

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ

## КРИМИ-ПРИЧА НА ПОЧЕТКУ ХХІ ВЕКА

### I

Можда ће некога изненадити то што се на неколико места у *Роману о Лондону* појављује се мотив крими-приче<sup>1</sup>. Ипак, присуство овог жанра на страницама последњег романа Црњанског није случајност. Анализа контекста у којима се спомиње крими-прича недвосмислено показује зашто се за њу с јаким разлозима може рећи да представља жанр књижевности који је инхерентан Мегалополису. Оно што их повезује јесте новац. Имплициран је милионским тиражом крими-романа,<sup>2</sup> што писцу отвара могућност да се путем производње крими-романа укључи у економске токове Мегалополиса, те да на тај начин обезбеди свој опстанак. Оно што је интересантно у обради мотива крими-приче Црњанског јесте чињеница да он одваја крими-причу од њеног аутора, осуђујући овога на безименост. То се дешава на два начина: прво, у *Роману о Лондону* крими-прича се повезује са праксом *ghost writer*-а. Познати писци пишу крими-романе тајно, као авети.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> У овом раду се употребљавају термини крими-приче и крими-романа, за разлику од термина детективске приче, (или детективике) који се користи у неким другим текстовима у овом темату. Разлог зашто сам одабрао управо термин крими-прича/роман није само резултат жеље да будем ближи Црњанском као полазној тачки овог рада већ и потребе да нагласим етичко/политички аспект овог жанра који бива затамњен у појму детективике, детективске приче, односно жанром метафизичке детективске приче. То не значи, наравно, да је термин који ја користим генерално бољи или тачнији, већ само то да, по мом мишљењу, више одговара мојој херменеутичкој позицији.

<sup>2</sup> Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Просвета, Београд 1996, 232.

<sup>3</sup> „Сад је време криминалних романа. То није срамота. То су често анонимна дела чувених, енглеских, писаца. Пишу као 'авети'." Исто.

Други моменат – аутор је подређен властитом јунаку. Ево примера: на путу ка Берзи рада, Рјепнин пролази поред имагинарне куће Шерлока Холмса: „Његови поштоваоци купили су ту кућу као да је у њој становао, а при њеном улазу стајала је и божићна јелка. Јелку, ту, поставио је, ваљда, клуб његових поштовалаца? Иако Холмс није, ни постојао, – него је само јунак криминалних романа, – иако, разуме се, у тој кући, која је купљена да буде музеј, никад није ни становао, сем у роману.”<sup>4</sup>

Цитирани одломак прожет је суптилном иронијом услед преокрета који се имплицира: сада је јунак тај који добија музеј, а не писац који га је створио. Овај преокрет упућује на обезличење писца, које је уско повезано са самом природом жанровске књижевности, па тако и крими-романа. Без обзира на могуће експерименте унутар жанра, крими-прича ипак подразумева да се истина жанра претпоставља истини модерног света. За разлику од књижевности, која своју истину супротставља истини модерног света тако што истину света *узима у обзир*, настојећи да на различите начине прође кроз њу и надмаши је, крими-прича истину модерног света једноставно занемарује. Истина света, која је у крими-причи оличена у заплету и његовом разрешењу, задата је и наручена од стране тржишта. Према томе, у креирању крими-приче има нечег занатског, што с једне стране обезличује уметника/писца, док с друге онима који пишу а нису уметници омогућава егзистенцију.

Одломак о рецепцији Шерлока Холмса упућује на још један занимљив феномен: то је укидање естетске дистанце. Јасно да је гест поштовалаца Холмса једна врста естетске игре, те да из тога не треба заључити да се они према крими-романима односе исто као Дон Кихот према витешким романима. Међутим, разлика је у квантитету геста, а не у његовом квалитету: у оба случаја на делу је довођење у питање естетске дистанце између света и жанровски одређеног текста. У ликовима Дон Кихота и Еме Бовари књижевност санкционише оно посебно читање жанровске књижевности које истину света прекрива истином жанра (витешком или љубавном), путем које истина света остаје скривена и баш зато опасна. Очигледно да постоји један начин читања жанровске књижевности који је веома склон да укине естетску дистанцу између жанровског текста и света. У случају витешког романа и љубавног романа, тај начин читања је санкционисан са два велика романа светске књижевности. Интересантно је закључити како не постоји велики роман који би санкционисао такво читање када је у питању крими-прича, али да постоји жанр метафизичке детективске приче који подрива конвенције крими-приче. Дакле, док се у случају

---

<sup>4</sup> Исто, 494.

витешког и љубавног романа жанру супротставио Роман, који је и у случају Сервантеса и у случају Флобера био нешто много више од подривања жанра, крими-роман бива доведен у питање од жанра метафизичког детективског романа, који, објективно, није дао роман домаћаја *Дон Кихота* или *Мадам Бовари*.

Занимљиво је размислити зашто је то тако.

Крими-прича односно криминалистички роман јесте веома сложен феномен: он има своју економску црту, јер је за разлику од тзв. уметничке књижевности он дословце уклопљен у Економију. Из тога произилази и његова политичка црта. Захваљујући присуству на тржишту (милионски тиражи) он има моћ да обликује јавно мишљење, на исти онај начин на који је јасно структурирана усмена књижевност обликовала мишљење и склоп вредности заједнице у којој је настајала и циркулисала. Крими-роман, дакле, поседује манипулативну функцију утемељену у производњи једног типа читања које слаби естетску дистанцу између текста и света, па према томе омогућава да се, макар у извесном смислу, истином жанра замени истина света. Најзад, крими-роман је – не треба то заборавити – текст. То значи да поседује иманентну поетску црту која обухвата основне црте жанра, као и однос између истине жанра, имагинарног света и његових становника (тачније главног јунака) и аутора текста. Моћ крими-жанра, која полази од његовог присуства у дискурсу економије и политике, улива се тако у ток књижевности. И његова друштвена моћ и његово књижевно порекло чине га вредним тумачења.

Тематизовање крими-романа као жанра Мегалополиса које налазимо у *Роману о Лондону* може нам послужити као упутство у ком правцу треба да кренемо ако желимо да анализирамо савремени криминалистички роман, а да се притом не бавимо његовом постмодерном реинтерпретацијом, односно жанром метафизичког детективског романа. Да бисмо ту анализу успешно извршили, нужно је да истраживање започнемо од самог настанка крими-приче. Надам се да ћу успети да докажем следећу тезу: структурне промене у оквиру самог жанра крими-приче показаће на који начин се обликује истина жанра и какав је њен однос према истини света. Можемо закључити, уз нешто сартровске инспирације, да се однос писца крими-прича према свету не темељи се на садржају крими-приче него на финим модификацијама поетичког система жанра.

## II

На почетку крими-приче наилазимо на лик Едгара Алана Поа. Назвао сам га ликом како бих нагласио чињеницу да је По једини

писац крими-прича који је недвосмислено популарнији од свог јунака, Огиста Дипена. Разлог за то је чињеница да је По крими-причи приступио руководећи се логиком модерне књижевности а не економије. За њега је крими-прича била поетички експеримент, а не златни рудник који је спреман за експлоатацију. Стога је и написао свега три крими-приче („Убиство у улици Морг”, 1841, „Тајна Мари Роже”, 1842. и „Украдено писмо”, 1844–1845) плус још једну – „Вилијам Вилсон” из 1839. године – коју њени постмодерни тумачи читају као експеримент са крими-причом пре настанка саме крими-приче.<sup>5</sup> Показало се да је то било недовољно да овековечи његовог јунака, али довољно да отвори могућност књижевним занатлијама да, користећи његову лиценцу, згрну богатство и направе име код типичних жанровских читалаца.

За Поа је крими-прича пре свега начин слављења хиперинтелигенције која је у стању да реши логичке загонетке које не може да реши „здрав разум” – да тако назовемо онај степен уобичајених интелектуалних способности којима располаже обичан човек. Да би његова крими-прича могла да изврши задатак који јој је наменио, По је утврдио посебне поетичке датости прилагођене основној интенцији. Поова крими-прича је, дакле, структура у чијем се центру налази јунак обдарен хиперинтелигенцијом. Јунаку је додељен пратилац, који није обдарен интелектуалним способностима јунаковог калибра. Пратиоцу је дата позиција приповедача. На тај начин По је омогућио да се читалац идентификује са пратиоцем који поседује уобичајени здраворазумски поглед, који по природи ствари поседује и читалац, а који пак није довољан за решавање случаја/загонетке. Случај може да реши тек хиперинтелектуални јунак, и то на начин који је загонетан као и сам случај. Из тога се да закључити зашто је логика жанра у тренутку његовог настанка налагала да се јунак ослободи улоге приповедача: наиме, да сам јунак приповеда случај, он би или био лишен напетости, јер би јунакове хиперинтелектуалне способности већ на самом почетку уочиле основни траг који би рутински испратиле до краја, или би се нужно показала јунакова трагања, која подразумевају и криве хипотезе и слепе улице, што би довело до деградирања јунакових способности, па прича не би испунила интенцију слављења хиперинтелигенције.

Резервисање приповедачке позиције за јунаковог пратиоца омогућава удвајање интелектуалне загонетке која је конститутивна за Поову крими-причу. Загонетка сада није повезана само са

---

<sup>5</sup> Види текст Сузан Елизабет Свини, „’Субјекатски случајеви’ и ’књижевни случајеви’” у овом броју *Лейойиса Мајице српске*.

случајем који решавају јунак и његов пратилац (а идентификујући се са пратиоцем и сам читалац) него и са процесом решавања случаја који изводи јунак, а који је за пратиоца загонетан. Будући да је основна интенција Поове крими-приче слављење хиперинтелигенције, то се ова намера може извршити само тако што се њена моћ пројектује као синтеза тезе (случаја) и антитезе („решења” случаја које нуди пратилац/читалац). Следећи исту интенцију, По онеобичава свог јунака (Огист Дипен је Француз), смештајући радње својих крими-прича у простор који је његовом базичном (дакле америчком) читаоцу непознат (Париз), чиме радикално смањује њихову референцијалну функцију, што опет иде у корист филозофског и естетског читања крими-приче. Она тако остаје интелектуални жанр који слави хиперинтелектуалност, а да притом није заинтересована за било какву социјалну, манипулативну функцију, осим наравно ако не кажемо да је дистанцирање од социјалне функције гест који има своју социјалну функцију.

Привидно идентична структура Поових крими-прича и романа и прича о Шерлоку Холмсу или Херкулу Поароу замагљује оно што је код Артура Конана Дојла и Агате Кристи различито у односу на Поа. Пре свега: *количина њексџа*. По се зауставио на крими-причи. Конан Дојл и Агата Кристи су писали и крими-романе. Они, дакле, исписују стотине страница текста посвећених повлашћеном јунаку који је обдарен хиперинтелигенцијом. То нужно помера пажњу са *идеје* хиперинтелигенције на самог *јунака* који је њен носилац. Зато ће и Холмс и Поаро бити опскрбљени ситним ексцентричностима које доприносе њиховој индивидуализацији – оне идеји хиперинтелектуалности додају месо, кости и крв. Резултат није изостао: и Шерлок Холмс и Херкул Поаро ће постати митски јунаци у мери у којој Огист Дипен, замишљен пре свега као конструкција, никада то није могао да буде.

Осим што у неку руку индивидуализују јунака, ексцентричности га и приближавају читаоцу: оне нису само видљиви одјек његове хиперинтелигенције, која га чини посебним, већ истовремено и нешто налик ситним слабостима, које узвишеност хиперинтелигенције приближавају обичном човеку. Јунак остаје удаљен услед интелектуалних способности које поседује, али је ближи него Огист Дипен. Простор по коме се креће такође постаје ближи: и Холмс и Поаро се углавном крећу по Енглеској, односно по територији Британске империје. Они су, такорећи, суграђани читалаца, што господин Дипен никада није био. Тиме се отвара могућност за њихову социјалну функцију. До ње се стиже прекорачењем прага естетске дистанце. Романи и приче о њима граде слику света која је у стању да у извесној мери прикрије истину света: док је По,

ограђујући крими-причу егзотичним простором, тежио да у њој нагласи филозофски аспект, занатлије Дојл и Агата Кристи занемарују овај аспект у име истине жанра, која сада постаје много истакнутија него што је могла да буде код Поа.

Шта је то истина крими-жанра у доба Холмса и Поароа?

Прво, она сугерише чврсту везу између врхунске интелигенције и праведности. У томе препознајемо жељу да се замаскира осећање које је било присутно у другој половини XIX, односно првој половини XX века, а то је осећање да рационалност не прихвата више обавезу да служи хуманитету. У настојању да врхунску интелигенцију као симбол рационалности принуди да служи праведности, а самим тим и хуманитету, крими-прича превиђа читав низ књижевних и филозофских дела која врло експлицитно показују да сама рационалност више не осећа обавезу ни према праведности, ни према јавном добру, ни према хуманитету – што је последица нихилистичке свести која доминира модерним временима, а која не дотиче хиперинтелигентног јунака крими-приче Дојла и Агате Кристи.

Дакле, као да постоје два паралелна тока мишљења: један је књижевно-филозофски, који се сусреће са модерном свешћу и који више нема илузије у погледу нихилизма који нагриза како људску свест, тако и људске односе; други је ток крими-приче од Конана Дојла до Агате Кристи, који је готово потпуно несвестан духовне климе у којој настаје, односно ту духовну климу своди на инцидент. Ту видимо како крими-жанр своју истину претпоставља истини модерности, која подразумева свест о нихилизму. За крими-причу нихилизам не постоји другачије него као злочин. И то злочин који хиперинтелигенција може да савлада и тако врати време у његове шарке.

Друго: праведност у овом типу крими-приче има своју политичку контекстуализацију и она у том смислу није универзална. Праведно је оно што је подобно интересима Британске империје. То објашњава зашто се код Дојла и Агате Кристи као сарадник јунака или послодавац појављује представник државе, или представник британске више класе. Исто тако, жртва злочина је често у симболичком случају држава којој злочинац прети, или пак у дословном смислу представник више класе. Овде је још увек немогуће замислити да се држава подели на оне који узурпирају власт и тиме јој прете и оне који је легитимно штите. То је зато што у овим крими-причама постоји поверење у државу, поверење у поредак чији је јунак заступник као и заштитник. Та држава, међутим, није било која држава, већ Британска империја. Када у роману *Убисџво у Оријениј експресу* Поаро открије убице али им

истовремено опрости, онда треба имати у виду да на тај начин он не поткопава углед Британије већ стране државе на чијој се територији убиство догодило и чијим полицијским органима неће испоручити кривце. Зато је било потребно да се овај инцидент догоди изван Британије: у супротном би се довела у сумњу веза између правде и државе.

У овом контексту је могуће протумачити и приповедачку ситуацију њихових романа и прича: јунак није приповедач управо зато што је његов однос према друштвеном систему хармоничан. То значи да он безрезервно верује у вредности колектива коме припада, без обзира на ексцентричности које га деле од колектива. Управо зато између његових речи и дела не постоји никаква дистанца, па нема потребе осветлити његову свест, јер она је такоређи празна. Између унутрашњости и спољашњости не постоји никаква разлика, никаква загонетка. Речи које јунак изговара и које чује имају своје јединствено, дословно значење: „злочин”, „злочинац”, „правда”, „истина”, што значи да је збир јунакових ексцентричности само дуг либералној афирмацији појединца, карактеристичној за британски политички систем, али да та ексцентричност јунака никада не одваја од вредности Империје којој припада и за коју, у крајњем случају, ради. Чак и ако по свом пореклу није Британац.

### III

Видели смо да осовина Дојл–Кристи производи крими-приче чија жанровска истина делује реакционарно у односу на књижев-но-филозофску климу прожету свешћу о нихилизму. Чак и тамо где се појави напуклина, каква је *Убиство у Оријент експресу*, што сведочи о притиску духа времена који крими-роман мора да амортизује, она ће бити елегантно истругана и слепљена. Разлика између осећања правде државе и детектива биће релативизована чињеницом да то није његова већ страна држава, те да убица није појединац, који је угрожен од стране државе, већ колектив који симболизује домицилну државу – Британију, односно „универзалну правду”, како су то вероватно видели читаоци овог романа.

Истинска промена у парадигми крими-приче наступиће тек онда када његови аутори буду укључили истину света у истину жанра. Мислим да није неважна чињеница да се то није догодило у Британији већ у Америци. Поетичка ознака која означава ту нову врсту крими-приче, која више нема готово ништа заједничко са осовином Дојл–Кристи, јесте *тврдо кувана* („hard-boiled”) *крими-прича*. Најистакнутији аутори овог жанра јесу Рејмонд Чендлер,

творац серије романа о Филипу Марлоу, као и Дешијел Хемет, аутор *Малтешког сокола*.<sup>6</sup>

Кључна одлика тврдо куваних крими-прича јесте раскид са дотадашњом истином жанра, пре свега са простом свешћу јунака, како би се у духу Хегелове филозофије могао описати однос између јунака и друштвених вредности. Чендлерови и Хеметови јунаци нису више заступници друштва, а посебно не више класе, већ пре усамљеници који се суочавају са чињеницом да праведност постаје индивидуална особина, а не нешто што јунака удружује са друштвом. Праведност јунака тврдо куваних крими-романа није, дакле, оно што их везује за колектив и државу већ оно што их од њих разликује. Отварајући се за нихилистичку истину света коју не покушава да прикрије истином жанра, овај тип романа постаје критичка жаока. Последица: не настајући више у крилу друштва које га подржава и које му помаже, крими-роман престаје да слави хиперинтелигенцију јунака, односно савез интелекта и морала. То се дешава зато што аутори тврдо куваних крими-романа осећају да тај савез више не постоји, да рационалност није помоћница праведности и хуманитета већ творац једног рачунског, математичког света, где све што не може бити израчунато (у своју корист) престаје да буде потребно и могуће. Није, дакле, више чудо у свету хиперинтелигенција, већ *оно* што се рационалном, математичком уму супротставља управо зато што не жели да свет сагледава кроз рачун. То *оно* је праведност, коју више не треба тражити у држави и друштву које окружује јунака, нити у његовом васпитању, већ у тамним и недокучивим просторима из којих проистиче јунакова одлука да се супротстави новцу: то је оно што јунацима тврдо куваних крими-романа даје црту романтичарских јунака.

Јунак тако остаје способан да реши случај, али не више вођен хиперинтелигенцијом која задивљује све оне који га окружују, већ пре свега неким недефинисаним, готово кобним осећањем праведности која је управо оно што га разликује од аморалне државе. Отуда у односу на тврдо куване крими-романе Рејмонда Чендлера

---

<sup>6</sup> Сада је прилика да дам оквирну књижевноисторијску контекстуализацију ове поетичке промене у односу на осовину Дојл–Кристи: Артур Конан Дојл (1850–1930) прву причу са Шерлоком Холмсом као јунаком објављује 1887. године. Последња збирка прича појављује се 1927. Агата Кристи (1890–1976) је изумела Поароа 1920. године, а последње дело са овим јунаком објавила је 1975. С друге стране, тврдо кувана крими-прича појављује се двадесетих година прошлог века, док уметнички врхунац достиже са делима Дешијела Хемета (1894–1961), који свог *Малтешког сокола* објављује 1930. године, те Рејмонда Чендлера (1888–1959), чији први роман о Филипу Марлоу излази 1939. Последњи се појављује 1959. године. Видимо да на неки начин Агата Кристи и амерички двојца тврдо куваних крими-романа објављују упоредо. Међутим, поетичке разлике, а самим тим и разлике у слици света између њих су огромне.



и Конан Дојл и Агата Кристи делују невероватно наивно, тачније носталгично. То, међутим, не утиче негативно на њихову рецепцију. Напротив. На тој наивности се прави профит. Поаро и Холмс ће увек бити популарнији од Филипа Марлоуа. Чендлер и Хемет ће опет увек бити бољи писци од Дојла и Агате Кристи, јер ће њиховој манипулативној наивности претпоставити сазнајну, критичку зрелост уметничке књижевности која се пробила у жанр тврдо куваног крими-романа.

Губитак наивности који карактерише тврдо кувани крими-роман преноси се и на план јунака. Његово појачано осећање моралности не приказује се експлицитно, јер би оно било смешно и наивно. Оно је пре имплицитно присутно, као аура меланхолије која га окружује, као радикална усамљеност, те најзад као удар подсвесног и необјашњивог порива да се у одлучујућем тренутку поступи по индивидуалним законима праведности, а не општим законима рачуна односно рационалности.

Непристајање аутора тврдо куваних крими-романа да одржавају наивну слику савеза рационалности и праведности у потпуности мења изглед централног јунака. Поменуо сам да се хиперинтелигенција јунака преображава у хиперсензитивну моралност која јунака дели од колектива. Али та хиперсензитивна моралност није сада нешто чему би се колектив дивио. Напротив. То је нешто што би, да је експлицитно, иритирало колектив, а јунака чинило смешним и наивним. За разлику од Холмса и Поароа, који нису морали да се бране од колектива јер су га заступали, Филип Марлоу мора да се од колектива брани: његов оклоп је елоквенција. То је особина која је апсолутно немогућа код Агате Кристи и Конана Дојла, али овде у имагинарним световима Рејмонда Чендлера и Хемета, у којима доминира рационално ништа, елоквенција јунака јесте начин на који он чува властиту индивидуалност, тачније личност, од колектива који је обезличен и нивелисан новчаном рационалношћу.

Није тешко закључити да су јунаци тврдо куваних крими-романа бескрајно сложеније личности од Холмса и Поароа, код којих ситне ексцентричности прикривају оно хајдегеријанско *безлично се* које кроз њих проговара. Сложеност Хеметових и Чендлерових јунака утиче на њихово осамљивање. Нема више поузданих, верних пратилаца који би приповедали приче о јунацима обдареним хиперинтелигенцијом, несебично им се дивећи при томе. Сада на самом јунаку остаје да приповеда о себи, јер око њега више нема никог другог ко би то чинио. Приповедачка ситуација се тако мења и јунак постаје приповедач; свет кроз који се пролази добија своју друштвену дубину, добија референт, који није више идеализована слика Империје, као у доба Агате Кристи и Конана Дојла, већ пре

нека врста балзаковског животињског царства буржоазије, чије компоненте јунак непрекидно коментарише јер управо у коментарију види ону тачку која га од тог света разликује и дели. Тако тврдо кувани крими-роман враћа распричаног приповедача, који још верује у то да спољашње црте ликова и простор у коме бораве помажу да се протумачи и открије унутрашњост лика, а у крајњем случају и решење загонетке. Познаваоцу књижевности се чини да је Чендлерово приповедање у том смислу анахроно, јер негира пут којим је уметничка књижевност кренула када је Балзаково ауторитетно приповедање заменила Флоберовим персоналним приповедањем, односно утишаним, привидно невидљивим приповедачем. Међутим, прича није тако једноставна. Тврдо кувани крими-роман је остао на улици када се модерна књижевност повукла на рентијерске диване како би, лешкарећи на њима у добро изолованим собама, маштала о различитим облицима Лепоте. Та излазна стратегија није била на располагању ауторима тврдо куваних крими-романа. Наиме, они су дословце писали да би преживели. Истину нису могли да занемаре у корист Лепоте, ако већ ту Истину нису желели да пошто-пото продају. Можда зато што нису били рентијери попут Флобера и Пруста, који су могли да сачувају своју уметност од економије зато што су у економским токовим учествовали другим средствима, писци тврдо куваних крими-романа морали су да се у том ћумезу сналазе као писци. Ипак, нису желели да, сналазећи се, изгубе душу. У томе су личили на своје јунаке. Тврдо кувани роман је тако она тачка у којој уметност може да додирне економију а да притом остане човечна, као што су приватни детективи из тих романа она крајња тачка у којој је још увек могуће да радиш за паре а да притом ниси купљен.

#### IV

Рецепција традиције крими-приче на почетку XXI века је формално разнолика, али суштински једнозначна.

Прво, треба уочити да је осовина Дојл–Кристи популарнија од америчког тврдо куваних романа. Иако је тврдо кувани крими-роман био и комерцијално успешан жанр, пре свега као савршени текстуални предлогак поетици *film noir*-а, чињеница је да његова унеколико слабија рецепција на почетку XXI века одговара променењем духу времена, у коме критичка анализа стварности није више укључена у производњу филмова.<sup>7</sup> Напротив. Рецепција Поароа,

<sup>7</sup> Постоји неколико изузетака: рецимо, изванредна данска серија *Forbrydelsen* (*Убиство*) из 2007, 2009. и 2012, као и серија *True Detective* (*Прави детектив*) из 2014. и 2015. године.

а посебно Шерлока Холмса у индустрији забаве<sup>8</sup> (која, као што смо видели, никада није само забава) упућује на силе друштвене консолидације и хомогенизације којима ови наративи могу послужити као одличан предлог за њихову основну намеру, чиме у неку руку понављају операцију коју су свесно или несвесно вршили Конан Дојл и Агата Кристи: закривање истине света истином жанра крими-приче. То значи да данашња производња наратива, било у домену филма било у домену жанровске књижевности, сем понеког изузетка, готово да не садржи никакву рефлексију, никакво пропитивање или изражавање нечега што бисмо могли назвати истином света. Уместо тога, присуствујемо производњи наратива који реструктурирају истину крими-приче тако да она буде од користи успостављању слике света која одговара Мегалополису, односно владајућој плутократији.

Као пример за операцију реструктурирања крими-приче можемо узети циклус романа Ју Несбеа, норвешког аутора бестселера, у чијем се центру налази детектив Хари Хуле. Несбеов случај је интересантан због чињенице да се у његовом опусу могу препознати конвенције тврдо куваног крими-романа, али измењене и модификоване у толикој мери да се као резултат добија крими-прича која у потпуности изневерава критички дух оригинала. Истовремено, Несбеово дело услед глобалне популарности може бити узето као егземплар крими-приче на почетку XXI века; анализа његовог опуса може да нам одговори на питање о томе шта данас јесте крими-прича за тзв. обичног читаоца, коме углавном нису позната дела метафизичке детективске приче.

Да бисмо видели у чему се Несбеови романи разликују од свог америчког тврдо куваног предлошка, нужно је успоставити неколико херменеутичких координата око којих ће се кретати тумачење: прво, то је сам јунак; друго, његов однос према држави; треће, смисао злочина који се истражује.

У односу на колектив, Холмса и Поароа индивидуализују њихове ванредне интелектуалне способности, али су те способности у служби Британске империје. За разлику од њих, Марлоуа индивидуализује цинична свест, али још више порив за праведношћу, јер у друштву не може наћи потврду те праведности. Можемо рећи да се код јунака Дојла и Агате Кристи ради о интелектуалној

---

<sup>8</sup> Скорашње тематизације Шерлока Холмса у индустрији забаве обухватају америчку серију *Elementary* (Елементарно) од 2012. до 2015. године, као и британску *Sherlock* (2010, 2012, 2014, 2015), те два филма *Sherlock Holmes* (2009) и *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* (Шерлок Холмс: игра сенки) из 2011. Када је у питању Поаро, ту је свакако најактивнији британски серијал под насловом *Poaro*, који се емитовао од 1989. па све до 2013. године.

издвојености јунака, а да је код Чендлера у питању филозофско-етичка издвојеност. У случају Харија Хулеа, Несбеовог јунака, издвојеност јунака је мотивисана емоционалном оштећеношћу која је посредована погибијом професионалне партнерке и најбоље пријатељице. Та оштећеност се у имагинарном свету материјализује као алкохолизам, што је хипертрофирана црта Хулеовог карактера. Хуле у погледу типа истакнутости није посебан случај.

Емоционална оштећеност, последица јаке трауме, данас је готово обавезан састојак менталног хабитуса сваког јунака крими-приче. Пред нама парадирaju детективке и детективи који су жртве различитих траума које су обележиле њихов живот. То није био случај ни код Агате Кристи, ни код Дојла, ни у тврдо куваном роману Рејмонда Чендлера или Хемета. По мом мишљењу, ради се о симптому појачане строгости економског тоталитаризма, чији притисак данас трпимо: наиме, и Шерлок Холмс и Поаро су још увек, својим празним ексцентричностима, сугерисали потребу за постојањем неког издвојеног алтернативног начина егзистенције који је економски тоталитаризам толерисао, јер су ти детективи, ма како били ексцентрични, ипак беспоговорно радили за њега. Лик Филипа Марлоуа је у том смислу био бунтовник у много, много већој мери. Он се логици профита отимао својим одбијањем да истрагу поистовети са профитом, те врхунском елоквенцијом утемељеној управо на пориву праведности и сачуване субјективности која није на продају, што је његово одупирање систему економског тоталитаризма чинило још очигледнијим. Марлоу је, дакле, био лик алтернативе.

Такву врсту алтернативе, међутим, немогуће је замислити око емоционално оштећеног јунака, јер се његова издвојеност из трке за профитом не заснива на неким другачијим вредностима које граде алтернативни начин егзистенције него на трауми, односно коби, коју јунак није ни желео, ни бирао, већ је она изабрала њега, оштећујући га у односу на остале људе.

То се види и по имплицираној реакцији читалаца на јунаке: Холмс и Поаро су могли да изазову дивљење због врхунских интелектуалних способности, а Филип Марлоу натпросечном вербалном енергијом којом је ништио разлику у богатству између себе и других ликова. Насупрот њима, Хуле и читав низ других емоционално оштећених детектива не могу да произведу дивљење, већ само симпатију читалаца засновану на сажалењу. Та симпатија, међутим, нити додирује, нити угрожава економски тоталитаризам и његову слепу заинтересованост за профит, као што ни емоционална оштећеност не може бити темељ неке другачије, алтернативне егзистенције, засноване на другачијем сету вредности,

будући да оштећеност сама по себи не може да креира такав сет вредности. Оштећен тип јунака представља крајњу консеквенцу економског тоталитаризма: дивити се можемо само финансијској елити, богатим људима, зато што су богати; сви остали могу да добију, у најбољем случају, само сажаљење.

Друга херменеутичка тачка на којој ћу се зауставити је однос према држави. Професионални статус Шерлока Холмса, Херкула Поароа и Филипа Марлоуа је идентичан: они су приватни детективи. Међутим, њихов однос према држави и друштву је поларизован: Холмс и Поаро заступају вредности државе, што је видљиво кроз *углед* који они поседују у имагинарном свету који насељавају, као и у њиховим односима са послодавцима. Ти односи су релаксирани у смислу да и детектив и послодавац припадају истој класи; детектив није просто унајмљени радник, већ *celebrity* који представнику више класе или државе чини услугу за коју ће бити центлменски плаћен.

Насупрот Холмсу/Поароу, Марлоу не поседује углед у имагинарном свету, а његов однос према послодавцима није релаксиран. Између њега и послодаваца зјапи провалија која дели њихове различите друштвене статусе, њихове различите кодексе вредности. Удаљеност приватног детектива од економског тоталитаризма, чије вредности исповедају припадници владајуће класе, чини га побуњеником. То се, на крају крајева, одразило и на приватне животе писаца чији је однос према држави био тема ригорозних и репресивних испитивања: рецимо, Хемет је био саслушаван од стране Макартијеве комисије под оптужбом да је комуниста. С друге стране, као што је очекивано, и Дојл и Агата Кристи били су награђивани од стране државе јер су јој отворено (Дојл) или имплицитно служили (Кристи): Артур Конан Дојл је добио титулу витеза, претпоставља се за памфлет у коме је бранио позиције Британске империје у Другом бурском рату у Јужној Африци<sup>9</sup>; Агата Кристи је 1971. године добила Орден Британског краљевства.<sup>10</sup>

У случају Харија Хулеа долази до једног посебног, знатно компликованијег односа према држави. Не ради се ту о некој романескно осветљеној амбиваленцији, која поседује вредност увида, већ пре о пресликавању друштвене структуре без свести о њој самој, чиме јој се даје безрезервни легитимитет и управо у томе је манипулативна моћ Несбеових романа. Ево о чему се ту ради: најпре, Хари Хуле није приватни детектив већ виши инспектор из

<sup>9</sup> [https://sr.wikipedia.org/wiki/Артур\\_Конан\\_Дојл](https://sr.wikipedia.org/wiki/Артур_Конан_Дојл), приступљено 12. септембра 2015.

<sup>10</sup> [https://sr.wikipedia.org/wiki/Агата\\_Кристи](https://sr.wikipedia.org/wiki/Агата_Кристи), приступљено 12. септембра 2015.

Одељења за крвне деликте полиције у Ослу. Другим речима, Хуле је државни службеник. Његова припадност државној институцији чини да сама та државна институција (полиција у Ослу) буде посматрана као слика саме државе.

Анализа Хулевих колега и надређених показује једну привидно нехомогену творевину, у којој се, међутим, може приметити јасна структура. Први Хулеов опонент је амбициозни и некомпетентни Руне Иварсон, конвенционални лик шефа-штребера и каријеристе. Други опонент му је Том Волер, способни истражитељ који илуструје антилибералну политичку претњу систему која је појачана његовим местом мастернегативца у мастерфабули која повезује неколико романа о Хулеу. Хулеов заштитник је Бјарне Малер, начелник Одељења за крвне деликте који Хулеове ванредне професионалне способности претпоставља његовом алкохолизму. У Хулеовој равни појављује се читав низ ликова који су замишљени на сличан начин, као ликови-усамљеници који су, као и Хуле, истакнути својим ванредним професионалним способностима, појачаним покаткад емоционалном оштећеношћу, а који су, као и Хуле, у опонентном односу према хијерархији коју симболизује Иварсон, или према антилибералним политичким идејама Волера.

Хулеова позиција у структури институције/државе је наоко амбивалентна; најпре, он се, као алкохоличар, супротставља правилима институције/државе, чиме стиче статус бунтовника, усамљеника, аутсајдера, привидно се наслањајући на тип јунака тврдо куваних крими-романа. Ипак, већ се ту назире две велике разлике између Хулеа и Марлоуа. Прво, Марлоу је био елоквентан јунак, јунак који се издвајао својим вербалним способностима. Хуле ту вербалну бриљантност нема, и поред Несбеовог покушаја да је опонаша. Тамо где Марлоу говори, Хуле пије или сања. Не бих рекао да је у питању само свесна поетичка разлика, пре се ради о способности њихових аутора. Чендлер је одличан писац, Несбе тек просечан. Зато је Марлоу оригинал, а Хуле његова карикатура, тачније – јефтинија скица, оно што осредњи сликар може да наслика опонашајући великог мајстора. Дакле, контуре.

Друга разлика је међутим, још значајнија. Наиме, има нечег намештеног, фингираног, у том бунтовном Хулеовом карактеру, у његовој осамљености. Анализирајући односе између Хулеа и осталих ликова, видимо човека који је добро укотвљен у своју средину, човека који је пре део групе него усамљени појединац. То постаје јасније ако видимо да Хуле није просто јунак који сам решава случај, него јунак који је *истакнути* део тима који решава случај. Ни форма његове истакнутости није нешто што га осамљује; сви чланови његовог тима, баш као и он, располажу *професионалним*

*моралом*, који их упућује ка решењу случаја, без обзира на цену. Теоретски гледано, било би могуће написати сличан роман смештајући у центар, рецимо, лик Хулеове помоћнице Беате Лен из романа *Одмазда*. Будући да је, формално гледајући, идентичан лик као и Хуле, тај роман би био близанац већ постојећем роману, једна варијација на задату тему. Тако нешто би било немогуће урадити случају Холмса/Поароа или Марлоуа, а да се не западне у постмодерну ироничну метафикцију.

Неаутентичност бунта Харија Хулеа у односу на друштвене вредности долази до изражаја у сцени у којој се он идеолошки супротставља свом опоненту Тому Волеру: „Хари је у више наврата јасно ставио Волеру и сличним, фашистoidним колегама у полицији да не дели њихово мишљење о *једерима*, *комуњарама*, онима што се *џребу* о социјалну помоћ, *Пакисџанерима*, *жуџаћима*, *чамуџама* и *Циџанџиџурама*, док је Волер пак Харија назвао 'припитим рок-новинаром'.<sup>11</sup>

Два момента су овде важна: прво, то да су Хулеов алкохолизам и његова емоционална оштећеност веома слични ексцентричности Шерлока Холмса или Херкула Поароа, будући да је та оштећеност суштински празна. За разлику од Марлоуа, кога оно што је посебно у њему одваја од склопа вредности заједнице, ни Хулеова ни Холмсова ни Поароова посебност ове јунаке не одваја од система. То је посебност која има своје место унутар система. Она је тек нека врста празне разлике која тежи да оствари симулакрум индивидуалности лика који у потпуности пристаје на вредности заједнице па према томе, строго узевши, јесте тек проста свест, лишена те индивидуалности.

Друго: ко би могао да брани Волера? Ја свакако не, нити ми је то циљ. Па ипак, могу да поставим питање: да ли је могуће замислити алтернативно мишљење које би довело у питање темељне вредности економског тоталитаризма, а да истовремено то мишљење не буде расистичко? Ја верујем да такво мишљење постоји. Међутим, ову идеолошку сцену би ваљало замислити управо као начин на који економски тоталитаризам укида сваку могућност алтернативног мишљења тако што се оно *унајред џриказује* као такво да не може бити прихваћено. Као резултат укидања алтернативе укида се и било каква интелектуална расправа о политичком процесу који је у току. Тај процес би се могао описати као поступни преображај суверених држава у несuverене области, које постају део наднационалних, постдемократских творевина,<sup>12</sup> обликованих

<sup>11</sup> Ју Несбе, *Одмазда*, прев. Јелена Лома, „Лагуна”, Београд 2010, 88.

<sup>12</sup> Види: Колин Крауч, *Посјидемокрајџија*, прев. Милана Ђурашинов, „Карпос”, Лозница 2014.

у форми трговачких савеза који владалачке прерогативе дају мултинационалном капиталу, док истовремено одузимају сваку битну моћ изабраним владама некада суверених држава. Да би се укинула свака могућа расправа о овим процесима, да би се сузбило свако алтернативно мишљење, утемељено на вредностима као што су демократија, хуманизам, односно суверенизам који се појављује као предуслов за њихово остваривање, потребно је да се такво алтернативно мишљење *унапред* дискриминише као фашистоидно, односно да се свакој интелектуалној алтернативи прида атрибут фашистичке. Нужно је, дакле, у јавном простору – у медијима и у производима поп културе – креирати слику алтернативног мишљења као „фашистичког” мишљења, „ксенофобног” и „расистичког”, како би свака аутентична назнака алтернативног мишљења унапред упала у већ постављен калуп, без обзира на садржину, аргументацију и разлику у односу на оно што му је *унапред* спочитано. Зато код Несбеа, осим Волера, нема другачијег, алтернативног мишљења које ће критички сагледати друштвене процесе у које је читалац уплетен. Иако споља личи на Марлоуа, Хуле је заправо више налик Поароу, јер и код Поароа или Холмса алтернативно мишљење јесте злочин.

Несбе дакле у својим романима покреће механизам претварања алтернативног мишљења у опасност, у претњу, у табу, да би тако у јавном пољу нестао простор за сам процес мишљења, које по дефиницији није понављање. Уместо тога, постоји само једно мишљење – оно владајуће, које руководи процесом рушења основе демократије, суверености, самобитности народа у име једне неофеудалне наднационалне творевине у којој ће краљеви владати не на основу божијег већ финансијског легитимитета, у коме ће стање на рачуну имати улогу коју је родослов имао у традиционалном феудалном систему, а цивилизацијске разлике ће имати статус несводивих конфесионалних разлика и изазивати крваве ратове.

Управо зато, само на први поглед изгледа као да Хари Хуле има амбивалентан однос према држави. У суштини, та амбиваленција је само привид. Хуле није никакав бунтовник – то је оно што га разликује од Марлоуа – већ несвесни заступник једног система који више није државни већ надржавни, а управо по ономе чему је веран он се разликује од Холмса/Поароа. Хуле је идеални становник Мегалополиса, који се читаоцима препоручује као модел за опонашање и у томе је манипулативна улога Несбеових романа.

Какав је тај идеални грађанин Мегалополиса, кога симболизује Хари Хуле? Прво, он поседује искључиво професионални морал: посао мора бити обављен до краја. То је морал функције, морал бирократе. Супротност том моралу функције јесте шира



перспектива којом се сагледава властита професија, односно потреба за што ширим контекстом унутар кога би јунак деловао. То је морал грађанина, који се изводи из античког разликовања грађанина полиса од идиота, односно из разлике између човека који је у стању да се укључи у јавне послове и човека коме је деловање у јавности страшно.

Свођењем руководећих места у имагинарном свету романа на посед некомпетентних каријериста или фашиста који теже да промене државу, односно свођењем на безличне, неутралне функције Хулеових заштитника, који не поседују лична својства која било кога могу да импресионирају, Несбе деградира идеју трга која симболизује ширење приватне, индивидуалне перспективе у положај руководиоца који симболизује управо то напуштање приватности у име неког вишег интереса. На трагу такве деградације, Хуле је јунак који експлицитно изражава отпор могућности да сам заузме руководеће место. То потврђује да је јунаку доступан једино бирократски морал функције. Он се заснива на идеји тзв. „нормалног живота”, као типа егзистенције у коме човек тражи да га никаква спољашња сила не омета у животу сведеном на професионалну функцију, те на уживања која су резултат добро обављеног посла. А како тај живот, сам по себи, делује досадно, чиновнички и бирократски, он се у роману обогаћује емоционалном димензијом (оштећеност јунака), односно симулакрумом бунта против имагинарних грађанских норми (припити рокенрол новинар). Разлика постоји зато што је држава у XIX веку пропагирала повећање броја становника, док Мегалополис у XXI тежи његовом смањивању. Стога и Хулеова оштећеност и његов симулакрумски бунт против грађанских норми које је Мегалополис одавно напустио теже креирању роба Мегалополиса: човека обдареног бирократским моралом и човека који не би био способан за репродукцију.

У коначном збиру, тај такозвани „нормалан живот” резултира постдемократском организацијом друштва у којој се грађани претварају у честице биомасе које више немају приступ моћи, те се на тај начин и деполитизују. Такве честице биомасе имају политичко мишљење – као што видимо, и Хуле га има – али оно више није резултат ни самосталног промишљања, ни дискусије у јавном пољу у којој се јавности обраћају интелектуалци и стручњаци, нити резултат сукоба различитих политичких партија и идеологија које у том дијалошком односу креирају оптималну друштвену равнотежу. Оно је наметнуто. Наметање се врши преко медија, производа поп културе који истином жанрова прекривају истину света, све до наоко аполитичких изјава селебритија који представљају моделе „нормалног живота”. Зато у данашњој књижевности више

нема романа идеја, који различитим мишљењима даје једнака права да се представе и испоље, али зато постоји крими-роман, који истину света представља као једностраност поделе на детективе и злочинце.

То постаје јасно када испитамо смисао злочина код Несбеа. Злочинац је увек тако конципиран да представља опонента економском тоталитаризму: читалац се једноставно поистовећује са Хулеом који брани систем од оних који га угрожавају. Али систем није више држава, није друштво: управо сумња у руководеће функције и Хулеов алкохолизам, као израз „отпора” према друштвеној хијерархији и друштвеним конвенцијама, представљају суптилан начин да се у самом роману поткопа поверење не само у солидност државе већ и у њену исправност и нужност. То није случајно. Јер држава у процесима које сам описао није више највиша тачка заједничког живота једне групе људи, као што је то била у доба Холмса и Поароа, већ тек нека врста заштитне мреже која систем наднационалног економског тоталитаризма брани од властитих робова. Робови свој бес, свој гнев, своју „слободу” могу да испољавају кроз разне облике „бунта” против државе – од неконвенционалног понашања, опијања, дрогирања, до гласања за системску „опозицију” – те да тако уживају у осећању непатворене слободе. Међутим, ништа од свега тога збиља не утиче на економски систем, који је заштићен идеолошким консензусом системских политичких партија, односно деполитизујућом структуром јавног простора. Да ли неко заиста мисли да мушкарац који се опија, младић који носи широки фризуру и тетоваже преко целог тела, или девојка која се дрогира заиста представљају неки „бунт” против економског неолиберализма, односно *laisse faire* привреде у којој ништа не сме да стоји на путу прављења профита? Напротив, као што радници који више немају функцију у фабрици добијају отпремнину, уз ногу у дупе, тако и део популације који није неопходан у стварању профита добија своју отпремнину (социјалну помоћ), те ногу у дупе: у најбољем случају, било би добро да мирно умру у неком собичку, како не би оптерећивали здравствене фондове.

Ко су, дакле, злочинци? Они који на различите начине споља и изнутра угрожавају наднационални економски систем или га бар не чине видљивим. Прво, ту су, на локалном нивоу, сексуални манијаци преображени у серијске убице. Изузетно захвални злочинци. Њихов злочин је мотивисан ирационалним, психолошким силама, што значи да је потпуно одвојен од било какве друштвене или филозофске условљености. (Када се последњи пут у некој крими-серији или крими-причи појавио злочинац типа Раскољникова?) Недостатак такве условљености тупи оштрицу злочина,

који више нема енергију да покрене неко питање у домену мишљења. Он се своди на личну, приватну, психолошку ирационалност, која је неким чудним, нејасним разлозима, за које систем не сноси никакву кривицу, произвела *чисто зло*. При томе, синтагму „чисто зло” треба читати у контексту синтагме „чиста поезија” – то је, као што знамо, рафинирана поезија, ослобођена било каквих непоетских садржаја. Успут, то је немогућа поезија. Када се каже чисто зло, мисли се на такво зло: неусловљено било каквом компонентом економског система, тако рећи једно спољашње зло, ирационално зло, које имплицитно тежи да угради у главу читаоца ону баналну и нетачну мисао да је рационалност брана злу, да рационалност нема никакве веза са злом.

Потом, ту су, на унутрашњем плану, филозофски противници, чија се мисао фалсификује како би се из неистомишљеника могли преобразити у злочинце са којима више нема разговора, већ само борбе на живот и смрт: то су ликови попут Тома Воланда. Најзад, на спољашњем, геополитичком плану, „злочинци” су државе чији је „злочин” у томе што, бранећи свој суверенитет, не желе да постану део наднационалног економског система који унутар својих граница промовише економски тоталитаризам првога реда; зато се код Несбеа појављује доследна русофобија, која варира од суптилног опонирања, каква је борба Рахеле, Харијеве љубави, за старатељство над сином Олегом, чији је отац Рус, до експлицитне мржње, какво је блјутаво правдање норвешких добровољаца у јединицама Вермахта које су се у Другом светском рату бориле код Лењинграда против Црвене армије.

## V

Једноставност геополитичког аспекта Несбеових романа упућује на њихову политичку, системску правоверност, иако је та правоверност замађена на нивоу лика Харија Хулеа. Испрва изгледа као да је Хуле замишљен као неко ко искушава систем својом емоционалном оштећеношћу, својим понашањем (алкоголизам), те привидном професионалном недисциплином изазивањем непосредних шефова. Па ипак, у коначници, видимо да ови романи у потпуности следе идеолошке и политичке координате система који их производи, дистрибуира и рекламира, те да у њима нема ничега што доводи у опасност Мегалополис, односно систем транснационалног капитала (ТК систем). Напротив, Несбе нам имплицитно показује да се одржање тог система базира *само* на моралу функције коју јунак непоколебљиво испуњава, а не на некаквој целини светоназора који треба уградити у појединца. Поједноста-

вљено речено: док год роб ради свој посао са максималним интензитетом, он може да ради и све остало, сасвим слободно. Међутим, то остало је увек унапред подешено тако да не доводи у питање ТК систем. Роб је дресиран, а његову дресуру није извршила филозофија већ пре свега економија, која ће га принудити да своје ставове подешава спрам императива учествовања у економским токовима. Елементи бунта које ТК систем допушта јунаку не само да не могу да доведу у питање систем већ истовремено представљају симболично упутство јунаку за властито самоуништавање. Тиме се морал функције довршава: када више ниси у стању да радиш за систем (укључујући ту и трошење онога што си зарадио), треба да се самоукинеш. У томе се ТК систем разликује од система суверене, националне државе: ова потоња је још увек тежила да јунака наведе на биолошку репродукцију, дајући му заузврат осећање да ће у деци и унуцима нешто од њега да траје и у будућности. Услед тога, она би увек стала на прагу породице не дирајући у њу.

ТК систем, међутим, на читаоца Несбеових романа гледа на сличан начин на који они, читаоци, гледају на Несбеове књиге: као што се оне троше када се у њима открије загонетка, па се одбацују у корист новог романа из исте серије, тако и Мегалополис одбацује роба чим овај истроши своју радну енергију, окрећући се новом из исте серије.