ostalim likovima, biti objekt promatranja. Tako će se i njegov lik oblikovati naizmjeničnim smjenjivanjem unutarnje i vanjske fokalizacije, čime se istovremeno omogućava i dinamična narativna sukcesija, jer kriminalističku narativnu paradigmu karakterizira minimalizam retardacijskih pripovjednih sredstava (Mandić 2015: 16–17). U drugim romanesknim formama ova vrsta narativnih instrumenata, poput dugih unutarnjih monologa ili digresija vezanih za narativnu egzistenciju likova, služi i za bolje upoznavanje njihove ličnosti koja u kriminalističkoj prozi mora ostati tajna i čiji nam se unutarnji svijet misli i raspoloženja predočava vrlo pažljivo i najčešće u svrhu otkrivanja misterija/zločina. Unutarnja fokalizacija zbog toga uglavnom podrazumijeva prenošenje razmišljanja likova kroz direktni govor, uz upotrebu preteritinih vremena u konstrukcijama koje služe kao njihovo objašnjenje ili dopuna (Vukčić *pomisli, promrmlja u sebi, zapazi, shvati*, itd). Međutim, iako su ove konstrukcije, kao i cjelokupno sveznajuće pripovijedanje dani u aoristu, odnosno talijanskom *passato remoto*, ne stječe se dojam o posteriornosti naracije u odnosu na pripovijedanje. Genette navodi slučaj ovakve *umetnute* naracije koja bez obzira na upotrebu

---

<sup>4</sup> Ovaj i sve sljedeće odlomke iz Tuzzijsve trilogije s talijanskoga jezika prevela je autorica rada te su oni naknadno kroatizirani.

preterita djeluje sinkrono u odnosu na narativni čin, ali napominje da je ona uglavnom karakteristična za romane u pismima. U kriminalističkom romanu ovakav se efekt postiže dinamizacijom pripovijedanja kroz česte dijaloge, zbog čega se temporalna distanca između događaja i pripovijedanja o njima prividno reducira (Marčetić 2003: 85–95).

U pokušaju pronalaska nedostajućih karika u misterioznoj zavjeri internacionalnih razmjera tragom svoje intuicije i na osnovi, naizgled sa zločinom nepovezanih, Celikovih osobnih stvari skrivenih u sandučiću njegove hotelske sobe, Vukčić će od Trsta, preko Beča i Carigrada, do svog rodnog, u to vrijeme austrougarskog grada Kotor, nailaziti na nepovjerenje predstavnika tamošnjih vlasti, što će u određenim situacijama prerasti i u prezrivo ismijavanje: „Nezreli mladić pun sebe. Koji bi da istražuje! Umislio je, jelte, da je poput onog smiješnog lika koji tumara Londonom obučen kao lovac na patke?“ (40). Karakterizacija jednog od likova pripovjedne zbilje uz jasne aluzije na to da je on samo kopija nekog drugog književnog lika, u ovom slučaju Sherlocka Holmesa, o kome se pritom izražava negativan vrijednosni sud, ima dvostruku aksiološko-modulativnu valenciju. S jedne strane, paradoksalno se uspoređivanjem Nerona Vukčića s književnim *likom* čijim su ponašanjem njegove metode istraživanja zločina inspirirane, nastoji podcrtati Vukčićeva plauzibilnost i pripadnost nefikcionalnom svijetu, dok se ironijskim otklonom i konstantnim izražavanjem sumnje u uspješnost tih metoda potiče kreiranje nove razine narativne napetosti sadržane u iščekivanju čitateljske publike da se iskazane sumnje pokažu neosnovanim. U pretposljednem poglavlju romana naslovljenom *Vidovdan*, to će se konačno i desiti, ali i ovog puta iz jedne vrlo oneobičajene perspektive. Naime, rezultat Vukčićeve istrage i iznesene osnovane pretpostavke da je Celik Yilmaz otrovan zbog toga što je znao da će se u Sarajevu 28. lipnja 1914. godine desiti nešto nepredviđeno i vrlo opasno predočeni su bez njegova prisustva u razgovoru između predstavnika austrijske vlasti, Maximiliana Rongea i majora Wilhelma von Heckelbacha, u kojem se, usprkos jasnim, logički i u istrazi utemeljenim zaključcima Nerona Vukčića, još jednom izražava sumnja u njihovu vjerodostojnost, ovog puta kao rezultatna netrepeljivosti prema identitetskoj i kulturnoj drugosti:

Za sve optužuje Srbiju, a na osnovi kojih konkretnih dokaza? Tako, oprostite što ću biti otvoren, riskiramo da, na osnovi možda imaginarnih dokaza, po tko zna koji put izazovemo skandal sa Srbijom. Na kraju krajeva, Vukčić je Crnogorac i, sve u svemu, ne bih mu ja previše vjerovao. (147)

Može se primijetiti da, iako oblikovanje Nerona Vukčića kao Crnogorca ima prvenstveno imagološki potencijal, isticanje njegove nacionalne pripadnosti kao razloga zbog čega bi trebalo s dozom kritičke distance promatrati i njegov profesionalni angažman, utječe i na modalitet plasiranja narativnih informacija, kao i izbor informativnih kanala kroz koje će one biti predočene. Budući da je priroda tih informacija, i onda kada je riječ o pripovijedanju fokaliziranom iznutra,

ograničena na paradigmu zločina i razotkrivanje okolnosti u kojima se zločin desio, dijegetički prostor rezerviran za osobniju psihologizaciju lika uglavnom je uveden u minus postupak. U ovom romanu, međutim, Tuzzi čitavo posljednje poglavlje romana naslovljeno *Svaka priča, zna se, mora imati svoj epilog (Ogni epilogo giunge, si sa)* posvećuje psihološkoj i ideološkoj karakterizaciji Nerona Vukčića koja je pažljivo integrirana u tipiziranu kompozicijsku shemu klasičnog kriminalističkog romana upravo zbog toga što je pozicionirana na epiloškoj granici teksta do čijeg je otvaranja Vukčić u potpunosti ispunio i zaokružio svoju funkcionalnu svrhu. Vukčić je u ovom poglavlju, svjestan da se atentat na austro-ugarskog prijestolonasljednika Franza Ferdinanda već dogodio i da, nažalost, njegova istraga nije uspjela spriječiti izbijanje Prvog svjetskog rata, dvostruko ogorčen – kako zbog vlastite nemoći da bilo što promijeni tako i zbog nedovoljne osviještenosti društva koja je iznjedrila i ojačala ideju o rješavanju političkih sukoba i interesa ratom: “Svi su se toga bojali, na to su upozoravali, svima je djelovalo odveć izvjesno, kobno, neizbježno: bit će rata. Bilo je međutim i onih idiota koji su zbog toga osjećali uzbuđenje“ (151). Izražavajući na ovaj način u izvjesnom smislu i svoj antropološki pesimizam, usmjeren kao i u djelima velikih talijanskih pisaca poput Machiavellija na nepopravljivost ljudske prirode, Vukčić donosi odluku o svojoj budućnosti, najavljujući, u paraleptično fokaliziranom pripovijedanju sveznajuće narativne instance, da će od tog trenutka uzgajati isključivo orhideje, držeći se podalje od destruktivne moći zločina koja proždire sve pred sobom, pa i one koji se utopijski nadaju da bi ga razotkrivanjem možda mogli i potpuno iskorijeniti.

### 3. *Šesti faraon*

Prijateljstvo sklopljeno s bogatim trgovcem začina Taamarom Marguliesom koji mu je u Carigradu pomogao u pronalaženju važnih tragova za razrješenje slučaja ubojstva Celika Yilmaza, međutim, navest će u drugom Tuzzijevom romanu *Šesti faraon (Il sesto faraone, 2016)* Vukčića da prekrši dano obećanje i zaputi se u egipatsku Aleksandriju kako bi svom prijatelju omogućio da rasvijetli slučaj falsificiranja računovodstvenih bilansa njegove obiteljske firme. Etape i metode njegova istraživanja bit će u velikoj mjeri drugačije od onih poduzetih u prvom romanu trilogije kako s aspekta motivacijskih mehanizama koji su Vukčića potakli da započne istragu tako i s aspekta prirode enigme koju je trebalo riješiti. Ne sluteći da će i ovoga puta biti suočen s iznenadnim ubojstvom jednog grčkog antikvara koje će biti počinjeno u vili Marguliesova zeta Aarona Peresa, Vukčić započinje svoju istragu o pronevjeri dokumenata, polazeći od Marguliesove sumnje da je njezin idejni tvorac upravo njegov zet. Iako će prvobitna namjera i cilj Vukčićeva dolaska u Aleksandriju biti time na kratko preusmjereni na razotkrivanje neočekivanog zločina, uspješno provedenom istragom, Vukčić će dokazati da je Peres ne

samo prevarant nego i ubojica spreman da radi materijalne koristi počini zločin kako bi za to optužio vlastitu ženu, čime se dva paralelna tijeka istrage stapaju u jedan.

Kao i u prvom Tuzzijevom romanu, bez obzira na po mnogo čemu različite vrste zločina, organizacija statičkih motiva u *Šestom faraonu* podrazumijeva posredovanje sveznajuće pripovjedne instance, dok su dinamični motivi uglavnom proizvod dijaloški koncipiranih segmenata priče. Promjena sociokulturnog koda kao supstrata romaneskne radnje, međutim, u ovom romanu uvjetuje i drugačiji vrijednosni stav prema Neronu Vukčiću, a samim tim i izbor određenih oblikovnih pripovjednih sredstava njegove karakterizacije. Budući da ga u novoj sredini, kozmpolitskoj Aleksandriji, nitko od činitelja narativne stvarnosti ne promatra sa sumnjom zbog toga što je Crnogorac, već ga uvažavaju zbog njegove pronicljivosti i dotadašnjih profesionalnih uspjeha, zainteresiranost sugovornika za njegovu ličnost i privatni život, nepodvrgnute kritici i ironijskom izobličavanju, omogućava da se i prije epiloške granice teksta, odnosno razrješenja zločina, Vukčićev lik oblikuje kao složena psihološka instanca bez nužnog poštovanja strogih kriterija žanrovske funkcionalnosti. Zahvaljujući tome, od Vukčića kao subjekta fokalizacije saznajemo da nije sudjelovao u Prvom svjetskom ratu jer rat sam po sebi smatra besmislenim, da novac lako zarađuje, ali da ga brzo i troši, da je izrazito ponosan, da je sladokusac koji tijekom obroka nikako ne voli pričati, ali i da sebe smatra čovjekom bez domovine koja, budući da je i po svom imenu, a kako sam ističe i smatra i suštinski, marginalizirana u novoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (Tuzzi 2016: 15).

Afirmativan odnos prema Neronu Vukčiću koji, između ostaloga, proizlazi iz utjecaja kulturnih kodova u kojima se odvija narativna egzistencija likova, očituje se već na samoj prološkoj granici teksta koja nerijetko, kako tvrdi i ruski semiotičar Jurij Lotman, nije samo dijegetički prag priče, već i indikator sustava u okviru kojeg je tekst enkodiran (Lotman 1975: 39): “Izgrađen na krečnjačkom rtu, grad čije je osnivanje želio Amon, sin boga Jupitera, mladi bogoliki kralj što kroti uzburkano more...” (9). Prikaz Aleksandrije kao grada čiji su temelji i metaforično i doslovno uzvišeni nema, kao što bi se na prvi pogled moglo zaključiti, samo kronotopsku oblikovnu funkciju, već se iz prikaza spacijalne strukture očituje kulturni obrazac prostora koji se i po svom geografskom položaju, kao i bogatim civilizacijskim i kulturnim različitostima koje su postojale na njegovu tlu, oblikuje kao kozmopolitski grad u kojem nacionalni predznak nema *a priori* aksiološku vrijednost. Iako personalni medij, odvjetnik Eustace Horne, kao fokalni lik kroz čiju se prizmu predočava drevni grad, mitologizira priču o njegovu nastanku, ističući s gorčinom da je ipak riječ o “gradu snoviđenja o prošlosti prije negoli gradu sjećanja”, (10) prisutno je i podsjećanje na njene stvarne povijesne korijene:

... i kralj Aleksandar Veliki je među tim kraljevima,  
Simbol moći ljudskoga roda;

Njegove slave blistavi bljesak  
zrake od kojih i čitav svijet blješti tvori  
Tako da i na sam spomen njegova imena  
Najednom me u duši nešto zaboli  
Jer ga nisam imao priliku upoznati. (9)

Poetizacija prološkog okvira romana, koja ima očitu umjetničku funkciju, bit će podcrtana i kroz poglavlja koja slijede (*Sve je počelo u jednoj drugoj luci* (II), *Dražesno, veliko, blještavo sunce obasjavalo je Egipat* (IV), *Popodneвно sunce pozlatilo je zrak i ujedalo* (VIII), itd) koja, kao što je već rečeno, odgovaraju početnim sintagmama teksta, što bi se moglo iščitati i kao svojevrsni *hommage* prije svega talijanskoj petrarkističkoj pjesničkoj tradiciji čiju strukturnu prepoznatljivost čini upravo naslovljavanje pjesničkih sastava prema prvom stihu pjesme, što je još jedna od nespornih potvrda umjetničko-estetskog potencijala kriminalističke proze. Ova manira obilježit će i epiloški okvir teksta u kojem će se, uz snažan emotivni naboj, Marguliesova kći Miriam srdačno zahvaliti Vukčiću što je rasvijetlio počinjeno ubojstvo, ali i spasio njen život, ne samo zbog toga što bi u suprotnom završila u zatvoru već i zbog toga što možda nikada ne bi imala priliku vidjeti pravo lice svog muža:

- Vjerujem da Vam dugujem život, promrmlja.
- Imao sam dogovor s Vašim ocem, reče on tiho.
- Ja Vam svakako mnogo dugujem. Ne namjeravam zadržati kućicu koju je moj muž kupio za mene. [...] Od sada je Vaša, gospodine Vukčiću, konačno ćete imati kuću, nakon toliko lutanja.
- Prihvaćam. Tako ću, gdje god da me život povede, moći reći da u Egiptu imam kuću. (165)

Za razliku od romana *Trio o nadvojvodi* u kojem su Vukčićeva otkrića imala međunarodno važan značaj, ali nisu bila ni priznata ni shvaćena kao takva, dobrim dijelom zbog unaprijed izgrađenog nepovjerenja prema Neronu Vukčiću zato što je Crnogorac, u *Šestom faraonu* ona imaju mnogo uži domet, ali upravo zbog toga i gotovo lirski kodiran i kroz više narativnih kanala podcrtan osjećaj zahvalnosti, konkretiziran u više sentimentalno nego materijalno vrijednoj nagradi za uspješno okončanu istragu. Upravo iz ovog familijariziranog mikrokozmosa proizlazi i psihološki složenije subjektivno fokalizirano plasiranje narativnih informacija koje, prvenstveno zahvaljujući svojoj posebnoj diskurzivnoj i estetskoj vrijednosti, demistificiraju dugo vremena uvriježene stavove o trivijalnosti kriminalističke književnosti koja ima cilj zabaviti, a čiji je umjetnički potencijal, jako ograničen imperativima žanra, gotovo efemeran.

#### 4. *Na vjetru oceana*

U trećem romanu Tuzzijsve trilogije Neronu Vukčiću *Na vjetru oceana* (*Al vento dell'oceano*, 2017) pripovjedni mikrokozmos znatno je sužen u odnosu na prva dva romana, iako sam naslov, kao važan kompozicijski okvir teksta, signalizira neodređenu, nepreglednu prostornu strukturu oceana. Radnja romana dešava se na prekooceanskom brodu *Pamphylia* na koji se, slijedom obećanja danog samom sebi presudne 1914. godine, Neron Vukčić ukrcava u travnju 1926. godine nakon uspješno riješenog zločina u Egiptu, s namjerom da u New Yorku, „zlatnoj jabuci“ XX stoljeća, započne novi život – daleko od misterija, zločina i detektivskog poziva. Vukčićeva odluka da u potpunosti promijeni svoj život apostrofirana je već na prološkoj granici romana, u uvodnom poglavlju koje, po uobičajenoj Tuzzijsvoj maniri, nosi naslov po prvoj rečenici kojom se poglavlje otvara. Za razliku od prethodna dva, ovaj roman započinje unutarnje fokaliziranim pripovijedanjem, odnosno prenošenjem misli protagonista kroz direktan govor: „Pitam se: da je nisu silovali u djetinjstvu, bi li progutala tog nitkova Rusa?“ (9). Ova rečenica, pored toga što ima oblikovnu funkciju naslova, grafički je odvojena od ostatka teksta, pa zahvaljujući upravo toj grafičkoj i intonacijskoj izoliranosti, proširuje svoje semantičko polje i na sebe preuzima funkciju pasusa, odnosno nadrečenične značenjske strukture. Iako u skladu s imanentnom logikom klasičnog kriminalističkog romana pitanje koje je protagonist sebi postavio doprinosi kreiranju narativne napetosti zbog namjerne istrgnutosti iz konteksta, ono je u ovom slučaju od presudne važnosti za oblikovanje lika Nerona Vukčića.

Naime, kroz vanjski fokaliziranu deskriptivnu pauzu posredstvom sveznajuće narativne instance, ubrzo saznajemo da je prološki okvir teksta zapravo Vukčićevo razmišljanje o novoj knjizi *In the American Grain* (1925) američkog autora Williama Carlosa Williamsa, čime se fiktivna atmosfera dvostruko kodira, doprinoseći plauzibilnosti lika koji naizgled ne pripada imaginarnoj stvarnosti, već je s njenih margina tumači. Osim toga, izbor američke literature nagovještava nastavak književne egzistencije Nerona Vukčića u romanima američkog pisca Rexa Stouta kao i Vukčićevu želju da postane „građanin te zemlje (Amerike, prim. prev.), profesionalno koristi inteligenciju i talent koji ima kako ne bi morao više izlaziti iz kuće“ (27). S druge strane, upravo se kroz Vukčićevu potrebu za čitanjem i uranjanjem u svijet književnosti upućuje na snažnu opoziciju između svijeta kojem je on do tada pripadao, a u kojem je analitički, budno promatrao gotovo svaku sredinu u kojoj se stjecajem okolnosti našao i planova koje je u tom trenutku imao za svoju mirnu budućnost, oličenu u želji za uzgajanjem orhideja u zemlji do koje mu je put prekraćivalo, opet simbolično, upravo čitanje.

Ovako postavljena narativna scena, uz izbor ograničene prostorne strukture kakav je brod, nužno uvjetuje i ustrojstvo točaka gledišta, odnosno izbor narativnih kanala kroz čiji će se vidokrug predočavati pripovjedna zbilja. Naime, veliki broj ljudi na istom, izoliranom i zatvorenom prostoru omogućava specifično preplitanje

svjeznajuće i personalne narativne paradigme. To podrazumijeva postojanje jednog tzv. objektivnog pripovjedača koji zbog prirode klasičnog kriminalističkog romana nema sveznajuće intervencije ni direktna uplitanja u radnju, već je povučen u pozadinu pripovijedanja, kao i izbor dominantnog lika-reflektora, u ovom slučaju Nerona Vukčića koji s vanjske točke gledišta opaža najrazličitije profile putnika broda *Pamphylia*, dajući o njima i vrijednosne sudove. Iako isprva Vukčićevo promatranje suputnika djeluje kao proizvod njegove urođene potrebe da iz što više perspektiva sagleda svijet oko sebe bez namjere da u tom procesu i ovog puta otkrije nešto neuobičajeno, u jednom se autorovu iskazu danom kroz prizmu sveznajućeg pripovjedača, još i prije nego što je bilo što moglo ukazati na to da će se Vukčić još jednom silom prilika naći pred misterijom ubojstva koje treba razriješiti, jasno aludira na to da je njegova književna egzistencija neminovno usko povezana sa zločinom, koliko god se on trudio da od njega pobjegne: “[...] Vukčić popije kavu za stolom, pozdravi putnike s kojima je jeo, a zatim izađe udahnuti zrak s oceana<sup>5</sup> pod prozirnoplavim nebom“ (24).

Na ovaj način, sintagma iz naslova romana ponovljena u opisu jedne naizgled sasvim uobičajene narativne scene podliježe procesu simbolizacije, utječući i na reorganizaciju dijegeze, odnosno retroaktivno iščitavanje početka. Po mišljenju Jurija Lotmana prološka granica teksta, uključujući i naslov koji uvijek ima oblikovnu funkciju, naznačava u okviru kojeg sistema je tekst upisan (287). U ovom slučaju *vjetar s oceana* upućuje na želju Nerona Vukčića da u potpunosti promijeni tijek svog dotadašnjeg života, nagovještavajući s druge strane da će mu upravo taj novi vjetar promjena na samom putu do Amerike, i nadalje, u intertekstualnoj ravni, u romanima Rexa Stouta baš u toj Americi, koju je promatrao kao sasvim novo odredište, donijeti povratak sebi, odnosno konačnu svijest o vlastitom talentu koji je nesporno imao i koji je sada već trebalo pretočiti u profesiju. Tome je naročito doprinijelo i samo ponašanje putnika *Pamphylije*, determinirano snažnim i očiglednim klasnim i nacionalnim stereotipima i gotovo nepremostivim barijerama koje su se ogledale i u strukturi rasporeda gostiju broda, a koje je bilo toliko upadljivo da se Neron Vukčić, usprkos čvrstoj namjeri da se odupre svojoj prirodi i njoj svojstvenoj analitičnosti, nije mogao prepustiti onome što je bila njegova inicijalna zamisao putovanja – čitanju i maštanju o životu koji ga čeka.

Vukčićevo razmišljanje o putnicima *Pamphylije*, predočeno uglavnom kroz prizmu sveznajuće pripovjedačke instance, a ponekad s izvjesnim ironijskim otklonom Vukčića kao fokalnog lika i u dijaloškoj formi, prekida ubojstvo senatora Marshalla, o čemu čitatelj saznaje iz razgovora dvoje putnika o ubojstvu bogatog i utjecajnog Amerikanca kroz ustaljenu narativnu metodu kriminalističkog romana, odnosno s izvjesne kronološke distance od trenutka izvršenja zločina. Pažljivim

---

<sup>5</sup> Podvukla autorica rada.

pletanjem mreže društveno-povijesnih tijekova koji prethode ili se dešavaju usporedno s radnjom romana, Tuzzi ne gradi samo temporalni okvir već vješto analizira uzroke zločina, postavljajući ih u direktnu korelaciju s kontekstom u kojem i nastaju. Još jedan, gotovo stereotipni detalj kriminalističkog žanra koji autor koristi u elaboraciji kronotopa samog čina ubojstva jest motiv poznanstva ubojice i žrtve, na osnovi kojeg se i konstruira specifična prostorna mapa mjesta zločina koja podrazumijeva da počinitelj, s obzirom na to da ubojstvo izvršava upravo u žrtvinoj sobi, dolazi iz kruga poznanika ili čak prijatelja žrtve, čime se već u začetku istrage stvaraju pretpostavke za značajno sužavanje spiska potencijalnih izvršitelja zločina. Budući da se u klasičnom kriminalističkom romanu zločin nužno konkretizira u/na određenom prostoru, narativna perspektiva lika ili sveznajućeg pripovjedača se, u skladu s tim, uvijek prilagođava prirodi upravo tih prostornih struktura, u ovom slučaju *Pamphylje*.

Sam slučaj se razrješava pompozno, u maniri klasika kriminalističke priče. Tuzzi detaljnim kontekstualizacijama, kroz minuciozne opise povijesnih okolnosti i svojevrsan presjek društveno-političkih turbulencija karakterističnih za razdoblje između dva svjetska rata, postepeno uvodi čitatelja u epiloški čin priče u zatvorenoj prostornoj strukturi broskog salona u kojem će Neron Vukčić okupiti sve koji su na bilo koji način povezani sa slučajem i manirom Poirota iz *Ubojstva u Orijent ekspresu* Agathe Christie (*Murder on the Orient Express*, 1934) do detalja rekonstruirati čitav proces i konačno saopćiti ime počinitelja. Izborom ove spacijalne odrednice i koncentracijom svih potencijalno umiješanih na jednom mjestu Tuzzi vješto stvara efekt izražene napetosti i iščekivanja koji dominira tijekom dugačke Vukčićeve elaboracije slučaja i konačnog lociranja počinitelja, tj. Alyson Bradley, bogate udovice bankara i majke Floyd Gerald Bradleyja, čija je intimna prepiska s jednim francuskim boksačem, nakon što je otkrivena, inicirala niz ubojstava na brodu *Pamphylia*. Da bi zaštitila svog sina, pred kojim je bila ugovorena ženidba s pripadnikom američkog visokog staleža, i osigurala obiteljski poslovni imperij, Alyson Bradley počinila je ubojstvo senatora Clifforda M. Marshalla koji je došao u posjed inkriminirajućih pisama s kojima je namjeravao ucjenjivati bogatu udovicu. Kroz predloženi narativni tijek jasno se očitava utjecaj još jednog klasika kriminalističkog žanra, legendarne Poeove detektivske priče *Ukradeno pismo* (*The Purloined Letter*, 1844), što i sam autor posredno napominje u romanu.

Na epiloškoj granici teksta ponovo se uspostavlja sveznajuća pripovjedačka situacija koja se manifestira kratkim panoramskim prikazom *Novog svijeta* koji se nakon uspješno razriješenog zločina otvara pred Neronom Vukčićem, a čija je osnovna funkcija ubrzavanje proticanja narativnog vremena: „A visoko, iznad oblaka, trebao se roditi dašak novog vjetrova, onoga kome ništa ne pripada i koji ne pripada nikome, dok je za njega (za Nerona Vukčića, prim. prev), bremenita nadom, tamo negdje na Zapadu svitala neka nova, nepoznata i tajnovita zora“ (160). Kao i u prethodna dva romana iz ove trilogije, poetizacijom narativne završnice Tuzzi ne ostavlja samo vješto utisak nedovršenosti i/ili mogućnosti nastavka

književne egzistencije protagonista Nerona Vukčića, uz anticipaciju kontura Stoutova Nera Wolfa, već otvara intertekstualni dijalog s najznačajnijim talijanskim autorima poput Montalea i Dantea. Naime, epiloško „A visoko, iznad oblaka, trebalo je da se rodi dašak novog vjetra“ snažno dijalogizira s posljednjim stihovima Montaleove čuvene pjesme *Spesso il mal di vivere ho incontrato* (*Opa kost života sretao sam često*): „era la statua nella sonnolenza/del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato“<sup>6</sup> kojom se također otjelovljuje „bremenita čovjekova nada“ za boljim sutra, dok se u opisu vjetra „kojemu ništa ne pripada i koji ne pripada nikome“ prepoznaje Danteova manira iz poznatog stiha petog pjevanja *Pakla*: „amor, ch'a nullo amato amar perdona,“<sup>7</sup> čime se, bez obzira na različite tematske, stilske i žanrovske osobitosti ovih djela, podcrtava nemogućnost da protagonisti pobjegnu od onoga što im je imanentno – bilo da je riječ o ljubavi kao univerzalnoj temi ili osjećaju za pravdu i traganju za istinom koji su isto tako univerzalni. Spomenute intertekstualne kopče možda odražavaju proizvod svjesne namjere autora ili samo jednu, postmodernistički rečeno, od nadgradnji teksta koji je otvoren za čitateljevu rekonceptualizaciju, ali su svakako još jedan od brojnih pokazatelja umjetničke vrijednosti i potencijala modaliteta reguliranja narativnih informacija u kriminalističkom žanru koji mnogi često nepravedno nazivaju trivijalnim, zabavnim, masovnim ili kolportажnim.

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1975.
- Crovi, Luca. *Storia del giallo italiano*. Venezia: Marsilio editore, 2020.
- Debenedetti, Giacomo. *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore, 1977.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge, 2005.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*, trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.
- Genette, Gérard: „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“ u: Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 1992.
- Guagnini, Elvio. *Dal giallo al noir e oltre: Declinazioni del poliziesco italiano*. Formia: Ghenomena edizioni, 2010.
- Lasić, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Liber, 1973.
- Lotman, Jurij. *Struktura umjetničkog teksta*. Beograd: Prosvjeta, 1975.

---

<sup>6</sup> (...) „jedna statua sasvim omamljena podnevom, oblakom i sokolom što kruži“, up. <https://jegermajsterovsan.com/2011/05/06/eugenio-montale-opakost-zivota-sretao-sam-cesto/> (27. 01. 2023.).

<sup>7</sup> (...) „ljubav što ljubiti ljubljene veli“, up. Dante Alighieri, *Božanstvena komedija* (s talijanskog preveo Mihovil Kombol), str. 35.

- Mandić, Igor. *Principi krimića – konture jednog trivijalnog žanra*. Zagreb: Grafomark, 2015.
- Marčetić, Andrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, 2003.
- Mitrović, Andrej. *Prodor na Balkan. Srbija u planovima Austro-Ugarske i Njemačke, 1908-1918*, Beograd: Nolit, 1981.
- Pistelli, Maurizio. *Un secolo in giallo*. Roma: Donzelli editore, 2006.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2010.
- Rzepka, Charles. *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Tuzzi, Hans. *Il trio dell'arciduca*. Torino: Bollati Boringhieri, 2014.
- Tuzzi, Hans. *Al vento dell'oceano*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- Tuzzi, Hans. *Il sesto faraone*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016.
- Uzelac, Vladimir. *Kriminalistički roman u socijalističkoj Jugoslaviji*. Beograd: Srpski genealoški centar, 2015.
- Volas, Martin. *Novije teorije pripovijedanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

## SUMMARY

### EXAMINING THE BOUNDARIES OF THE CRIME GENRE – FROM GENRE-FUNCTIONAL FOCALIZATION TO CULTURAL AND INTERTEXTUAL DIALOGUE IN HANS TUZZI'S TRILOGY

This paper points out the polyvalent character of the crime trilogy composed of the novels *Trio about the Archduke (Il trio dell'arciduca, 2014)*, *Sixth Pharaoh (Il sesto faraone, 2016)*, and *On the Wind of the Ocean (Il vento dell'oceano, 2017)* by contemporary Italian author Adrian Bon alias Hans Tuzzi (1952). Tuzzi's crime prose is characterized by formulaic expression which provides the basis for the entire world crime fiction. However, by responding to the imperatives of the genre, this acclaimed author of Italian postmodernism simultaneously searches for new ways to articulate in literature postmodernist postulates that, in their own nature, seek to break through the canonically determined boundaries of the genre. Accordingly, the analysis first considers the functionally distinctive features of the crime-genre narrative paradigm applying relevant theoretical frameworks, including Gerard Genette's restrictive narratology. Next, the paper interprets intertextual elements of Tuzzi's narration and the imagological potential of the trilogy, which indicates the multiple importance of choosing a Montenegrin detective Neron Vukčić as its protagonist. This methodology highlights the unquestionable artistic reach of this long-marginalized genre, which, as shown in the case of this trilogy, is not a result of the relativization of the distinctive features of the crime genre but rather arises by virtue of a qualitative-aesthetic shift of the generic boundaries.

Key words: the Italian crime fiction, Hans Tuzzi, a trilogy about Montenegrin Neron Vukčić, the crime genre distinctive features, intertextual dialogue, imagological perspective