

ГОРАН РАДОЊИЋ

ДЕТЕКТИВСКИ ЖАНР, МЕТАФИЗИЧКА ДЕТЕКЦИЈА, ЧИТАЊЕ

*Постоји један чии савремено̄ чииаоца,
чииалац деџекџивских фикџија.
То̄ чииаоца је – он се налази у свим земљама свейа
и има ља на милионе – сџворио Едџар Алан По.
Хорхе Луис Борхес*

Поџуларносџ деџекџивско̄ жанра

Још од Едгара Алана Поа популарност детективног жанра велика је, толика да се може рећи како је то један од најзаступљенијих жанрова, не само у књижевности него, у XX вијеку, и у филму, стрипу, на телевизији, у популарној култури уопште, дакле у свим облицима приповиједања. Разлози за његово често појављивање и популарност могу се тражити у различитим аспектима. Умберто Еко, који се и сам у *Имену руже* ослања на тај жанр, сматра да се људима свиђају детективски текстови не зато што у њима има убијених, ни зато што се у њима слави коначан тријумф реда, него зато што детективски роман представља „причу о домишљању у чистом стању”.¹ Да би се сазнао, каже Еко, одговор на питање „ко је крив?” – а то је основно питање тог жанра (а то је и основно питање филозофије и психоанализе, додаје Еко), „треба претпоставити да све чињенице имају неку логику, логику која им је наметнула кривца”.²

¹ Умберто Еко, „Белешке уз 'Име руже'”, прев. Александар Ђукић, *Израз*, LVII, 5, 1985 (1983), 440.

² Исто.

Прогноза детективског жанра

Ако се присјетимо Мекхејла и његовог тумачења да је за модернизам карактеристична епистемолошка доминанта, тј. питања о сазнању свијета, може се рећи да су то и питања која се постављају у детективном жанру. У том смислу, Мекхејл каже да је детективска прича „епистемолошки жанр *par excellence*”.³

Темељна модернистичка претпоставка о сазнатљивости свијета, као и повјерење у језик, у извјесном смислу је у складу са свијетом реда какав гради детективски жанр. Ипак, а то важи за многе друге жанрове и њихове конвенције, не може се детективски жанр, наравно, везати само за један период. Његов развој од Поа до данас говори о томе да он, с једне стране, превазилази границе било ког правца, док се с друге може рећи да модификације које тај жанр доживљава говоре о доминантима појединих периода. Борхес у предавању о детективној причи (1978. године) каже како је По створио један тип савременог читаоца.⁴ Наравно, тај тип, читалац детективских фикција, стварао се и мијењао од Поа наовамо – и сам Борхес је један од писаца (и читалаца) који су утицали на његово формирање и модификовање. Том Борхесовом напоменом истиче се да нам искуство са детективским жанром пружа могућност другачијег начина читања, па дакле не само детективног жанра него и многих других књига. Тако Борхес замишља неку далеку особу која би „са једним специјалним неповјерењем” читала Дон Кихота.⁵ Другачије читање може се јавити и у другим случајевима, не само онда када се тексту ипак нешто намеће без јасног повода. Код многих других класика, које смо навикли да читамо у одређеном кључу, можемо доћи до нових значења када у тексту уочимо елементе детективног жанра.⁶ Тако би и шире испитивање начина на које се користе конвенције детективног жанра у различитим периодима, не само након Поа него и раније, могло на нови начин освијетлити и еволуцију књижевности уопште.

³ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York 1987, 9 (истакао аутор).

⁴ Види мото овог рада, Хорхе Луис Борхес, *Умени Борхес*, прев. Анђелија Станојевић и Предраг Марковић, Рад, Београд 1990, 47.

⁵ Исто.

⁶ Рецимо, у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* можемо наћи конвенције детективног жанра (види: Радивоје Микић, „Композиција романа *Дервиш и смрт*”, *Књижевност*, год. XLV, књ. LXXXIX, бр. 9, 1990, 1519–1525) и чак га читати као метафизичку детекцију (види: Горан Радоњић, „Егзистенција између провалија: *Дервиш и смрт* Меше Селимовића”, *Октоих*, I, 1/2, 2011, 241–247).

Конвенције дејективског жанра

Стога овдје најприје треба погледати конвенције детективског жанра. Ту може послужити дефиниција коју даје Стефано Тани: „Конвенционална детективска прича је проза у којој аматер или професионални детектив покушава да открије рационалним средствима рјешење мистериозног догађаја – уопштено злочина, обично убиства.”⁷ Тани истиче како сама ова дефиниција имплицира постојање три непромјенљива елемента, а то су детектив, процес детекције и рјешење. Осим ових елемената, важни су и мистерија, односно злочин који треба расплести, саспенс⁸ и одлагање рјешења.⁹

Могло би се мало модификовати оно што Умберто Еко каже о основном питању детективског жанра. Мада је питање кривца врло често важан дио мистерије, детекција је једнако, ако не и више, фокусирана на питање о томе шта се догодило. Рецимо, једна од типичних ситуација је да неко буде осумњичен, или чак и осуђен као кривац, да би се касније открило како су се догађаји заиста одвијали и да је кривац неко други. Сем тога, постоје детективски текстови у којима се не трага за кривцем. Већ у Поовој класичној приповиједи „Украдено писмо” од почетка је познато ко је кривац, у овом случају крадљивац писма, а мистерија је у томе што се не зна гдје је крадљивац сакрио писмо. Стога би се прије рекло да је разрјешење мистерије, тј. питање „шта се заиста догодило?”, основно у детективном жанру.

Са становишта укупне организације текста важан аспект детективског жанра је и то што се у њему јављају два нивоа, двије приче. Једна је „права” прича о злочину и она је одсутна; друга је присутна, изведена прича о истрази и она посредује између читаоца и злочина.¹⁰ „Импликација тог дуалног система (...) јесте у томе да се детективски роман заснива на одсуству, тј. на тешкоћи

⁷ Stephano Tani, „From *The Doomed Detective*”, (1984), у: Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2002, 320.

⁸ Саспенс (engl. suspense) је термин који се нарочито користи у теорији филма, а дефинише се као „стање емоционалне несигурности, неизвесности или узбуђења, које настаје у току перцепције одређеног узбудљивог, напетог садржаја” (Марко Бабац „Саспенс”, у: Марко Бабац (ур.), *Лексикон филмских и телевизијских појмова – CD-ROM*, Универзитет уметности у Београду, Београд 2002).

⁹ S. Tani, нав. дјело, 320.

¹⁰ Tzvetan Todorov, „Typologie du roman policier”, у: *Poétique de la Prose*, Seuil, Paris 1971. Наведено у: Anna Botta, „Detecting Identity in Time and Space: Modiano’s *Rue des Boutiques Obscures* and Tabucchi’s *Il Filo dell’orizzonte*”, у: Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, 220.

у нарацији.”¹¹ Пошто се не може говорити директно о злочину (он је дат као непознаница, као мистерија), у детективном жанру се заправо приповиједа о истрази. „Одсуство приче о злочину (може се рећи, у коначном, мистерије) и тражи и дозвољава развој приче о истрази.”¹²

Истраживање детектива тиче се прошлости, и у складу с тим традиционални детективски жанр представља „реконструкцију прошлости и завршава се када је та реконструкција испуњена. Реконструисати прошлост значи вратити се до тачке (тачке злочина) за коју се детектив занима. Мора постојати фиксирана тачка; иначе би регресија у времену била бесконачна. Зато је враћање у времену једнако проналажењу криминалца, расплитању мистерије.”¹³

Ту се може извршити једно прецизирање. Фиксирана тачка није најдаља у односу на вријеме када се врши детекција, него најближа. Регресија у времену се одвија иза те тачке, прича се враћа на збивања која су претходила главном догађају (злочину, мистерији) и која су га узроковала (мотивисала). Та регресија се и прави да би се из цјелокупне и потенцијално бесконачне прошлости открила и издвојила збивања која су повезана са злочиним и открила логика која их повезује, која је и довела до злочина. Регресија је, дакле, потенцијално бесконачна, а у тексту она постаје одређена и ограничена онда када се пронађе узрок злочина, логика збивања. Када се, по конвенцији, на крају текста исприча како је извршен злочин, тј. када се конструише интерпретација стварности, та тачка чини крај те приче. То није, по конвенцији, и крај текста, јер се он, након што је рјешење мистерије изложено, враћа на вријеме детекције. Ту се јавља јасна дистанца у односу на злочин, и то двострука. Очигледна дистанца је временска, али постоји и, може се рећи, идеолошка, јер се свијет указује супротним у односу на почетак текста – то више није свијет опасности и хаоса него свијет логике и реда, свијет који се може сазнати и поправити. У том духу је и чест завршетак са неком шаљивом епизодом, нпр. неком ексцентричношћу Херкула Поароа.

Метод детектива је, по претпоставци, научни метод, строга логика. Због тога „детектив је научник, али посебна врста научника, хуманист, археолог”.¹⁴ Тај елемент чини овај жанр привлачним за једну врсту читалаца.¹⁵

¹¹ А. Botta, нав. дјело, 220.

¹² Uri Eisenzweig, „Présentation du genre”, *Littérature*, 1983, 49. Наведено према: А. Botta, нав. дјело, 220.

¹³ S. Tani, нав. дјело, 323.

¹⁴ Исто, 324.

¹⁵ Како каже Розенхајм, клише је критике која се бави детективском фикцијом да су најгорљивији читаоци такве литературе професионалци уважени

Сам детектив по конвенцији има амбивалентне особине. „У Поовим причама Дипен тријумфује зато што је у стању да се тако потпуно идентификује са својим двојником да може да предвиди његов сљедећи корак”.¹⁶ Међутим, он је ипак истовремено и одвојен, налази се на сигурном одстојању од злочина. „Без обзира на то колико Дипен или Холмс спекулишу о својим противницима, ниједан од њих не изгледа као да угрожава сопствену издвојену егзистенцију.”¹⁷

Детекција и читање

Значајан је још један елемент функционисања детективног жанра који нарочито постаје видљив у постмодернизму, а он може бити и још један од узрока због којих се у постмодерним романима неријетко примјењује тај модел. Наиме, постоји аналогија између онога што ради (што би требало да ради) читалац са текстом и онога што у свијету детективног жанра чини детектив. У детективном жанру те су улоге готово идентичне. Као што детектив покушава да открије чињенице, да их повеже, све вријеме вјерујући да се у њима, у логици која их повезује, налази одговор, смисао мистерије, тако се и читалац труди да дешифрује текст. Читалац зна да је, прије него што му на посљедњој страници буде директно дао одговор, наратор (ко год ту улогу имао у конкретном тексту) тај одговор већ уписао али сакрио. (У тој игри откривања–скривања једна је од чари овог жанра.) Слично се дешава при читању било којег текста. Читалац повезује разне елементе текста, конструише (или, у другачијем тумачењу тог процеса, проналази) међу њима, као и између текста и других текстова, везе, структуру, примјењује различите теорије о тексту, модификује их или одбацује, гради нове, чувајући током читаваог тог процеса увјерење да текст носи Смисао, и да је до њега могуће доћи.

Овдје нам се као најважнији за нашу перспективу открива један посебан аспект детективног жанра, а то је интерпретација. Наиме, по конвенцијама, детектив открива неке елементе, трагове, *знакове*, и онда, повезујући их, креће се ка објашњењу. Његово знање је, дакле, посредно, он нема непосредан увид у збивања, него

због сопствених аналитичких способности – љекари, адвокати и сл. – види: Shawn Rosenheim, „Detective Fiction, Psychoanalysis, and the Analytic Sublime”, у: Harold Bloom (ed.), *Edgar Allan Poe*, n. 1, Chelsea House, New York 2006, 84.

¹⁶ Jeanne C. Ewert, „A Thousand Other Mysteries’: Metaphysical Detection, Ontological Quests”, у: Merivale and Sweeney, нав. дјело, 181.

¹⁷ Susan Elizabeth Sweeney, „’Subject-Cases’ and ’Book-Cases’. Impostures and Forgeries from Poe to Auster”, у: Merivale and Sweeney, нав. дјело, 248.

испитујући актере, свједоке, користећи документа покушава да открије шта се догодило. Притом, он открива *значење* тих елемената, тих знакова, јер се они тек у његовој интерпретацији, накнадно, повезују, а да осталим ликовима, а и читаоцу, изгледају или као случајни и неважни, или је њихово значење сасвим другачије од оног које им је дао детектив. Свијет се, дакле, ствара интерпретирањем знакова, текстова.

На основу тога долазимо до слједећег елемента, а то је да и сам детектив (неко ко има ту улогу у тексту) ствара текст, и то дословно, када, на крају, исприча шта се заправо и како догодило, када *реконструише* стварност, прошлост. Како каже Тани: „Рјешење је најважнији елемент јер је то коначна и испуњавајућа веза у секвенци детективног романа, она која даје смисао жанру и оправдава му постојање.”¹⁸

Завршетак нараћава

Ту је онда и важан појам завршетка. „Завршетак’ (‘Closure’) је, поједностављено, врста краја којим претходни наратив постаје, накнадно, ’разумљив’ и тако, повратно, сам закључак изгледа неизбјежан.”¹⁹ „Људи, као пјесници, јурну ’у средиште’, *in medias res*, када се роде; они и умиру *in mediis rebus* и, да би разумјели свој животни вијек, потребни су им фиктивна измирења са поријеклом и крајем, као што је давање значења животима и пјесмама. Тај Крај који замишљају одражаваће њихове несводиве интермедијумске [тј. оне који се односе на вријеме између два тренутка – Г. Р.] преокупације.”²⁰ Завршетак, дакле, има општу вриједност у причи, у било којој причи. Он осмишљава све претходне догађаје и прави од њих цјелину. Открива нам се „двојака природа умјетничкога модела: одражавајући поједини догађај, он истовремено одражава и целу слику света (...). Зато је за нас толико значајан добар или лош крај: он не сведочи само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији света у целини.”²¹ Крај текста је у вези са почетком, и они заједно имају још једну улогу: „Приступајући читању књиге, гледању филма или драме у позоришту, читалац или гледалац може да буде недовољно обавештен или потпуно необавештен о

¹⁸ S. Tani, нав. дјело, 321.

¹⁹ Patricia Merivale, „Poe’s ‘The Man of the Crowd’ and His Followers”, у: Merivale and Sweeney, нав. дјело, 120.

²⁰ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 2000 (1967), 7.

²¹ Јуриј Михаилович Лотман, *Структура уметничког текста*, прев. Новица Петковић, Нолит, Београд 1976, 286.

томе у оквиру ког система је енкодиран текст који му се нуди. Он је, природно, заинтересован да добије што је могуће потпунију представу о жанру, стилу текста, оним типизираним уметничким кодовима које ће у својој свести морати да активира да би перципирао текст. Обавештења о томе он црпе, углавном, из почетка. Наравно, овај се моменат, који се понекад преобраћа у борбу између текста и клишеа, може да протегне на цело дело, и врло често се крај појављује у улози 'антипочетка', поенте, која пародира или на неки други начин преосмишљава сав систем кодирања текста. Тиме се, између осталог, постиже стална дезаутоматизација примењиваних кодова и крајње умањење редунаданце текста."²² То нарочито долази до изражаја у детективском жанру, јер је крај ту и дословно разрешење мистерије која се уводи на почетку.

Рационално објашњење

Говорећи о постмодерној имагинацији, Вилијам Спанос примећује како западни човјек има перспективу чија је основа „више него само увјерење у подложност природе за рационално објашњење. Она је заснована више на монолитној сигурности да је непосредно духовно или историјско искуство дио утјешне, чак узбудљиве и пуне саспенса, вјешто сачињене космичке драме или романа – посебно детективске приче (...) Јер као што форма детективске приче има извор у утјешној сигурности да неко 'око',²³ приватно или друкчије, може ријешити злочин са јасном коначношћу успостављајући каузалне релације између индиција које указују на њега [на злочин – Г. Р.] (...), тако је 'форма' чврстог позитивистичког универзума заснована на једнако утјешној сигурности да научник и/или психоаналитичар може ријешити непосредан проблем индуктивним методом, а то је процес који укључује успостављање релација између дисконтинуираних 'чињеница' које указују на објашњење 'мистерије', 'злочина' контингентне егзистенције, или воде право ка њему."²⁴

У постмодернизму, међутим, темељна претпоставка о смислу и његовој сазнатљивости доведена је у сумњу. Притом, није у питању неки споредни елемент текста, него оно што је у самом тек-

²² Исто, 286–287.

²³ Игра ријечима која се заснива на енглеском називу „private eye” (дословно: приватно око) за приватног детектива. Тај неформални назив је настао од спеловања скраћенице за „private investigator” (р. 1.) – приватни истражитељ.

²⁴ William V. Spanos, „The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Imagination”, (1972), у: Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2002, 170.

сту јако наглашено, па чак некад представља и његово централно питање. На тај начин се у постмодернизму детективски жанровски модел коригује и варира, тј. он неке своје конвенције чува, али руши друге.

Метафизички детективски жанр

Термин *метафизички детективски жанр* употребио је Хауард Хејкрафт 1941. године да би описао парадоксалне заплете и филозофско-геолошке интенције Честертонових прича о оцу Брауну, а касније су га прецизирали Патриша Меривејл²⁵ и Мајкл Холквист,²⁶ и то је најстарији и најфреквентнији термин за један специфичан вид детективног жанра.²⁷

Различите су његове дефиниције. „Метафизичка детективска прича се издваја (...) темељним питањима која поставља о наративу, интерпретацији, субјективности, природи стварности и ограничењима знања”. Овакво одређење заправо види тај тип текста као метафикцију. Нешто ближа дефиниција ослања се на класични детективски жанр: „Метафизичка детективска прича је текст који пародира или руши традиционалне конвенције детективске приче – као што су наративни завршетак и улога детектива као сурогата читаоца – са интенцијом, или барем са ефектом, постављања питања о мистеријама бивства и знања која превазилазе просте махинације заплета мистерије. Метафизичке детективске приче често наглашавају ово превазилажење, штавише, постају ауторефлексивне (то јест, алегорично представљају процесе композиције самог текста).”²⁸

Говорећи о детективским текстовима који „више или мање радикално третирају рјешење”, Тани уводи појам „антидетективног романа” и види три различите технике којима одговарају три врсте антидетективног романа; те технике су иновација, деконструкција и метафикција.²⁹

Дефинисање метафизичког детективног жанра и Танијева подјела говоре о извјесном – може се рећи – преклапању овог

²⁵ Види: Patricia Merivale, „The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges”, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 2, A Special Number Devoted to Vladimir Nabokov, Spring 1967.

²⁶ Michael Holquist, „Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Story in Post-War Fiction”, у: Glenn W. Most, and William W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, Harcourt, New York 1983.

²⁷ Види: Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney, „The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story”, у: Merivale and Sweeney, нав. дјело, 1.

²⁸ Исто, 2.

²⁹ S. Tani, нав. дјело, 321–322.

аспекта писања са метафикцијом. Очигледно је да је метафикцијски аспект наглашен. Чим се скреће пажња на то како је текст конструисан, метафикционалност је присутна. Важно је и то да у случају употребе и проблематизовања неког жанровског модела долази до укрштања два кода, два интерпретативна кључа, метафикцијског и жанровског.

Што се тиче терминологије, осим поменутих термина јављају се још и: „деконструктивна прича”, „етичка романса”, „постмодерна мистерија”, „*post-nouveaux* детективски роман”, „аналитичка детективска фикција”, „онтолошка детективска прича”.³⁰ Прије него што се определијемо за један од њих, констатоваћемо да бројност термина, и суптилне разлике међу њима које у овој прилици нису од значаја, представља знак важности тог жанровског модела за наше разумијевање књижевности. Он се више не види као тривијалан ни у књижевној теорији, ни у самој књижевној пракси. Као дилема се једино намеће избор између термина метафизички детективски жанр и антидетективски жанр. Патриша Меривејл и Сузан Елизабет Свини напомињу да придјев „антидетективски” помало наводи на погрешан пут, јер ове приче руше традиционалне конвенције детективске приче, али не ради директне негације читавог детективског жанра, него да би примијениле процес детекције на саме претпоставке тог жанра о детекцији.³¹ „Ми смо изабрале име ’метафизичка детекција’ умјесто ових осталих одређења зато што оно означава експлицитно како су касни модернистички (некад протомодернистички) и постмодернистички писци промијенили детективску причу. Такви писци су користили Поов логички процес да би се бавили недокучивим епистемолошким и онтолошким питањима: Шта, ако ишта, можемо знати? Шта, ако ишта, јесте стварно? Како се, ако се уопште, можемо ослонити и на шта осим на сопствене конструкције стварности? (...) Метафизичке детективске приче – састављене у једнакој мјери од пародије, парадокса, епистемолошке алегорије (ништа се не може знати са сигурношћу) и нерјешивих мистерија – самосвјесно испитују саму природу стварности (...).”³² Мада се ту директно не помиње, јасно је да ауторке овдје о модернизму и постмодернизму размишљају слично као Мекхејл, у појмовима које он користи. Важно је и да се детективским жанром могу поставити не само епистемолошка него и онтолошка питања.

Још много прије него што настаје не само метафизичка варијација детективског жанра него и детективски жанр уопште,

³⁰ Merivale and Sweeney, „The Game’s Afoot”, 2–3.

³¹ Исто, 3.

³² Исто, 4.

можемо наћи примјере који на нивоу организације приче, мада не и на нивоу начина писања (јер није у питању наративни текст у ужем смислу), заправо представљају не само детективске него и метафизичке детективске приче. Тако Хамлета можемо посматрати као детектива који истражује очеву смрт. Сасвим на начин каснијих детектива, Хамлет окупља осумњичене како би им поставио замку („мишоловку“) и, у наглom суочењу са истином, изнудио признање од убице. Но, та га истрага наводи на многа питања, као што су питања о сопственом идентитету, о истини и привиду, о смислу свијета, о животу и смрти.

Можемо отићи још даље у прошлост. Један херој, човјек познат по рјешењу мистерије коју нико прије њега није успио да одгонетне (сви су неуспјех платили животом), покушава да открије тајанствени разлог невоља своје заједнице – куга је у држави, а неплодност је обузела поља и жене. Кажу му да је за све криво једно убиство, и он се заклиње да ће ријешити ту мистерију. Како истрага одмиче, постаје све јасније свима (осталим ликовима, али и публици) да трагови воде до њега, а једино он тога није свјестан. Наравно, Едип. По некимa прва детективска прича, *Цар Едип*, осим конвенција детективног жанра има, као касније и *Хамлејт*, и један елемент потенцијално присутан у том жанру, а то је јунаково откривање тајне о себи. „Детективска прича је увијек била свјесна *мо̄љћности* да би потрага за истином могла водити ка мистерији сопственог идентитета.“³³ И већ на почетку, та је могућност дата у (трагичкој) иронији. „Едип, привидно незаинтересовани истражитељ, тако је ужаснут када схвати како је он син жртве и убица да вади сопствене очи, као да уништава сам извор такве болне самоспознаје.“³⁴

Блек показује како главна активност протагонисте у постмодернистичкој детективној прози није више детекција, него читање и интерпретација текстова. Самим тим, ти ликови су истражитељи само у метафоричном смислу.³⁵

То је важно запажање, јер управо наглашава детективски кључ у читању. Значи, романи и не морају бити детективски у најужем смислу, али се у тексту могу јавити елементи тог жанра, који ту детекцију, детекцију текста, уводе у интерпретативну стратегију.

³³ S. E. Sweeney, нав. дјело, 248 (истакла ауторка).

³⁴ Исто.

³⁵ Joel Black, „(De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco“, у: Merivale and Sweeney, *Detecting Texts*, 91.

Метафизичка детекција у српском постмодернизму

Такав је случај са Павићевим *Хазарским речником*, у коме се, као у постмодернистичкој метафизичкој детекцији, руше и коригују многе конвенције детективског жанра, и у коме, између осталог, читалац има улогу детектива.

Можемо испитати какве резултате даје читање које има у виду конвенције детективског жанра на примјеру *Пешчаника* Данила Киша. *Пешчаник* се састоји од шест сегмената који се могу груписати у два типа текстова: на једној страни су документи, од којих су неки дати као да их је написао Е. С. – то су „Писмо”, „Белешке једног лудака”, а два фрагмента „Испитивања сведока” су записници са саслушања; на другој страни су текстови које пише аутор, син главног јунака, а то су „Пролог”, „Слике са путовања” и „Истражни поступак”. У првом типу текстова аутор наступа као приређивач рукописа, а у другом је писац који, читајући те рукописе, покушава да реконструише њихов контекст.

Токови „Истражни поступак” и „Испитивање сведока” упућују и на проблематизовање неких конвенција детективског жанра, тј. на могућност да се *Пешчаник* чита као метафизички детективски текст. „Ови наслови сами по себи представљају интервенције које долазе 'изван' најшире схваћеног сижејног тока романа и они говоре о ауторској свести, о приповедној самосвести, о обликотворним и семантичким карактеристикама ових приповедних токова.”³⁶ Метафикцијски карактер је, дакле, очигледан, и то се односи само на „Истражни поступак”, не и на „Испитивање сведока”, јер је оно дато као документ, приређени рукопис. Овдје треба рећи и који се фабуларни токови (можемо кренути од „ванкњижевног тока збивања”, како фабулу дефинишу руски формалисти) или, другим ријечима, приповједни нивои, јављају у *Пешчанику*, јер се ту поново откривају специфичности овог романа. Тих нивоа има три. Ако кренемо из унутрашњости свијета, први ниво је живот Е. С.-а, други је његово писање, а трећи је ауторова реконструкција свијета. Према темпоралности, ови токови су поређани на исти начин. Прво Е. С. нешто доживљава, затим пише о томе па, са дистанце, долази до ауторове реконструкције. Са становишта реконструисања, тј. са становишта аутора, поредак је друкчији: аутор полази од „Писма”, па врши реконструкцију, а онда се долази до приче о прошлости (до живота Е. С.-а). Овај други поредак, ауторова перспек-

³⁶ Драган Бошковић, *Иследник, сведок, прича. Испитивања и испитивања у „Пешчанику” и „Гробници за Бориса Давидовича” Данила Киша*, „Плато”, Београд 2004, 71.

тива, омогућава да се о *Пещчанику* говори као о глоси – што је тумачење самог Киша.³⁷ Наравно, термин глоса се овдје употребљава метафорично, али најважнија разлика у односу на пјесничку форму тиче се мјеста на којем се налази туђи текст који се у новом тексту развија. У *Пещчанику* је туђи текст премјештен на крај. Зато, за читаоца, у самом тексту, постоји један поредак који је модификован у односу на два поменута, на поредак у глоси и на поредак из ауторове перспективе. Иза вишезначног „Пролога” долазе „Слике са путовања”, затим „Белешке једног лудака”, па „Истражни поступак”. И касније, смјењују се сегменти који представљају неки документ са сегментима који представљају реконструкцију.³⁸ У аналогiji са детективским жанром, први поредак је перспектива ликова интриге, у овом случају жртве, а други поредак је перспектива коју има детектив.

То се може читати као корекција детективног жанра. Као што је поменуто, детективски роман се заснива на тешкоћи у нарацији која се јавља због одсуства приче о мистерији (о злочину), па се приповиједа о истрази. У *Пещчанику* је однос сличан – не приповиједа се директно о Е. С.-у, он је одсутан, нестао, а прича се фокусира на оно што је преостало од њега. Аутор, попут класичног детектива, реконструише свијет, попут археолога „ископава” остатке, трагове, „оно што је преостало”. Међутим, за разлику од класичног детектива, аутор у *Пещчанику* није на некој дистанци, у сигурности, ово је истрага о његовом оцу, и он се на више начина са оцем идентификује. То је онда и истрага о аутору самом, о његовом идентитету.

Овај роман иде још даље: умјесто да се *приповиједа* о истрази, да се изведу закључци и створи прича која би била објашњење, у *Пещчанику* се *нейпосредно дају* документи, трагови, и напоредо с њима њихово скрупулозно испитивање, али свеобухватна прича, интерпретација, изостаје. Тачније, она је препуштена читаоцу. На тај начин читалац је и сам стављен у улогу неке врсте детектива (другим ријечима, приближава се позицији аутора). И то је тако од почетка романа. Због тога се и може рећи да „читалац у роман *Пещчаник* улази полако и не без извесног отпора према суочавању са непознатим”.³⁹ Јер у „Прологу” непознато је заправо

³⁷ Данило Киш, *Ното poeticus*, Сабрана дела Данила Киша, књ. 9, БИГЗ, Београд 1995, 206–207.

³⁸ Јован Делић такође упућује на разлике између двије перспективе, перспективе читаоца и перспективе писца, у: Јован Делић, *Кроз њрозу Данила Киша. Ка Поеици Кишове њрозе II*, БИГЗ, Београд 1997, 274–276.

³⁹ Михајло Пантић, *Киш*, „Светови” – „Књига-комерц”, Нови Сад – Београд 1998, 47.

све. Различити сигнали у роману упућују на читање у детективском кључу, али то је можда и примарна корекција жанра, све до краја остаје нејасно шта се истражује. Баш тај елемент указује на то да је у *Пешчанику* улога читаоца као детектива таква да се он креће у супротном смјеру у односу на аутора у овом роману, а посебно у односу на аутора у детективском жанру. Док аутор креће од трага, од документа, од „Писма”, читалац до њега стиже на крају романа. У детективском жанру се на крају износи прича, објашњење, које је и било циљ истраге која представља (видјели смо код Танија) повратак на фиксну тачку, тачку мистерије. За читаоца *Пешчаника* то објашњење је „Писмо”, управо је оно циљ његове „истраге” – читања романа. Читалац се у *Пешчанику* не враћа на тачку мистерије (као што чини аутор), него он заправо полази од ње, полази од ситуације писања (ка што чини лик, Е. С.). Затим тражи везу између различитих фрагмената, логику која све њих објашњава, и сви фрагменти добијају смисао у посљедњем поглављу, које и има наслов „Писмо или Садржај”.

Тако кретање читаоца – кретање од ситуације писања из „Пролога” до самог „Писма” – показује да је његова позиција најближа позицији самог Е. С. У том смислу, *Пешчаник* нам не даје неку објективну слику стварности, рационално објашњење мистерије, него читаоца води ка идентификацији са главним ликом, ка његовој перспективи, ка његовом погледу на свијет.

Детекцију у метафоричном смислу наћи ћемо, рецимо, у Пекићевим романима *Ходочашће Арсенија Њеџована*, *Како ујокојити вампир*, 1999, и у *Новом Јерусалиму*. У том кључу можемо читати и неке од најновијих српских романа, као што су *Forward* и *Ми, избрисани* Слободана Владушића. Испитивање српске прозе с обзиром на конвенције детективског жанра, према томе, могло би дати занимљиве резултате, поготово у компаративном контексту.

Предавање о детективној причи Борхес завршава напоменом да „наша литература нагиње хаосу” и да „у овој нашој епохи, тако хаотичној, постоји нешто што је скромно задржало класичне врлине: детективска прича; будући да се она не разуме без почетка, средине и краја”.⁴⁰ Готово да сам сигуран да је Борхес знао, или бар слутио, да се детективски жанр већ у његовој епохи трансформисао у нешто што је те класичне врлине, а и многе друге, замијенило новим. Куда ће се тај жанр кретати у будућности, то је још једна од мистерија које тек треба да истражимо.

⁴⁰ Х. Л. Борхес, нав. дјело, 60.