

ЦИН К. ИВЕРТ

„ХИЉАДУ ДРУГАЧИЈИХ МИСТЕРИЈА”

Метафизичка детекција, онтолошке потраге

*Украјико, прича која ми је на уму зајочиње крајње уобичајним
забонейним убиством у провинцији. Збуњени виновници проналазе
ујочишће у оближњој сџаници полицаје, у којој, међу њим,
раде сасвим необични полицајци који не оџраничавају своје истраџе
на овај свеи ниии на било које познаије равни и димензије.*

И најобичније ојаске с њихове сџране подсџичу хиљаду друџих забонейки.
Флен О’Брајен, у писму Ендију Жилету¹

Описујући роман од кога ће касније настати *Трећи полицајац* (1967), Флен О’Брајен језгровито дефинише постмодерну, односно метафизичку детективску причу.² У овом отклону од класичних мистерија двадесетог века, чини се да су уобичајне приче о детекцији³ настањене необичним детективима који се понашају на непредвидив начин. Метафизичка детекција доводи у питање структуре које су биле узимане здраво за готово након „Убистава у улици Морг” Едгара Алана Поа: херменеутичке стратегије разумевања наговештаја који су неразлучиви већини и читање ума противника; епистемолошки метод откривања истине довођењем

¹ Цитирано у: Sue Asbee, *Flann O’Brien*, Boston 1991, 51.

² Меривал (Patricia Merivale) је прва употребила термин „метафизичка детективска прича” за овакву фикцију у свом есеју „The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges”. Хејкрафт је првобитно сковао термин како би описао теолошке аспекте мистерија о оцу Брауну Г. К. Честертону.

³ У енглеском је реч *detective* настала од речи *detection* („откривање, разоткривање”) коју ауторка користи, али у српском реч *дејектив* није пароним *ојкривања* јер је позајмљеница, тако да ћемо се ми у овом преводу служити речју *дејекција*, која је ближа изворнику (прим. прев).

у питање извора знања; прикладан тријумф умешног детектива над опасним Другим. Не доводећи у питање делотворност метода које су јој претходиле, метафизичка детекција пажљиво удваја претходнике – намерно, кичасто, подругљиво – како би их поткопала.

Напад на епистемологију

„Знаш”, рече Рајсо, њомало њоражено, „јонекада се њишам,
у коју си њо јебену њколу за дејективне ишчо Шерлоче?”

„Основна је њо, дражи Рајсо”, рекох, „основна”.

Кинки Фридман⁴

Трагови, обиласци, иследничка руштина – све њо сада њосијаје небјино.

Пол Остер⁵

Брајан Мекхејл (Brian McHale) у *Посмодерној фикцији* препознаје највећи отклон од класичних модела који је метафизичка детекција направила као отклон који се одликује „доминантама” карактеристичним за модерну и постмодерну фикцију. Мекхејл се бави само класичном детекцијом, коју означава као „млађосестрински” жанр модернизма, наводећи њихову заједничку окренутост епистемолошким проблемима. Он смешта научну фантастику и фантазију у постмодернизам и „онтолошко”.⁶ Али Мекхејл се не бави метафизичком детекцијом, коју такође одликује онтолошка доминанта.

Мекхејл је позајмио термин „доминанта” од Романа Јакобсона, који је дефинише као „компоненту задужену за усредсређивање у датом уметничком делу: она управља, одређује и преображава све остале компоненте. Она је доминанта која гарантује целовитост структуре”.⁷ Измештање доминанти које Мекхејл запажа у постмодерној фикцији одговара на питања од промене интерпретације („Како могу да спознам овај свет? Шта се то може спознати? Ко то зна? Како то зна и колико поуздано? Како се знање преноси и колико је тај пренос поуздан? Које су границе спознајног?”) па до питања „модалитета бића” („Који је ово свет? Шта је то свет? Какви све светови постоје, како настају? Шта се дешава када се границе између светова наруше?”).⁸

⁴ Kinky Fridman, *Frequent Flyer*, New York 1990, 226.

⁵ Пол Остер, *Њујоршка њрилоџија – Духови*, прев. Зоран Пауновић, „Гепоестика”, Београд 1998, 133.

⁶ Brian McHale, *Postmodern Fiction*, New York 1987, 9.

⁷ Roman Jacobson, „The Dominant”, *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge Mass. 1971, 105.

⁸ B. McHale, *ibid*, 9–10.

Он тврди да су научна фантастика и фантастика, које описују нестварне светове, одувек биле изразито онтолошке природе, док је класична детективска фикција, која се тиче питања интерпретације, у сржи епистемолошке природе. Сазнање је све за Огиста Дипена и Шерлока Холмса, за Сема Спејда и Филипа Марлоуа и њихове прекаљене наследнике. Ипак, знање је више од пуког решавања проблема и пре је извор живота овим детективима, начин да се спасу када спасење значи знати више од супарника и о супарницима. Али када се детективска фикција постмодерног времена пребаци на онтолошку доминанту, она превазилази једноставну категорију епистемолошког у коју је Мекхејл сврстава.⁹ У световима метафизичке детективске фикције, које су створили писци попут Хорхеа Луиса Борхеса, Алена Роб-Гријеа, Флена О'Брајена и Жоржа Перека, лешеви детектива (и њихових жртава) одбијају читаоца од потраге за знањем.

Борхесова кратка прича „Испитивање дела Херберта Квејна” (1941) је вероватно прва разоткрила недостатке класичних детективских метода у овом новом жанру. Прича описује детективски роман чији је аутор наведени Квејн, у коме детектив стиже до решења мистерије, али му приповедачева опаска на крају романа противречи. Како Борхес запажа: „Ова опаска допушта могућност да је разрешење погрешно. Неумољиви читалац поново ишчитава релевантна поглавља и открива *другачије* разрешење, оно истинско. Читалац ове особите књиге је тако силом прилика проницљивији од детектива.”¹⁰

Борхес поново разоткрива неподесности класичне детекције у причи објављеној нешто касније – „Смрт и компас” (1942). Ту се протагониста, Ерик Ленрот, угледа на Поовог врхунског детектива (он је „суштаствено разборит попут Огиста Дипена”),¹¹ а прича је на више начина заправо разјашњавање Поове детективске фикције.¹² Ленрота позивају да разреши мистерију око убиства рабина у

⁹ Док ја пре свега тврдим да је постмодерна детективска фикција онтолошка у сржи, треба истаћи да постоји поджанр који упарује епистемолошко са онтолошким на такав начин да би га Мекхејл (и ја сама) тешко негде сврстао: научнофантастична детективска прича. Примери за њу су Ентонин *Срећни полицајац* (*Happy Policeman*), детективски роман у коме се радња одвија у граду који су заузели ванземаљци, и неколико дела која је приредио Резник (Mike Resnick), укључујући *Sherlock Holmes in Orbit* и два тома *Whatdunits*, антологије детективских прича са ванземаљцима.

¹⁰ Jorge Luis Borges, „An Examination of the Work of Herbert Quain”, *Ficciones*, New York 1962, 74.

¹¹ J. L. Borges, „Death and the Compass”, *ibid*, 129.

¹² Џон Ирвинг се детаљно бави Борхесовим поновним исписивањем Поових прича о Дипену у: John T. Irwing, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore 1994.

оближњем хотелу. Начелник полиције претпоставља да је мотив убиства присуство брушених сафира Тетрарха Галилеје у просторији преко пута: лопов је ушао у погрешну собу и убио у паници након што је схватио да је погрешно. Али Ленрот одбацује овакво објашњење, које се заснива на случају и замени идентитета, и тражи објашњење које од епистемолошки вештог детектива захтева сложен образац и област деловања. Он бира, како сам каже, „чисто рабинско објашњење” – односно објашњење које би уврстило скривено и тајновито сазнање, „тренутно сазнање свега што ће бити, што јесте, и свега што беше у универзуму”.¹³ Чим исказе своју веру у овај образац, његов смртни непријатељ, Црвени Шарлах, који је наручио злочин и зна да је он стварно био случајан, у стању је да му постави замку према обрасцу у чије је постојање Ленрот уверен. Борхес наглашава Шарлахов положај као Ленротовог двојника, указујући у белешкама уз причу да последњи слог у имену „Ленрот” значи „црвен” на немачком, и да се „Црвени Шарлах” такође може превести на немачки, као „Црвени Гримизни”. Ленрот је удвојен удвојеним црвеним.

Ако се присетимо Поових класичних детективских прича, видећемо тачно где је Ленрот погрешно. У Поовим причама Дипен побеђује јер је у стању да се поистовети са својим двојником до те мере да је способан да предвиди његов наредни поступак. Приповедач „Убиства у улици Морг” пореди Дипенове вештине с онима које изискује партија даме. Шах по њему захтева само концентрацију, док дама захтева „врхунску проициљивост” од победника: „Аналитичар зарања у дух свог противника, поистовећује се са њим, и тако често намах успева да види једини метод (понекад заиста бесмислено једноставан) којим га може навести на грешку или натерати на погрешну процену”.¹⁴ Играч даме мора да се поистовети са противником, истоветно као детектив приликом реконструкције злочина. Дипен обликује овај процес у „Убиствима у улици Морг” и опет у „Украденом писму”, први пут довољно успешно за хватање морепловца и орангутана, а други пут толико успешно да су неки читаоци тврдили да су Дипен и начелник Г. заправо иста особа. Ленрот, с друге стране, не успева – јер је пуко поистовећивање са двојником, са Другим, неизвесна и проблематична стратегија у метафизичкој детекцији. Или тачније, Ленрот не успева јер је покушао да се поистовети са погрешним такмацем; Друго се не испољава кроз било шта људско, оно је случајност сама. Разрешење које он тражи је чисто хазардерско,

¹³ J. L. Borges, „Death and the Compass”, *ibid*, 130–131.

¹⁴ Едгар Алан По, *Сабране приче и њесме*, „Рад”, Београд 2006, 349.

те он не успева да удвоји противника јер се његова случајност не може пресликати.¹⁵

Сама чињеница да је начелник полиције – који је у класичној детективној фикцији увек запањујуће туп – у праву када се ради о решењу злочина представља додатну увреду. Шарлах добија својих пет минута када традиционални детектив саопштава решење својој насамареној публици; ово служи да упозори читаоца на неумитно посрнуће детектива. Борхес се сам уписује у причу као крадљивац и дослушник Азеведо који проваљује у погрешну собу („Азеведо” има сличности са Борхесовим именом, Хорхе Луис Борхес Асеведо). Угао гледања лопова је Борхес прилично слободно позајмио од Поа; али као доушник он нам говори о Ленротом злочину: тај Дипенов имитатор је погрешно мислио да још увек живи у свету вођеном епистемологијом, где сазнање води успешном разоткривању и где детектив увек побеђује. Поживео је тек толико да спозна да су се времена променила; сазнање означава сигурну смрт, док се на детекцији више не може остварити каријера.

Ленрот је тек први детектив који открива да је потрага за сазнањем смртоносна грешка. *La Disparition* (*Губишњак* – објављен 1969. године, а преведен на енглески 1994. као *A Void*)¹⁶ Жоржа Перека наноси свима који трагају за истином већу штету од других метафизичких детективских прича. *Губишњак* је детективска прича о тајанственом нестанку, рупи у логици универзума: о потпуном нестанку слова *E* из говорног и писаног језика. Роман је липограм, текст који категорички искључује једно или више слова абецедe; дугачак неких 300 страница, *Губишњак* је цео написан без *E*, најчешћег слова француског алфабета. Ликови у роману су свесни некаквог губитка, одсуства, које умеју да опишу, али не и именују. У препричавању приче о Едипу и Сфинги, на пример, Сфинга поставља загонетку:

Коју животињу знаш
Обриси јој као лук криви баш
И затеже ка назад равно као шаш?¹⁷

Наравно, одговор је „е”.¹⁸ *E* је такође и трава која расте у облику „харпуна с три зупца или руке са три прста” на гробу једног од

¹⁵ Захваљујем се Терију Харполду (Tery Harpold) што ми је указао на ово.

¹⁶ Бојан Савић Остојић је 2010. са француског превео и објавио кратак одломак из Перековог романа, види: Жорж Перек, „Губитак”, *Поља*, год. 55, бр. 464, јул–август 2010, 84–87 (прим. прев).

¹⁷ Georges Perec, *A Void*, New York 1994, 28.

¹⁸ Сфинга, уско повезана са искомским неуспелим детективским подухватом, Едиповим настојањем да пронађе Лајеве убице, је присутна као лик у

ликова.¹⁹ Одсуство слова *E* прави метеж у тексту: убиство, пометња, инцест, децоубиство, братоубиство и нестанак свих који су означени кобним словом. Остаје само рупа („изостанак, губитак, празнина“) у коју је погубно загледати се, „постепена навала речи преко маргина“ која ће нас напоследку све оставити без речи.²⁰

Антон Воал (Anton Voal), чије име упућује на изгубљено слово (*voyelle* без слова *e*)²¹ и игру речи „скривен“ (*voile* значи „вео“), у прва четири поглавља романа гледа у овај понор, покушавајући да се сети шта недостаје. Перек истиче недостатке класичног херменеутичког размишљања у сцени када Воал чита новински чланак о веома важном документу који је нестао, о документу за који је полиција убеђена да га је лопов отуђио. Полиција је већ двадесет пута била претражила кућу осумњиченог у тренутку када је велики Дипен позван да реши случај. Дипеново је гледиште да се лопов није уопште ни потрудио да сакрије кобно писмо и да је био довољно лежеран да га остави на уочљивом месту. Дипен сâм претражује кућу, али се очигледно није довољно поистоветио са својим противником. Не успева да пронађе нестало писмо и препушта полицајцима да самостално реше чудновати случај орангутана који је извршио неколико грозоморних убистава.²²

Воал истражује сопствену мистерију и упада у рупу у петом поглављу и након тога нестаје. Односно, пре ће бити да упадне у рупу тамо где је пето поглавље требало бити; попут петог слова алфабета, оно је нестало из текста (баш као и Други део који представља други самогласник, и пету ставку у било којој колекцији од двадесет и шест предмета – књига, дневника, фотографија – који се појављују у тексту). Његови пријатељи претпостављају да је открио нешто значајно; ишчитавају његов дневник, размењују информације, проналазе његове познанике. Један по један, они се сами загледају у страшну празнину и умиру. Један подлеже настојећи да објасни осталима да липограму који су управо прочитали не недостаје слово *A*, већ ... (*E*). Други умире узвикујући „*la Mal-diction*“ – сложену игру речи која указује на нестало писмо, клетву која га прати и окрњеност самог језика као последице губитка.²³ Текстуална ограниченост је немилосрдна. Слово је забрањено – бити означен њиме или сазнати за њега значи умрети и нестати са страница романа.

неколико метафизичних детективских прича. Погледајте такође *Брисаче* (225–226), где постављена загонетка решава мистерију на сличан начин као и овде.

¹⁹ G. Perec, *ibid*, 90.

²⁰ *Ibid*, 13, 16.

²¹ На француском *voyelle* значи „вокал, самогласник“ (прим. прев).

²² G. Perec, *ibid*, 39.

²³ G. Perec, *ibid*, 195.

Чак и када класичне епстемолошке методе нису кобне по метафизичког детектива, оне су неуспешне. Вилијем из Баскервила, истражујући убиства неколико фрањевачких монаха у богатој италијанској опатији у *Имену ружје* (1980) Умберта Ека, чини погубну претпоставку – да је у манастиру само један убица, који се води апокалиптичним избором метода. Пошто му је драже, као и Борхесовом Ленроту, „рабинско објашњење”,²⁴ Вилијем згодно упада у замку коју му је поставио његов антагониста, пригодно назван Хорхе из Бургоса, који схвата Вилијемову претпоставку и користи се њоме.

Детектив Фридриха Диренмата у *Обећању* (1958) такође поставља замку у коју се хвата детектив, а не криминалац. *Обећање*, са поднасловом *Опело криминалистичком роману*²⁵, отвара уобичајено спретан детектив кога је гануло убиство девојчице и који предвиђа да ће се злочин поновити. Реконструишући методе и начин размишљања злочинца, он успева да му постави замку и чека га у њој сигуран у себе попут једног Холмса. Али док у холмсовском свету криминалци не могу да се не понашају онако како се то од њих очекује, у Диренматовом универзуму случајност се изненада умеша – детектив не зна да је убица погинуо у саобраћајној несрећи на путу до места злочина. Како му је близак само свет где савршена логичност води до савршених решења, детективу не пада на памет ништа друго сем да чека, да чека читав живот који је сада бескористан колико и сазнање које је руководило његовим понашањем.

У неколико метафизичких мистерија детектив не „омане” у разрешењу злочина, већ се на крају испостави да га је он починио – што је вероватно највећа омашка класичне детекције. Овакав обрт у заплету се први пут појавио у делу *Убиство које свако њочини* (*Ein Mord den jeder begeht*, 1938) Хајмита фон Додерера. У овом роману протагониста постаје опседнут решавањем убиства своје свастике, која је убијена пре много година током наводне пљачке у возу. Његова истрага открива да је он сâм, током детињасте смицалице у време када му је допуштено да се први пут сâм вози возом, проузроковао смрт те жене, а да тога није ни био свестан. Растући осећај кривице код њега подстиче опседнутост случајем током читавог романа, приморављују га да се суочи са сопственом прошлошћу онда када су сви други истраживачи већ одустали.

²⁴ J. L. Borges, „Death and the Compass”, *ibid*, 130.

²⁵ Преведено према једином преводу на српскохрватски: Fridrih Direnmat, *Обећање: опело криминалистичком роману*, прев. Zlatko Gorjan, Sarajevo 1960 (прим. прев).

*Брисачи*²⁶ (1953) Алена Роб-Гријеа су можда најпознатији пример овог мотива у метафизичкој детекцији. Његов детектив бива послат у непознати фламански град да реши један од низа политичких атентата, недело терористичке групе која покушава да свргне владу. Попут Ленрота, специјални агент Валас одбија да сагледа значај среће и случајности, ослањајући се уместо њих на истраживачке стратегије прослављеног детектива, свог ментора из одељења. Упркос свој својој лукавости, напослетку сам убија жртву злочина. Професор Дипон, кога је упуцао исти онај специјални агент који је тражио његовог „убицу”, двострука је жртва – завере да му се одузме живот, у којој је рањен али не и убијен, и невештог детектива опседнутог нерешивим проблемом и планом који наводно не може да омане. Валас проводи добар део времена шетајући укруг градским улицама и уживљавајући се у разне улоге како би подигао самопоуздање, или преузимајући улоге које му други предлажу, понашајући се као осумњичени пре него што то и постане, скидајући кривицу са себе пре него и постане крив. Промиче му сијасет текстуалних знакова који наговештавају његову улогу у смрти професора Дипена: представе приче о Едипу кроз кипове на улици, завесе и слике; сусрет са маћехом, Дипеновом супругом; његово присећање на пређашњу посету граду како би видео оца; очигледан закључак да је Дипен излажирао сопствену смрт након првог напада; чак и наговештај који му је упутио други истражитељ да је Дипена убио сопствени син.

Дејвид Леман (David Lehman) нас учи да је „најсубверзивнија ствар која се може догодити у детективном роману признање да (...) је хаос норматив и истинска немогућност детекције, те да је стога детектив осуђен да омане или погине”.²⁷ Потрага за сазнањем је кобна у метафизичкој детекцији, али ове приповести нису истинско опело детективској причи. Оне су пре опело за ону врсту детективске приче која је повезана са класичним питањима епистемологије и херменеутике. Метафизичка детекција је једна сасвим другачија врста приче.

²⁶ Наслов романа на француском *Les Gommés* упућује на три значења: „гумице за брисање”, „специјални агенти задужени за ликвидацију непожељних колега” и „жвакаће гуме”. У енглеском преводу који ауторка наводи, *The Erasers*, последњи слој значења је изгубљен, што је случај и са преводом наслова на српски језик (прим. прев).

²⁷ David Lehman, *The Perfect Murder: A Study in Detection*, New York 1989, xiii.

Детектив који је омануо и Нови читаоца

*Како сам Узорно Читатеља ја хтео док сам писао?
Саучесника, свакако, који би прихватио моју иџру.
Умберто Еко²⁸*

*Као произвођач фикције, детективски роман ме и даље занима и брине,
до те мере да делује као иџра између аутора и читаоца.
Жорж Перек²⁹*

Еко и Перек знају добро као и сви да је детективска фикција одувек била игра између аутора и читаоца и да се природа игре мењала прелазом са класичне на метафизичку детекцију. Еко, који је описао класичне детективске приче у утицајном есеју о романима Ијана Флеминга о Џејмсу Бонду, кроз првих стотину страница *Имена руже* припрема читаоца за нову врсту детективске фикције, фикције „у којој се веома мало открива, а детектив бива поражен”.³⁰ Читаоци који очекују конвенционалну детективску фикцију ће морати да науче како да играју игре метафизичке детекције:

Како се то мисли на читаоца кадрог да заобиђе покајничку хридину од првих сто страна? Тачно речено, мисли се тако што се напише сто страна с циљем да се изгради један читалац дорастао страницима које ће уследити...

Постоји ли неки аутор који пише за малобројне читаоце? Да, ако се подразумева да онај Узорити Читалац, кога он у себи својим предвиђањима приказује, има слабе шансе да буде оличен у многим. Али и у овом случају писац пише у нади, не трудећи се нарочито да наду прикрије, да ће баш његова књига створити, и то у великом броју, многе нове представнике тог читаоца, кога он с толиком занатском акрибијом иште и к њему стреми, а његов текст га постулира и подражава.³¹

Како би преживео Екових првих стотину страница, његов нови читалац прво мора сâм да научи да игра игру детекције. Не може чекати на детектива да реши проблеме текста.

²⁸ Умберто Еко, „Постиле уз *Име руже* (1983)”, у: *Име руже*, прев. Милана Пилетић, „Новости”, Београд 2004, 467.

²⁹ Georges Perec, „Entretien”. Interview with Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, 76 (1979), 10, преведено према енглеском преводу француског изворника (прим. прев.).

³⁰ У. Еко, исто, 468.

³¹ Исто, 466.

Переков *Губийѿак* такође напаствује читаоца, поруком коју другачија метафизичка детективска фикција суптилније саопштава. Из ње неспособност детектива дречи на свакој страници; нестало *E* се натрљава читаоцу у лице. Ту се цитира поезија коју зна сваки ђак у Француској, али у липограматичком преводу. Детективи у роману су убеђени да нешто није у реду, али не знају шта је тачно посреди. Антон Воал оставља иза себе тајанствену поруку – „Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo” – што је француски еквивалент, без слова *E*, енглеског „The quick brown fox jumped over the lazy dog”.³² Његови пријатељи нису у стању да „прочитају” траг па похрле у зоолошки врт са вискијем у руци, како би потражили адвоката простака са цигаретом, а потом до тркалишта да гледају коња који се зове „Виски Дикс” (пети коњ, од двадесет и шест), који нестаје и предаје трку. Једино читалац ово разуме – односно, читалац треба да разуме. Перек сведочи да су се неки критичари опходили према роману као према конвенционалној мистерији, а да никада нису приметили неконвенционални изостанак слова *E*.³³

Пример са Перековим критичарима указује на то да се читалац метафизичке детекције, уколико се не може поуздати у детектива, мора одрећи и наде у све методе конвенционалне детекције, чак и ако романи намерно буде овакву наду. Метафизички романи детекције се често рекламирају као класичне мистерије: Роб-Грије, на пример, пише у *prière d’insérer* за *Брисаче* да „је то детективска прича догађај – тј. постоје убиство, детектив, жртва. На неки начин, њихове улоге су конвенционалне: убица устрељује жртву, детектив решава проблем, жртва умире”. Слично је описан и Еков Вилијем из Баскервила, у тексту на омоту књиге за Ворнерово издање *Имена руже*, као „јединствено спретан” детектив који „прикупља доказе, дешифрује тајне симболе и рукописе и копа по језовитом тајном лавиринту живота у опатији”, док Борхес у „Испитивању дела Херберта Квејна” оцењује *Бога лавиринѿа* (*The God of the Labyrinth*) као роман у ком се „атентат који се не може дешифровати приповеда на првим страницама; опуштена дискусија се приповеда ка средини; а разрешење се појављује на крају”.³⁴

Чак и унутар корица ових романа, уобичајености се поигравају са читаоцем. Вилијем из Баскервила личи на Шерлока Холмса са носом налик кљуноу, уским издуженим лицем, уживањем у нар-

³² Реченица која садржи сва слова енглеског алфабета, панграм. Претходни пример садржи сва слова француског алфабета (прим. прев).

³³ Georges Perec, „Un Roman lipogrammatique”, *Oulipo: La littérature potentielle* (*Créations, re-créations, récréations*), Paris 1973, 96.

³⁴ J. L. Borges, „An Examination of the Work of Herbert Quain”, *ibid*, 74.

котицима и дозом трпљивости према неспособности институција, док залуђени Адсо подсећа на Вотсона. Огист Дипен се спомиње у неколико метафизичких детективских прича, али се непосредно први пут појављује у *Губийку*. Лаковерни читалац ишчекује разрешења која често прате такву опрему детективног романа, али те методе само замајавају и поразне су; сличност са Шерлоком Холмсом, похођење истих злослутних улица којима хода Филип Марлоу или служење варијацијама њихових метода не може сигурати успех.

Ако се читалац метафизичке детекције више не може ослобити на детективску уобичајеност, онда он такође мора одустати од напора да пронађе поредак у универзуму који истражује. Адсо, Еков Вотсон у *Имену руже*, даје пример понашања читаоца класичне детекције када се први пут сусретне са метафизичком детекцијом. Адсо трага за нечим налик коначној историји, основном поретку васионе. С друге стране, Еков роман описује универзум предодређен да фрустрира, како га и описује у *Посилама* уз помоћ метафоре мреже, теорије претпоставки и нагађања и објашњења за три врсте лавирината:

Ту сад постаје јасно откуд моја основна прича (ко је убица?) добија толике огранке, при чему је сваки од њих још једна прича о претпостављању, а свака се тиче структуре претпостављања као таквог.

Један од апстрактних модела хипотетичности јесте лавиринт. Но, постоје три врсте лавиринта. Један је грчки онај Тезејев. Овај лавиринт никоме не допушта да се изгуби: уђеш и стигнеш до средишта, а онда од средишта до излаза...

Затим постоји маниристички лавиринт: ако њега развијеш, у рукама ће ти се наћи нека врста дрвета, структура с коренима и многим ћорсокацима. Излаз је само један, али можеш да погрешиш. Да се не би изгубио, потребан ти је некакав Аријаднин конач. Овај лавиринт је модел за trial and error поступак.³⁵

Екова метафора маниристичког лавиринта примењива је на технике за решавање проблема многих класичних детективских романа: Поаро Агате Кристи, Вимзи Дороти Сејерс или Марлоу Рејмонда Чендлера, на пример, следе низ заваравачких и жалових трагова пре него што открију прави пут у својој истрази. Али решавање проблема (односно немогућност да се проблеми реше) у *Имену руже* је уобличено према трећој врсти лавиринта, који Еко описује на следећи начин:

³⁵ У. Еко, исто, 468.

Коначно, постоји мрежа, то јест оно што Делез и Гатари називају ризомом. Ризом је саздан тако да свака стаза може да поведе до неке друге. Нема средишта, нема периферије, нема излаза, пошто је потенцијално бесконачан. Простор за претпостављање је простор у виду ризома. Лавиринт моје библиотеке још увек је маниристички, али свет у коме Вилијем запажа да живи већ је изграђен у виду ризома: тачније, он такву структуру може попримити, али је никад дефинитивно не задобија.³⁶

Адсо има невероватне потешкоће да, на пример, помири доказе света у ком се затекао са светом у коме је мислио да живи. Вилијем је тај који напослетку препознаје ризомску структуру света: „Понео сам се тврдоглаво, следећи привид реда када је требало да добро знам да ред не постоји у васиони.” Читалац метафизичке детекције мора да се угледа на Вилијема, пре него на Адса.

Ако преживи првих стотину страница *Имена руже*, читалац може да провери своје новостечене вештине у *Нејарном броју* (*Odd Number*, 1985) Гилберта Сорентина. Назив романа је преузет из *At Swim-Two-Birds* (1951) Флена О’Брајена – „Истина је непаран број”³⁷ – и у потпуности зависи од игре речи из О’Брајенове реченице.³⁸ Неколико непарних бројева који су ликови у роману покушавају да опишу своје виђење једнога убиства, али су им виђења толико опречна да временом чак и читаоцу постаје јасно да је истина распаренија него они сами. Радња романа је смештена међу „просвећене литературе” Њујорка, истоветне, сморене и префињене чланове љигавог света уметности, дроге, секса и криминала. Одељци романа се могу читати као преписи интервјуа које је полицијски детектив водио са различитим ликовима. Сваки приповеда другачију причу о самом убиству, сексуалним и брачним односима жртве, појединцима присутним на месту злочина и мотивима умешаних ликова. У овом погледу роман наликује разноразним сведочењима из прве руке које детектив мора да разврста у класичној детективној причи, само што су у овом случају приче толико упадљиво противречне и што ликови пружају толико нејасних, неважних и непотребних информација да се и сам детектив заглиби у њихове супротстављене приче и стане постављати питања подједнако неважна и нејасна попут одговора које на њих добија. На крају романа се ништа не разрешава; ниједна приповест не надмашује остале, док сведочења очевидаца граде мрежу хипотеза и

³⁶ Исто.

³⁷ Flann O’Brien, *At Swim-Two-Birds*, New York 1976, 149.

³⁸ *Odd* на енглеском има два значења: „непаран” и „чудановат, луцкаст” (прим. прев).

теорија налик ризому кроз коју детектив лута не проналазећи никакав закључак.

Порука за читаоца метафизичке детективске приче је јасна: он мора научити да чита без ослањања на тумачења детектива; он такође мора научити да чита у свету који нуди нагађања и уклопне системе, али ни једну једину главну склопку. Он мора признати да лавиринт представља коренито другачији космос од оног који је очекивао. За ово су га писци попут Ека и припремали.

Разиграносћ и онџологија

*Док ми глумимо бесконачносћ универзума и светџова,
неограниченосћ исџовремених моџућносћи...*

Умберто Еко³⁹

Мекхејл преузима ову дефиницију књижевне онтологије од Томаса Павела: онтологија је „теоретски опис једног света”.⁴⁰ Мекхејл даље истиче да се ово може односити на било који свет: „Другим речима, ’радити’ онтологију на овај начин не значи нужно тражење потпоре за сопствени свет; он подједнако може подразумевати описивање *друџих* светова, укључујући ’могуће’ или чак ’немогуће’ светове – никако небитним у односу на друге светове, односно хетерокосмосе, тј. фикције.”⁴¹ Питања која се намећу у онтолошким текстовима и о онтолошким текстовима поставља читалац кад год наиђе на непознате светове (зоне) и кад год се наруше границе између светова. Мекхејл препознаје неколико потенцијалих узрока нарушавања граница: појаву стварних људи и места у фикционалним световима; уплитање аутора у текст; пресељење ликова из једног текста у други; стварање алтернативних историја; самодоволне текстове, изостављене средине текста, вишеструке или кружне завршетке, замршене и испреплетане светове; *mises en abyme* и текстове који се позивају сами на себе.

Метафизичка детективска фикција врви од примера другачијих, непознатих светова и нелагодности која настаје када се наруше границе између светова, тако да управо због овога термин „метафизичка” описује ова дела боље него термин „антидетективска”, који показује шта они разграђују, а не шта изграђују. Мета-

³⁹ Умберто Еко, *Фукоово клајно*, прев. Мирела Радосављевић и Александар Леви, „Плато”, Београд 2008, 77.

⁴⁰ Thomas Pavel, „Tragedy and the Sacred: Notes Towards a Semantic Characterization of a Fictional Genre”, *Poetics*, 10, 2–3, 1981, 234.

⁴¹ B. McHale, *ibid*, 27.

физичка детекција игра своју игру у оквиру другачијег приповедачког (и приповеданог) света.⁴²

О'Брајенов *Трећи полицајац* је изврстан пример оваквог непознатог универзума. Његов протагониста се обрео у познатом али необичном свету, где умире несвестан тога да је преминуо. Читава прича је исприповедана након овог догађаја, тако да ни читалац није свестан да је приповедач мртав човек који описује свет у који је ступио након своје смрти. Пошто ни читалац ни приповедач нису свесни да је овај други мртав, они су подједнако збуњени овим светом, који подсећа на приповедачеву родну Ирску, али функционише по сасвим другачијим правилима – на пример, прелазак атома омогућава људима да се претворе у бицикле, а бициклима да се претворе у људе, уколико су у додиру довољно дуго. У овом свету приповедача осуђују за злочин и вешају, упркос чињеници да је он већ мртав. Његова путања кроз роман је кружна и увек га враћа у полицијску станицу, где ће га наново оптужити за злочин и наново га обесити. На крају романа читалац признаје да је ово пакао за приповедача и да га оно што би Мекхејл назвао „чудноватим кружењем“⁴³ текста наново враћа тамо, док он све време не успева да се сети да је већ крочио тим путем.

Валас Роб-Гријеа (*Брисачи*) такође се обрео у свету са другачијим сатом – његов сат стаје када крочи у њега и наставља с радом тек када га напусти. Свезнајући приповедач романа описује шта се дешава с временом у овом свету:

Ускоро време нажалост неће бити господар. Окружени ауром сумње и грешке, збивања овога дана ће колико год безначајна била, за који трен извршити свој задатак, постепено обујмљујући савршени поредак, препредено уводећи покоју замену, зазор, забуну,

⁴² Недавно објављена *Ошацибина* Роберта Хериса (превео с енглеског Александар Б. Недељковић, Београд 2002), трилер конвенционалнији од оних које смо разматрали у овом раду, служи се техникама својих метафизичких претходника, стварајући потпуно нов историјски свет за свог детектива. У *Ошацибини* се замишља Немачка шездесетих година 20. века – након победе сила Осовине у Другом светском рату. Радња романа је заснована на снажном онотолошком апарату смештеном унутар епистемолошког оквира: тајна која покреће дешавања у роману већ на почетку постаје јасна читаоцу, док детектив још увек покушава да је открије. Али читалац зна тајну – успех Хитлеровог „коначног решења јеврејског проблема” – једино зато што живи у *дружачијем* свету у коме су Хитлерове снаге изгубиле рат и где су откривени ужаси концентрационих логора. Херисов детектив не зна тајну јер у његовом свету Хитлер успева у свом науку да истреби Јевреје и прикрије доказе геноцида.

⁴³ Мекхејлово алудирање на теорију хаоса и њену повезаност са приповедачком структуром метафизичке детекције свакако ваља подробније истражити.

изобличавање, како би обавили свој посао: ранозимски дан без плана, без правца, несхватљив и чудовишан.⁴⁴

Валас прекасно открива да је набасао на додатна двадесет и четири сата, несхватљив и кобан дан, ванвременски, у коме ће испалити метак у човека који је требало да буде мртав претходне ноћи.

Сорентинов *Нейаран број* се на сличан начин служи онтолошком конвенцијом алтернативних историја. Сваки одељак романа нуди јединствену историју, док се детектив губи савладавајући лавиринт који настаје када се сви они споје. Заплет је кружан и завршава се описом рукописа за роман који је, разуме се, низ преписа који сачињавају сâм тај роман.

Липограматички *Губићак* објашњава другачију врсту света који постоји у метафизичкој детективној фикцији, а кога стварају текстуална ограничења. Недостатак слова *E* управља свим нивоима текста, а понајвише самим заплетом. Изостављени означитељ де-конструираше – својим одсуством – посао детектива: ако кључ за тумачење у целости и неповратно недостаје, онда се тумачењем не може (поново) наћи. Неки од Перекових ликова напомињу како осећају да настањују необичну врсту романа, у којој „је аутор превише пустио машти на вољу, у којој аутор користи превише туђ стил, где је заплет бесмислено испреден”, тако да се може помислити да је он луд.

Хипотетички аутор има:

...машту која досеже до бескраја, додајући (или можда одузимајући) својој квазикосмичкој амбицији суштинског чиниоца, запрепашћујуће иновативну врсту лингвистичке изворности која га одликује од почетка до краја (...) у таквом се делу фикције не може затећи ниједна лења, насумична нити прејака реч, никаква произвољност, никакво „може да прође” нити површност; баш напротив, њен аутор мора да просеје све речи – тврдим све, од именица све до најмањег везника – као да је у потпуности свезан крутим, непроменљивим законом.⁴⁵

Његовим ликовима не пада на памет који би то закон могао бити, иако пасус изнад не садржи слово *E*.

У другим фикцијама постоје сличне врсте суспрезања: Еко добар део *Посишила* посвећује објашњењу историјских ограничења која су условила писање *Имена руже*; Борхесова „Смрт и компас”

⁴⁴ Allain Robbe-Grillet, *The Erasers*, New York 1964, 7.

⁴⁵ G. Perec, *A Void*, 198–199.

почива на садржају јеврејских мистичних текстова које Ленрот тумачи, док се заплет *Брисача* мора прилагодити структури коју налаже *Господар Едиди*, тексту према коме је роман написан. Употреба текстуалних ограничења усмерава пажњу читаоца на извештаченост самог текста и на онтолошки положај приповести коју приказује.

Друге самоупитне технике подразумевају уплитање ликова из других фикција (на пример Дипеново појављивање у *Губишћу*); манипулисање делима стварних аутора (Переково погрешно цитирање Малармеа, Игоа и Рембоа или О'Брајеново смештање стварног Шекспировог епиграфа поред епиграфа измишљеног Де Селбија, што указује на то да или обојица могу бити измишљени или обојица могу бити стварни); или барем један део у коме се роман (*Губишћак*) препоручује као дело фикције које може расветлити мистерију с којом су суочени његови сопствени ликови. Переков *Губишћак* не само да позајмљује ликове и текстове већ се и сам Перек на неколико места уписује у текст. Глас који збори кроз „Кри Залуда” без сумње је Переков глас, узалудни крик чију љубопитљивост текст мора да задовољи.⁴⁶ „Кри Залуд” је писац, „*écrivain*”, лишен слова *E*. Борхес се такође уписује у „Смрти и компасу”. Једну од књига које Ленрот проучава, *Одбрану Кабале (Vindication of the Kabbalah)*, написао је сам Борхес, док Азеведо носи његово име.

Последња два примера поступака који нарушавају оквире подстакнути су класичном тврдокорном детекцијом Рејмонда Чендлера. *Амнијев њоследњи случај (Umney's Last Case, 1993)* Стивена Кинга бави се пискаралом детективских прича који пише у Чендлеровом стилу (сви ликови и све локације имају називе преузете из Чендлерових романа) и који, огорчен и сâм, након смрти жене и сина, одлучује да себе упише у измишљени свет свог детектива и сâм постане тај детектив. Детектив се бори да задржи свој измаштани свет, али писац побеђује; и тако се детектив нашао у „стварном” свету, где покушава да научи како да постане писац. Хибер Контерис такође изнова ствара Чендлеровски свет у *Десет њ процената животиња (El diez por ciento de tu vida, 1985)*. Радња је смештена у Лос Анђелес педесетих година 20. века, где и Чендлер и његов детектив, Марлоу, постоје у истом фиктивном свету, који укључује и мноштво других људи који носе имена Чендлерових ликова. У Контерисовом роману Марлоу је узор за Чендлеровог детектива, који је такође назван по њему; али Марлоу презире Чендлерово дело, уз тврдњу да „су ствари које је Чендлер измислио неоствариве – његов детектив никада не би могао да реши

⁴⁶ Ibid, 201.

мистерију у стварном животу”.⁴⁷ Марлоуа позивају да реши случај убиства у коме је испрва Чендлер осумњичени. Када Чендлер дође на разговор, Марлоу сазнаје да је он згрожен Холивудом и Калифорнијом, да је дигао руке од писања детективске фикције чији је главни лик његов имењак и да се враћа у Енглеску. Од тог тренутка Марлоу не може више да се усредсреди и почиње да се пита „да ли постоји тајанствена веза између Чендлерове одлуке да напише свој последњи роман и убојите учмалости” која га је обузела.⁴⁸ Марлоу истовремено и јесте и није Чендлерова књижевна креација, јер постоји у ниједносвету (netherworld), где може сести и попити пиће са ствараоцем који га је прославио, али ипак не може преживети у том свету ако га стваралац напусти.

Кобна разиџраносӣ и раӣни мемоари

Ове игре са текстом, које подсећају на популарну серију за децу („Где је Валдо?”), омогућавају читаоцу да се са текстом игра „Где је Перек?” (или „Краљ?” или „Борхес?”). Њихова задовољства су награда читаоцу за научена правила метафизичке детекције и допуштају јој да честита сама себи на успеху тамо где су текстуални детективи заказали. То јест, ако она уопште и хоће да игра ту игру. Светови створени у метафизичким детективским причама су чуднолики, тајанствени... и опасни. То су светови без срећног краја, где се протагонисти губе у лавиринтима без излаза, уништавају их немилосрдне сплетке или су просто осуђени на импотенцију и инкомпетенцију. У њима вас ни ум ни снага не могу спасити ако прилике одлуче другачије – а прилике су метастазирале у малигну неопходност.

Метафизичка детекција је жанр предвиђен као непредвидивост зла у свету где су правила нејасна и где је неуспех кобан. Елиот Л. Гилберт (Elliot L. Gilbert) у тексту „Детектив као метафора у деветнаестом веку” (“The Detective as a Metaphor in the Nineteenth Century”) указује на тренутак када су најпознатији актери детективног жанра сагледали свет и повукли се из игре. Артур Конан Дојл је пред избијање Првог светског рата препознао да је чак и комбинација надмоћног интелекта и рабинских решења осуђена на пропаст:

Прича насловљена „Његов последњи лук” најоштрије истиче овакав закључак. Увек и изнова, Холмс је на почетку једноставном

⁴⁷ Hiber Conteris, *Ten Percent of Life*, New York 1987, 44.

⁴⁸ Ibid, 192.

методом откривања скровишта ултратајних планова или раскривањем активности међународних шпујуна сам-самца успевао да спречи Европу да не зарати. Сада је, ипак, август 1914. године, и упркос томе што се великан вратио из пензије да се још једном обрачуна са силама таме, упркос томе што му је ум британак као и увек, овај пут таму неће бити лако поразити. Наравно, Холмс стаје на пут намерама немачког агента, али Први светски рат, највиши симбол ирационалности, није тако лако одбацити. Да ли је могуће да на концу свега Шерлок Холмс, чији је створитељ – Конан Дојл – и сам морао да пређе из царства разума у свет окултног, спао на то да сумња у делотворност интелекта?⁴⁹

Детективска фикција јесте преживела Први светски рат, иако Холмс није; али одклон Конана Дојла од позитивизма и епистемологије, присутних у разрешењима прича о Холмсу, на ивици катастрофе светских размера, значајан је када узмемо у обзир порекло њеног постмодерног наследника.

Метафизичка детекција, која такође сумња у делотворност интелекта, датира од избијања Другог светског рата, док је већина најважнијих прича написана током касних тридесетих и раних четрдесетих година 20. века. Док обе метафизичке приче о којима овде расправљам имају за тему незавидан положај европских Јевреја током ратних година, друге приче такође преносе осећај надолазеће пропасти, нејасног или сеновитог зла, или пишу о потпуним преокретима и кривичном гоњењу оних који поштују закон. Кроз ова дела се провлачи осећај да детектив који се зарекао да ће чувати ред може напрасно бити проглашен кривим за злочине за које није ни био свестан да их је починио, као и осећај да га је заједница означила и да зна одређене тајне о њему. Додерерово *Убиство које свако њочини* испитује муке и све већи осећај кривице човека који није имао мотив да прекрши закон, нити да уопште посумња да може бити крив. У *Брисачима* Роб-Гријеа специјалног агента Валаса мори сазнање да становници града знају извесну тајну о њему, приморавајући га да слаже када за тим нема потребе и да се понаша као осумњичени иако није починио никакав злочин. Он устукне пред нејасним оптужбама пијанице у бару и чини се да се стално плаши да га не пронађе некаква нејасна рука закона.

Rue des Boutiques Obscures (1978) Патрика Модижана приповеда први детектив протагониста који је недвосмислено Јеврејин

⁴⁹ Arthur Conan Doyle, „The Adventure of The Speckled Band” (1891), *The Complete Novels and Stories*, New York 1986, 292.

и који је преживео Холокауст.⁵⁰ Амнезијом погођени Гај Ролан (име које је сам себи наденуо јер не може да се сети првобитног) обележен је неком врстом тајне кривице за коју се плаши да ће је сви прозрети. Радећи за детективску агенцију у поратном Паризу, он настоји да реконструише своју прошлост и свој идентитет. Модижано одузима Ролану и најмањи привид ауторитета детектива у уводној сцени романа, када детектив излаже своје планове једном од запослених у агенцији. Ролан није на високом положају (сопственој столици), већ седи на столици за странке док га одсјај стоне лампе заслепљује. Његов саговорник је опасао капут и држи отворен спис на столу. Посреди је препознатљива сцена испитивања у тврдокорном детективском и ноар филму, али овог пута је детектив тај који је на тапету.

Овај књижевни мотив се понавља за време вечере са најближим доушницима детектива. Ролан нам саопштава: „Светло је са лампiona на зиду падало на мене и заслепљивало ме. Остали су били у сенци, али су ме несумњиво тако сместили како би ме лакше препознали.”⁵¹ Двојица мушкараца испитују Ролана, изражавајући неверицу у његову тврдњу да не зна ко је, док се он неодлучно слаже са њиховом проценом. У стану наредног доушника светло је поново уперено Ролану у лице, претварајући друге људе у силуете које наликују подругљивим маскама. Ако Модижаново служење светлом упућује на сцене испитивања, Роланова крајња стидљивост наглашава утисак да је детектив тај кога испитују, а не његови доушници како би требало да буде. Попут Роб-Гријеовог детектива, он је принуђен да измишља читаве повести; он замуцкује, оклева и често не може да смогне снаге да постави питање које све разрешава, тако да његова неделотворност фрустрира читаоца.⁵²

Док се лако може уочити да је Модижанов детектив Јеврејин и да је његов свет препознатљиви поратни Париз, Переков *Губиљак* обрађује мотиве Холокауста на нивоу алегорије. Перек је рођен у Паризу 1936. године у јеврејској породици која је тада тек била емигрирала у Француску. Отац му се борио у француској војсци и погинуо је у борби 1939. године. Његову мајку су депортовали

⁵⁰ Дело *Rue des Boutiques Obscures* је опширно разматрано у есеју Jeanne C. Ewert, „Lost in the Hermeneutic Funhouse: Patrick Modiano’s Postmodern Detective”, у: *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Macomb 1990, 166–173.

⁵¹ Patrick Modiano, *Rue de Boutiques Obscures*, Paris 1978, 21.

⁵² Фрустрираност читаоца потиче од преласка детектива из улоге иследника у улогу испитаника. Како више није у могућности да поставља питања, он престаје да тежи ка сигурној, засићеној спознаји – односно представи велике нарације, по Лиотару (Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis 1984, 34–37), што је само по себи било право његових претходника.

у логор 1942. године одакле је касније нестала, а највероватније је убијена у Аушвицу. Перек је преживео јер су се о њему старали рођаци.⁵³ Наслов његовог романа, који губи један слој значења у енглеском (и српском) преводу, је *La Disparition*, нестанак. На француском је то термин који се такође користи за особе које су нестале и за које се сматра да су мртве; и заиста, породицама Јевреја „расељених” у Немачку током Холокауста које су касније нестале француска влада је након рата издавала *acte de disparition*, који им је давао одређена права у погледу пензије и расподеле имовине.

Претпоставка Перековог романа је да су неки од његових настањеника, првобитно сви чланови исте породице, обележени тајним знаком, знаком који може бити кобан ако се наглас изговори и који води ка сигурној пропасти. Није тешко протумачити овај знак као ознаку одсуства – одсуства препуцијума, одсуства места у друштвеном поретку Европе након рата, одсуства постојања уопште. Ворен Мот процењује да „има најмање 1.000.789 убистава на 312 страница *La Disparition*-а, што је у просеку 3.207 убистава по страници”⁵⁴. Холокауст размера романа. Нестанак означених оставља рупу, празнину у тексту коју детектив не може ни разумети ни објаснити. Перек, чији су мемоари о детињству проведеном у скривању од нациста насловљени *Wou le souvenir d'enfance*, посвећује то дело *pour E* – што се према Моту може читати као *pour eux*. За њих, означене словом *E* који нестају: *mère, père, parents, famille, eux*.⁵⁵

Елиот Ј. Гилберт претпоставља да је Дојл, суочен са разарањима током Првог светског рата, изгубио веру у холмсовску традицију индуктивних решења у позитивистичком свету. Переков роман претпоставља да је надлазећа сенка Холокауста била довољно снажна да започне нови жанр. Његов проширени липограм се може читати као ламент над поступцима и ужицима класичне детекције – која суочена са лудилом и Холокаустом једноставно и логично подбацује. Изгубљено слово *E* упућује на препознатљиве одлике једне нове детективске фикције: фикције без извесности, науке, редоследа, предмета, епистемологије.*

Предео с енглеског

Стефан Пајовић

⁵³ David Bellos, *Georges Perec: A Life in Words*, Boston 1993.

⁵⁴ Warren F. Moth, *Playtexts*, Lincoln 1995, 116.

⁵⁵ *Ibid*, 122–125.

* Извор: Jeanne C. Ewert, „A Thousand Other Mysteries”: Metaphysical Detection, Ontological Quests”, у: *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney (eds.), Philadelphia 1999, 179–198.