

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Kristina Živković

**KRIMINALISTIČKA KNJIŽEVNOST OD PRETPOVIJESTI
DO POČETKA KLASIČNE ETAPE I ARTHURA CONANA
DOYLEA**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Pavao Pavličić

Komentor: doc. dr. sc. Tomislav Brlek

Zagreb, rujan 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD	4
1.1. NAPOMENE UZ TEKST.....	4
2. OSNOVNA OBILJEŽJA KRIMINALISTIČKOG ŽANRA	5
3. PRETPOVIJEST, PRETHODNICI I POČECI KRIMINALISTIČKOG ŽANRA ... 11	
3.1. PRETPOVIJEST KRIMINALISTIČKOG ŽANRA – OD DREVNE USMENE KNJIŽEVNOSTI DO 17. STOLJEĆA.....	12
3.2. PRETHODNICI I POČETCI KRIMINALISTIČKOG ŽANRA.....	14
3.2.1. Osamnaesto stoljeće	14
3.2.1.1. Faktografska književnost.....	15
3.2.1.2. Fikcijska književnost.....	16
3.2.2. Devetnaesto stoljeće.....	17
3.2.2.1. Od Richmonda i Vidocqa do „Umorstava u Rue Morgue“.....	19
3.2.2.2. Poeov doprinos.....	21
3.2.2.3. Od Poea do klasičnog razdoblja.....	22
3.2.2.3.1. Charles Dickens.....	24
3.2.2.3.2. Wilkie Collins.....	25
3.2.2.3.3. Émile Gaboriau.....	26
3.2.2.3.4. Anna Katherine Green.....	28
4. POČETAK KLASIČNOG RAZDOBLJA I ARTHUR CONAN DOYLE	30
4.1. ARTHUR CONAN DOYLE.....	31
4.1.1. Grimizna nit.....	31
4.1.2. Ostala djela.....	33
4.1.3. Doyleova veza s tradicijom i doprinos žanru.....	35

**KRIMINALISTIČKA KNJIŽEVNOST OD
PRETPOVIJESTI DO POČETKA KLASIČNE
ETAPE I ARTHURA CONANA DOYLEA**

UVOD

Kriminalistički žanr kontradiktoran je fenomen, jer dok se s jedne strane svrstava u tzv. nisku ili trivijalnu književnost, s druge je privukao pisce i mislioce koji s tom kategorijom nisu samo nepovezivi, već su joj i oprečni. Neki, kao primjerice Jean-Paul Sartre samo su uživali čitajući takvo štivo, drugi poput Edgara Allana Poea, Gilberta Keitha Chestertona i Jorgea Luisa Borgesa svojim su mu perima doprinijeli. Osim osobne sklonosti spomenutom žanru, na odabir teme ovog rada naveo me upravo posljednji spomenuti, izuzetno mi drag pisac, majstor intertekstualnosti i pseudocitatnosti kojom je prožeta i kriminalistička proza koju je upravo Borges nazvao „jednim od malobrojnih književnih izuma našeg vremena“¹ te hvalevrijednom iznimkom u literaturi koja „naginje haosu“², nastaloj u jednako takvo doba. Naime, u kriminalističkom žanru vladaju jasna pravila kojih se treba pridržavati svako djelo koje mu pripada i za koja čitatelji očekuju da budu ispoštovana, a iako se upravo ta konvencionalnost nerijetko uzima kao glavna zamjerka takvoj vrsti literature te razlog zbog kojeg ona nužno mora biti okarakterizirana kao trivijalna, a time i lišena umjetničke vrijednosti, smatram da je takav stav neutemeljen te da bezvremena privlačnost (kvalitetne) kriminalističke književnosti leži upravo u strogo određenoj strukturi i konvencijama koje pred pisce stavljaju izazov što ga uspješno savladavaju samo oni ponajbolji, uspijevajući u okviru zadanih pravila napraviti i inovativan iskorak. Kao drugu vrlinu kriminalističke proze istakla bi njenu intelektualnu narav povezanu sa sposobnošću da čitatelja potakne na aktivno sudjelovanje i umnu djelatnost, što je značajka koju je do potpunog izražaja prvi doveo Arthur Conan Doyle, autor s kojim ću zbog ograničenog prostora završiti svoje izlaganje. Ono će započeti pregledom osnovnih značajki žanra, a zatim otići daleko u povijest, u samo praskozorje civilizacije i doba najranije književnosti, s obzirom da želim pokazati kako kriminalistički žanr nije novovjeka kreacija već nastavak duge, kontinuirane i bogate tradicije čiji korijeni sežu do početaka usmene književnosti.

1.1. Napomene uz tekst

Brojne teoretske rasprave o definiciji, začetku i podjeli kriminalističkog žanra, manjoj ili većoj prikladnosti određenih naziva te razlikama između termina kao što su detektivska (eng. *detective*, španj. *detectivesca*), kriminalistička (eng. *crime*), detekcijska (eng. *detection*) i „policijska“ (španj. *policial*, franc. *policier*) književnost, ostavit ću po strani, kao i teze koje osporavaju dominantna gledišta. Radi se o posebnom i složenom pitanju koje zahtijeva

podrobnu analizu i kao takvo izlazi iz okvira ovog diplomskog rada, budući da bi predstavljalo preveliko odstupanje od njegove osnovne teme. Vezano uz spomenute termine smatram potrebnim napomenuti samo da ću *literatura policial/detectivesca* kao opći naziv prigodom navođenja izvora sa španjolskog jezika uglavnom prevoditi kao kriminalistička književnost, jednako kao i engleski *crime, detection* i *detective fiction*, osim ako zbog konteksta ne bude potrebno ostaviti doslovan prijevod ili posegnuti za nekim adekvatnijim. S tim u vezi nije naodmet dodati da se barem kod Rzepke pojam *detection fiction* odnosi na djela koja sadrže ne samo element detekcije inherentan kriminalističkom žanru, već i glavninu njegovih ostalih obilježja, u prvom redu sposobnost poticanja čitatelja na samostalnu istragu u kojoj ima (prividne) izgledе uspjeti prije istražitelja, dok kod pojma *detective/crime fiction* može ali ne mora biti tako. Pokaže li kontekst da se radi o potonjem slučaju, ta dva pojma neću ni prevoditi kao kriminalistička književnost odnosno žanr jer mu strogo uzevši ni ne pripadaju.

Što se literature pisane na srpskom jeziku tiče, citirani ću tekst ostaviti u izvornom obliku, uz napomenu da Milutinović rabi pojmove „detektivika“ i „krimi“ razlikujući ta dva žanra. Iako je u oba prisutan tajanstveni zločin, dok je u prvom naglasak na razotkrivanju zločinca odnosno istrazi koju provodi „detektiv“ (istražitelj), ujedno i ključni lik, kod drugog su u žarištu priprema, izvršenje i počinitelj kriminalnog djela. Ukratko, detektivika je manje priča o samom zločinu, a više o istražnom procesu koji vodi do njegove rekonstrukcije i počinitelja, krimi je usredotočen na sam zločin, njegovu izvedbu i osobu koja iza toga stoji³. Prema tome, Milutinovićeve detektivika je zapravo ono o čemu u ovom radu govorim kao o kriminalističkom žanru.

2. Osnovna obilježja kriminalističkog žanra

Svaki se žanr, pa tako i kriminalistički, odlikuje samosvojnim značajkama i pravilima zbog kojih čitatelj zna čemu se u nekom žanrovskom djelu može nadati, a koja Charles J. Rzepka u *Detective Fiction* objedinjuje pojmom „formula“ objašnjavajući „... 'Formula' je nalik receptu: ona opisuje specifične vrste likova, okolinu i scenarije koje su čitatelji navikli očekivati u svom omiljenom popularnom žanru.“⁴

Ostavivši po strani druge žanrove, proširit ću Rzepkinu definiciju i dodati da u slučaju kriminalističke proze ta „formula“ osim tematske obuhvaća i strukturnu odnosno kompozicijsku razinu, a nije zgorega napomenuti ni to da se radi o vrlo strogom žanru koji ne prašta kršenje pravila, naročito kad je o njegovoj klasičnoj varijanti riječ. Na samom početku

„Poetike kriminalističkog romana“ Stanko Lasić o tome piše: „Nema vjerojatno nijednog pisca kriminalističkog romana koji se u jednom trenutku nije pobunio, na ovaj ili onaj način, protiv strogosti inherentne tom tipu romana. Isto je tako međutim istina i to da se pisac kriminalističkog romana vraća uvijek – da li pognute glave, ironično ili kiselo, nije važno – izvornoj strukturi svog pričanja. Naime, svakome tko prihvati tu specifičnu igru kakva je kriminalistički roman vrlo brzo postaje jasno da su pravila tog svijeta prilično nesmiljena i da nekako čudno nalikuju onom životu što ga taj roman opisuje: tko ne poštuje pravila igre, biva teško kažnjen“⁵, zaključuje osvrćući se na kratki esej *Twenty rules for writing detective stories* S. S. Van Dinea⁶ čijih dvadeset pravila ne bez razloga uspoređuje s Deset zapovijedi. Opisana žanrovska strogost tek je jedna od značajki kriminalističke književnosti za koju Marta Castellino u eseju *Borges y la narrativa policial* ukratko kaže da se „...barem u svojoj najklasičnijoj verziji anglosaksonskog korijena definira kao metodično, postupno i racionalnim sredstvima provedeno razotkrivanje nekog kriminalnog ili barem misterioznog djela, razotkrivanje koje se temelji na trojstvu likova: zločincu-detektivu-žrtvi. Prema tome, žanr počiva na onom što Alberto Del Monte⁷, jedan od klasičnih povjesničara kriminalističkog modela, naziva detekcijom, odnosno induktivnom razmišljanju koje se temelji na promatranju i utjelovljeno je u liku generički zvanom detektiv“⁸, zaključuje Castellinova upozoravajući da osim određene ideje o književnosti kriminalistički žanr uključuje i sljedeće elemente koje Del Monte spominje u *Breve historia de la novela policiaca* („Kratka povijest kriminalističkog romana“, Taurus, Madrid, 1962.)⁹:

- „Tradiciju tema, sadržaja ili motiva: prvo mjesto na tom popisu zauzima *tajna zatvorene sobe*, a tu su i *racionalizirana tajna* te motiv *bijeg-potjera*.
- Tradiciju psiholoških tipova: određen repertoar likova koji se vrti oko figure detektiva obdarenog nizom tipičnih značajki koje su oblikovali majstori žanra (Poe, tvorac C. Auguste Dupina; Sir Arthur Conan Doyle, otac Sherlocka Holmesa, da spomenemo samo dva primjera).
- Strukturalne i formalne oblike: specifičnu tehniku kompozicije koju možemo definirati kao *obrnutu radnju*, odnosno retrospektivnu konstrukciju radnje u službi konačnog raspleta. Osim toga, kako ističe Todorov¹⁰, postoji struktura karakteristična za kriminalističku priču koja podrazumijeva dva plana: *priču o zločinu* koja govori o 'onome što se uistinu dogodilo', dok *priča o istrazi* objašnjava 'kako čitatelj (ili pripovjedač) dobiva saznanja o događajima'¹¹.
- Ideološku, kulturnu i dr. pozadinu: u tom je smislu znakovito poimanje grada kao "džungle na asfaltu", "labirinta od kamena i željeza" u kojem čovjek tumara između

opasnosti i zamki. Ili pak osnovna zamisao koja se provlači kroz cijeli žanr: lažnost pojavnog stanja stvari, uvjerenje da su ljudi maske i da onkraj tobožnjeg značenja neke riječi ili postupka treba znati otkriti njihovu istinsku vrijednost.“¹²

Iako ne uključuje sve elemente karakteristične za klasičnu kriminalističku književnost, taj prikaz navodim jer u kratkim crtama iznosi neke od njenih temeljnih značajki vezanih uz tematsku i strukturalnu razinu oko kojih se teoretičari manje-više slažu. To su likovi žrtve, počinitelja i onaj najvažniji - istražitelja (detektiva), protagonista koji se od samih početaka žanra prikazuje kao svojevrsni osobenjak izuzetnih intelektualnih, poglavito analitičkih sposobnosti koji je često u društvu manje nadarenog prijatelja-suradnika. Potom su tu zagonetka odnosno tajanstveni zločin čije rješenje mora biti racionalno objašnjivo, motiv potrage (potjere) za nepoznatim počiniteljem (koji bježi od razotkrivanja, a ne u fizičkom smislu), povratna kompozicija radnje sastavljena od dvije priče - one o zločinu (siže) i one o istrazi (fabula, v.¹¹), čitatelju donekle poznat milje u kojem se odvija radnja (ne nužno samo onaj koji je prezentirao Del Monte), odnos istine i privida, te nezaobilazna tajna zatvorene (zaključane) sobe, karakteristika koja će se naći u svakoj relevantnoj definiciji kriminalističkog žanra i koju neki teoretičari smatraju njegovim podžanrom organiziranim oko pitanja „kako je to učinjeno“, razlikujući ga od podžanra *whodunit* kod kojeg je, kao što i sam naziv kaže, bitno pitanje „tko je to učinio“¹³.

Ne ulazeći u to je li riječ od podžanrovima ili ne, napomenut ću da „tajna zatvorene sobe“ i *whodunit* modeli zapleta predstavljaju još dva ključna obilježja klasične kriminalističke književnosti, te da su pitanja „tko?“ i „kako?“ u mnogim, ako ne i većini slučajeva čitatelju podjednako zanimljiva tako da čak i onda kad jedno biva naglašenije, drugo nije isključeno. Dodala bih i da se pitanje „kako je to učinjeno“ uglavnom ne odnosi na sredstvo kojim je zločin, a riječ je najčešće o ubojstvu, počinjen, već na način na koji ga je zločinac uspio izvršiti i proći neopaženo. Na temelju pročitane literature mogu slobodno ustvrditi da čak i onda kad jedno od njih, „tko?“ ili „kako?“, jače zagolica maštu, drugo pitanje ne prestaje pobuđivati zanimanje. Ukratko, prisutna su oba, bez obzira na to koje je u pojedinom slučaju čitatelju intrigantnije, što varira od djela do djela.

Kao primjer za navedeno spomenut ću dvije priče - Poeova „Umorstva u Rue Morgue“ i Chestertonovog „Nevidljivog čovjeka“. U prvoj je tajna zatvorene sobe, odnosno pitanje „kako?“ uistinu ono koje prvo privlači pozornost, jer na koji se način brutalno dvostruko ubojstvo moglo počinuti u prostoriji iz koje je normalnom čovjeku potom bilo nemoguće izaći bez nasilnog otvaranja vrata kojem nije bilo traga. Da zagonetka bude veća, zločinac se nije nalazio ni u prostoriji, iako su svjedoci koji su provalili u kuću čuli glas koji je za svakog od

njih govorio drugim jezikom. Pitanje „kako?“ ovdje tek naizgled i nakratko ima primat jer za sobom nužno povlači pitanje „tko?“, s obzirom da o osobi normalne građe i snage očito nije bila riječ. Fokus se prirodno stavlja na pitanje tko, jer ono, pokazuje Dupin, u sebi krije odgovor na kako – orangutanu je sasvim lako izvedivo ono što čovjeku nije. S druge strane, budući da je žrtva u Chestertonovoj priči živjela okružena mehaničkim lutkama-robotima, u žarište odmah dolazi pitanje „tko?“, tim više što spomenute lutke cijelom slučaju daju nadnaravni predznak sugerirajući i takvo rješenje, za koje u kriminalističkom žanru nema mjesta. Pozornost se u tom trenutku ipak počinje usmjeravati na pitanje „kako?“ jer ako je nadnaravno rješenje isključeno, nije jasno kako je zločincu pošlo za rukom neopaženo proći pored čuvara. To „kako?“ oca Browna dovodi i do odgovora na pitanje „tko?“, budući da na listonošu koji onuda prolazi svaki dan nitko ne obraća pažnju. To ga čini „nevidljivim čovjekom“, a u istoimenoj priči i ubojicom.

Dakako, „zatvorenu sobu“ ne treba shvatiti u doslovnom smislu, jer taj se pojam podjednako odnosi i na vlak, ladanjsku vilu ili dvorac, manji hotel, mirno zabačeno mjestasce u koje stranci dolaze rijetko i uvijek bivaju zapaženi te slične, uključujući urbane lokacije. Jednom riječju, radi se o prostorom ograničenom mjestu radnje u kojem se nalazi „od početka zatvoren krug sumnjivaca“¹⁴ kako piše Rzepka nadovezujući se na Van Dineovo pravilo 10 koje glasi: „krivac mora biti osoba koja je igrala više-manje istaknutu ulogu u priči, odnosno osoba koju čitatelj poznaje i koja mu je pobudila zanimanje“¹⁵.

Sad kad sam se ponovno dotakla „Dvadeset pravila“, vrijeme je da navedem još jednu bitnu i neupitnu značajku kriminalističkog žanra, a to je njegova intelektualnost na koju Van Dine ukazuje prvom rečenicom svog eseja koja glasi: „Detektivska priča je vrsta intelektualne igre“¹⁶. Na tu se značajku prirodno nastavljaju i druge dvije, odnosno induktivno logičko zaključivanje koje dovodi do ranije spomenutog racionalnog rješenja te „element zagonetke“ (eng. *puzzle element*) koji Rzepka opisuje riječima „predstavljanje tajne kao stalno prisutnog problema koji čitatelj treba riješiti, te njena moć da mu uključi sposobnost rasuđivanja“¹⁷. Na ista obilježja kriminalističkog žanra - intelektualnost, induktivni pristup i element zagonetke odnosno križaljke aludira i Milutinović: „Detektivski roman ne potpada toliko pod uobičajeni pojam književnosti, koliko predstavlja zagonetku: u suštini, u pitanju je komplikovana i velika zagonetka-slagalica predstavljena u literarnoj formi. Struktura i mehanizam enigme (cross-world puzzle) i ovog žanra su identični. Oba počivaju na problemu koji treba rešiti; do rešenja se dolazi razmišljanjem, analizom i usklađivanjem naizgled neuklopljivih delova, u skladu sa iskustvom, znanjem, ali i pogađanjem; serije tragova u oba oblika vode onoga ko rešava i kada se uklope gde pripadaju otvaraju put ka daljem napredovanju“¹⁸.

Kad je o subjektu koji rješava zagonetku riječ, valja napomenuti da taj pojam osim lika istražitelja uključuje i čitatelja koji je, iako vanjski, također jedan od elemenata kriminalističkog žanra, tim više što se radi o posebnom tipu čitatelja, budući da je to čitatelj koji, između ostalog, tekstu pristupa sa sumnjom znajući da ga u njemu čeka zagonetka (zločin) koju istražitelj treba odgonetnuti pravilnim izborom između više tragova od kojih jedni odvođe na krivi, a drugi na pravi put do rješenja. Ta zagonetka (zločin) kod čitatelja budi znatiželju i želju za samostalnim pronalaženjem odgovora, navodeći ga na nadmetanje s istražiteljem. S tom bitnom osobinom kriminalističke proze povezana je zakonitost koje se pisac treba pridržavati – poštena igra ili „fair play“. „Čitatelj i detektiv moraju imati jednaku mogućnost za rješavanje tajne. Svi ključevi koji tome vode moraju biti jasno izneseni i opisani“¹⁹ kaže prvo Van Dineovo pravilo na koje se nadovezuje i drugo: „Na čitatelja se ne mogu primijeniti nikakve namjerne smicalice ili prijekove koje zločinac nije podvalio samom detektivu“²⁰.

Načelo poštene igre koje detektivu i čitatelju barem naizgled pruža jednaku priliku za rješavanje zagonetnog zločina, jer izgledi im najčešće ipak nisu potpuno izjednačeni, ukazuje na specifičnu, aktivnu ulogu koju potonji igra u kriminalističkoj književnosti, budući da je upravo on „osoba koja je čitanjem revno oživljava“²¹, kako konstatira američki sveučilišni profesor komparativne književnosti Peter Brooks.

S čitateljem dolazim do posljednje dvije, strukturalne značajke kriminalističke proze o kojima je već bilo riječi. Naime, on se stalno nalazi između dvije priče - priče koju čita i preko koje se upoznaje s događajima, te priče o onome što se zapravo dogodilo, pokušavajući na temelju prve odgonetnuti drugu. Lasić prvu naziva fabulom, a drugu sižeom, ovako ih definirajući: „fabulom zovem slijed događaja jednog romana predloženih *onako kako su se oni u tom romanu dogodili...sižeom zovem kronološki i logički slijed događaja nekog romana bez obzira na to kojim su redom ti događaji u romanu ispričani...*“²². Budući da je ova definicija obrnuta od one koju nalazimo kod ranije spomenutog Todorova, ruskih formalista i autora koji se njima priklanjaju, jer za sve njih je fabula ono što se uistinu desilo (Lasićev siže), a siže način (redoslijed) na koji je to u određenom djelu prikazano (Lasićeva fabula), smatram da ovo valja istaknuti i ukazati na razliku između različitih definicija tih pojmova kako bih izbjegla eventualne nejasnoće, budući da se u tekstu držim Lasićeve definicije. On sam u svojoj „Poetici kriminalističkog romana“ također upozorava na ovu razliku pozivajući se na „tradiciju hrvatske znanstvene terminologije“ koja je u ovom slučaju različita od one ruskih formalista²³.

Dvije priče o istom događaju koje imaju drugačiji redoslijed vode i do posljednjeg bitnog obilježja kriminalističkog žanra: De Monteove „obrnute radnje“ ili kako je Lasić zove „linearno-povratne naracije“, kompozicije koja istovremeno vodi i u budućnost i u prošlost, jer što više čitatelj doznaje iz fabule koja se kreće od sadašnjosti prema budućnosti, to mu jasnija biva prošlost odnosno siže. Drugim, točnije Lasićevim riječima: „linearno kretanje naprijed zapravo je povratno kretanje natrag. To je osnovni zakon ove kompozicije, to će biti ishodišni princip kriminalističkog romana uopće. Zato taj tip romana i zovemo romanom linearno-povratne naracije. Taj je paradoks glavni razlog stroge kompozicije kriminalističkog romana: sve je u njemu uvijek raspoređeno tako da „gleda“ i prema početku i prema kraju. Točnije, kraj je početak, a početak kraj“²⁴.

Da rezimiram dosad rečeno pred kraj izlaganja o osnovnim obilježjima kriminalističkog žanra. Riječ je o intelektualnom žanru u kojem se do rješenja misterioznog no racionalno objašnjivog zločina koji pobuđuje čitateljevu znatiželju i potiče ga na aktivno sudjelovanje dolazi analitičkim pristupom i induktivnim zaključivanjem zahvaljujući kojem dijelovi zagonetke-slagalice dolaze na svoje mjesto. Uvijek prisutni motivi su tajna zaključane sobe i *whodunit*, odnosno pitanja „kako je počinjen zločin“ i „tko je to učinio“. Traganje za odgovorom na oba pitanja odvija se unutar jasno zadanih granica koje se po pitanju mjesta radnje odnose na prostor, a u pogledu likova (mogućih sumnjivaca) na njihov broj. Kad je o likovima riječ, tu su žrtva, zločinac i istražitelj (detektiv) razvijenog intelekta, nerijetko osobenjak kojeg ponekad prati konvencionalniji prijatelj-suradnik čija je inteligencija niža od njegove. Sve se treba zbivati u čitatelju barem kulturološki poznatom okružju, a on je uz istražitelja drugi djelatan akter u odgonetanju zagonetke, akter prema kojem autor treba „igrati pošteno“ i dati mu jednake ili barem prividno jednake mogućnosti da do rješenja dođe prvi. Čitatelj to nastoji učiniti prateći priču kojom su mu događaji prikazani (fabulu) te istovremeno nastojeći odgonetnuti što se i kojim redom zbilo (siže), a kako napreduje ka budućnosti, tako ga linearno-povratna kompozicija priče približava prošlosti u kojoj se krije traženo rješenje. Na samom bih kraju navela još jednu značajku kriminalističkog žanra na koju upozorava Milutinović. Riječ je o citatnosti odnosno intertekstualnosti koju Milutinović, uz zagonetku i potjeru, smatra jednom od „tri dominantne karakteristike detektivskog narativa“²⁵ proizašlu iz sklonosti kriminalističke književnosti da se približi onoj faktografskoj²⁶ iz koje je, kako ću pokazati u nastavku teksta, dijelom i proizašla.

3. Pretpovijest, prethodnici i počeci kriminalističkog žanra

Godinom rođenja kriminalističkog žanra smatra se 1841. kada je u Philadelphiji u "Graham's Magazinu" objavljena Poeova priča „Umorstva u Rue Morgue“ (*Murders in the Rue Morgue*) koja je po prvi put na jednom mjestu objedinila sve njegove temeljne značajke – od glavnog junaka, privatnog istražitelja Augustea C. Dupina koji zagonetni zločin rješava oslanjajući se isključivo na racionalni, analitički pristup i induktivnu metodu pa konačan, opći zaključak donosi na osnovu proučenih pojedinosti, do „tajne zatvorene sobe“, *whodunit* modela i linearno-povratne kompozicije (obrnute radnje). Doduše, dio kritičara početke kriminalističkog žanra povezuje i s nekim ranijim djelima, od kojih se pogotovo u kontekstu engleske književnosti najčešće spominju „Pustolovine Caleba Williamsa“ (1794.) Williama Goldwina i nekolicina gotskih romana Ann Radcliffe²⁷, no iako se u tim djelima mogu naći pojedini elementi tipični za dotični žanr, oni sami po sebi nisu dovoljni da bi o njemu mogla biti riječ. Naime, upozorava Milutinović, „izolovani elementi nisu žanr po sebi“ jer on „predstavlja jedinstvo sintaksičkih, semantičkih i pragmatičnih osobina, te se na osnovu prisustva jedne karakteristike ne može govoriti i o postojanju žanra...“²⁸. Budući da su tek „Umorstva u Rue Morgue“ obuhvatila sve ključne elemente kriminalističkog žanra formirajući ih u prepoznatljiv sustav, Poea se kao prvog pisca „koji je postavio i objedinio distinktivna obeležja detektivike“ i „pričama o Dipenu uveo određene postupke kasnije kanonizovane u osnovu žanra“²⁹ opravdano može nazvati njegovim začetnikom. Doduše, trebalo je proći neko vrijeme da se žanr u potpunosti konstituirao i kao takav postane prepoznatljiv, čime je zaokružen dugotrajan proces razvoja određenih tendencija o kojima će u nastavku biti riječi. Naime, činjenica da se, kako upozorava Milutinović, kriminalistički žanr nije pojavio kao „*creatio ab nihilo*“, budući da su za njega karakteristični elementi postojali i prije „Umorstava u Rue Morgue“ te „nisu bili Poeova invencija“³⁰, potakla me da ga prikažem kao plod razvoja i usustavljanja ranije prisutnih motiva i postupaka od kojih su se neki pojavili u vrlo davnoj prošlosti. Zbog toga ću, prije no što se pozabavim prethodnicima i počecima kriminalističkog žanra, dati kratak osvrt na njegovu pretpovijest, krenuvši od tragova koji se mogu naći već u najranijoj književnosti.

3.1. Pretpovijest kriminalističkog žanra – od drevne usmene književnosti do 17. stoljeća

Motiv enigme koju valja riješiti logičkim razmišljanjem u književnosti je, kao i onaj potrage (potjere) prisutan od samih početaka, pa ne čudi što dio kritičara pradavne korijene kriminalističkog žanra povezuje sa zagonetkama i lovačkim pričama, drevnim oblicima usmene predaje. Na to se osvrće i Milutinović navodeći kako je „kritika do sedamdesetih godina prošlog veka zastupala tezu da se detektivski žanr razvio narativizacijom zagonetke/rebusa, na taj način što su postavljeno pitanje i očekivani odgovor prerasli u sižejnu formu zasnovanu na inicijalnom zločinu, kojim se postavlja problem, i detektivu, preko koga se prikazuje postupak otkrivanja odgovora na pitanje ko je počinitelj (whodunit),“ u nastavku ipak napominjući kako je dotična teza „prihvatljiva za klasičnu školu“, dok se kao „najstariji oblik iz kojeg se oblikovao hard-boiled...podžanr koji mnogo više insistira na akciji nego na logici...navode drevne priče lovaca.“³¹ Budući da su se njihovi protagonisti opisujući svoj pothvat doticali i načina na koji su čitanjem tragova rekonstruirali ponašanje lovine, odnosno iz materijalnih dokaza izvlačili zaključke o događajima kojima nisu prisustvovali dolazeći do njih induktivnom metodom, korijeni kriminalističkog žanra, bez obzira o kojoj školi bila riječ, mogu se povezati i sa zagonetkama i s lovačkim pričama. Stoga Milutinović s pravom ističe da razlika između klasične i *hard-boiled* škole nije u tome što neka od njih isključuje bilo intelektualni proces rekonstrukcije zločina koji vodi do njegova počinitelja, bilo potjeru za potonjim, već se ona „tiče stepena naglašavanja ovih motiva, a nikako potpunog brisanja jednog od njih. Klasična detektivska škola mahom insistira na razotkrivanju zagonetke, ostavljajući potjeru po strani, tj. svodeći je na intelektualnu „aktivnost“, naročito u slučajevima armchair detektiva (detektiva u naslonjaču), dok je u hard-boiledu zagonetka motivacioni agens potere“³².

Iako zagonetka i potraga (potjera), kao i motivi o kojima ću uskoro govoriti, nisu karakteristični samo za kriminalistički žanr, očito je da se čak i u drevnoj usmenoj književnosti mogu pronaći elementi čiji je kasniji specifičan razvojni put pridonio njegovu nastanku.

Motiv zločina, slučajevi u kojima upravo on predstavlja zagonetku i ranije spomenuto trojstvo zločinac-istražitelj-žrtva prisutni su i u ranoj pisanoj književnosti, pa daleke pretke kriminalističkog žanra, kako navodi Milutinović u poglavlju „Prapočeci detektivike“³³, dio kritičara osim u zagonetci i lovačkoj priči pronalazi i u mitovima, biblijskim pričama te nizu

drugih starovjekovnih i srednjovjekovnih djela koja sadrže element detekcije utjelovljen u liku mudrog junaka koji zahvaljujući inteligenciji i logičkom zaključivanju uspijeva riješiti složene prijevare i tajanstvene zločine, što ga u neku ruku čini bliskim istražitelju (detektivu)³⁴. Kao glavni primjeri u tom se smislu najčešće navode priče o Suzani te Belu i zmaju iz starozavjetne Danijelove knjige koje osim Milutinovića spominje i Rzepka³⁵, Sofoklova tragedija „Kralj Edip“ te pripovijesti „Sultan i njegova tri sina“ i „Tri jabuke“ iz „Tisuću i jedne noći“. Osim samog protagonista, Milutinović ističe još dvije značajke zbog kojih se ti i drugi „siže i mudrim junacima“ mogu smatrati dalekim pretečama kriminalističke književnosti, a to su nerijetka serijalnost likova koja upućuje na intertekstualnost³⁶, te didaktička (moralistička) funkcija³⁷ takvih tekstova prisutna i kod prethodnika žanra o kojima će tek biti riječi.

Što se srednjeg vijeka tiče, na njemu se neću zadržavati, već reći samo da daleke korijene kriminalističkog žanra neki kritičari osim u spomenutim pričama iz „Tisuću i jedne noći“ nalaze i u onima iz drugih zbirki poput *Geste Romanorum* u kojima se pojavljuje motiv „mudrog razotkrivanja prevare,“³⁸ za razliku od pojedinih autora koji ih pogrešno traže u tekstovima u kojima je prisutan motiv zločina, no ne i element detekcije. Na činjenicu da takva djela, s naglaskom na ona iz pikarske književnosti, ne predstavljaju pravo ishodište žanra upozoravaju i Milutinović i Rzepka, prvi spominjući priču o provali iz zbornika *Pallace of Pleasure* (1566.) Williama Painterera³⁹ i ističući da su „mnogo konkretniju ulogu u modifikovanju detektivike imali zbornici (kalendari) koji su prenosili istinite priče o čuvenim sudskim procesima,“⁴⁰ a drugi osvrćući se na *rogue tales*, englesku inačicu pikarskih pripovijetki zbog koje podcrtava razliku između priče o zločinu (*crime story*) i kriminalističkog žanra (*detective fiction*),⁴¹ napominjući da je potonji „više plod popularnih balada o zločincima, 'ispovijesti' s vješala i navodnih 'posljednjih riječi' osuđenih kriminalaca poznatih pod zajedničkim nazivom *The Newgate Callendar*“⁴².

Budući da je iz navedenog vidljivo kako korijene kriminalističkog žanra od renesanse nadalje treba tražiti u faktografiji bliskim djelima, točnije zbirkama priča o stvarnim zločinima (zločincima) i suđenjima zbog istih, njima ću se pozabaviti u nastavku ostavivši čistu fikciju nakratko po strani.

Tiskana 1650. u Hamburgu, *Der grosse Schau-Platz jämmerlicher Mordgeschichte* njemačkog odvjetnika i pjesnika Georga Phillipa Harsdörffera (1607-1658) prva je takva zbirka priča o istinitim zločinima, posebice zanimljiva po tome što je, kako navodi Milutinović, „autor stravičnim ubojstvima koja su delovala nadstvarno pristupao sa naučne strane, pronalazio dokaze i otkrivao počinioce u doba kada se istraga bazirala na izvlačenju

priznanja mučenjem⁴³. Pet godina kasnije Harsdörfferov je austrijski kolega Matthias Abele von un zu Lilienberg u Nürnbergu objavio zbirku *Metamorphosis telae judiciariae; das ist seltsame Gerichtshändel* napisanu na temelju građe iz arhiva francuskog parlamentarnog suda, o kojoj Milutinović otkriva da je „ostvarila pravi komercijalni uspeh, bila prevedena na više jezika, a pet nastavaka koja su se pojavila do 1670. doživela su više izdanja⁴⁴. U to se doba, doduše, još uvijek radilo o ne baš toliko velikom broju čitatelja, no on će zahvaljujući sličnim djelima znatnije porasti u stoljeću koje slijedi.

3.2. Prethodnici i počeci kriminalističkog žanra

Ova će cjelina biti podijeljena na dva osnovna dijela odnosno vremenska razdoblja, budući da 18. stoljeće donosi pojavu određenih tendencija bitnih za nastanak kriminalističke književnosti, a ono iduće njihovo sazrijevanje i ispunjavanje zadnjih preduvjeta za rođenje samog žanra: rastućeg zanimanja čitateljstva za temu zločina, sve većeg broja publikacija namijenjenih takvoj publici te osnutka policije i uvođenja pravosudnog sustava utemeljenog na istražnom procesu koji uključuje prikupljanje materijalnih dokaza i usporedbu iskaza svjedoka.

3.2.1. Osamnaesto stoljeće

Razvoj građanskog društva i prirodnih znanosti do kojeg je došlo u 18. stoljeću stvorio je plodno tlo za procvat prosvjetiteljstva, kulturnog pokreta koji je u skladu s humanističkom tradicijom promicao vjeru u ljudski razum i njegovu sposobnost pronalaženja objašnjenja za sve prirodne i društvene pojave, ističući važnost čovjeka (pojedince). Takav antropocentričan nazor koji je zagovarao racionalan odnosno znanstveni pristup s jedne je strane bio reakcija na dotad prevladavajući crkveni dogmatizam i teocentrizam, dok je s druge doveo do pojave struja okrenutih iracionalnosti, senzacionalizmu i sentimentalizmu koje su u konačnici iznjedrile romantizam. Taj se „kulturološki paradoks“, kako ga naziva Milutinović, odrazio i na književnost 18. stoljeća, a naročito njegove druge polovice kad su istovremeno postojali „francuski enciklopedizam i gotska književnost, kao i Kantov intelektualni idealizam i *Sturm und Drang*⁴⁵. Dotična se dihotomija odnosi i na djela koja su utjecala na nastanak kriminalističkog žanra pa se među njih ubrajaju kako „statični, racionalni i filozofski, tj. naučno-istoriografski oblici“, dakle faktografska djela, tako i „avanturistički, atmosferski i sentimentalni vidovi romanse⁴⁶ koji pripadaju fikciji. Iz tog će razloga i ovu cjelinu podijeliti

na dva dijela te će u prvom biti riječi o faktografskoj, a u drugom o fikcijskoj književnosti, iako želim naglasiti da se dihotomija na koju sam netom ukazala može opaziti u obje.

3.2.1.1 Faktografska književnost

Zanimanje koje su djela o stvarnim zločinima počela buditi u drugoj polovici 17. stoljeća u sljedećem je prilično naraslo pa „faktografski oblici kao što su: izvještaji o zločinima, biografije poznatih kriminalaca, ispovesti dželata i zapisi o sudskim postupcima“⁴⁷ postupno postaju traženiji od dotad vrlo popularne pikarske književnosti. Radilo se o zbirkama priča o stvarnim ljudima i događajima objavljivanim u biltenima, zbornicima te sličnim periodičnim i povremenim izdanjima među kojima su vjerojatno najpoznatija već spomenuti *The Newgate Calendar* i *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées* pariškog odvjetnika Francoisa Gayota de Pitavala.

Nazvan po zloglasnom londonskom zatvoru, *The Newgate Calendar* je, piše Rzepka, na listovima velikog formata prvi počeo objavljivati tamošnji kapelan Paul Lorraine koji je u službi bio od 1698. do 1719. Kako se njegova tiskovina s navodno istinitim pričama o osuđenim zločincima iz Newgatea dobro prodavala, ubrzo su pod istim imenom počele izlaziti razne piratske publikacije⁴⁸, dok je izvornik nakon nekog vremena dobio uvezano izdanje. Milutinović navodi kako je prvo objavljeno 1734., najpopularnija su bila četiri toma koja su između 1824. i 1828. uređivali odvjetnici Andrew Knapp i William Baldwin, a zbornik je nastavio izlaziti sve do 20. stoljeća⁴⁹. Iako su Knapp i Baldwin u predgovoru izdanju iz 1824-5. napisali kako bi *The Newgate Calendar*, da parafraziram Rzepku, trebao biti jako dobro primljen kod čitatelja različitog društvenog položaja i obrazovanja, budući da pokazuje kako za zločinom uvijek slijedi kazna⁵⁰, ispostavilo se da moralno-didaktička funkcija ipak nije bila glavni razlog sjajne prodavanosti tog u osnovi populističkog djela. Osim što su neki od zločinaca dovitljivošću i vještinama u ljudima izazivali ono što Rzepka naziva „nastrano divljenje“⁵¹, privlačile su ih i same napete priče koje su, mada utemeljene u stvarnosti, „bile izrazito romantizirane, prepune brutalnih i senzacionalističkih scena ubistava i neverojatnih avantura. Takva priroda kalendara nesumnjivo je podilazila publici i njenoj potrebi za senzacijom, ali oni na najbolji način svedoče o promjenom odnosu prema kriminalu i osamnaestovekovnom spajanju stvarnih događaja sa iracionalnim, fantastičnim i strašnim“, piše Milutinović dodajući da se promjena stava prema zločincu očituje i u sve većem zanimanju „za mračne psihološke elemente“⁵². Na slične značajke ukazuje i u slučaju *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées*, ne misleći samo na izvorna

Pitavalova izdanja objavljivana između 1734. i 1743, već i istoimeni serijal njegovog kolege François Richera koji je izlazio od 1773. do 1789. Potonji je „u uvodu svojih zbirki napisao kako se starao da organizuje građu tako da čitalac ne može odmah primetiti na koji će način slučaj završiti i biti obelodanjen. On će ostati u stanju neizvesnosti tokom razvijanja događaja čime će svaki od slučaja postati uzbudljiviji i zanimljiviji. Zato će čitalac do poslednje stranice biti radoznao da sazna šta će se desiti“, otkriva i nastavlja: „Ovaj Rišerov iskaz značajan je ne samo jer predstavlja „recept“ sastavljanja detektivskih priča, već i zato što naglašava bitnu promenu odnosa prema zločinu. Prestupi u XVIII veku, u zbornicima istinitih događaja (koji su se prema francuskom uzoru često nazivali *Pitavalima*, op. a.), sve više naginju ka fikciji i imaju funkciju ne toliko moralne i didaktičke prirode, koliko nastoje da zabave. Takva promena biće neophodna za pojavljivanje detektivskih tekstova“⁵³. Oni će pak, poglavito u klasičnom razdoblju, pokazivati sklonost tome da izmišljenim pričama i junacima na razne načine, primjerice navođenjem također izmišljenih novinskih članaka ili pozivanjem na ranije slučajeve, daju predznak stvarnog, što će biti vidljivo već kod Poea.

3.2.1.2. Fikcijska književnost

Kao i u slučaju faktografskih djela, supostojanje prosvjetiteljske racionalnosti i težnje vjerodostojnosti s jedne, te naginjanja iracionalnim, senzacionalističkim, sentimentalnim i avanturističkim elementima s druge strane, bit će prisutno i u osamnaestostoljetnoj fikcijskoj književnosti, u kojoj se kao najraniji prethodnici kriminalističkog žanra uglavnom navode Voltaireov „Zadig“, gotska književnost i ranije spomenute „Pustolovine Caleba Williamsa“. Objavljen 1747., „Zadig“ se u literaturi spominje zato što dio kritičara u njegovu istoimenu junaku koji „oslanjajući se samo na fizičke tragove“⁵⁴... „uspeva da na osnovu logičkog zaključivanja opiše konja i kučku koje nije ni video“⁵⁵, prepoznaje svojevrnog „protodetektiva“ značajnog zbog donošenja induktivnog zaključka na temelju materijalnih dokaza, što je karakteristično za kasnije književne istražitelje i posebice izraženo kod Sherlocka Holmsa. Poznat po vještini čitanja tragova, on primjerice u „Grimiznoj niti“ asocira na Zadiga kad iz njih uspijeva doznati da je kola „vukao konj s tri stare potkove i jednom novom na prednjem desnom kopitu“⁵⁶, ali i otići korak dalje te dati okviran no točan opis ubojice.

Kad je o gotskoj književnosti koja se počela javljati u drugoj polovici 18. stoljeća riječ, kao prva djela u kojima se pojavljuju neki elementi tipični za kriminalistički žanr uglavnom se navode romani Ann Radcliffe na koje se osvrću i Rzepka⁵⁷ i Milutinović⁵⁸, pri čemu obojica spominju *The Mysteries of Udolpho* (1794.) čija je junakinja rudimentarni prethodnik lika

istražitelja-amatera, te kao jedan od razloga zbog kojeg u gotskom romanu mnogi vide zametak kriminalističkog žanra ističu napetost (neizvjesnost) i motiv naizgled natprirodne tajne (zločina) za koju se na kraju ipak pronalazi logičko, vjerodostojno objašnjenje. Osim toga, tu su i fragmentarna organizacija, intertekstualnost koja pojačava dojam autentičnosti i motiv gotskog zamka kao varijante zaključane sobe⁵⁹. Nije naodmet spomenuti ni to da je gotaska književnost prilično utjecala na Poeova djela što je vidljivo i po tajanstvenoj, napetoj i jezovitoj atmosferi koja u njima vlada, nerijetko asocirajući na prisutnost nadnaravnih sila. To specifično ozračje koje doprinosi neizvjesnosti prirođenoj i kriminalističkom žanru jedan je od značajnijih elemenata koje je on baštini od gotске književnosti te se, izraženo i modificirano u većoj ili manjoj mjeri, može uočiti i kod „klasika“ poput Doylea.

U „Pustolovinama Caleba Williamsa“ objavljenima iste godine kad i *The Mysteries of Udolpho*, William Goldwin isključio je nadnaravni prizvuk i za razliku od Radcliffove napetost postigao tako što je umjesto za srednjevjekovnim praznovjericama i egzotičnim okruženjem posegnuo za građom iz *The Newgate Calendar*⁶⁰, ističe Rzepka te uz efekt napetosti još nekoliko tipičnih gotskih elemenata poput „strahote i tajanstvenosti zločina“ i „opsesivne prirode sumnje“⁶¹ navodi među jednim dijelom značajki zbog kojih se dotično djelo može smatrati pretečom kriminalističkog žanra. Onaj drugi pak čine obilježja proizašla iz utjecaja faktografske literature o zločinima koji je osim na tematskoj razini, nadahnuotoj slučajevima iz spomenutog zbornika, vidljiv i po sklonosti „pažljivom prikazivanju faktografskih dokaza“ koju Milutinović zajedno s motivima „tajanstvenog ubistva, njegovog razotkrivanja, osude nevinog i potere za pravim ubicom“, činjenice da zbog „detekcije koju sprovodi“ i „radoznalosti koja ga pokreće“ glavni junak „podseća na privatnog detektiva“ te retrospektivne naracije koja pokazuje „prvo posledicu, pa tek onda uzrok“⁶² ističe kao poveznicu između Godwinovog romana i kriminalističkog žanra.

Iz navedenog je vidljivo da su kombinacija faktografskih i fikcijskih elemenata te protagonist koji do rješenja dolazi induktivnom metodom, dakle dvije bitne značajke koje će naslijediti kriminalistički žanr, bile prisutne već u 18. stoljeću u kojem je, kod pisaca ali i ništa manje bitne čitateljske publike, počela sazrijevati karakteristična percepcija tekstova o razotkrivanju zločina nužna za njegov nastanak, baš kao i promjene koje su uslijedile.

3.2.2. Devetnaesto stoljeće

Prvu od tih promjena predstavlja osnutak službene policije koja se, iako je i ranije bilo određenih snaga reda i zakona, u europskim zemljama pojavila tek u 19. stoljeću (u

Francuskoj je utemeljena 1800., u Velikoj Britaniji 1829., a u SAD je proces njenog osnivanja po saveznim državama započeo 1838.), kada se „i uvodi moderan pravosudni sistem zasnovan na sudskom procesu i posrednom dokaznom postupku, a ne na mučenju kao sredstvu dokazivanja krivice“⁶³. Ono je, kako otkriva Rzepka, u Velikoj Britaniji bilo uobičajena praksa sve do sredine 18. stoljeća kad se postupno počelo uvoditi suđenje na osnovu dokaza⁶⁴ koji su se, kad zločinac ne bi bio uhvaćen na licu mjesta ili igrom slučaja, uglavnom sastojali od usmenih svjedočanstava što su ih vrlo često davali potkazivači iz kriminalnog miljea. Istraga utemeljena na detekciji kojom se pribavljaju i materijalni dokazi uvedena je tek kasnije, baš kao i odjeli policijskih detektiva koji su u Velikoj Britaniji i SAD osnovani 1840-tih godina. To je bilo vrlo značajno za nastanak kriminalističkog žanra u kojem istraga koja uključuje induktivno izvlačenje zaključaka iz materijalnih dokaza igra bitnu ulogu. Osim toga, jeftina periodična izdanja koja su nižim klasama ranije pružala korisne informacije u devetnaestom se stoljeću pretvaraju u zabavni medij⁶⁵, a „književne tradicije namenjene razonodi... postaju značajnim delom «zabavne industrije» sa izgrađenom infrastrukturom. Detektivika se u tom kontekstu određuje kao žanr koji je iskoristio i prilagodio sebi već postojeće okolnosti u pogledu specijalizovanih izdanja, publike, kao i tradicije gotske, krimi i feljtonske književnosti“, a „formira se i nova ciljna grupa čitalaca – zaposleni muškarac iz srednjeg sloja“⁶⁶ kojeg privlači tema zločina i u čitanju pronalazi jeftinu zabavu. Rastući broj publikacija koje je nude i čitatelja koji ih kupuju još je jedan čimbenik koji je pogodovao razvoju kriminalističke književnosti. Kad je o njenim prethodnicima iz 19. stoljeća riječ, valja naglasiti da dvije struje, faktografska i fiksijska, nastavljaju supostojati tako da se „na jednoj strani nalazi tradicija povezana sa faktografskom, tačnije pseudomemoarskom književnošću, kao što su newgate romani (djela čiju okosnicu čine prikazi života stvarnih ali i njima nadahnutih izmišljenih zločinaca, op. a.), tekstovi o čuvenim slučajevima i ispovesti poznatih policajaca“, dok se „druga linija nadovezuje na objašnjeni gotik⁶⁷ i prikazuje ne stvarne, policijske detektive, već one izmišljene. Obe linije su uslovne, jer koketiraju gotovo u istoj meri sa faktima i fikcijom... Memoaristi nastoje da fikcionalizuju fakte, a oni koji pišu o izmišljenim detektivima pokušavaju ih prikazati kao faktičke pre svega pozivanjem na druge fiktivne detektive“⁶⁸ piše Milutinović ističući da su te dvije struje „u peru E. A. Poea doživele objedinjavanje i postale osnova detektivskog žanra“. Isprepletenost činjenica i fikcije će od Poea nadalje postati tolika da će dvije struje iz kojih je kriminalistički žanr proizašao prestati biti očite, a on će „nastojati da faktografiše fiktivna dešavanja“⁶⁹.

Dakako, nakon Poea će trebati proći neko vrijeme da se sam žanr u potpunosti formira, postane prepoznatljiv ne samo piscima već i čitateljstvu te uđe u zrelu fazu, što će se dogoditi tek u klasičnom razdoblju kriminalističke književnosti koje započinje pedesetak godina nakon objavljivanja „Umorstava u Rue Morgue“. U tih će pola stoljeća jednim dijelom nastajati i djela koja će pokazivati mnoga no ne i sva obilježja žanra, kao što je bio slučaj i s nekima koja su prethodila Poevoj priči i kojima ću se u nastavku pozabaviti kronološkim redom. Tom ću se prigodom osim na anglosaksonsku osvrnuti i na francusku književnost, točnije djela koja su zbog svog utjecaja nezaobilazna za prikaz rane povijesti kriminalističke književnosti.

3.2.2.1. Od Richmonda i Vidocqa do „Umorstava u Rue Morgue“

Prije utemeljenja londonske policije, za zakon i red u engleskoj prijestolnici skrbili su tzv. *Bow Street Runners*, odred službenih „redara-istražitelja“ koji je 1748. osnovao pisac i mirovni sudac Henry Fielding, a plaćala vlada. Iz njihovih redova, otkriva Rzepka, dolazi i Thomas Richmond, prvi profesionalni detektiv u engleskoj književnosti koji je u romanu *Richmond; or, Scenes in the Life of a Bow Street Officer: Drawn Up from His Private Memoranda* i glavni junak i pripovjedač⁷⁰ svojih dogodovština, iako se to pseudomemoarsko djelo objavljeno 1827. ne pripisuje bivšem pripadniku redarstvenog odreda već piscima Thomasu Skinneru Surru i Thomasu Gaspeyu. Mada je bio prva od zbirki navodno istinitih priča o engleskim službenim detektivima, *Richmond* će slavu steći tek godinama kasnije jer je, opaža Rzepka, „u mnogo pogleda bio ispred svog vremena“⁷¹, uključujući i pažnju koju je poklanjao razotkrivanju zločinca induktivnim zaključivanjem⁷². Osim toga, djela čiji su glavni junaci policijski detektivi u Velikoj će Britaniji postati popularna dva-tri desetljeća nakon prvog izdanja *Richmonda*, za što će u velikoj mjeri biti zaslužno jedno francusko djelo koje je steklo međunarodnu slavu.

Riječ je o *Memoarima* Eugènea-Françoisa Vidocqa (1775-1857) objavljenima 1828. godine, za koje Rzepka kaže da su od „središnjeg značaja za povijest kriminalističke književnosti“⁷³. S njim se slaže i Milutinović koji smatra da „zauzimaju primarnu poziciju“⁷⁴ među *Richmond*u sličnim pseudomemoarskim djelima sa sjećanjima navodno stvarnih policijskih istražitelja kakva su u većem broju počela nastajati od polovice stoljeća, postupno postajući popularnija od zbirki s ispovijestima zločinaca i zapisima sa suđenja.

Sam Vidocq u mladosti je bio s one strane zakona, a nakon što se odlučio ostaviti takvog života 1809. je za parišku policiju počeo raditi kao potkazivač i dvostruki agent te nakon nekog vremena „predložio osnivanje odreda posebnih agenata koji će pratiti bivše osuđenike, loviti odbjegli zatvorenike i bjegunce, a osumnjičene zločince hvatati u zamku“⁷⁵. Odred je

pod imenom *Brigade de la Sûreté* osnovan 1812., a na čelo mu je postavljen Vidocq. Iako je postigao velik uspjeh u borbi protiv kriminala, zbog zavisti i podmetanja takmaca iz „obične“ policije bio je prisiljen dati ostavku 1827., nakon čega je uz pomoć dva pisca iz sjene sastavio svoje *Memoare*. Izvorno naslovljeni *Mémoires de Vidocq, chef de la police de Sûreté, jusqu'en 1827* odmah su „doživeli ogroman uspeh iako su bili puni preterivanja i razmetanja“ piše Milutinović dodajući da su „u njima do detalja opisani postupci istrage i hvatanja kriminalaca kroz uzbudljive i jednostavno ispriповedane sižee.^{76 77} Vidocqovi *Memoari* izvršili su velik utjecaj ne samo na njegove zemljake i suvremenike, začetnike francuskog „policijskog“ romana (*roman policier*), već i autore iz drugih zemalja i kasnijih desetljeća, odigravši važnu ulogu u razvoju kriminalističkog žanra između ostalog i uvođenjem motiva nadmetanja među kolegama⁷⁸. Dok se kod Vidocqa radilo o onima iz dviju različitih policijskih službi, već će se kod Poea to nadmetanje odnositi na profesionalce i amatere odnosno policijske i privatne detektive, što će postati gotovo nezaobilazan motiv u kasnijim kriminalističkim djelima u kojima će do izražaja doći i rivalstvo između književnog istražitelja i čitatelja.

Ostavi li se po strani tematska razina i utjecaj na druge pisce, još jedan značajan doprinos koji su Vidocqovi *Memoari* dali nastanku kriminalističkog žanra bio je sjajan odaziv čitateljske publike koji je pak „uslovio pojavljivanje čitavog niza tekstova nalik“⁷⁹ njima, piše Milutinović koji među tim djelima izdvaja *Les Mystères de Paris* Eugènea Suea, roman u nastavcima koji je od lipnja 1842. do listopada 1843. izlazio u dnevnom listu *Journal des débats* prilično mu podigavši prodaju. Vezano uz Sueovo djelo bitno je napomenuti da se tema zločina i junaka koji se protiv njega bore dijelom zahvaljujući i istražiteljskim sposobnostima pokazala vrlo zahvalnom za tzv. feljtonske romane (*feuilletons*) čije su brojne epizode tijekom 1830-tih počele izlaziti u francuskim novinama podilazeći masovnom ukusu publike željne senzacionalizma. Nije trebalo proći dugo vremena da se moda romana u nastavcima preseli u Veliku Britaniju gdje su 40-tih i 50-tih godina 19. stoljeća pseudomemoari fiktivnih ili fikcionaliziranih policijskih detektiva pisani po uzoru na Vidocqove stekli priličnu popularnost. Među najpoznatijima od njih su *Recollections of a Detective Police-Officer* Thomasa Watersa (pseudonim Williama Rusella) koji je 1849. počeo izlaziti u tjedniku *Chambers's Edinburgh Journal* te „Sumorna kuća“ (*Bleak House*) Charlesa Dickensa izvorno objavlјivana između ožujka 1852. i rujna 1853. kao samostalno mjesečno izdanje, a „slične su «istine ispovijesti» i «sjećanja» policijskih službenika“, piše Rzepka, „nastavila izlaziti sljedećih deset ili više godina“⁸⁰.

Sva se ta djela s jedne strane nadovezuju na faktografsku tradiciju i nekadašnje zbornike o stvarnim zločincima i njihovim zločinima budući da, kako primjećuje Milutinović, „nastavljaju tradiciju priča o istinitim događajima“, iako su „sada u prvom planu policajci, a ne kriminalci,“ dok je s druge strane u njima prisutno i fikcijsko nasljeđe usko vezano uz gotsku književnost na koju podsjećaju „misterije koje prenose svojom atmosferom i senzacionalizmom“⁸¹. Ipak, budući da uključuju samo dio elemenata karakterističnih za kriminalistički žanr, ti se pseudomemoari ne mogu smatrati njegovim predstavnicima u punom smislu riječi. Kao što sam ranije spomenula, prvi i neko vrijeme jedini koji ih je sve objedinio na jednom mjestu bio je Edgar Allan Poe (1809-1849).

3.2.2.2. Poeov doprinos

Pisci i čitateljska publika u SAD pratili su europske književne tokove, a tamošnjim je izdavačima u 19. stoljeću „bilo lakše prodati popularne strane nego domaće autore“, otkriva Rzepka dodajući da su američki pisci „književne uzore nalazili u inozemstvu“, poglavito u Velikoj Britaniji, a Poe je „osim toga pratio književna i znanstvena dostignuća u Francuskoj“⁸², zemlji u koju je smjestio radnju svojih djela s C. Augusteom Dupinom, prvim fikcionalnim privatnim detektivom koji je debitirao u „Umorstvima u Rue Morgue“. Objavljena 1841. u filadelfijskom časopisu *Graham's Magazine*, ta je priča označila rođenje kriminalističkog žanra čije su osnove već postavile „tradicije, žanrovi i tekstovi starog kontinenta“, iako „evropski autori prve polovine XIX veka nisu uspjeli da postojeće prozedee objedine u prepoznatljiv detektivski narativ“, opaža Milutinović dodajući da je to učinio upravo Amerikanac „Edgar Alan Po, autor najzaslužniji za formiranje dva moderna žanra – horora i detektivike“⁸³. U oba je slučaja važnu ulogu odigrala Poeova sklonost gotskoj književnosti odnosno jezivosti i misterioznosti, pa je u „Umorstvima u Rue Morgue“ prva prisutna u vidu ozračja, a druga kao zagonetka na koju logičkim zaključivanjem treba naći racionalni odgovor s kojim nestaje i tajne i njome izazvane jeze te trijumfira analitički um. Taj „rasplet koji je donosio rešenje misterija nesumnjivo je dobio primarno mesto u Poeovim tekstovima“ nastavlja Milutinović ističući da je „neočekivani i iznenađujući objasidbeni kraj za detektiviku najznačajnije nasleđe koje je Po preuzeo od svojih gotskih prethodnika.“⁸⁴ Baštinivši od njih ali i pseudomemoarske književnosti, posebice Vidocqa bez kojeg prema mišljenju mnogih kritičara „ne bi stvorio svog detektiva“⁸⁵ Dupina koji se na slavnog Francuza u „Umorstvima u Rue Morgue“ i osvrće⁸⁶, aludirajući na razliku između njegovog umijeća pogađanja i vlastitih analitičkih sposobnosti, Poe je kao začetnik žanra kasnijim piscima u nasljeđe ostavio osnovni model kriminalističkog narativa sa svim bitnim

značajkama koje on uključuje. To su u prvom redu tajna zaključane sobe i *Whodunit*, odnosno pitanja kako je i tko to napravio, neriješeni zločin kao zagonetka koju valja riješiti analizom postojećih saznanja i materijalnih dokaza na temelju kojih se induktivnom metodom donosi konačan, racionalni zaključak, intelektualna priroda žanra te barem prividni *fair-play* u kojem se znatiželjnom čitatelju daje dovoljno podataka da ga se potakne na samostalno pronalaženje odgovora prije detektiva s kojim se u tom pogledu nadmeće, iako su često, pa tako i kod Poea, oni nedostatni da bi u tome i uspio. Nadalje, tu su konkurentski odnos između amatera Dupina i policijskog prefekta G-a, sam lik intelektualno superiornog istražitelja čiji je koncept prema Milutinoviću Poeova „najveća inovacija“ nastala „kao romantičarska modifikacija mudrog junaka koji razotkriva zločine“⁸⁷, linearno-povratna naracija, intertekstualnost (spominjanje Vidocqa, citati iz drugih djela i fiktivnih novinskih članaka) te s njom često povezano kombiniranje činjenica i fikcije, ukratko sve temeljne značajke žanra o kojima sam govorila u drugoj cjelini ovog rada. Ipak, trebalo je proći vremena da i drugi pisci u potpunosti preuzmu žanrovski model koji je Poe osim „Umorstvima u Rue Morgue“ postavio i drugim dvjema pričama o Dupinu – „Zagonetnim slučajem Marie Roget“ (1842.) i „Ukradenim pismom“ (1844.), a prema dijelu kritičara i nekima u kojima se on ne pojavljuje - „Čovjekom svjetine“ (1840.), „Zlatnim skarabejem“ (1843.) i „Ti si taj“ (1844.) koje spominju i Milutinović i Rzepka, mada se u prve dvije ne dešava nikakav zločin. U svakom slučaju, Poeove su „(detektivske) priče odmah po objavljivanju doživele velik uspeh i bile rado čitane“, a „iako će proći gotovo pola veka do uspostavljanja detektivskih žanrovskih konvencija“, njegovi „tekstovi nesumnjivo su najzaslužniji za to“⁸⁸ piše Milutinović misleći na one s Dupinom u glavnoj ulozi.

Kao razlog zbog kojeg „Umorstva u Rue Morgue“ nisu „odmah utjecala na kriminalističku književnost... barem u Sjedinjenim Državama i Velikoj Britaniji,“ Rzepka navodi činjenicu da ondje „1840-te i 1850-te nisu pripadale ekscentričnim amaterskim detektivima poput Dupina, već novom službenom policijskom istražitelju“⁸⁹, liku koji je, kao što sam već spomenula, u tom razdoblju počeo dominirati pseudomemoarskom kriminalističkom prozom.

3.2.2.3. Od Poea do klasičnog razdoblja

Ta je dominacija do izražaja došla prvo u Velikoj Britaniji, a nešto kasnije i u Sjedinjenim Državama gdje je 1863. objavljena zbirka priča *Strange Stories of a Detective; or, Curiosities of Crime, by a Retired Member of the Detective Police*⁹⁰ kao čiji se autor, što je vidljivo iz naslova, navodi anonimni umirovljeni policijski detektiv. Za tim su djelom pisanim po uzoru na *Recollections of a Detective Police-Officer* uslijedile i druge američke imitacije britanskog

izvornika, no u njima je rješenje zagonetke, za razliku od Poeovih priča, „bilo pitanje slučajnosti jednako često kao i promišljene pretpostavke utemeljene na pažljivo povezanim tragovima i probranim svjedočanstvima,“⁹¹ upozorava Rzepka. Još je jedna bitna razlika između Poeova kriminalističkog opusa i tih pseudomemoarskih djela bila u tome što su njihovi protagonisti „mnogo više pažnje poklanjali aktivnoj nego li intelektualnoj istrazi“⁹², ističe Milutinović koji svoju tezu proširuje i na britanske senzacionalističke romane s temom detektivske istrage iz 60-tih i 70-tih godina 19. stoljeća.

Naime, osim što su zaživjeli u „policijskim 'sjećanjima' i 'memoarima' iz 1850-tih i 1860-tih, kriminalistički su romani i priče sve do zapanjujućeg uspjeha A. C. Doyleovih pustolovina Sherlocka Holmesa koncem stoljeća u velikoj mjeri ostali utkani u druge vrste viktorijanske književnosti, poput Newgate romana, povijesnog romana i gotske priče“⁹³ te senzacionalističkog romana koji se nešto kasnije pridružio tim, prema Rzepki „još uvijek dominantnim žanrovima“⁹⁴. Dok je pseudomemoarska kriminalistička književnost nastala po uzoru na Vidocqove „Memoare“, senzacionalistički su romani „počivali na konvencijama gotske romanse koje su bile prilagođene novim uslovima“, a to je „prilagođavanje izvršeno uvođenjem postupaka iz krimi (newgate) i detektivske (vidokovske literature)“⁹⁵ piše Milutinović napominjući da u tim „romanima s tajnom“, kako ih je definirala stručnjakinja za viktorijansku književnost Kathleen Tillotson, „zapleti obično počivaju na zaverama, skrivenim tajnama, zločinima i zlim planovima“ te predstavljaju „devetnaestovekovnu interpretaciju objašnjenog gotika“ u kojoj su „detektivski elementi, kao i u prethodniku, samo jedan od delova, ili fabularnih linija kompleksne kompozicije.“⁹⁶ Za razliku od pseudomemoara čiji su junaci bili policijski detektivi, u senzacionalističkim su romanima „češći bili likovi amaterskih nego službenih istražitelja“, opaža Rzepka napominjući da su u obje struje, od kojih se prva više oslanjala na faktografsku a druga na fiksijsku tradiciju, autori „radije prikazivali indukciju i izvođenje zaključaka nego poticali čitatelje na činjenje istog“⁹⁷.

Osim takvih djela, i dalje se čitaju i objavljuju ona o poznatim istinitim slučajevima koja u devetnaestostoljetnoj varijanti „objedinjuju postupke pseudomemoarske i literature o zločinima. Od prvih preuzimaju naraciju u obliku ispovesti od strane detektiva koja počiva na prikazivanju analize i tehnika istrage. Literatura o zločinima prisutna je u vidu prikazivanja čuvenih zamršenih prestupa koji bivaju rešeni. Kako bi se potvrdila faktografičnost ovih tekstova, koriste se nebeletristički „citati“, od izveštaja svedoka, do mapa mesta zločina i lista sa svim bitnijim informacijama“⁹⁸, piše Milutinović te kao najpoznatije takvo djelo navodi *The Mysteries of the Court of London* Georgea W. M. Reynoldsa, roman u nastavcima koji je

od 1848. do 1855. izlazio kao jeftino tjedno izdanje (*penny dreadful*) stekavši veliku popularnost, baš kao i njegov prethodnik *The Mysteries of London* (1844-46). Oba su nastala pod utjecajem ranije spomenutog Sueovog djela *Les Mystères de Paris* koje je Reynolds pročitao.

Kao autore koji su odigrali značajniju ulogu u formiranju kriminalističkog žanra između 1850-tih i 1890-tih, točnije 1887. kad je Doyleova „Grimizna nit“ (*A study in Scarlet*) najavila početak klasične epohe, Rzepka i Milutinović ističu Charlesa Dickensa i Wilkieja Collinsa te Francuza Émilea Gaboriaua i Amerikanku Annu Katherine Green, s tim da Milutinović smatra kako su potonji odigrali „daleko značajniju ulogu ne samo u modifikovanju, već i kodifikovanju detektivskih postupaka“⁹⁹ od prve dvojice.

3.2.2.3.1. Charles Dickens

Nakon osnutka Scotland Yarda, rad tog istražiteljskog odjela promoviran je nizom članaka koje je Charles Dickens (1812-1870) objavljivao u svom časopisu *Household Words* opisujući djelovanje „Yardovaca“ u zloglasnim londonskim četvrtima. Dvojicu od njih, Jonathana Whichera i Charlesa Fielda osobno je pratio tijekom „njihovih svakonoćnih istraga te inspektora Fielda kasnije upotrijebio kao model za inspektora Bucketa u *Sumornoj kući*“¹⁰⁰, piše Rzepka, dok Milutinović ističe kako je taj lik postavio „neke od bitnih konvencija literarnih detektiva, pre svega u pogledu dvostrukog društvenog statusa jer se nalazi na razmeđu uglednih građana i kriminalaca. Poput Dipena, Dikensov inspektor je spoj svemoći i samopouzdanja koje dolazi do izražaja u njegovom sukobu sa nadređenim“ ističe aludirajući na profesionalno suparništvo karakteristično za kriminalistički žanr, no u nastavku upozorava kako za razliku od Poea Dickens „ne insistira na apstraktnom zaključivanju (abdukciji),“ budući da Bucket slučaj ubojstva rješava „na terenu, akcijom, zahvaljujući svom poznavanju londonskog podzemlja.“¹⁰¹ Iako ukazuje na to da je „Sumorna kuća“ u osnovi „roman naravi (*novel of manners*)“, Milutinović joj pripisuje bitnu ulogu „u formiranju detektivike u Engleskoj“ dodajući da se ona „ne tiče toliko narativnih tehnika koliko popularizacije policije i negativnog odnosa prema kriminalu.“¹⁰² Usprkos tom romanu i ranije spomenutim pseudomemoarskim djelima, likovi policijskih istražitelja ipak nisu stekli potpunu prevlast u kriminalistički intoniranoj popularnoj prozi, budući da je čitateljska publika rado posezala i za djelima čiji su protagonisti detektivi-amateri, poglavito onima koja su joj zadovoljavala sklonost senzacionalizmu. Njime obojen književni trend, koji sadrži i pojedine elemente karakteristične za kriminalistički žanr, Dickens je „Sumornom kućom“ tek najavio, dok ga je u britansku književnost uveo njegov bliski prijatelj kojim ću se pozabaviti u nastavku.

3.2.2.3.2. Wilkie Collins

Riječ je o Wilkieju Collinsu (1824-1889), „ocu“ senzacionalističkog romana ali i autoru kojeg „svi uzimaju kao jednu od važnijih pojava za detektiviku“¹⁰³, što je vidljivo ne samo na primjeru netom citiranog Milutinovića, već i Rzepke. Ranije navedenu utkanost kriminalističkog u druge popularne viktorijanske žanrove, u Collinsovu slučaju senzacionalistički, dobro ocrtavaju *The Woman in White* (1860) i *The Moonstone* (1868), dva za njegov opus vrlo značajna djela koja su prije prvih britanskih izdanja u za to doba uobičajena tri sveska¹⁰⁴ izvorno objavljujivana u nastavcima u Dickensovom časopisu *All the Year Round*¹⁰⁵. Iako oba sadrže elemente karakteristične za „punokrvnu“ kriminalističku prozu, oni su zastupljeni u prilično različitoj mjeri, pa Milutinović *The Woman in White* ne bez razloga naziva Collinsovim djelom s „najmanje detektivskih osobina.“¹⁰⁶ S druge strane, taj prvi senzacionalistički roman nadahnut je osamnaestostoljetnim istinitim slučajem otete i greškom zatočene žene o kojem je Collins čitao u *Recueil des Causes Celebres* Mauricea Mejana (šesti svezak, Pariz, 1809.)¹⁰⁷, iskoristivši ga kao okosnicu složenog zapleta u kojem učitelj crtanja zaljubljen u žrtvu i njena polusestra postaju svojevrsni detektivi-amateri koji razotkrivaju tajnu odnosno zavjeru povezanu s nezakonitim aktivnostima, tada već poznat motiv koji je senzacionalistička književnost baštinila od gotske. Ipak, u kontekstu razvoja kriminalističkog žanra ta je značajka daleko manje bitna od pripovjedne tehnike, budući da je riječ o romanu koji je „ispripovedan iz više različitih perspektiva“¹⁰⁸ na što ukazuju i Milutinović i Rzepka koji navodi da se ti „neovisni prikazi... čitaju kao niz svjedočanstava danih pod prisegom i dokumenata predanih kao dokazni materijal na suđenju.“¹⁰⁹ Istu će tehniku Collins rabiti i u budućim djelima uključujući *The Moonstone*, za koji i Rzepka i Milutinović napominju da ga je „Eliot¹¹⁰ odredio kao prvi, najduži i najbolji engleski detektivski roman.“¹¹¹ Rzepka doduše dodaje da je „strogo uzevši, tvrdnja o prvenstvu netočna, osim ako je ne preinačimo u 'engleski roman detekcije', budući da je element zagonetke kroz cijelu Collinsovu knjigu naglašen na način dotad nepoznat u kriminalističkoj književnosti,¹¹² a dovodi u pitanje i ono „najveći“ jer „Collins ne 'igra fer'“ s obzirom da rješenje ovisi o „temeljitom poznavanju (navodnog) djelovanja opijuma na svijest i volju,¹¹³ dakle informacijama za koje je pisac znao da su nepoznate velikom broju čitatelja. Ne ulazeći toliko u pojedinosti, Milutinović o dotičnom djelu kaže kako „detektivskih osobina ima znatno više“¹¹⁴ od *The Woman in White*, između ostalog navodeći motiv zaključane sobe, ograničeni broj mogućih počinitelja, krivog osumnjičenika i najmanje sumnjivog pravog krivca koji je istovremeno i glavni istražitelj, za razliku od kojeg onaj službeni, inače

nadahnut likom kod Dickensa spomenutog inspektora Whichera, igra sporednu ulogu i ne uspijeva riješiti osnovni slučaj, iako mu polazi za rukom otkriti tko je krajnji kradljivac. Zanimljivo je da i u kasnijem romanu, *The Law and the Lady* (1875), amateri uspijevaju „onde gde profesionalci omanu“ što Milutinović uz izvještaje „sa suđenja i unakrsnih ispitivanja“ navodi kao „značajne postupke“¹¹⁵ koje sadrži to djelo. Ono ujedno odražava i promjenu javnog mnijenja o „londonskoj policiji u čiju se kompetenciju, pa čak i integritet nakon 1870. sve više počelo sumnjati“¹¹⁶ otkriva Rzepka navodeći niz neriješenih, a medijski dobro popraćenih ubojstava i veliki korupcijski skandal kao neke od razloga. To je utjecalo i na britansku kriminalističku književnost u kojoj su vodeću ulogu od likova profesionalaca preuzeli amaterski odnosno privatni istražitelji koji su je već godinama prije imali u domovini sljedećeg autora kojim ću se pozabaviti. Prije toga, dodala bih da je, uz to što je pokrenuo „čitavu jednu „struju“ u viktorijanskoj književnosti,“¹¹⁷ Collinsov opus u odnosu na prethodnike učinio korak naprijed ka klasičnom razdoblju.

3.2.2.3.3. Emile Gaboriau

Za razliku od Velike Britanije i SAD gdje su polovicom 19. stoljeća bili popularni likovi službenih detektiva, tadašnja francuska javnost nije baš bila naklonjena policiji. Stoga ne čudi što je amater Dupin, kako otkriva Rzepka, u to doba ondje „stekao puno više obožavatelja nego li u domovini svog tvorca“, a „jedan od njih bio je i mladi novinar Émile Gaboriau“¹¹⁸ (1832-1873), otac francuskog kriminalističkog odnosno „policijskog romana“ (*le roman policier*). On je 1863. počeo objavljivati roman u nastavcima *L’Affaire Lerouge* o kojem Milutinović piše da se „uzima za najvažniju pojavu detektivskog žanra nakon Poovih priča“ dodajući da „u njemu francuski autor uvodi dva detektiva: privatnog, Perea Tabarea (Père Tabaret), i policijskog, po kome će postati poznat, gospodina Lekoka (Monsieur Lecoq).“¹¹⁹ Doduše, potonji u tom djelu igra sporednu ulogu jer je policijski protagonist njegov nadređeni, a naglasak je, ističe Rzepka, stavljen na kontrast između „induktivne inteligencije nadarenog amatera“ Tabareta i „neinventivnih, praktičnih metoda policijskog načelnika, 'glasovitog Gevrola“¹²⁰. Dok odvažnošću podsjeća na Vidocqa, Gevrol je s druge strane poput Dupinovog antipoda prefekta G-a, „sposoban čovjek...sklon tome da ga zaslijepi nevjerojatna svojeglavost“¹²¹ kad je o načinu provođenja istrage riječ. Te sličnosti nisu nimalo slučajne, baš kao ni ona između Dupina i Tabareta koji poput svog prethodnika istragu doživljava kao vrstu intelektualne igre i u njoj se služi znanstvenim spoznajama i otkrićima, a „identitet kriminalca otkriva podjednako na osnovu prikupljenih dokaza i njihove analize“¹²² opaža Milutinović, dok Rzepka upozorava da, „rješenje slučaja manje ovisi o Tabaretovoj

hvaljenoj induktivnoj metodi...negoli o nekoliko koincidencija.“¹²³ Više pažnje induktivnom zaključivanju Gaboriau posvećuje u kasnijim djelima čiji je protagonist Lecoq: *Le Crime d'Orcival* (1867), *Le Dossier 113*, te romanu *Monsieur Lecocq* podijeljenom u dvije knjige, *L'enquête* (1868) i *L'Honneur du nom* (1869), u kojem se pojavljuje i Tabaret u ulozi Lecoqova savjetnika, budući da je „žarište detektivskog rivalstva u međuvremenu pomaknuto na odnos između tog inteligentnog, ambicioznog mladca i staromodnog policijskog veterana“¹²⁴ Gevrola, ističe Rzepka. Kao prototipove za Lecoqov lik Milutinović navodi Vidocqa, Lecoqa iz serije romana *Les Habits Noirs* Paula Févala i Dupina, naglašavajući da je Gaboriauov junak od Poeovog preuzeo „analitičku i sposobnost čitanja prošlosti iz predmeta otkrivenih na mestu zločina“ iako je od njega „daleko usmereniji na aktivnu istragu, prikupljanje tragova i ispitivanje lica mesta.“¹²⁵ Prema njegovu mišljenju, „Lekok privodi kraju tipologizaciju detektiva kao junaka započetu kod Poea. Nasuprot Dipenu koji je amater i umetnik, Lekok je profesionalac i naučnik...prvi koji je izlio otisak stopala kako bi ga upotrebio za dokaz...i prvi koji je na osnovu zaustavljenog sata zaključio o vremenu izvršenja zločina.“¹²⁶ Rzepka po pitanju likova također ističe da je Gaboriau „uobličio dva generička prototipa budućih detektivskih protagonista: ekscentričnog, dokonog i entuzijastičnog amatera te mladog, ambicioznog i suvremenog profesionalca,“¹²⁷ dodajući da je njihovom kombinacijom Doyle kasnije stvorio svog Holmesa. Od francuskog je autora u „Grimiznoj niti“ preuzeo i model „nezgodno prekinute narativne strukture“¹²⁸ podijeljene u dva vremenski prilično udaljena dijela (knjige), priču o zločinu i njegovu pretpovijest, „kompoziciju koja karakteriše gotovo sve Gaboriove romane“¹²⁹ ali prema Rzepki predstavlja i „postupak neprikladan za punokrvnu kriminalističku priču u kojoj nije bitno samo što duže odgađati rješenje, nego i neprekidno davati tragove i dokazni materijal koji će potaknuti nastanak različitih scenarija u čitateljevoj mašti.“¹³⁰ Iako po tom pitanju Rzepka francuskom piscu zamjera što pruža „malo mogućnosti za primjenu čitateljeve sposobnosti induktivnog zaključivanja,“¹³¹ zbog čega isti, baš kao ni u slučaju ranije spomenutog Collinsovog romana *The Moonstone*, ne može ravnopravno sudjelovati u rješavanju slučaja, u zasluge mu pripisuje to što induktivna metoda, vaganje dokaza i element zagonetke (*puzzle element*) u njegovim djelima igraju veću ulogu nego ikada prije, zbog čega „ona predstavljaju etapu u razvoju detekcije,“¹³² odnosno kriminalističkog žanra. Tome u prilog govori i Milutinovićeva opaska da „kako bi stvorio iluziju slučaja koji opisuje, Gaborio koristi ne samo nebeletrističke citate, već i jasno datiranje i imenovanje mesta bitnih za istragu“ dodajući da „to posebno važi za navođenje listi svih bitnih informacija do kojih detektiv dolazi,“¹³³ postupak ranije „uobičajen u pseudomemoarskoj književnosti“ koji je u kriminalistički žanr „uveo Gaborio i koji će

postati prepoznatljivo obeležje kasnijih, posebno klasičnih detektivskih tekstova.¹³⁴ Ovaj primjer dobro ocrtava ulogu Gaboriauova djela kao etape na razvojnem putu novog žanra koja postojeće književno nasljeđe povezuje s njegovom zreloom, klasičnom epohom, a s druge često skreće u povijesni odnosno senzacionalistički roman što, kako smo vidjeli i kod Collinsa, za to doba nije neobično.

3.2.2.3.4. Anna Katherine Green

Iako sam se nakon Poea usredotočila na europske pisce, njegova se domovina ne može zaobići u cjelovitom pregledu razvojne etape kriminalističkog žanra koja je prethodila klasičnoj epohi. U tom su smislu određenu ulogu odigrali i *dime novels* (petparački romani), američka inačica engleskih *penny dreadfulsa* u kojoj su se kombinirali „avanturistički i detektivski žanr.“¹³⁵ U jednom od ranijih se 1872. pojavio Old Sleuth, prvi lik detektiva čije su pustolovine izlazile u nastavcima, a dvije godine kasnije, izašao je "The Expressman and the Detective", prvo od (pseudo)memoarskih djela koje je, „nadovezujući se na modele petparačkih romana,¹³⁶ napisao pisac iz sjene što ga je glasoviti detektiv Allan Pinkerton unajmio kako bi njegove pustolovine opisao u „nizu navodno istinitih detektivskih romana,¹³⁷ svojevrsnom prekooceanskom pandanu Vidocqovim memoarima. Kako se u tim i po uzoru na njih nastalim djelima „detektivi...udaljavaju od „mislećeg“ tipa svodeći svoje postupke na akciju,“ Pinkerton se „uzima za predložak hard-boiled junaka.“¹³⁸ Ipak, najveći doprinos sazrijevanju žanra u SAD dala je „majka kriminalističke proze“¹³⁹ Anna Katherine Green, spisateljica koja je „prva upotrebila odrednicu *detektiv*“ i čiji romani prema Milutinoviću predstavljaju „najvažniju pojavu u Americi za kanonizovanje detektivskog žanra.“ Kao kćer poznatog odvjetnika bila je „blisko upoznata sa pravnim i policijskim procedurama“¹⁴⁰ što je vidljivo i u njenim kriminalističkim pripovijetkama i romanima od kojih je prvi i svakako jedan od značajnijih, "The Leavenworth Case", izašao 1878. kao jednosveščano izdanje te prema Rzepki dokazao točnost tvrdnje povjesničarke kriminalističke književnosti Alme Murch koja je za Greenovu napisala da „ni kod jednog ranijeg romanopisca 'tema kriminalističke istrage ne zaokuplja čitateljevu pozornost u tako potpunoj mjeri“¹⁴¹. Osim toga, tu su i manje-više svi bitni motivi i niz elemenata karakterističnih za klasičnu kriminalističku književnost, između ostalog zatvorena soba, nekoliko sumnjivaca koji „potiču maštu na živahan rad,“¹⁴² isprva ne najsumnjiviji počinitelj, zagonetka-slagalica (*puzzle*), „obilje materijalnih indicija“, uključujući „balističke dokaze i iskaze stručnjaka“ te čak i „tlocrt mjesta ubojstva,“¹⁴³ navodi Rzepka. U ulozi istražitelja pojavljuju se i profesionalac Ebenezer Gryce, junak još nekolicine spisateljinih romana, i

amater, Gryceov pomoćnik Mr. Raymond, no među njima nema nadmetanja već kao i Gaboriauovi Tabaret i Lecoq „rade zajedno s podjednakim uspehom.“¹⁴⁴ Vezano uz "The Leavenworth Case", Milutinović također napominje da taj „roman postavlja čitav niz postupaka koji će u klasičnoj školi postati konvencije: ubistvo bogataša neposredno pre no što uspe da promeni testament, detektiv koji se zaljubljuje u svoju klijentkinju, jednu od osumnjičenih, leš u biblioteci, nacrt mesta zločina, batlera kao krivca“ u nastavku dodajući da su „gotovo svi detektivski romani ove spisateljice zasnovani na istom modelu“ prema kojem tijekom noćnog susreta „dolazi do razbuktavanja snažnih strasti čije otimanje kontroli dovodi do ubistva. Tada na scenu stupa detektiv/inspektor“ koji istražujući slučaj „uspeva da otkrije prikrivene tragove koji povezuju prošlost mnogih likova. Da bi se ta veza prikazala koriste se retrospekcije, odnosno flešbekovi... i upravo to prikazivanje različitih isečaka prošlosti kao bitnih segmenata istrage jeste prepoznatljiva osobina Greenove“¹⁴⁵ koja je primjerice prisutna i u kratkim pričama kod nas objavljenim u „Škrinjici od ametista,“ izboru iz zbirke "Room Number 3 and Other Detective stories" objavljene 1905. Za razliku od Gaboriaua, kod nje nema prekinute narativne strukture podijeljene u dvije knjige, već retrospekcije inkorporirane u jedinstvenu cjelinu vremenski pomiču radnju naprijed ka traženom rješenju. Greenova je napisala četrdesetak kriminalističkih djela, a njen je bogat opus između ostalog utjecao i na Agathu Christie koja ga je „čitala i voljela od mladih dana.“¹⁴⁶

Prije negoli se posvetim klasičnom razdoblju kriminalističke književnosti u kojem su primarnu ulogu odigrali britanski autori, smatram potrebnim ukazati na formalnu značajku koja ih razlikuje od „jednosveščane“ Amerikanke Greenove, a dala se naslutiti već i u Collinsovu slučaju odnosno drugačijim izdanjima njegovih djela tiskanih u piščevoj domovini i SAD^(v. 104). Riječ je o „traženoj dužini većine devetnaestostoljetnih romana, bilo objavljivanih u nastavcima ili potpunom, trosveščanom izdanju“ koja je „kriminalističkoj prozi pisanoj u stilu "The Moonstonea" otežala postizanje uspjeha“¹⁴⁷ kakav je polučio taj roman, budući da su od kraja 1870-tih u Velikoj Britaniji sve traženije postale kratke priče. Ta je pojava djelomično povezana i s rastućim postotkom urbanog stanovništva koje je svakodnevno putovalo na posao, pa Rzepka „dio razloga za porast popularnosti kratkih priča“ vidi u „širenju britanske gradske željeznice zbog kojeg se počelo stvarati tržište za kraće zabavne sadržaje tijekom vožnje. S gradnjom radničkih naselja u predgrađima Londona i drugih većih gradova tijekom 1880-tih i 1890-tih, pripovijetke prikladne za dužinu putovanja do grada i iz njega počele su istiskivati romane u nastavcima iz tjednih časopisa stvorivši plodno tlo za kriminalističku priču.“¹⁴⁸ Koncem 19. stoljeća na zalasku su bila i trosveščana izdanja, budući da su se zbog bolje isplativosti britanski izdavači povelili za primjerom

američkih kolega i počeli zahtijevati romane manjeg opsega, a Rzepka otkriva kako se onaj „jednosveščanog formata prvi put pojavio u Engleskoj s "The Dark House" Georgea Manvillea Fenna 1885.“¹⁴⁹ Dvije godine kasnije u istom je formatu izašla i „Grimizna nit“ Arthura Conana Doylea kojom se „završava viševekovni proces modifikovanja i izdvajanja detektivskog u odnosu na druge žanrove i počinje doba kanonizovanosti, takozvana klasična škola detektivike.“¹⁵⁰

4. Početak klasičnog razdoblja i Arthur Conan Doyle

„U klasičnoj školi postupci kristalisani tokom prethodnih razdoblja dobivaju status normi kojih svi učesnici književne komunikacije, od autora, preko tekstova i izdavačkih kuća, do čitalaca i kritike, postaju svesni insistirajući na njihovom strogom pridržavanju,“¹⁵¹ opaža Milutinović nešto kasnije dodajući da se „osnovna obeležja ove škole uglavnom vezuju za dve osobine: prepoznatljivu formulu i velikog detektiva“ te da „klasična detektivska priča počiva na misteriji i prestupu, naglašavajući potragu za rešenjem“¹⁵² u kojoj, barem teoretski i prividno, čitatelj i detektiv imaju izjednačene izgleda za uspjeh jer pisac mora „igrati pošteno“ i prvom otkriti sve podatke do kojih dolazi i drugi, iako zapravo „stvar nije u tome da se“, kako primjećuje Rzepka, „čitatelju zajamči kako će sam uvijek doći do pravog rješenja, već da ga se potakne da pokuša.“¹⁵³ To je prema mom mišljenju odlično zapažanje o pravilu poštene igre za koje držim da je u biti relativne naravi jer čitateljeve i detektivove šanse za rješavanje zločina nikad nisu potpuno jednake, na što sam se osvrnula u drugoj cjelini ovog rada i čega ću se ponovno dotaknuti obrađujući početak klasičnog razdoblja (škole) koje je trajalo od posljednjeg desetljeća 19. do 40-tih godina 20. stoljeća. Budući da je „reč o relativno dugom periodu, neretko se govori o dve etape kroz koje je ova škola prošla“ piše Milutinović dodajući da je „rana faza vezana za vreme 1890-1918, dok se zlatni vek tiče međuratnog doba.“¹⁵⁴ S obzirom na opsežnost građe koja bi obuhvatila cijelo klasično razdoblje, zadržat ću se samo na ranoj fazi odnosno njenom začetniku.

Ipak, prije negoli se posvetim spomenutoj temi, osvrnula bih se na formalnu razliku između rane faze i zlatnog doba koju i Milutinović i Rzepka spominju na početku svojih izlaganja o klasičnoj etapi kriminalističke književnosti, ukazujući na to da u njenom početnom razdoblju prevladavaju kraći, a u onom koje slijedi duži književni oblici.

Milutinović tako navodi da je u ranoj fazi „priča bila dominantan medij prenošenja detektivskih tekstova“ koji su se pojavljivali „u magazinima i periodici, od kojih je najvažniji *Strand Magazine* kroz čije će korice proći svi značajniji autori ove (klasične, op.a.) škole,“¹⁵⁵

dok Rzepka ističe kako je upravo taj britanski časopis „koji je odbijao objavljivati tekstove u nastavcima... nametnuo format kratke priče“ čija je struktura „čitateljevu pozornost držala usredotočenu na tajnu i brzo donosila rješenje.“¹⁵⁶ Doduše, djelo koje je označilo početak klasičnog razdoblja nije bilo napisano u tom obliku i izašlo je u drugom časopisu. Njime i njegovim autorom pozabavit ću se u nastavku.

4.1. Arthur Conan Doyle

Riječ je o više puta spomenutom kratkom romanu „Grimizna nit“ (*A Study in Scarlet*) Arthura Conana Doylea (1859-1930) nastajalom 1886. dok je taj pisanoj riječi sklon liječnik, „od mladih dana ljubitelj Edgara Allana Poea, Émilea Gaboriaua i Wilkieja Collinsa“¹⁵⁷, kratio vrijeme čekajući pacijente u svojoj uglavnom praznoj ordinaciji. Prvi put objavljena na stranicama godišnjaka *Beeton's Christmas Annual* u studenom 1887. kao cjelovito djelo, „Grimizna nit“ je najavila prijelaz s trosveščanih i serijskih romana na sažetije oblike te, što je još važnije, označila početak klasičnog razdoblja kriminalističke književnosti pokazavši potpunu svijest o žanru kojem pripada i njegovim poetičkim načelima. Iz navedenih ću joj razloga u nastavku posvetiti zasebnu podcjelinu, a njenom autoru, kao prvom u velikom trojcu Doyle-Chesterton-Christie bez kojeg bi, kako s pravom navodi Milutinović, klasična škola bila nezamisliva¹⁵⁸, dati nešto više prostora.

4.1.1. Grimizna nit

U tom kratkom romanu podijeljenom na dva dijela: „Prijepis sjećanja dr. med. Johna H. Watsona, nekadašnjeg pripadnika Vojnog medicinskog odsjeka“ i „Zemlju Svetaca“, prvi put se pojavljuju ekscentrični privatni istražitelj ili, kako se sam naziva, „savjetodavni detektiv“¹⁵⁹ Sherlock Holmes i umirovljeni vojni kirurg dr. John H. Watson, Holmesov tada novopečeni znanac i sustanar koji ga i predstavlja čitateljima te, izuzev u pet poglavlja „Zemlje svetaca“, igra ulogu pripovjedača. Watson, a tako i čitatelji, sustanarovo zanimanje doznaje nakon što ga iznervira novinski članak „Knjiga života“ čiji autor, a ispostavi se da je to upravo Holmes, nastoji pokazati „koliko bi pažljiv čovjek mogao naučiti iz točnog i sustavnog proučavanja svega s čim bi se susreo“,¹⁶⁰ objašnjavajući i veličajući zahtjevno umijeće induktivnog zaključivanja i analize, te kao početni korak ka ovladavanju istima navodi rješavanje jednostavnijih problema kao što je raspoznavanje osobne povijesti i profesije neznanca „jednim pogledom.“¹⁶¹ Saznavši čime se Holmes bavi, Watson ga uspoređi s Dupinom, a potom spomene i Gaboriauovog Lecoqa, no uvrijedi se kad ovaj za prvog kaže da je „bio vrlo

nedomišljat svat“ zamjerivši mu razmetljivost i površnost ali ipak priznavši „svojevrstu analitičku genijalnost,“ dok se na drugog okomi baš kao i Poeov junak na svog prethodnika Vidocqa, nazove ga „bijednom šeptrljom“ koju je isticala samo „upornost,“ napomene da je do odgovora za kojim je Lecoq tragao „otprilike šest mjeseci“ sam došao „u roku od dvadeset i četiri sata“ i dotično djelo (*Monsier Lecoq*) proglasi „udžbenikom za detektive koji bi ih podučavao tome što da izbjegavaju.“¹⁶² Iznerviran sustanarovim komentarima, Watson ostaje zatečen kad mu ovaj svoje teze iz članka dokaže na primjeru neznanca koji Holmesu donosi pisamce u kojem ga Scotland Yardov istražitelj Gregson izvještava o slučaju tajanstvenog ubojstva u nenastanjenoj kući moleći za pomoć u istrazi.

Ovoj epizodi s početka djela odvojila sam toliko prostora jer se već u njoj može pronaći nekoliko bitnih žanrovskih značajki koje pokazuju da je „Grimizna nit,“ kako piše Milutinović, „iako prvi roman o Šerloku Holmsu...u potpunosti samosvestan svojih detektivskih konvencija“¹⁶³ i tradicije koja mu je prethodila. Na to ukazuje ne samo citatni (intertekstualni) osvrt na junake drugih autora kojim se vlastitom djelu daje dojam autentičnosti faktografske proze, što će se kroz „Grimiznu nit“ ponavljati (pseudo)citatnim spominjanjem imaginarnih novinskih članaka i slučajeva zločina te izmišljenih ali i stvarnih knjiga, već i naglašavanje intelektualne naravi žanra putem jednog od nekolicine Holmesovih razmatranja o važnosti pažljivog i svrsishodnog promatranja, pravilnog tumačenja prikupljenih podataka i izvlačenja zaključaka iz njih analitičkim razmišljanjem. Tu je i dio za žanr tipičnih likova (ekscentrični intelektualno superiorni detektiv i njegov pratitelj) kojima će se kasnije pridružiti i ostali (žrtve, ubojica i „velikom detektivu“ inferiorni policijski istražitelji), tema rivalstva između amatera i službenih detektiva, te motivi zagonetke-slagalice, *whodunit*-a i zatvorene sobe. Potonja se u početku prvog dijela javlja u varijanti nenastanjene kuće, a u njegovoj završnici kao zaključana hotelska soba u kojoj se dogodilo drugo ubojstvo nakon kojeg se klupko počinje brzo razmotavati, ubojica biva uhićen i slučaj riješen. Slijedi drugi dio u kojem je Doyle, baš kao i Gaboriau u romanu *Monsier Lecoq*, posegnuo za istom, prekinutom narativnom strukturom opisavši zbivanja koja su ubojstvima prethodila iz perspektive sveznajućeg pripovjedača od kojeg ih doznaje samo čitatelj. Naime, tek kad u pretposljednem poglavlju ulogu pripovjedača ponovno preuzme Watson, on, Holmes i dva „Yardovca“ od ubojice u kratkim crtama dobivaju informacije o razlozima i tijekom njegovog osvetničkog pohoda, dok završnicu čini doktorovo izvješće o smrti uhićenika te opis razgovora u kojem ga sustanar detaljno upoznaje s koracima koji su ga doveli do rješenja, što će postati pravilo i u kasnijim djelima. Čitatelj na tom mjestu otkriva da je usprkos podrobnijoj upućenosti u „pretpovijest“ zločina ostao prikraćen za podatke koje je

pripovjedač Watson ili previdio ili s njima nije bio upoznat, kao primjerice sadržajem telegrama koji je Holmesu otkrio identitet ubojice, no s druge strane stječe uvid u način na koji „detektiv iščitava i razume poruku koju drugi ne shvataju zahvaljujući svojim intelektualnim kompetencijama,¹⁶⁴ odnosno „sposobnosti zaključivanja unatrag“¹⁶⁵ kako Holmes Watsonu opisuje analitičko umijeće kojim se iz poznatog ishoda (zločina) dolazi do koraka (radnji) koji su do njega doveli. Tim komentarem svog junaka Doyle na neki način zaključuje osnovnu „edukaciju“ čitatelja kriminalističke literature koju je posredstvom Watsona započeo raspravom o članku „Knjiga života“ i nastavio nizom izjava kojima je kroz roman davao naputke potrebne za iščitavanje (tekstualnih) tragova koji vode do rješavanja zločina, prikazavši taj proces kao odgonetanje složene zagonetke-slagalice u kojem književni detektiv, ali i čitatelj pronalaze intelektualno zadovoljstvo. To će se ponavljati i u Doyleovim sljedećim djelima s istim glavnim junakom i njegovim pratiteljem-pripovjedačem, za što si je pisac ostavio otvorena vrata na samom kraju „Grimizne niti“ kad Watson, ljut zbog članka u kojem se zasluge za rješavanje slučaja pripisu nesposobnim „Yardovcima“, obznani da je sve zapisao kako bi javnost doznala pravu verziju priče.

4.1.2. Ostala djela

Kad je „Grimiznu nit“ u ljeto 1888. kao knjigu ponovno objavio „Beetonov izdavač Ward, Lock & Co... nakon čega je rasprodana i prije kraja iste godine doživjela još jedno izdanje,¹⁶⁶ Doyle i njegov detektiv izazvali su zanimanje američke izdavačke kuće Lippincott zahvaljujući kojoj je sljedeći kratki roman o Holmesovim slučajevima „Znak četvorice“¹⁶⁷ u veljači 1890. objavljen u filadelfijskom i londonskom izdanju mjesečnika *Lippincott's Monthly Magazine*, te se prije i nakon što je u listopadu iste godine izašao kao knjiga¹⁶⁸ u nastavcima pojavio u još nekoliko časopisa s obje strane oceana. Jedan od njih, piše Rzepka u nastavku, bio je i britanski tjednik *Tit-Bits* čiji je vlasnik George Newness Doyleu ponudio primamljiv honorar za šest priča koje su trebale izaći u njegovu novom mjesečniku *The Strand Magazine* u kojem je prva, „Skandal u Češkoj“ (*A Scandal in Bohemia*), svjetlo dana ugledala u srpnju 1891. Bio je to početak plodne suradnje između časopisa koji je odbijao izdavati romane u nastavcima i pisca koji je stvorio „serijskog junaka čiji će doživljaji čitatelja vezati uz časopis pritom ga ne odvrćajući od kupnje budućih brojeva zbog eventualnog propuštanja kojeg nastavka,¹⁶⁹ navodi Rzepka ukazujući na problem kojeg su Doyle svojim autorskim konceptom, a Newness izdavačkom politikom očito željeli riješiti. Potpisivanje njihovog ugovora označilo je kraj Doyleove medicinske karijere i razvoj one

profesionalnog kriminalističkog spisatelja koju je započeo spomenutim kratkim romanima, a nastavio pričama u *The Strandu* koje su također poţnjele uspjeh, pokazujući „da je mladi liječnik zasigurno bio na tragu nečega što je nailazilo na dobar odjek kod čitateljstva.“¹⁷⁰ Sve u svemu, Doyle je objavio 56 priča, kasnije izdanih u pet zbirki - „Pustolovinama Sherlocka Holmesa“ (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892.), „Sjećanjima Sherlocka Holmesa“ (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1893.), „Povratku Sherlocka Holmesa“ (*The Return of Sherlock Holmes*, 1905.), „Njegovom posljednjem naklonu“ (*His Last Bow*, 1917.) i „Kartoteci Sherlocka Holmesa“ (*The Casebook of Sherlock Holmes*, 1927.), te romane „Baskervilski pas“ (*The Hound of the Baskervilles*, 1902.) i „Dolina straha“ (*The Valley of Fear*, 1915.)¹⁷¹ sa Sherlockom Holmesom u glavnoj ulozi, a sva su se ta djela prije no što bi izašla kao knjige pojavljivala u spomenutom *The Strandu* između 1891. i 1927., iako s povremenim razmacima od po godinu-dvije do čak 10 godina, koliko je trajala prva i najduža stanka. Naime, budući da su Holmesove i Watsonove pustolovine od samih početaka postigle velik uspjeh kod čitateljstva u autorovoj domovini i SAD, a time izazvale i rastuće zanimanje izdavača, Doyle koji je bio sklon i drugim žanrovima, prvenstveno povijesnom romanu u kojem se stalno nastojao dokazati, nije želio da mu ostatak spisateljskog opusa pati, pa „zasićen avanturama velikog detektiva ubija Holmsa 1893. godine u priči 'Posljedni problem'“ (*The Adventure of the Final Problem*, op. a). Istog trenutka 20 000 pretplatnika *Strand Magazine* u znak protesta otkazuje svoje pretplate, Dojl dobija stotine pisama čitalaca koji žele da se Holms vrati, a u Americi se osniva klub 'Let's Keep Holmes Live,'¹⁷² otkriva Milutinović. Budući da nijedno od niza djela koja je objavio nakon 1893. nije doseglo uspjeh serijala o Holmesu, Doyle mu se na kraju ipak vraća te od kolovoza 1901. do svibnja 1902. u *The Strand Magazineu* koji je u međuvremenu postao nešto popustljiviji prema objavljivanju djela u nastavcima izlazi ranije spomenuti roman „Baskervilski pas.“ Njegova se radnja doduše odvija prije *The Adventure of the Final Problem*, priče u kojoj se po prvi put pojavljuje profesor Moriarty, zločinački um ravan onom glasovitog detektiva, a koja završava njihovom borbom na rubu uske litice i navodnom zajedničkom pogibijom u ponoru vodopada Reichenbach. Kako nije svjedočio događaju, Watson svoje izvješće o smrti te dvojice zakletih neprijatelja temelji na pisamcu koje mu je ostavio Holmes i rezultatima službene istrage u kojoj zbog prirodnih prepreka nije pronađeno tijelo niti jedne od sukobljenih strana, zahvaljujući čemu je 1903. Doyle bez problema „uskrsnuo“ Holmesa u priči „Nenastanjena kuća“ (*The Adventure of the Empty House*) i napisao još 32 djela o slučajevima svog detektiva. U četiri od njih – „Posljednjem naklonu“ (*His Last Bow*, 1917.), *The Adventure of the Mazarin Stone* (1921.), „Izbijeljenom vojniku“ (*The Blanched Soldier*, 1926.) i „Lavljoj

grivi“ (*The Lion's Mane*, 1926.) Watson se ne pojavljuje u ulozi pripovjedača, budući da su prve dvije ispričane iz perspektive onog sveznajućeg, a preostale pripovijeda sam Holmes.

4.1.3 Doyleova veza s tradicijom i doprinos žanru

Kao što sam ranije spomenula, Doyle je rado čitao Poeova, Gaboriauova i Collinsova djela, a bio je dobro upoznat i s Vidocqovim *Memoarima*, te stoga ne čudi što se tragovi tih utjecaja mogu opaziti u njegovu serijalu o Sherlocku Holmesu, počevši s konceptom glavnog junaka koji se na nekadašnjeg čelnika *Sûretéa* „nadovezuje prevashodno u pogledu na njegove virtuoznosti u prerađivanju i glumi... Dipeo je prisutan preko ekscentričnosti i izuzetnih analitičkih moći, dok je Lekok ponudio forenzičke sposobnosti,“¹⁷³ opaža Milutinović. Osim kod glavnog junaka, poveznice sa spomenutim autorima vidljive su i na drugim razinama, pa Doyle primjerice po uzoru na Collinsov „Hotel duhova“ u romanima „Baskervilski pas“ i priči *The Adventure of the Sussex Vampire* postavlja „norme odnosa prema čudesnom i nadrealnom koje određuju (klasičnu) detektiviku,“ nastavljajući načela „objašnjenog gotika koja podrazumevaju da je sve čudesno i nadrealno zapravo delo ljudskih ruku, trik kojim se zločinci koriste kako bi zavarali istragu.“¹⁷⁴ Kad je o kompoziciji riječ, već se u „Grimiznoj niti“ primjećuje Gaboriauov utjecaj prisutan i u „Znaku četvorice“ te „Dolini straha“ u kojima se „pri kraju, kao motivacija rešenja, umeću obimni flešbekovi koji imaju svojstvo zasebne celine,“¹⁷⁵ što do izražaja dolazi naročito u prvom i posljednjem romanu u kojima su ti dijelovi koji opisuju „pretpovijest“ zločina i formalno odijeljeni od ostatka teksta. S druge strane, osim tih sporadičnih dugih *flashbackova* za Doyleova je djela ipak karakterističnija dominacija dijaloga, budući da priče s Holmesom, poput onih s Dupinom, „počivaju na modelu zasnovanom na razgovoru, i to između klijenta/policije i detektiva, kao i detektiva i prijatelja,“ ističe Milutinović dodajući da su „svi opisi bitni za otkrivanje zločina predloženi preko govora nekog od junaka ili izveštaja iz medija“ te napominjući kako slijedeći Poevu paradigmu i Doyle priču razvija „na principu postavljanja zagonetnog zločina, prikupljanja informacija o njemu, pogrešnih interpretacija i detektivovog rešenja.“¹⁷⁵ Osim tradicije koja mu je prethodila i koju je svojim opusom nadgradio uvevši kriminalističku književnost u klasičnu etapu, Holmesov je tvorac prije negoli se u njemu okušao bio potpuno svjestan konvencija ali i nedovoljno iskorištenih mogućnosti samog žanra. Nakon što se odlučio za serijskog protagonista kao poveznicu između zasebnih djela kojom će privući čitatelje bolje nego izdanjima u nastavcima, zaključio je da je za dobru kriminalističku fabulu nisu dovoljne samo zagonetka (tajna) koju valja odgonetnuti i napeta

priča. „Prvo treba stvoriti idejni nacrt. Jednom kad imate ključnu zamisao (o počinjenju i počinitelju zločina, dakle postavljenoj zagonetki, op.a.) sljedeće što treba napraviti je sakriti ju i naglasiti sve što može dovesti do različitih objašnjenja. Holmes je, međutim, u stanju uočiti sve pogreške u tim tumačenjima te na manje-više dramatičan način doći do pravog rješenja koracima koje može opisati i opravdati,“¹⁷⁶ piše Rzepka navodeći ulomak iz Doyleovog autobiografskog djela *Memories and Adventures* (1924.) i dodajući da je on „prvi kriminalistički pisac koji je detekcijsku fabulu zamislio upravo na taj način, kao sredstvo za otkrivanje skrivene narativne 'zamisli'“¹⁷⁷ koja potiče čitatelja na smišljanje različitih rješenja povezivanjem „tragova“ koje doznaje iz teksta, prvenstveno podataka o prikupljenim dokazima i svjedočanstvima. Dakako, od svih mogućih objašnjenja na kraju se pravim pokazuje samo ono do kojeg je detektiv došao koracima koje može objasniti i opravdati s obzirom na „tragove“ s kojima je upoznat i čitatelj. Opisani će obrazac u kojem se „element zagonetke-slagalice stalno nalazi u prvom planu... biti prisutan u svojoj budućoj kriminalističkoj literaturi, sve do današnjih dana,“¹⁷⁸ što bih istaknula kao prvi od Doyleovih važnih doprinosa žanru.

Drugi se odnosi na „tragove“ koje čitatelj nalazi u tekstu povezane s piščevim „odgajanjem“ recipijenta kriminalističke literature, ulogom pripovjedača i pravilom *fair-playa*. Osim u ranije spomenuta četiri djela u kojima se ne pojavljuje u toj ulozi, iako se prikaz slučajeva i pristup informacijama bitno ne razlikuju pa neke od njih ostaju previđene odnosno prešućene, dr. Watson je kao prijatelj-kroničar taj od kojeg čitatelj doznaje sve činjenice, uključujući i konačno Holmesovo objašnjenje. Jednako kao i čitatelju, prijatelju-pripovjedaču nedostaju detektivova specijalistička znanja, poput poznavanja geologije, djelovanja otrova, poznatih slučajeva zločina, sposobnosti čitanja tragova itd., no s druge strane „njegova zapitkivanja i pogrešne pretpostavke imaju za cilj da čitaoca približe rešenju,“¹⁷⁹ piše Milutinović ukazujući na „edukativnu“ funkciju Doyleovih tekstova o Holmesu. Naime, od „Grimizne niti“ nadalje, posredstvom Watsonovih izvješća, čitatelji su od autora dobivali naputke koji su im pomagali „učiti“ u detektivov um, jer je glavina tajne koju je valjalo razotkriti bila povezana s „onim o čemu Holmes u datom trenutku razmišlja.“¹⁸⁰ Jednom kad je u to proniknuo, „odgajajući“ se kroz čitanje Holmesovih dogodovština, čitatelj bez obzira što ga izneseni dokazi i svjedočanstva navode na krivi put dobiva „ključ“ za iščitavanje kriminalističkog teksta onkraj tih podataka i veće šanse za rješavanje zagonetke, pa je pravilo *fair-playa* koje je na jednoj razini eventualno prekršeno (specijalistička znanja i previđeni/prešućeni podaci), na drugoj ispoštovano. Edukacija (vjernog) čitatelja kriminalističke proze s kojom je započeo Doyle, nakon rane će faze klasične etape takvom recipijentu inferiornog prijatelja-kroničara učiniti

suvišnim, jer u Zlatno doba pripovjedač „postaje 'spoljašni', nepersonalizovan, distanciran od sveta koji prikazuje, ali i dalje nepouzdan.“¹⁸¹ Ipak, zahvaljujući Doyleovom „edukativnom“ doprinosu, čitatelj će biti spremniji na zamke koje ga čekaju u sadržaju teksta i vještiji u pronalaženju tragova ispisanih između redaka, odnosno u detektivovom načinu razmišljanja. Treći bitan Doyleov doprinos kriminalističkom žanru povezan je upravo s odnosom čitatelja i detektiva, jer potonji postavlja izazov prvom potičući ga da „bude korak ispred njega i, ako je moguće pobijedi.“¹⁸² Prema Rzepki, upravo je taj mentalni trening u kojem je zbog nadmetanja s detektivom čitatelj potaknut staviti u maksimalni pogon svoju rekonstruktivnu maštu, ono najvažnije što je Doyle ostavio kriminalističkom žanru u naslijeđe.

BILJEŠKE:

¹ "...una de las pocas invenciones literarias de nuestra época", *Asesinos de papel.*, str. 249.

² „Usmeni Borges“, str. 59.

³ Milutinović razliku između detektivike i krimija prvo opisuje sljedećim riječima: „Pošto je reč o tekstovima koji se bave razotkrivanjem tajanstvenog prestupa, detektivski žanr se povezuje sa onima u kojima se pojavljuje zločin, pre svega krimijem i hororom. Veza sa krimijem nastaje prenebregavajući činjenice da se u detektivici prikazuje potraga i razotkrivanje prestupa, i da je detektiv, kao neko ko vrši tu potragu, u prvom planu, dok potonji žanr prenosi pripremanje i izvršenje zločina sa kriminalcem u fokusu“...(str. 252.)...a potom ukratko ponavlja: “dok prvi (detektivika, op.a.) insistira na prikazivanju razotkrivanja zločina, drugi (krimi, op.a.) se koncentriše na slikanje njegovih priprema i izvršenja.“ (str. 257.); „Istorijska poetika detektivskog romana“

⁴ „A 'formula' is like a recipe: it describes the specific kinds of characters, settings, and plots that readers have come to expect in their favourite popular genre.“, *Detective Fiction*, str. 12.

⁵ „Poetika kriminalističkog romana“, str. 9.

⁶ Pseudonim američkog književnog i likovnog kritičara, esejista i pisca kriminalističkih romana Willarda Huntingtona Wrighta (1888-1939).

⁷ Alberto Del Monte (1924-1975), talijanski filolog i hispanist.

⁸ „... diremos que -al menos en su versión más clásica, de raíz anglosajona- se define como el descubrimiento metódico y gradual, por instrumentos racionales, de un hecho criminal o al menos misterioso, que se basa en una tríada de personajes: delincuente-detective-víctima. Así, el género reposa en lo que Alberto de Monte -uno de los historiadores clásicos de la modalidad detectivesca- denomina precisamente detection; vale decir, el razonamiento inductivo basado en la observación y encarnado en el personaje genéricamente llamado detective.“, *Borges y la narrativa policial*, str. 91. u *Revista de literaturas Modernas*, N° 29

⁹ Španjolski prijevod talijanskog izvornika *Breve storia del romanzo poliziesco* (Laterza, Bari, 1962.).

¹⁰ Riječ je o Cvetanu Todorovu (1939.-), bugarsko-francuskom filozofu i književnom teoretičaru, autoru djela *Poétique de la prose* (Editions du Seuil, Pariz, 1971.) koje Dejan Milutinović na str. 144. u svojoj „Istorijskoj poetici detektivske priče“ navodi kao izvor studije koju spominje u rečenici: „Najznačajniji i najuticajniji rad koji je nastojao da opiše

gramatiku detektivske sintakse jeste studija Cvetana Todorova „Tipologija detektivske fikcije” (1966).

¹¹ Rzepka o Todorovljevoj podjeli kaže sljedeće: „... The first story, Todorov goes on to say – the story of the crime – tells 'what really happened', whereas the second – the story of the investigation – explains 'how the reader (or the narrator) has come to know about it'. Drawing on the terminology of Russian Formalist Critics of the early twentieth century, Todorov calls the first story 'story' and the second 'plot': 'The story is what has happened in life, the plot is the way the author presents it to us'...“, *Detective Fiction*, str. 19. Usporedbe radi, napomenut ću kako Rzepkine termine "story" i "plot" Lasić naziva „sižeom“ i „fabulom“, obrnuto od ruskih formalista.

¹² „-una tradición de temas, argumentos o motivos: en este repertorio se incluye en primer lugar el enigma del cuarto cerrado; también, el misterio racionalizado y el motivo fuga-persecución.

-una tradición de tipos psicológicos: un determinado repertorio de personajes, que gira alrededor de la figura del detective, dotado de una serie de rasgos tipificadores por los maestros del género (Poe, creador de C. Auguste Dupin; Sir A. Conan Doyle, de Sherlock Holmes, por citar sólo dos ejemplos).

-modos estructurales y formales: una técnica específica de composición, que podríamos definir como una trama al revés, vale decir, todo se construye retrospectivamente en función de la revelación final. Además, como señala Todorov, existe una estructura propia del relato policial que comprende dos planos: la historia del crimen cuenta "lo que efectivamente ocurrió", mientras que la historia de la investigación explica "cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos".

-un trasfondo ideológico, cultural, etc.: al respecto, es significativa la percepción de la ciudad como una "jungla de asfalto", como "un laberinto de piedra y hierro" (p. 51), en que el hombre deambula entre peligros e insidias. O la idea básica que subyace a todo el género: la falsedad de las apariencias, la convicción de que los hombres son máscaras y hay que saber descubrir el verdadero valor de una palabra o un gesto, más allá de su significado ficticio (p. 152)“, *Borges y la narrativa policial*, str. 106.

¹³ Tako Dejan Milutinović, osvrćući se na „specijalizovani sajt za misterioznu književnost <http://www.hsmb.com/mysterious-links/mystery-genre-definitions.html>“, piše „...Whodunit je izdvojen kao dobar primer misterije pošto je osnovni cilj u njemu rešavanje zagonetke (slagalice) i otkrivanje istine pomoću logike, zapažanja i indukcije.

Misterija zaključane sobe je sledeći podžanr u kome naglasak nije na pitanju ko je počinitelj

već kako je zločin izvršen.“, „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 121.

¹⁴ „...a closed circle of suspects from the beginning“, *Detective fiction*, str. 15.

¹⁵ „A culprit must turn out to be a person who has played more or less prominent part in the story — that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest.“, *Twenty rules for writing detective stories*

¹⁶ „The detective story is a kind of intellectual game“, Ibid.

¹⁷ „...the presentation of the mystery as an ongoing problem for the reader to solve, and its power to engage the reader's own reasoning abilities“, *Detective fiction*, str. 10.

¹⁸ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 133.

¹⁹ „The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.“, *Twenty rules for writing detective stories*

²⁰ „No willful tricks or deceptions may be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself.“, Ibid.

²¹ „...the person who actively brings the text to life by reading it“, *Detective fiction*, str. 23.

²² „Poetika kriminalističkog romana“, str. 19.

²³ „Vidljivo je da za razliku od ruskih formalista (a u skladu s tradicijom hrvatske znanstvene terminologije) fabulom zovem slijed događaja jednog romana predloženih onako kako su se oni u tom romanu dogodili ...; Ibid., str. 19.

²⁴ Ibid., str. 53.

²⁵ „Situacija da je detektivika u svojoj primordijalnoj formi modifikovana spajanjem zagonetke/rebusa i priča o lovu jasno ističe intertekstualnost kao osnovno obeležje ovog žanra. Otuda se kao tri dominantne karakteristike detektivskog narativa mogu izdvojiti: zagonetka, potera i intertekstualnost“, „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 253.

²⁶ „...gotovo nema detektivskog teksta koji se ne poziva na svoje prethodnike. Tako se Po, kako ćemo videti, pozivao na Vidoka, Holms na obojicu, a gotovo svi kasniji detektivi na Holmsa...Iako se autocitatnost tumači kao neophodnost u procesu konvencionalizacije žanra, ipak je u slučaju detektivike ona daleko kompleksnija. Kod srodnih žanrova, kao što su horor i krimi, ovaj postupak nije u tolikoj meri izražen. Mogući odgovor na pitanje zašto je to tako u detektivici tiče se njenog koketiranja s faktografičnošću: detektivi nastoje uveriti čitaoca u stvarnost sveta u kome žive, te da bi dokumentovali sopstvenu fikciju pozivaju se na slučajeve svojih (fiktivnih) prethodnika i njihovih mogućih svetova, određujući ih kao činjenične“, Ibid. str. 253.

²⁷ "...*Caleb Williams* is often cited, along with several of Radcliffe's works, as one of the first English 'detective' novels"; *Detective Fiction*, str. 55

²⁸ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 249.

²⁹ *Ibid.*, str. 249.

³⁰ *Ibid.*, str. 249.

³¹ *Ibid.* str. 252.

³² *Ibid.*, str. 253.

³³ *Ibid.* str. 252-260.

³⁴ „Postupak mudrog pronicanja u istinski poredak upućuje na detekciju, a sam tip mudrog junaka u neposrednoj je korespondenciji sa detektivom jer obojica rešavaju zagonetne prestupe pomoću svoje inteligencije“; *Ibid.* str. 254.

³⁵ "Some critics have traced the genre as far back as the Jewish Apocrypha's stories of Daniel defeating the Elders in the trial of Susanna, or exposing the priests' theft of grain from the temple of Bel“; *Detective fiction*, str. 16.

³⁶ "Još jedna sličnost (s detektivom, op.a.) tiče se činjenice da se neretko radi o serijalnim likovima, tj. da oni razotkrivaju više različitih prevara. Serijalnost upućuje i na intertekstualnost, naročito u slučajevima kad se spominju prethodni junakovi uspesi, ali i sam kontekst u kome se nalaze takve priče je takav pošto se uglavnom radi o folklornim oblicima, drevnim zbornicima ili istoriografskim tekstovima“; „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 254.

³⁷ „Čak je i semantički aspekt navedenih priča veoma blizak detektivici. Iako je reč o sakralnim i profanim tekstovima, efekat je izrazito moralnog i etičkog usmerenja („naravoučenija“) jer se zločin prikazuje kao nešto nedopustivo, kažnjivo i destruktivno“; *Ibid.*, str. 254.

³⁸ *Ibid.*, str. 264.

³⁹ „Jako se priča ovog zbornika 'A Burglary and Its Sequel' (odnosno 'A Duke of Venice And Ricciardo') navodi za preteču detektivike, ona to nije pošto se radi o primeru pikarske književnosti u kojem je provala u prvom planu“; *Ibid.*, str. 265.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 265.

⁴¹ “Crime stories in Europe predate detective fiction by two or more centuries, appearing in England as early as the rouges' tales of the high Reinassance“; *Detective fiction*, str. 51.

⁴² “... is more nearly a product of the broadside ballads, gallows 'confessions' and purported 'last words' of condemned criminals known, collectively, as *The Newgate Callendar*“; *Ibid.*, str. 51.

⁴³ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 265.

⁴⁴ Ibid., str. 265.

⁴⁵ Ibid., str. 267.

⁴⁶ Ibid., str. 267.

⁴⁷ Ibid., str. 268.

⁴⁸ "The *Calendar* began as a series of broadsheets published by Paul Lorraine, chaplain of Newgate from 1698 to 1719., purporting to contain the true histories of the condemned criminals incarcerated there. The broadsheets sold well. Soon, booksellers were pirating and publishing them in bound volumes, under the same or similar titles..."; *Detective fiction*, str. 51.

⁴⁹ „*Newgate Calendar* pojavio se 1734. i njegovi su tomovi štampani sve do XX veka.“ Advokati Endrju Knap (Andrew Knapp) i Vilijem Boldvin (William Baldwin) objavili su najpopularnija izdanja, četiri toma izašla u periodu od 1824. do 1828.; „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 268-9.

⁵⁰ "The *Newgate Calendar*, they write, should prove 'highly acceptable to all ranks and condition of men', because it shows 'that crime has always been followed by punishment'; *Detective fiction*, str. 51.

⁵¹ "...perverse admiration for wily tricksters like the prison escape artist Jack Sheppard and Dick Turpin, the dashing highwayman"; Ibid., str. 52.

⁵² „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 269.

⁵³ Ibid., str. 268.

⁵⁴ "...the title character infers the size, colour, and trappings of a horse that has escaped from the emperor's stable, relying solely upon physical signs..."; *Detective fiction*, str. 16.

⁵⁵ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 270.

⁵⁶ „Grimizna nit“, str. 38.

⁵⁷ "Many critics have cited Radcliffe's book as a detective story prototype...we find detective (...amateur), mysteries to be solved, and an investigation which evaluates in the solution to these mysteries"; *Detective fiction*, str. 11.

⁵⁸ „...u njenim tekstovima natprirodna dešavanja koja zauzimaju najviše prostora na kraju bivaju objašnjenja na razuman i plauzibilan način“; „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 272.

⁵⁹ „Tekstovi koje su pisale En Redklif, Klara Riv i njihove kolegice karakterisala je fragmentarna organizacija, sačinjena od mnoštva epizoda i retrospekcija; naratori su se često menjali, i njihova naracija bila je obeležena intertekstualnošću, navodima iz pisama ili

dnevnika, koji su imali za cilj pojačavanje autentičnosti ispriповedanog...Gotske romanse dešavale su se na udaljenim i izolovanim mestima...Ključni element hronotopa bio je gotski zamak...nesumnjivo alteracija zaključane sobe; Ibid.,str. 272-273.

⁶⁰ "rather than drawing on medieval superstitions and exotic settings to create suspense, as Radcliffe did, he turned to scenes and incidents from *The Newgate Calendar*"; *Detective fiction*, str. 55.

⁶¹ "...elements of *Caleb Williams* that make it an important harbinger of things to come: the terror and mystery of crime; the obsessive nature of suspicion; the paranoid thrills of flight, pursuit, arrest, and escape; and the daring use of incognito and disguise... These are also elements of the Gothic novel as Godwin would have known it; Ibid., str. 55.

⁶² „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 275.

⁶³ Ibid. str. 282.

⁶⁴ "...by about the middle of the eighteenth century an enlightened abhorrence of torture and trial by ordeal led to the gradual introduction of evidentiary trials"; *Detective fiction*, str. 57.

⁶⁵ "...the transformation of cheap serial publications...formerly devoted to 'improving' the lower classes with useful information, into entertainment media."; Ibid., str. 64.

⁶⁶ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 276.

⁶⁷ Termin objašnjeni gotik Milutinović je preuzeo od Dejana Ognjanovića, niškog pisca, kritičara i publicista koji je doktorirao na temu žanra strave i užasa, a koji gotik dijeli na rani, objašnjeni ili ženski i kasni, muški ili natprirodni. U prvom naizgled natprirodna zbivanja „na kraju bivaju objašnjena na razuman i plauzibilan način“, Ibid., str. 272.

⁶⁸ Ibid, str. 276.

⁶⁹ Ibid., str. 281.

⁷⁰ "*Richmond* is the first novel in English to feature a professional detective protagonist throughout. Indeed, it is narrated entirely by a professional detective 'Thomas Richmond'..."; *Detective fiction*, str. 67.

⁷¹ "...was in many respects ahead of his time"; Ibid., str. 66

⁷² "...the author of *Richmond* is ahead of his time in the attention he gives to detection through inference and induction"; Ibid. str. 67

⁷³ "...his story is of central importance to the history of detective fiction"; Ibid. 59

⁷⁴ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 282-283.

⁷⁵ "...Vidocq proposed the creation of a brigade of special agents to keep an eye on ex-convicts, chase down escaped prisoners and fugitives, and entrap suspected criminals"; *Detective fiction*, str. 60.

⁷⁶Budući da se Milutinović služi nazivljem ruskih formalista, njegov siže je ono što se u hrvatskoj znanstvenoj terminologiji koje se pridržava Lasić, pa tako i ja, zove fabula. (v. ²⁶)

⁷⁷ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 283-284.

⁷⁸ "Another important theme of later detective fiction first introduced by Vidocq is peer competition"; *Detective fiction*, str. 61.

⁷⁹ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 284.

⁸⁰ "Similar fictionalized 'official reminiscences' and 'true recollections' appeared over the following decade or more"; *Detective fiction*, str. 90.

⁸¹ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 285.

⁸² "...best selling foreign authors were easier for American publishers to market than their own...America looked abroad, mainly to the parent country, for its best sellers and literary models. Edgar Allan Poe was no exception to this rule, but he also paid attention to literary and scientific developments in France"; *Detective fiction*, str. 72.

⁸³ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 286.

⁸⁴ *Ibid.*, str. 287.

⁸⁵ „Značajno mesto o Poovom modifikovanju detektivike pripada i tradiciji pseudomemoarske književnosti, posebno Vidokovim *Memoarima*. Mnogi pretpostavljaju da Po ne bi stvorio svog detektiva da nije bilo ovog teksta, mada je njegov Dipen koncipiran drugačije od „stvarnog predloška...“; *Ibid.*, str. 287.

⁸⁶ „Vidok je, na primer, umeo dobro da pogađa, i bio je istrajan čovek. Ali, bez obrazovane misli, stalno je grešio upravo zbog intenziteta sa kojim je sprovodio istrage. Mogao je možda da vidi jednu-dve tačke neobično jasno, ali je time nužno gubio iz vida stvar u celini“; *Ibid.*, str. 287.

⁸⁷ *Ibid.*, str. 319.

⁸⁸ *Ibid.*, str. 322.

⁸⁹ "It had no immediate effect on the writing of crime fiction...at least in the United States and great Britain, where the 1840s and 1850s belonged not to eccentric amateur detectives like Dupin but to the new police detective"; *Detective fiction*, str. 90.

⁹⁰ *Ibid.*, str. 92.

⁹¹ "... was as often a matter of chance as of deliberate hypothesis based on carefully assembled clues and sifted testimony"; *Ibid.*, str. 92.

⁹² „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 324.

⁹³ "...police 'recollections' and 'memoirs' of the 1850s and 1860s, detective novels and stories remained largely submerged in other types of Victorian literature, such as the Newgate novel,

the historical novel and the Gothic tale, until the stunning success of Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes adventures late in century"; *Detective fiction*, str. 99.

⁹⁴ "...still dominant genres"; *Ibid.*, str. 99

⁹⁵ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 323.

⁹⁶ *Ibid.* str. 323, bilješka 729

⁹⁷ "...preferred to display acts of induction and inference rather than encourage their readers to perform them. Their principal investigators, however, were more often amateur than official"; *Detective fiction*, str. 99.

⁹⁸ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 323.

⁹⁹ *Ibid.*, str. 327-328.

¹⁰⁰ "... on some of their nightly investigations, and later used Inspector Field as his model for Inspector Bucket in *Bleak House*; *Detective fiction*, str. 90.

¹⁰¹ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 324.

¹⁰² *Ibid.*, str. 325.

¹⁰³ *Ibid.*, str. 326.

¹⁰⁴ Naglasak je na domovini autora i ujedno zemlji objavljivanja, budući da je iste godine i s dva tjedna razmaka *The Woman in White* doživio prvo američko izdanje u jednom svesku, a jednako je bilo i s romanom *The Moonstone*; <http://www.wilkie-collins.info>

¹⁰⁵ *The Woman in White* je u tom časopisu u nastavcima izlazio od 26. studenog 1859. do 25. kolovoza 1860., a *The Moonstone* od 4. siječnja do 8. kolovoza 1867. Istodobno su izlazili i u američkom tjedniku *Harper's Weekly*; *Ibid.*

¹⁰⁶ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 326.

¹⁰⁷ Podaci preuzeti s: http://www.wilkie-collins.info/books_woman_white.htm

¹⁰⁸ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 326.

¹⁰⁹ "... independent narratives... that read like a series of affidavits and documents submitted in evidence for a trial"; *Detective fiction*, str. 103.

¹¹⁰ Thomas Stearns Eliot (1888-1965), američko-engleski književnik i Nobelovac

¹¹¹ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 326.

¹¹² "Strictly speaking, the claim of priority is untrue, unless we alter it to read 'English novels of detection', for the puzzle element is foregrounded through Collins's book in a fashion unknown to casebook detective fiction"; *Detective fiction*, str. 101.

¹¹³ "...intimate knowledge of the (supposed) effects of opium on consciousness and will"; *Ibid.*, str.101.

¹¹⁴ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 326.

¹¹⁵ Ibid., str. 327.

¹¹⁶ "...after 1870 the competence, and even integrity, of the London police became increasingly suspect"; *Detective fiction*, str. 111.

¹¹⁷ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 327.

¹¹⁸ "In France, Dupin drew many more admirers than in his creator's native country. Among them was a young journalist named Émile Gaboriau"; *Detective fiction*, str. 92.

¹¹⁹ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 328.

¹²⁰ "...in which he pitted the inductive intelligence of a gifted amateur, a retired pawnbroker called Père Tabaret, against the stolid, practical methods of the Chief of Police, 'the celebrated Gevrol'"; *Detective fiction*, str. 92.

¹²¹ "... an able man...liable to be blinded by an incredible obstinacy"; Ibid. str. 92

¹²² „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 328.

¹²³ "...the solution to the case depends less upon Tabaret's vaunted 'method of induction'...than upon several coincidences"; *Detective fiction*, str. 93.

¹²⁴ "...the focus of detective rivalry had meanwhile shifted to the relationship between Lecoq and Gevrol, the brainy, ambitious youngster and the old-fashioned police veteran"; Ibid., str. 92-93.

¹²⁵ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 328.

¹²⁶ Ibid., str. 330.

¹²⁷ "...fleshed out two generic prototypes of detective heroes to come: the eccentric, leisured, and enthusiastic amateur, and the young, ambitious, and up-to-date professional"; *Detective Fiction*, str. 94

¹²⁸ "awkwardly interrupted narrative structure"; Ibid., str. 94.

¹²⁹ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 329.

¹³⁰ "...unsuitable...device...for a full-fledged story of detection, where the point is not just to delay the solution as long as possible but also to provide continuous clues and testimony that will incite the invention of multiple plot arrays in the reader's imagination"; *Detective Fiction*, str. 94

¹³¹ "...few opportunities to engage the reader's powers of inductive reasoning"; Ibid., str. 94

¹³² "... represent a stage of development in detection"; Ibid., str. 93

¹³³ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 330.

¹³⁴ Ibid., str. 330., bilješka 749

¹³⁵ Ibid., str. 331.

¹³⁶ Ibid.. str. 332.

¹³⁷ "...series of purportedly real-life detective novels"; *Detective Fiction*, str. 112.

¹³⁸ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 332.

¹³⁹ „The Mother of Detective Fiction“; *Detective Fiction*, str. 112.

¹⁴⁰ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 333.

¹⁴¹ "...in no earlier novelist 'does the detective theme monopolize the reader's attention so completely'"; *Detective Fiction*, str. 112.

¹⁴² "...keeping our...imagination in a vigorous play"; *Ibid.*, str. 112.

¹⁴³ "...material clues abound... ballistic evidence and expert testimony... a floor plan of the murder scene"; *Ibid.*, str. 112-113.

¹⁴⁴ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 333.

¹⁴⁵ *Ibid.*, str. 333.

¹⁴⁶ "...had read and admired Green's novels since her youth"; *Detective Fiction*, str. 113.

¹⁴⁷ "... demanding length of most nineteenth-century novels, whether published in periodical series or in full three-volume format"... "difficulty in maintaining the success of *The Moonstone* style of fictional detection"; *Detective Fiction*, str. 112.

¹⁴⁸ "Part of the reason for the rise in popularity of short stories was the spread of the British urban commuter railway, which had begun to create a market for shorter entertainment in transit. With the construction of bedroom communities in the suburbs of London and other major cities during the 1880s and 1890s, short stories suitable to the duration of a ride to and from city began to replace serialized novels in the weekly magazines, providing fertile ground for the detective short story."; *Ibid.*, str. 112.

¹⁴⁹ "The single volume format first appeared in England with George Manville Fenn's *The Dark House* (1885)"; *Ibid.*, str. 113.

¹⁵⁰ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 344.

¹⁵¹ *Ibid.*, str. 345.

¹⁵² *Ibid.*, str. 347.

¹⁵³ "...the point...is not to ensure that the reader will always reach the correct solution on his or her own, but to incite him or her to make the attempt"; *Detective Fiction*, str. 120.

¹⁵⁴ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 345.

¹⁵⁵ *Ibid.*, str. 345-6.

¹⁵⁶ "...refused to publish serialized features...the short story format imposed by *The Strand*...keeping the reader's attention focused on the mystery at hand and providing a quick pay-off"; *Detective Fiction*, str. 119.

¹⁵⁷ „An admirer of Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau and Wilkie Collins from an early age“
Ibid., str. 118.

¹⁵⁸ „Klasična škola dala je mnoštvo tekstova. Međutim, bez ostvarenja velike trojke, Dojla, Čestertona i Kristijeve, ona je nezamisliva“; „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 355.

¹⁵⁹ „Grimizna nit“, str. 24.

¹⁶⁰ Ibid., str. 22.

¹⁶¹ Ibid., str. 23.

¹⁶² Ibid., str. 25-26.

¹⁶³ „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 343.

¹⁶⁴ Ibid., str. 349.

¹⁶⁵ „Grimizna nit“, str. 131.

¹⁶⁶ "Beeton's publisher, Ward, Lock & Co., reprinted *A Study in Scarlet* as a separate book the very next summer, whereupon it sold out and went into still another edition before the end of the year"; *Detective Fiction*, str. 118.

¹⁶⁷ U nas je tako preveden kad je 1978. izašao u izdanju zagrebačke Alfe, dok je naslov prvog američkog izdanja *The Sign of the Four* kasnije promijenjen u britansku inačicu *The Sign of Four* koja je ostala u uporabi sve do danas; Ibid., str. 118.; izvor s interneta: www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=The_Sign_of_Four

¹⁶⁸ Objavila ga je londonska izdavačka kuća Spencer Blackett; izvor s interneta: www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Spencer_Blackett

¹⁶⁹ "...continuing character that would 'bind [the] reader' to the magazine without discouraging him or her from buying future numbers if an instalment happend to be missed"; *Detective Fiction*, str. 119.

¹⁷⁰ "...the young physician was clearly on something, and readers were responding"; Ibid., str. 119.

¹⁷¹ Riječ je o zbirkama priča „Pustolovine Sherlocka Holmesa“ (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892.), „Sjećanja Sherlocka Holmesa“ (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1893.), „Povratak Sherlocka Holmesa“ (*The Return of Sherlock Holmes*, 1905.), „Posljednji naklon“ (*His Last Bow*, 1917.) i „Kartoteka Sherlocka Holmesa“ (*The Casebook of Sherlock Holmes*, 1927.) te romanima „Baskervilski pas“ (*The Hound of the Baskervilles*, 1902.) i „Dolina straha“ (*The Valley of Fear*, 1915.); „Grimizna nit“, Bilješka o piscu i djelu, str. 138.

¹⁷² „Istorijska poetika detektivske priče“, str. 356.

¹⁷³ Ibid., str. 357.

¹⁷⁴ Ibid., str. 356.

¹⁷⁵ Ibid., str. 358.

¹⁷⁶ "The first thing you need is to get your idea. Having got that key idea one's next task is to conceal it and lay emphasis upon everything which can make for a different explanation. Holmes, however, can see all the fallacies of the alternatives, and arrives more or less dramatically at the true solution by steps which he can describe and justify"; *Detective Fiction*, str. 119.

¹⁷⁷ "Doyle was the first writer of detective fiction to conceive the plot of detection specifically in this way, as a device for uncovering a hidden narrative 'idea'"; Ibid., str. 119.

¹⁷⁸ "...Doyle established a pattern of consistently foregrounding the puzzle element for all the literature of detection to follow, down to the present day"; Ibid., str. 119.

¹⁷⁹ „Istorijska poetika detektivske priče“; str. 350.

¹⁸⁰ "...concerns the nature of what Holmes himself is thinking at any given moment"; *Detective Fiction*, str. 121.

¹⁸¹ „Istorijska poetika detektivske priče“: str. 350.

¹⁸² "...to be...anticipated, and, if possible, bested"; *Detective Fiction*, str. 122.

LITERATURA:

„Usmeni Borhes“, Rad , Beograd, 1990.

Chesterton, Gilbert Keith: „Nevinost oca Browna“, Laus, Split, 1996.

Collins, Wilkie: „Hotel duhova: Tajna moderne Venecije“, Partenon, Zlatar, 2011.

Doyle, Arthur Conan: „Baskervilski pas“, Večernji list, Zagreb, 2004.

Doyle, Arthur Conan: „Dolina straha“, Naklada Selman, Zagreb, 2005.

Doyle, Arthur Conan: „Grimizna nit“, Mathias Flacius, Labin, 2013.

Doyle, Arthur Conan: „Tajna boskomske doline“, Alfa, Zagreb, 1978.

Doyle, Arthur Conan: "The Sign of Four", Penguin Books, Harmondsworth, 1986.

Green, Anna Katherine: „Škrinjica od ametista“, Krug knjiga, Zagreb, 2014.

Lafforgue, Jorge – Rivera, Jorge B.: "Asesinos de papel"; Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996.

Lasić, Stanko: „Poetika kriminalističkog romana“, Liber, Zagreb, 1973.

Poe, Edgar Allan: „Umorstva u Rue Morgue“, „Zagonetni slučaj Marie Roget“, zbirka pjesmi i pripovjetki „Gavran“, Konzor, Zagreb; "Katarina Zrinski", Varaždin, 1996.

Poe, Edgar Allan: „Ukradeno pismo“, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.

Rzepka, Charles J.: "Detective Fiction", Polity Press, Cambridge, 2005.

Važniji izvori s interneta:

Castellino, Marta Elena: "Borges y la narrativa policial", Revista de literaturas Modernas, N° 29, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1999.; dostupno na:

http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digiales/2382/castellinorlmodernas29.pdf

S. S. Van Dine: "Twenty rules for writing detective stories", izvorno objavljeno u časopisu American Magazine u rujnu 1928.; dostupno na: http://www.dozenten.anglistik.phil.uni-erlangen.de/~cnhuck/Van%20Dine_Twenty%20rules%20for%20writing%20detective%20stories.pdf

The Arthur Conan Doyle Encyclopedia s opsežnim biografskim i bibliografskim podacima te tekstovima svih priča i romana s Holmesom u glavnoj ulozi: www.arthur-conan-doyle.com