

ДЕЈАН МИЛУТИНОВИЋ

ДЕТЕКТИВИКА<sup>1</sup>

За годину рођења детективског жанра (детективике) узима се 1841, када се појавила прича Едгара Алана Поа „Убиства у улици Морг”.<sup>2</sup> Међутим, наша теза је да „нема ничег новог под капом небеском”, те да се ни жанрови не рађају или умиру, већ се само прилагођавају свом дискурсној окружењу. Зато можемо издвојити оне појаве у књижевности које су довеле до конципирања детективског жанра пре него што се позабавимо његовим парадигматичним својствима.

Пошто је у питању жанр који се бави приказом разоткривања мистериозног злочина, загонетка се намеће сама по себи као древни облик из кога се детективика модификовала. Али нису само загонетке те које одређују овај жанр. Приказујући одгонетање тајанственог злочина, детективика се ослања на сиже потраге и потере за починиоцем. Он у великој мери алудира на приче о лову, чак је и реторика таква пошто се детектив често пореди са гоничем

<sup>1</sup> Овај рад настао је као резултат (закључак) истраживања спроведеног у докторској дисертацији под називом „Историјска поетика детективске приче”, одбрањеној на Филозофском факултету у Нишу 2012. године.

<sup>2</sup> Иако се наводи као отац детективског жанра, По није и његов кум. Наиме, термин детектив(ски) увела је Ен Кетрин Грин, четрдесет година након Поа. У енглеском језику постоји више назива за детектива: *sleuth*, *detective* и *private eye*. По у својим текстовима није употребљавао одредницу *detective*, већ је користио облик *sleuth*. У *hard-boiled*-у се појављује термин *private eye*. Ако бисмо покушали наведене називе да преведемо на српски, онда би *sleuth* могао да се прихвати као истражитељ, *detective* као детектив, а *private eye* као приватни детектив. Иначе, све до 1843. године назив *detective* није се користио у полицији, а од 1856. почеће да се примењује и за цивиле. Термин детективика преузимамо из чешке науке о књижевности, која њиме обележава детективске текстове без обзира на медиј (књижевност, филм, видео-игре) или „форму” (прича, драма, роман и сл.) у којима се појављују. Видети: Карел Чапек, *Марсија или на маргинама лијтературе*, „Култура”, Београд 1967.

и ловцем. Отуда се као други примордијални облик који је довео до концепирања детективике могу издвојити приче о лову. Када су приче о лову постале организоване на принципу загонетке и ловац доспео у центар пажње, створена је наративна основа која ће бити одлучујућа за детективуку.

Њена даља модификација тицала се увођења злочина наместо лова, као и трансформације ловца у мудрог јунака који злочин успева да реши. Древни текстови, попут *Библије* или *1001 ноћи*, сведоче о томе. У њима се појављују мудри ликови (судије, цареви, краљевићи) који помоћу своје виспрености, схватане као знак божије наклоности, успевају да разобличе разноврсне преваре и друге злочине.

Божанска, односно религиозна компонента истовремено је и приближавала али и удаљавала ове текстове од детективике. Блискост се огледала у чињеници да су представници божанске свемоћи, тј. мудри јунаци, разоткривање вршили без уплива надстварног, пошто су баш те наизглед надстварне ситуације разобличавали као крајње приземне. У том смислу, одгонетање превара требало је да покаже да постоји само један бог и једна вера, и оваква религиозно-дидактичка интенција је оно што наведене текстове највише удаљава од детективских.

У другој половини XVIII века долази до ослобађања од овакве семантике и даљег модификовања поменутог наративног модела. Готски текстови, посебно они објашњеног готика, представљају прототипове који ће директно довести до стварања конвенција детективике. У њима се приказују необични догађаји, махом преступи, који делују невероватно, али се ипак на крају њихова невероватност своди на илузију и превару. Семантички, текстови објашњеног готика напуштају било какву религиозно-дидактичку ангажованост и кокетирају са страхом и забринутотошћу.

Међутим, није једино готика, односно фикција, понудила материјал детективици. Подједнако значајни били су зборници и календари о стварним компликованим злочинима. Они су почели да се појављују од XVII века, да би у другој половини XVIII и у XIX веку досегли врхунац своје популарности.<sup>3</sup> Значај ових збирки

---

<sup>3</sup> Најпопуларнија и најдуже објављивана збирка стварних злочина и суђења настала је из пера Франсоа Гајо де Питавала (Francois Gayot de Pitaval), париског адвоката који је сакупио колекцију чувених и интересантних случајева, први пут објављених 1735. У Енглеској се 1734. појавио *Newgate Calendar*, чији су томови штампани су све до XX века. Насловљен по злогласном затвору у Лондону, календар је, попут Питавалових прича, преносио биографије, злочине и погубљења чувених криминалаца. Наведени зборници о стварним злочинима постаће основа за стварање појединих дела познатим писцима, од којих посебно треба издвојити Данијела Дефоа (Daniel Defoe) и његове романе *Jack Sheppard*, *Pirate*

није само у тематском аспекту – у томе да су нудили грађу за приче о откривању и казни тешких злочина – већ и у чињеници да су оне преносиле једну другачију семантику, односно прагматички однос према преступу. Злочин је у новом окружењу – великим градовима – изгубио како свој религиозни, тако и патриотски смисао. Он је престао да буде огрешење о божанске законе или оправдани израз народног бунта и револта и постао је по друштво опасна појава која угрожава живот, имовину и приватност.

Почетком XIX века долази до формирања полицијских снага, те ће популарне ликове пикара и бонвивана заменити јунаци које одређују „полицијске“ особине, њихова способност у разоткривању злочина и проналажењу преступника, без обзира на то којој друштвеној групи припадали.

Обједињавање готског и календарског модела започео је Хофман у *Госпођици Скидер*, да би По дефинисао поступке који ће почетком XX века постати конвенције детективног жанра. Објашњење из готика постало је објашњавање, а фактографичност зборника огледала се у потенцирању плаузибилности злочина, како у погледу мотивације, тако и с обзиром на његову изводљивост. Оно што је из оба извора задржано тицало се необичности која је стварала почетну илузију надстварног.

Конан Дојл је својом *Студијом у скарлејном* започео процес канонизовања поступака детективике, па ће његов наративни модел постати окосница тзв. класичне школе. У Дојловим текстовима јасно се примећује присуство поступака Видока, Поа и Габорија, али то не умањује њихову вредност и значај који превасходно почива на једном од најчувенијих двојаца у књижевности: Шерлоку Холмсу и доктору Вотсону.

Дојл је детективски наратив засновао на лику ексцентричног детектива који уз помоћ пријатеља, користећи своју интелигенцију, снагу и достигнућа форензике, успева да разоткрије и најкомпликованије злочине и преваре, почињене како од стране појединца, тако и од организованих криминалних група. Приче (романи) су, по правилу, исприповедане из пера детективног пријатеља, и то као ретроспекција, мада има и случајева када Холмс преузима улогу наратора. Дистанца између догађаја и приповедања је изражена, тако да је фокус везан за прошлост: приповедач догађаје не преноси из актуелне позиције, већ из оне која га је карактерисала

---

*John Gow* и *Moll Flanders, fictitious lady criminal*, односно Хенрија Филдинга (Henry Fielding) и *The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*. На тај начин створене су основне конвенције криминално-меморијског „жанра“, тзв. Newgate Calendar. У питању је школа крими-жанра важна за појављивање детективике, јер ће њене конвенције бити коришћене у Видоковим *Мемоарима* (1828).

као лика. Пошто се и Холмс и Вотсон појављују као приповедачи, оквири Дојлових текстова кокетирају са саморефлексивношћу.

У семантичком смислу, најважнији Дојлов искорак везан је за „убиство” Холмса („Последњи проблем”), чиме је априорна нерањивост и бесмртност детектива класичне школе доведена у питање. На тај начин је карактеристична знати-жеља обogaћена и компонентом саспенса (неизвесности).

У прагматичком погледу значајна је популарност коју је Холмс досегао и која ни данас не јењава. О томе најбоље сведочи чињеница да је Шерлок Холмс јединствени пример јунака у уметности који је успео да добије свој музеј, за разлику од његовог творца, Конана Дојла. Оваква позиција текстова о Холмсу непосредно је довела до кодификовања норми класичне школе, с обзиром на то да су аутори чувених правила писања овог поджанра (Ван Дајн и Нокс) до својих заповести дошли управо на основу Дојлових текстова.<sup>4</sup> Такође, њихова популарност условиће појављивање великог броја текстова који ће их копирати.

Осим тога, битно је нагласити да су магацини имали пресудну улогу у ширењу ових текстова, те да је прича била доминантан медиј. Чак је и већина романа о Шерлоку Холмсу настала комбинањем заплета и другог постојећег „материјала” из прича.

Г. К. Честертон ће на основу Дојловог модела успети да створи аутентичног детектива, оца Брауна. Он је карактеристично својство детективских текстова о постојању ексцентричног детектива померио, или тачније вратио уназад и таквим учинио једног сасвим обичног свештеника. У Честертонским текстовима осетан је утицај готске традиције јер се надстварно одређује као илузија крајње приземног и прорачунатог. Превасходну функцију у скидању те копрене чудног имају психологија и теологија оца Брауна. Психолошки аспект везан је за поступке уживљавања пошто отац Браун може да се стопа са сваким убицом, тј. сам је потенцијално такав. Теолошки сегменти тичу се саме логике којом детектив решава случајеве и, посебно, дискурса којим су приче исприповедане.

Супротности у погледу пара који чине детектив и његов пријатељ овде су доведене до крајности, те је пратилац омаленог и неугледног оца Брауна корпулентни Фламбо, бивши преступник.

---

<sup>4</sup> Схватање детективике као рационалне игре довело је до тога да решење злочина постане најважнији критеријум њеног вредновања. Квалитет текста одређивао се у оквирима отворености доказа који су омогућавали увид у њихову композицију и логичко-последичне везе, као и поштовање фер-плеја према читаоцу. У том смислу, као својеврсни приручници 1928. објављени су најуглашенији пописи правила игре детективске литературе – „A Detective Story Decalogue” Роналда Нокса (Ronald Knox) и „Twenty Rules for Writing Detective Stories” С. С. Ван Дајна (S. S. Van Dine).

Честертонови текстови посебно су битни на семантичком плану јер повезују детективске заплете са метафизиком и често се испоставља да злочин није ни постојао, односно да је погрешна интерпретација условљавала да одређени чин буде схваћен као такав.

На прагматичком плану Честертон је значајан као један од првих аутора и критичара детективике који су овај жанр описивали и користили у естетске сврхе.<sup>5</sup> Сем тога, он је био и дугогодишњи председник Клуба писаца детективике, који је често долазио у сукоб са Агатом Кристи.

Краљица злочина исцрпела је све могућности модела класичне школе, истовремено покушавајући да помери његове границе. Иако је створила више детектива, најпознатија је по Поароу и његовом пратиоцу Хејстингсу. Овај двојац директна је пародија оног Дојловог. Ипак, Агата Кристи је успела да, без обзира на пародију, задржи препознатљиве особине наратива класичне школе, јер је тај модел пародирала изнутра, настојећи да прошири његова ограничења. Зато, осим знати-жеље, хумор и иронија постају карактеристична обележја њених наратива. Осуде колега писаца и публике по објављивању *Убиства Роџера Акројда* постаће показатељ не само несхватања поступака А. Кристи већ ће бити и од изузетног значаја за каснију модификацију детективике, с обзиром на то да у овом роману долази до померања нагласка са догађаја на дискурс.

Као што је Агата Кристи померила границе класичне школе у погледу синтаксе и семантике, исто је учинила и на прагматичком плану, те се њени текстови и данас налазе на врху листа најпродаванијих књига. Разлог њихове популарности добрим делом је везан и за егзотику коју су преносили: иако настали у доба великих криза и превирања, текстови А. Кристи својим „удобним” хронотопима „позивају” на бекство од стварности. Сем тога, Агата Кристи је детективуку померила ка другим медијима својом *Мишоловком*, једном од најигранијих драма свих времена.

С Агатом Кристи постало је јасно, макар нама данас, да модел класичне школе не може непромењен да се одржи, из простог разлога што су исцрпене све могуће варијације злочина у закључаној соби, необичних средстава убиства и починилаца као особа на које се најмање сумња. Сем тога, и раскорак који је постојао између стварности и ових текстова, који су, како већ рекосмо, словили за примере ако не реалистичности а оно бар логичности, постао је толики да ни најзагриженија публика није више могла да их прихвати

---

<sup>5</sup> Г. К. Честертон је био први теоретичар детективике који је 1902. године објавио „Одбрану детективских прича” („A Defence of Detective Stories”). Осим тога, он је објавио још три текста о детективци: „Errors about Detective Stories” (1920), „How to Write a Detective Story” (1925) и „The Ideal Detective Story” (1930).

као такве. Зато се, паралелно са класичном школом, тридесетих година XX века у Америци појављује школа детективике далеко ангажованија у односу према стварности. У питању је чувени *hard-boiled*.<sup>6</sup>

Први текст са препознатљивим одликама ове школе написао је Карл Цон Дали и објавио га у магазину *The Black Mask* 1922. године. Међутим, тек ће Дешијел Хемет конципирати карактеристичне поступке *hard-boiled*-а. Пре свега, Хемет ће поједноставити, али не и неутралисати, „класичне” заплете и нагласак са логичке анализе померити према акцији. У том смислу трансформисан је и лик детектива, односно хронотоп којим се он креће. *Hard-boiled* афирмише дика, приватног детектива, склоног алкохолу, дувану и женама и изразито вештог у борби, како песницама и оружјем, тако и речима. Међутим, његов пут до решења је трновит, пошто редовно бива искушаван неодољивим чарима лепотица и насиљем.

Хеметов значај у погледу синтаксе детективског наратива преваходно је везан за то да је он детектива начинио уверљивим користећи своја искуства стечена током рада код Пинкертона.<sup>7</sup> У том смислу и Континентална организација у којој Оп ради остварена је на основу концепта детективских организација из стварности, било приватних, било државних. Процедуре које у њој постоје блиске су полицијским, мада дик има дискреционо право да их наруши или не примени. Ипак, без обзира на сву уверљивост,

---

<sup>6</sup> „У буквалном преводу са енглеског значење речи *hard-boiled* је *тврдокуван*, и углавном се односи на кувана јаја. Међутим, та реч у сленгу означава бескомпромисност, врсту безосећајности присутне код протагонисте кога је искуство довело до стања у којем не осећа никакву самилост ни према себи ни према другима. У том смислу ова реч употребљава се да ослика однос према животу уопште, однос који је бескомпромисан, несентименталан, груб итд.” Миша Недељковић, *Амерички ноар филм*, „Хинаки”, Београд 2006, 11. У нашој критици овај термин се преводи или као груба или жестока школа. Најближи превод био би тврдокорна школа. Међутим, највише је оних који задржавају, односно транскрибују оригинални назив.

<sup>7</sup> Алан Пинкертон (1819–1884) био је син полицијског наредника. Након завршеног баварског заната из Глазгова прелази у Америку. Једном, док је припремао дрва за бурад, открио је и касније ухватио банду фалсификатора. Овај и други слични подвизи који су постали легенде довели су га до места шерифа округа Кук у области Чикага. Године 1915. необичан оглас привукао је Хемета да се пријави за посао у *Pinkerton's National Detective Agency*, где ће остати све до 1922. године. Његова почетна плата била је 21 долар недељно. Хемет је важио за доброг детектива, на чему увелико има да захвали свом „шефу”, чувеном Џејмсу Рајту (James Wright). Он га је научио свим тајнама детективног посла, инсистирајући на самосталности, моралности и објективности. Рајт је сматрао да добар детектив мора бити анониман, јер што се мање зна о њему, мањи су изгледи да се неке личне информације искористе против њега. Зато су и извештаји који су детективи писали за Агенцију били анонимни, потписани једино идентификационим бројем. Сваки агент је морао да буде крајње дискретан о свом случају. Хемет се, на пример, представљао као рачуновођа, односно брокер.

приватни детектив је далеко од реалне слике, како због своје пре-наглашене виталистичке стране, тако и због светоназора.

Дик је, по правилу, особа оптерећена прошлошћу, због чега постаје склона алкохолу и промискуитету. Ипак, оно што га одваја од потпуног мрака јесте његов кодекс, којим се супротставља окружењу. Док Хеметове детективе, нарочито Сема Спејда, одређује цинизам, Рејмонд Чендлер уводи витешке нормe понашања за свог детектива Марлоуа. Са Спилејновим Мајком Хамером овакви кодови добиће потпуно ирационалне вредности. Али и као такви они ће остати једини стабилан ослонац за детектива у свету поремећених вредности.

У погледу хронотопа, са *hard-boiled*-ом се први пут велика пажња посвећује временским и друштвеним приликама. Детективи ове школе по правилу су везани за просторе (америчких) велеградова, у којима атмосферу тешког и тмурног живота наглашавају и природне околности, кише, врућине, сивило, које непосредно утичу на расположење детектива. Ипак, егзистенцијалистичка нелагодност највише је истакнута личним и друштвеним интеракцијама детектива.

Сликање посрнулог света секундарна је интенција *hard-boiled*-а (примарна је приказивање разоткривања злочина). Ова школа оформила се у периоду рецесије, односно била је доминантна током хладноратовске кризе, тако да није могла избећи преношење анксиозности и друштвених аномалија тог времена. Зато детектива окружују поремећени ликови, људи који су своје богатство стекли сумњивим пословима, политиком, убиствима, пљачком, преварама или свим тим заједно. Њихова стецишта варирају од кичастих вила до загушљивих локала и гета. Да би савладао овако разуђен хронотоп, детектив је увек у покрету, најчешће у свом аутомобилу, који постаје замена за његову канцеларију. Инсистирање на акцији довешће и до тога да споредни мотив класичне школе – праћење – овде постане један од доминантних.

Да би остварио уверљиву слику приватног детектива и његовог окружења, *hard-boiled* уводи другачији тип дискурса у односу на класичну школу. Центлментски односи који су карактерисали енглеску варијанту огледали су се и у језику и реторици, која је била махом окренута разоткривању злочина. У *hard-boiled*-у реторика и дискурс се ослобађају центлментских стега и омогућавају уплив најразличитијих облика говора, од сленга до социолекта. Сем тога, уверљивости доприносе и детективова исповест и пасажии доживљеног говора који почињу да доминирају приповедањем.

Иако *hard-boiled* многи сматрају битно другачијим од класичне школе, чак различитим жанром, континуитет између ове две



појаве је више него уочљив. Наративи оба поджанра почивају на приказивању разоткривања злочина, с тим да се у класичној варијанти више наглашавају интелектуалне активности, док у *hard-boiled*-у доминира акција. Наспрам великог детектива, који до података долази „научном” методологијом (посматрањем места злочина, испитивањем сведока, анализом трагова и сл.), дик је окренутији акцији, тачније – њега покушај примене „научне” методологије води у физичко разрачунавање, из простог разлога што је свет у коме обитава постао груб и суров. Али и један и други до решења долазе захваљујући својој виспрености, и обојица то решење представљају у објаснидбеном крају.

На семантичком плану *hard-boiled* наративи знати-жељу не реализују толико у правцу потребе за решавањем злочина колико ка нади да ће детектив преживети и остати постојан и доследан својим начелима. Како је хронотоп у коме је детектив крајње корумпиран и преступнички, злочин није злочин починити, прикрити га или не открити, већ је злочин погазити оне идеале и кодексе који су том и таквом свету супротстављени. Зато и детектив предузима насилне акције, али никада не чини злочин, односно не гази код којим се руководи. У оваквом односу према злочину и његовом решењу налази се модел који ће метадетективика посебно истаћи, занемарујући у потпуности не само решење већ и злочин као огрешење о законске норме и преводећи га на преступе против личних, метафизичких, научних, филозофских, речју – психо-идеолошких начела.

У *hard-boiled*-у се посебно наглашава прагматичка ситуација која је већ постојала у класичној школи. И тамо су медији, пре свих магазини, били од великог значаја, али сада они добијају водећу улогу. *The Black Mask* је најбољи пример како је један медиј обликовао жанровски модел. Магазин је на више планова директно утицао на ауторе, почевши од тога да их је плаћао по написаној речи, па до чињенице да су уредници одређивали шта и како писати. Афирмисањем седме уметности филм ће преузети примат над штампом и омогућити писцима да се опробају у Холивуду и баснословно зараде. Тиме је детективски жанр ушао у главне токове културе.

Текстови Хорхеа Луиса Борхеса налазе се на прелазу ка метадетективној школи. Он се вратио класичним заплетима и обогатио их метафизичком проблематиком. Као и у случају постмодерне, Борхес је у својим текстовима понудио поступке који ће одредити метадетективу. Међу њима је најзначајније ослобађање детекције од злочина, односно чињеница да се филозофски, религиозни, историјски и слични проблеми приказују посредством детектив-



ског наратива. Померање фокуса са детектива на апорију довело је до тога да ликови иследника постану потпуно апстрактни, готово без икаквих портретних или карактерних особина које би их одређивале и ван случаја на коме раде.

Метадетективика ће успети да отклони све предрасуде према детективском жарну и покаже оно што се одвајкада знало, а то је да нема априорно естетских или неестетских жанрова, већ само добрих и лоших текстова. На синтаксичком плану, метадетективика пародира моделе изграђене у класичној и *hard-boiled* школи. Али како је у питању постмодернистичка пародија, то се наведени наративи не користе у циљу изазивања комичних ефеката или ради подсмеха, већ како би се превазишла ограничења (под)жанра. Метадетективика традиционалне границе помера најчешће помоћу два поступка: приказивањем злочина за који се испоставља да није ни постојао и елиминисањем или суспензијом објаснидбеног сегмента, тј. решења. Оба поступка произилазе из чињенице да се злочин посматра као огрешење о психо-идеолошке, личне норме и да постаје крајње интровертан.

Пол Остер је, у складу са начелом постструктурализма да нема ничег ван субјекта, потрагу за злочином приказао као крајње субјективну. То не значи само да се потрага за злочином помера ка лакановским сферама психоаналитичког већ и да бива изразито (ис)конструисана и релативна, у зависности од перспективе и интерпретације. На тај начин потрага постаје крстарење текстом, а свет у коме се она дешава метафиктиван. Зато су и злочини за којима се трага апорије, и то оне филозофске, научне, религиозне, психолошке. Детектив је у потпуности прилагођен оваквом окружењу и захтевима, те његова детекција постаје интроспекција, или интеракција са текстом, а он сам одређен особинама аутора и читаоца.

Акуњин је, с друге стране, метафиктивне хронотопе засновао на палимпсесту који подразумева да су границе између текста стварности и оног фикције потпуно избрисане. Тиме су омогућена најразноврснија укрштања, почевши од цитирања постојећих и апокрифних дела, преко сусретања писца, аутора и јунака, до поигравања и плагирања (мета)физичких истина.

Изразита окренутост тексту код метадетективике условљава да се семантички аспект (знати-жеља) превасходно везује за компоненту знања. Али оно је далеко комплексније од сличне интенције класичне школе, с обзиром на то да не подразумева само жељу, односно потребу за сазнавањем злочина, већ се тиче и жеље за спознајом истина везаних за онтолошке проблеме, као што су субјективност, објективност, време, реалност и сл. Пошто начела постмодерне подразумевају смрт метафизике, последњег упоришта

логоцентричног хуманизма, то жеља остаје незадовољена, а знање крајње апорично. Зато је иронија основни патос ових текстова.

На прагматичком плану, највећи помак који се десио са мета-детективиком тиче се прихватања овог жанра као категорије главног културног тока. Он постаје основни носилац постмодернистичког наратива, било као препознатљив сегмент, било у целисти. Проширивањем смисла детекције и њеним повезивањем са текстуалним активностима поступци детективног жанра почели су да се примењују и ван уметничке сфере. Готово сви научнопопуларни текстови приказани су преко проседеа детективике, јер истину коју настоје да пренесу саопштавају као да је реч о потрази и разоткривању мистериозног злочина.

Осим класичне, *hard-boiled* и метадетективске школе, у литератури се често као још један поджанр детективике наводе и полицијске процедуре. Оне су настале у другој половини XX века. За њихове непосредне претече узима се Габорио и његови текстови о Лекоку, односно такозвана иследничка традиција. У њима су приказиване акције официјелних представника закона који су настојали да открију замршене злочине. И баш због тога што су се детективи служили прописаним процедурама, дошло је до именовања овог поджанра. Међутим, у погледу парадигматичких доприноса ове школе ствар је другачија.

Жорж Сименон наставља француску традицију полара, односно полицијских текстова. Његова остварења о Мегреу комбинују више детективских традиција, почевши од интуитивних (тзв. „*Had I But Know*”), преко класичних, до *hard-boiled*. Ипак, оно по чему се Сименон издваја, осим инспектора Мегреа, јесте хронотоп који се може одредити као натуралистички, с обзиром на то да је везан за најниже друштвене слојеве.

Сименонови текстови о Мегреу показали су да полицијске процедуре представљају благу (софт) варијанту *hard-boiled* модела. Њихова „благост” повезана је са чињеницом да је детектив официјелни представник власти и да није тако суров као дик. Али и њега муче слични проблеми као и приватног колегу: грешке из прошлости, алкохол, сукоб са ауторитетима и надређенима и слично. Сем тога, редовно долази до појављивања више ликовна полицајаца чије се судбине и међусобни односи прате, па је то још један од проседеа ублажавања суровости *hard-boiled*-а. Последњи од њих тиче се приказивања стварних полицијских и форензичких поступака. У осталим аспектима полицијске процедуре су блиске *hard-boiled*-у.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> На пример, готово сви поступци полицијских процедура присутни су у Хеметовим текстовима о Континентал Опу, почевши од начина на који је Континентална детективска агенција организована, преко односа запослених

Свака од поменутих детективских школа (класична, *hard-boiled*, метадетективика) примарни жанровски модел усаглашава са дискурсним праксама које је одређују и којима бива одређена. Да би се дошло до тог примарног модела, заправо парадигме детективике, неопходно је одговорити на два питања. Лакше је повезано са идентификацијом дискурсних пракси које модификују жанровски модел. Теже представља утврђивање инваријанти, односно оних елемената и особина који чувају своју постојаност кроз дијахронију и дијатопију и одлучују о идентификацији текстова као детективских.

Поводом класичне школе најчешће се говори како она своје препознатљиве особине добија на основу тога што детективску парадигму усаглашава са реалистичким дискурсним праксама. Две су, наводно, чињенице које то доказују: логика, која руководи детекцијом, и реалистичка мотивација, која одређује сиже. Међутим, обе особине су релативизоване у текстовима класичне школе, због чега нису довољно релевантне да би се о овом поджанру могло говорити као реалистичном.

Логика која руководи детекцијом ближа је романтичарској неголи реалистичкој провенијенцији. С једне стране, у питању су егзотични злочини. Њихова егзотика није повезана само с околностима, начинима, средствима, оруђима и мотивима, већ су они такви и због контекста у коме се дешавају. Злочини класичне школе увек су повезани са вишим круговима у којима владају посебни (снобовски) кодекси понашања и где они представљају ексцес, без обзира на то што се из текста у текст појављују. Овакво друштвено окружење, као и ексцесна природа злочина, јасно говоре о томе да је реч о својствима много ближим романтизму, који је инсистирао на индивидуалном, него реализму, окренутом колективном, посебно у својој тзв. „критичкој” варијанти.

Лик великог детектива то још боље потврђује, нарочито ако се имају у виду својства његове ексцентричности, тј. повезивања луцидности са неким од порока, који су, по правилу, неуобичајени. Али чак ни таква карактерна страна детектива нема тенденцију ка „психолошко-реалистичком” представљању, с обзиром на то да се о психологији детектива, као и других ликова, уопште не говори. Ако томе додамо и чињеницу да детектив све своје подухвате предузима ради апстрактних и идеалистичких циљева, од

---

детектива у њој, до специјалности, тачније поступака у истрази којима се они користе. Ипак, крајем XX и почетком XXI века појавио се већи број филмова и ТВ серија који почивају на наративима полицијских процедура, неретко их уклапајући у фантазијска окружења, због чега се појачало и интересовање критике за њих.

љубави према решавању загонетки до правдољубивости, при чему је новац апсолутно небитан, јасно је да класична школа не може бити проглашена реалистичким реликтом.

Други аргумент за овакву тврдњу везан је за такозвану реалистичку мотивацију. Многи наводе да су наративи класичне школе „еклатантан пример” оних реалистичких, с обзиром на то да логика руководи решавањем престапа и обликовањем сужеа. Међутим, у питању је превид који плаузибилно поистовећује са реалистичким. Догађаји класичне школе толико су необични и егзотични да их је немогуће прогласити реалистичним. Таква њихова „венецијанска” природа произилази из чињенице да су они одређени пре свега својом затвореношћу (херметичношћу). Она се не своди на хронотоп закључане собе, већ подразумева и то да се све одиграва у оквиру тачно утврђене групе људи, те да су догађаји крајње „археолошки”, везани за прошлост. Зато сматрамо да је оно што описује класична школа пре вероватно (у складу са емпиријом и физиком, тј. није фантастично), неголи могуће (које се могло, може или ће се десити).

Најтачније би било рећи да модификације парадигме детективног модела у класичној школи настају његовим усаглашавањем са викторијанским дискурским праксама које су у основи амбивалентне, фасциниране подједнако и рационалним и фантастичним, услед чега и долази до привида реалистичности, иако доминирају романтичарске тенденције. Зато се овај поджанр често назива енглеском школом: не само због порекла већ због дискурских пракси, односно психо-идејно-идеолошког хоризонта који је одређује.

Иста ствар важи за *hard-boiled* или америчку школу. Она настаје усаглашавањем детективног модела са дискурским праксама Америке тридесетих и педесетих година прошлог века. Али ни она није пример реалистичког писма, иако је Чендлер говорио да се од Хемета детективика приближава реализму. Оно што је „писац, заправо, желео да каже” јесте да је *hard-boiled* у односу на класичну школу аутентичан, и то како у погледу приказивања детективног посла, тако и у виду преношења друштвеног контекста. Међутим, аутентичност није исто што и реалистичност. Америчка школа оквирно преноси „стварну слику” друштва и времена које описује, али је њен централни лик – чврст детектив или дик – миљама удаљен од реализма.

Реалистички јунаци јесу били „моралне громаде”, пренаглашени у својим етичким карактеристикама. Али тај морал је експонирао ставове и односе медиокритетске заједнице. Дикови, сасвим супротно, своју „моралистичку корпулентност” добијају на основу крајње индивидуалног, апстрактног и идеалистичког (макар у

том контексту) кода. Попут средњовековних витезова, они крстаре у својим аутомобилима америчким велеградовима настојећи да кроз сва искушења остану доследни свом професионализму. У томе их не може спречити ни похотна жена, ни физичка страдања којима бивају изложени.

Ипак, чврсти детективи нису алтруисти, не желе да свет очисте од корупције и покварености. Њихови идеали само су оквир преко кога се осликава сва посрнулоост света у коме обитавају. Велика дистанца између детектива и његовог окружења наглашена је и иронијом и сарказмом, што су препознатљиве одлике дискурса *hard-boiled* школе. Иронија и сарказам, заједно са идиолектима, социолектима, сленгом и концизним исказима, на дискурсном плану доприносе аутентичности овог поджанра, нарочито ако се има у виду да детективова исповест постаје доминантан облик приповедања.

Међутим, иако детектив говори сам о догађајима у којима је учествовао, односно може се пратити његов „унутрашњи” живот, битније информације у вези са случајем ипак остају скрајнуте, нема приказа епифаније све док на крају дик не објасни како је дошао до решења. Отуда знати-жеља, без обзира на то колико бива обогаћена саспенсом, неизвесношћу, остаје доминантна семантичка компонента и *hard-boiled* наратива.

Оваква природа јунака, слика његовог окружења и реторичке и дискурсне особине упућују на то да *hard-boiled* настаје усаглашавањем детективног модела са егзистенцијалистичким теоријама и праксама.

Метадетективика иступа на позорницу педесетих и шездесетих година прошлог века, када се појављују текстови у којима се детективски наративи користе ради проширивања ограничења која су установљена у класичној и *hard-boiled* школи. Експанзија детективног модела подразумева више поступака, почевши од померања граница текста и неутралисања дистанце између аутора, ликова и читалаца, преко уплива других дискурских пракси (психологије, историје, религије, филозофије, природних наука и сл.) и медија (ТВ серије, видео-игре), до коришћења детективике као полигона за проверу и испитивање наративних и уопште културолошких теорија.

У том смислу модификују се и актанти детективске синтаксе. Детектив постаје оруђе за преиспитивање онтолошких проблема, злочин губи своју физичку заснованост и прераста у метафизичке апорије, трагови почињу да представљају текстуалне референце, а хронотоп бива одређен попут палимпсеста. Плаузибилност се зато више не третира на основу текстуалне блискости са стварношћу

и њеним принципима могућег, већ је то текстуална вероватност – приказано мора да задовољи не логику стварности, већ логику текста – да буде граматично (остварено преко препознатљивог структурног модела) и комуникативно (да преноси информацију). Али како у постструктурализму долази до ентропије и граматичног и комуникативног, вишесмисленост постаје доминантно обележје.

Померање граница највише се одразило на промену у погледу решења, тј. објаснидбеног краја. У вези са ентропијом и полисемијом, метадетективика бира да не бира и текст оставља у потпуности отвореним, како у виду интертекстуалне референције, тако и избегавањем ма каквог облика завршавања.

Ипак, ови текстови остају под окриљем детективног модела, пре свега захваљујући јунаку који функционише као детектив, тј. предузима детекцију која се одвија у границама плаузибилног, схваћеног као метафиктивног, а знати-жеља не престаје да буде примарна семантичка компонента. Зато се може закључити да метадетективика усклађује детективски модел са постмодерним стањем.

Према томе, парадигма детективног жанра обухвата синтаксичке, семантичке и прагматичке елементе који се у различитим историјским варијацијама и модификацијама најмање мењају, тј. чувају своје препознатљиве, односно доминантне особине. По нашем мишљењу то су:

1) Актер који има функцију детектива; то не значи да он мора вокацијом бити одређен као такав, иако је то најчешћи случај, већ се његова детективска природа заснива на потрази ради разоткривања мистерије.

2) Отуда се као други елемент парадигме детективног жанра намеће мистерија; она има двоструку улогу, пошто се, с једне стране, јавља као мотив на плану синтаксе, а с друге представља семантичку компоненту јер се на основу ње врши повезивање елемената синтаксе; у мотивском погледу мистерија је најчешће повезана са злочиним, пре свега са убиством, али такође подразумева и шире смислове, те се у крајњој линији своди на сваку загонетну, тајновиту и необичну појаву. Међутим, да би овакав мотив мистерије био детективски, неопходно је да читав сиже буде саграђен на њему, и то на један специфичан начин. Мистерија детективике подразумева да наратив преко кога се жанр остварује приказује покушај њеног разоткривања. Иако мистерија има иницијално примарну вредност, сиже се изграђује тако да се она истовремено и појачава, али и демистификује.

3) У том циљу примењује се мотив трага. Реч је, заправо, о различитим видовима алузија на мистерију, почевши од физичких

„остатака” након догађаја, преко текстуалних референци, до расцепа који апоризују или негирају контексте у којима се налазе. Амбивалентна природа трага утиче да мистерија остане мистериозна, односно да се разоткрије. Мистериозност коју трагови изграђују почива на њиховој погрешној интерпретацији која је, по правилу, везана за детективно окружење. Разоткривање се врши на тај начин што детектив успева да пронађе одговарајући интерпретативни (семиотички) систем који повезује траг и мистерију у разумљиву и јасну (логичку) целину.

4) Поставља се питање да ли та целина мора да постане и јавна, тј. да ли је решење (објаснидбени крај) неопходан детективици. На основу искуства метадетективике, закључује се да решење није неопходно да би се текст идентификовао као детективски. Оно може бити и изостављено или на било који други начин неприсутно. Ипак, иако се решење не мора приказати, пут којим се долази до њега мора постојати, односно на тај начин морају бити повезани наративни и дескриптивни сегменти текста.

5) То не намеће каузалност као основни принцип кохезије, већ истиче плаузибилни хронотоп као дистинктивну карактеристику. Плаузибилност се схвата двојако. Она на првом месту подразумева да су наративни и дескриптивни сегменти вероватни и/или могући у односу на емпирију и физички свет. У случајевима када је тај свет редукован (или уздигнут) на ниво текста, плаузибилност подразумева граматичку и комуникативну вероватност и/или вероватност интратекстова (цитата, наративних и дескриптивних сегмената). Отуда се стиче утисак да је плаузибилност детективике херменеутичка и епистемолошка.

6) У погледу приповедања као парадигматичка особина издваја се доминирање дијалога. Детективика је дијаложка структура у којој долази до тензије између мистериозног и објаснидбеног, те се то огледа и на плану дискурса. Дијалог не подразумева једино разговор који детектив води са својим пратиоцем и околином док прикупља или објашњава информације већ представља и однос који се успоставља између актера, приповедача и читаоца. Зато је (ауто)иронија, која је по дефиницији дијаложка, основна одлика дискурса детективике. Другим речима, дистанца увек постоји, почевши од случајева када је детектив и јунак и приповедач, па до односа читавог текста према читаоцу.

7) Сем тога, дискурс детективног жанра одређује још један специфичан однос према говору. Пошто је реч о наративима који приказују разоткривање мистерије у оквиру плаузибилног хронотопа наглашених херменеутичких и епистемолошких карактеристика, дискурс детективике настоји да такве особине још више



појача. Зато њега одређују метатропична својства. Тропичне карактеристике дискурса тичу се сегмената који појачавају његову изражајност у појединостима, док метатропичност подразумева да је читав дискурс (и текст) заправо троп. Реторика овог жанра заснива се на принципу *mise en abyme*, пошто се фигуре користе и ради стварања и ради разбијања илузије затворености света и текста коме припадају, тј. реторика детективике је саморефлексивна и метатекстуална. То је најочљивије у дискурским наговештајима решења (метафоричним и метонимијским исказима) која се јављају у наслову, дескриптивним сегментима или репликама.

8) Метатропична природа детективике посебно се огледа у односу према тексту. Пре свега, детектив се позива на своје случајеве или случајеве других (чувених) детектива, цитира и тумачи те текстове, чак и онда када је и аутор и јунак. Наведеним текстовима он приступа и као „извештајима” о случајевима на којима је радио, али тумачећи и њихову дискурсну страну, и као артефактима, тј. „текстуалним конструктима”. Осим на тексталну самосвест детективике, такав његов однос указује и на то да њене текстове одређује метатропична интенција.

9) Међутим, нису само властити текстови или текстови (великих) претходника они који се цитирају. Детективика је препознатљива по томе што у своје текстове укључује и низове ванлитерарних цитата, почевши од мапа и слика па до историјских и административних докумената. Однос према њима исти је као и према осталим текстовима: они су битни како по својој тропичној, тако и по метатропичној функцији. Нарочито се у оваквим случајевима инсистира на њиховој графостилематици, тачније, управо је она та која истиче њихов метатропични смисао. Тако, рецимо, уколико се „физички” унесе неки историјски документ, он неће бити значајан само по ономе о чему говори већ ће и као целина, својом аутентичношћу, изгледом и сл. представљати битан извор информација.

10) У том смислу може се рећи да доминантна својства детективике на плану дискурса произилазе отуда што она реторику не схвата само стилистички (као поступке појачавања изражајности) већ и прагматично (као поступке разоткривања света и текста). Зато је детективски жанр изразито саморефлексиван и самосвестан.

11) На семантичком плану, дистинктивно својство детективике јесте знати-жеља, односно жеља за (са)знањем. У питању је „двовалентни” смисао, епистемолошки (знати) и психо-идеолошки (жеља), те нагласак може бити на једној или другој компонентни, односно на читавој полусложеници. Ипак, истицањем једног дела

други се не искључује, већ само постаје секундаран.<sup>9</sup> Знати-жеља као семантичка интенција детективског жанра обухвата широки спектар смислова везаних за гносеолошка, епистемолошка и херменеутичка значења, као и потребу за њиховим задовољавањем. Пре свега, у питању је жеља за откривањем решења мистерије која је у основи жанра, као и потреба да се сазна судбина детектива и осталих учесника. Али како су дискурс и текст детективике реализовани на принципу метатропа и *mise en abyme*, то досезање конкретног одговора отвара нове загонетке и нуди нова решења. Отуда откривање починиоца или узрока мистерије увек упућује на смислове који су у вези са принципима интерпретације, спознаје, онтологије, егзистенције, речју (мета)физике.

12) Један од специфичних проблема којима се детективика бави јесте апорија смрти. У складу са својом потребом за спознајом, присуство убиства у детективици тумачи се као покушај одгонетања крајње загонетке човекове егзистенције. Свака смрт представља насиље над животом и појединцем, без обзира на то да ли је реч о убиству или природној појави. У детективном жанру убиство је најчешће постављено у средиште пажње, те детективно одгонетање починилаца и начина на који је оно извршено чини да (насилна) смрт постане разумљива. Посредством мотива убиства детективика рационализује ову животну загонетку као схватљиву појаву и преко детектива чини човека надређеног њој. Схватајући смрт као злочин над животом, овај жанр не само убиство већ и сваки преступ, тј. оно што угрожава приватни, породични, друштвени и државни живот, од злочина до „мисаоних саблазни”, разуме као опасност и насиље и зато га разоткрива и у потпуности демистификује.

13) На прагматичком плану издвајају се два проблема у вези са детективиком. Пре свега, то је проблем идентификације овог жанра, односно критеријума или минималних обележја на основу којих се може тврдити да је реч о детективном жанру. Други проблем тиче се издвајања особина које детективику чине радо читаном и интерпретираном, да не кажемо популарном. По нашем мишљењу, да би неки текст био одређен као детективски, он мора да почива на јунаку који врши истрагу (детекцију) мистериозног преступа и да се све то одвија у плаузибилном хронотопу. Ово су актанти детективског жанра који, у зависности од школе, бивају другачије схваћени, тј. синтагматички реализовани, али су они

---

<sup>9</sup> Напомињемо да се о семантици жанра говори с обзиром на доминантан смисао (ефекат) који га одређује, а не на различите смислове који се појављују. Тако је за детективику доминантна знати-жеља, али она не искључује друге смислове као што су хумор, саспенс, страх и сл.

по својим улогама инваријантни. Зато је тачније рећи да се ради о функцијама које елементи једног текста морају испунити како би били идентификовани као детективски. У различитим временима ове функције су се другачије реализовале. Тако је функција детектива потекла од функције ловца, ишла преко мудрих јунака и адвоката, да би доспела до приватних детектива и истражитеља. Напореда се мењало и конкретизовање злочина, али је он ипак увек био схватан као огрешење о прихваћене норме, приватне или јавне. Детекција која повезује детектива и злочин обухвата широк дијапазон могућности, које почињу са физичком потрагом,<sup>10</sup> а завршавају се у метафизичким стремљењима. Плаузибилност хронотопа реализује се увек као могуће и вероватно, и то у односу на приказани (могући) и емпиријски свет, и/или у односу на текст. На основу ових функција произилазе све друге препознатљиве и мање карактеристичне особине синтаксе и семантике детективског жанра. У том смислу, решење и објаснидбени крај нису нужни приликом идентификације овог жанра, пошто се ради о могућностима које не морају бити реализоване, будући да детективски наративи почивају на приказивању пута којим се покушава доћи до решења мистерије, а не самог решења.

14) Популарност детективике повезана је са концептом детектива (јунака који предузима детекцију), мистериозним преступом, динамичношћу наратива и његовом дијалогизованошћу. Без обзира на школу или време појављивања, ликови који предузимају детекцију увек су приказани као екс-центрични. Они су особењаци по свом изгледу, способностима, пороцима, животу и судбини, при чему ове необичности почивају на архетипским образцима, што их и чини привлачним. Детектив отелотворује потребу за снажном и моћном индивидуом способном да се супротстави сваком изазову, само се, у зависности од времена и простора, та потреба реализује кроз другачије појавне облике. Чак и (пост)модернистички детективи, који наизглед делују попут негације поменутог, само су одраз (пост)модернистичке пројекције снажног и моћног које је слабо и нејако у физичком смислу, али је зато метафизички потентно. Наведене особине истовремено су и узроци хуморних ефеката, односно оне су оквирно представљене са иронијском дистанцом. Овакав детектив укључен је у разоткривање мистериозног преступа. Занимљиво је да су и детектив и преступ по структури веома блиски, јер мистериозност преступа је заправо његова екс-

---

<sup>10</sup> То значи да су и насиље или убиства дозвољени детективу, али само уколико их он користи као методе или средства детекције. У супротном детективика прелази у крими, тачније – ноар.

-центричност. Злочин је увек необичан, почевши од начина извршења па све до херметичности која га чини веома компликованим за разоткривање. Пошто је пут којим се долази до решења далеко битнији од самог решења мистерије, то је наратив који ово приказује изразито динамичан. Динамика детективског жанра повезана је са три особине. Прво, ови наративи почивају на динамичним мотивима, односно приказују детективове акције. Друго, пошто је све усмерено ка решавању (а не решењу) мистерије, динамика је повезана и са дискурсом који је сведен, с обзиром на то да се, сем пута решавања мистерије, ретко приказује шта друго. Треће, динамика је условљена и драматичносношћу. Она подразумева конфликт који постоји на релацији детектив–злочин–окружење и условљава да главни јунак наступа упркос злочину и свом окружењу. Испољвање драматичности везано је и са доминирањем дијалога, преко којих детектив показује сву своју снагу и моћ, од оне интелектуалне до реторичке. Притом, без обзира на то што су детектив, злочин и истрага екс-центрични и иронијом осенчени, све је приказано као вероватно и могуће што доприноси прихватању (популарности) ових текстова.