

Kako se kalio češki krimić. Umjetnost krimića Jana Cigáneka i "nova" kriminalistička proza 1960-ih

Ivačić, Matija

Source / Izvornik: **Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 2017, 49, 51 - 57**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:563054>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-11**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Kako se kalio češki krimić. *Umjetnost krimića* Jana Cigáneka i “nova” kriminalistička proza 1960-ih

1. UVOD

Kraj pedesetih i šezdesete godine razdoblje su u kojem je češki krimić, nakon što je gotovo cijelo jedno desetljeće (1949–1957) bio zabranjen, prolazio kroz etapu rehabilitacije koja je naposljetku rezultirala njegovim velikim kvalitativnim i kvantitativnim zamahom. No autori krimića, kao i teoretičari književnosti i književni kritičari, imali su različite predodžbe o tome kako bi trebao izgledati krimić u novim, liberalnim društvenim i političkim prilikama. Jedan od prvih pokušaja da se razjasne značenje, unutarnje ustrojstvo i važnost krimića u socijalističkom okruženju predstavljala je serija eseja *Marsija SAD-a* (*Marsyas USA*), koje su Lubomír Dorůžka, František Jungwirth i Josef Škvorecký objavili 1958. godine u prva tri broja književnog časopisa *Světová literatura* (*Svjetska književnost*). Njima je nagoviješteno proljeće češkog krimića u šezdesetima, no njihov značaj nije samo simbolički. Oni ne samo da stoje na začecima prilično bogate kritičke refleksije o krimiću u razdoblju 1958–1968, već su zbog svog otvorenog priklanja zapadnjačkom krimiću “isprovocirali” najozbiljniji i najsustavniji pokušaj obračuna marksističke kritike sa zapadnjačkim modelom žanra koji je u onodobnoj češkoj produkciji sve više uzimao maha (nasuprot onom sovjetske provenijencije) – knjigu marksističkog teoretičara književnosti Jana Cigáneka *Umjetnost krimića* (*Umění detektivky*, 1962), na koju će pak Josef Škvorecký odgovoriti esejima *Ideje čitatelja krimića* (*Nápady čtenáře detektivky*, 1965)¹ te esejom *Je li realizam prijetnja za krimić? (Ohrožuje realizmus detektivku?)*, 1963).

Umjetnost krimića bila je, dakle, neka vrsta odgovora na pokušaj da se u češkoj književnosti afirmira model zapadnjačkog krimića, s time da je Cigánekova intencija ambicioznija od one koju su imali Dorůžka, Jungwirth i Škvorecký: nasuprot više-manje deklarativnog priklanja zapadnjačkoj paradigmatičnoj žanra bez njegove dublje analize, koje je prisutno u esejima *Marsija SAD-a*, Cigánek nastoji pružiti temeljit i cjelovit uvid u krimić, zahvatiti i objasniti sve njegove

dominante i njegovu tradiciju, i to prvenstveno s društvenog (i ideološkog) aspekta. Uz to, *Umjetnost krimića* trebala je biti neka vrsta zbirke praktičnih smjernica i priručnik za pisanje “dobrog” socijalističkog krimića u duhu (doduše ponešto ublaženog) socijalističkog realizma. No za razliku od prve polovine pedesetih, krajem desetljeća, a posebice u šezdesetima, otkloni od socijalističkog realizma bili su ne samo mogući, već i uvelike prisutni u književnoj produkciji. U vrijeme prodora liberalnih ideja u šezdesetima, dogmatsko poimanje književnosti uzmicalo je pred registrom književnih tema i načinima njihove obrade koji su bili u manjoj mjeri ideološki opterećeni. Cigánekova je knjiga, dakle, prkosila sve jačoj liberalnoj struji u književnosti, a sve s namjerom da se uspostavi kontinuitet sa socrealizmom pedesetih u žanru koji je, da stvar bude zanimljivija, u pedesetima iz tog istog socrealizma izgnan.

Osim u esejima *Marsija SAD-a*, izravne poticaje za nastanak knjige *Umjetnost krimića* valja tražiti u moskovskoj konferenciji o znanstvenofantastičnoj i avanturističkoj književnosti, na kojoj se u okviru oficijelne kulturne politike odbacila nekritička negativna stigmatizacija kriminalističke produkcije, koja je obilježila prvo desetljeće nakon uspostave komunističke vlasti. Konferencija je održana u Moskvi u lipnju 1958, a na njoj je iniciran proces oficijelne rehabilitacije krimića u književnostima socijalističkog lagersa. Cigánek je preuzeo zaključke s te konferencije, koristeći ih često kao argumente prilikom pokušaja afirmiranja socijalističkog i diskreditiranja zapadnjačkog modela krimića. Sukladno zaključcima s moskovske konferencije, sve ključne odrednice krimića Cigánek je podvrgnuo temeljitoj ideologizaciji, a isto je zahtijevao i od samih autora. U poglavljima koja slijede izdvojit ćemo i analizirati glavna težišta *Umjetnosti krimića* kao ključnog normotvornog teksta socijalističkog krimića u češkoj književnosti šezdesetih.

2. ZA REALIZAM, ZA IDEOLOGIJU

Dok se u esejima *Marsija SAD-a* nastojalo skrenuti pažnju na američke autore, uspostaviti kontinuitet s domaćom književnom tradicijom (prije svega noetičkim prozama Karela Čapeka) i obraniti umjetničku

¹ Eseji su pojedinačno objavljeni u mjesečniku *Plamen* tijekom 1964. godine (2.–6. broj).

vrijednost donedavno anatemiziranog književnog žanra, marksistički kritičar Jan Cigánek u knjizi *Umjetnost krimića* u raspravu o kriminalističkoj prozi uključio se s drukčijim idejnim i ideološkim polazištima. Cigánekov pristup je “sintetički, marksistički”: on nastoji “analizirati ne samo privlačnu kompoziciju krimića, njegov stil i strukturu, već i društvenu uvjetovanost i funkciju tog žanra” (Cigánek 1962: 8), odnosno sjediniti morfološku analizu (analizu kompozicije djela) i aksiološku analizu (određivanje estetske vrijednosti djela). U *Umjetnosti krimića* zahvaćene su najvažnije odrednice (socijalističkog) krimića – od pitanja njegove geneze, funkcija i društvene determinacije, preko kategorije realističnosti te uloge i naravi središnjeg lika, pa sve do problema kompozicije ili stila (*Isto*).

Kao što će to dobrim dijelom biti i u ideološki posve oprečno intoniranim esejima *Marsija SAD-a* ili *Idejama čitatelja krimića* Josefa Škvoreckog, Cigánek je uzore za suvremeno stvaralaštvo između ostaloga pronašao – dakako osim u onoj sovjetskoj – i u američkoj književnoj produkciji tzv. tvrdo kuhane (*hard-boiled*) škole (koju on naziva “socijalnom školom”), i to zbog kritičkog prikazivanja suvremene društvene stvarnosti, atomiziranog života velegrada i visokog stupnja koruptivnosti američkoga društva.² Međuratne američke autore “socijalne škole”, među kojima je posebice isticao Samuela Dashiella Hammetta i Raymonda Chandlera. Cigánek je suprotstavio po njegovu mišljenju dekadentnoj engleskoj produkciji “zlatnog razdoblja”, prepoznavši u njima prijelazni stadij do ostvarenja modela socijalističkog krimića. Stvaralaštvo ovih američkih autora prema njegovu mišljenju predstavlja renesansnu etapu jednog kroz povijest degradiranog žanra, do izvjesne mjere usporidivu s onom kroz koju je upravo prolazila kriminalistička proza u zemljama socijalističkog bloka, i to zato što “napušta socijalni zrakoprazni prostor i sve više postaje društveno aktivna” (*Isto*, 8). Društveni angažman, odnosno “aktivan” odnos prema suvremenoj zbilji, kao i formiranje čitateljeve svijesti, u *Umjetnosti krimića* dopijeva u prvi plan i predstavlja jedno od njezinih ključnih uporišta.

Djela američkih autora “socijalne škole” Cigánek upravo zbog njihove društvene, pa i ideološke zainteresiranosti smatra “progresivnim nastojanjima” (*Isto*, 185) i svrstava ih u skupinu realističkog (socijalnog) krimića, čije je glavno obilježje podređenost

zapleta oslikavanju aktualne društvene zbilje (*Isto*, 202), čemu je trebao stremiti i socijalistički krimić. Ipak, pored navedenih sličnosti, između američkog i socijalističkog krimića, naglašava Cigánek, postoji jedna temeljna razlika koja se očituje upravo u ideološkoj uvjetovanosti djelâ: za razliku od američkih autora, socijalistički autori problemu društvene zbilje u svojim ostvarenjima pristupaju s primarno “marksističkog sagledavanja teme” (*Isto*). U tom smjeru kretala se Cigánekova kritika američke međuratne kriminalističke produkcije. Za razliku od američkih autora, čiji su detektivi u opoziciji spram društva, “socijalistički autor stvara tip detektiva koji je predstavnik društvene cjeline, njezina prava i morala” (*Isto*, 345). Cigánek je, dakle, američkoj međuratnoj produkciji krimića pripisivao zasluge za napuštanje socijalnog vakuuma u kojem se još donedavno nalazila engleska kriminalistička proza “zlatnog razdoblja”, ali joj je istovremeno predbacivao dekadentni društveni poredak u kojem je nastala i koji je zrcalila.

Iz svega ovoga jasno je da su se Cigánekova razmatranja odnosila ponajprije na sadržajnu razinu djela. Marksistička je kritika uvelike, premda ne u potpunosti, zanemarivala pitanja formalnog obogaćivanja žanra koji je zbog svoje maksimalne predskazivosti (Žmegač 1976, 165) i rezistentnosti svoje strukture (Lasić 1973, 17) po prirodi izrazito shematiziran. No ključni korak prema ostvarenju modela “novog”, socijalističkog krimića – a to se ističe i u knjizi *Umjetnost krimića* – zapravo se i nije ogledao u prevladavanju formalne shematiziranosti, već ponajprije one sadržajne, što se trebalo očitovati već i na razini pridruživanja kategorija dobra i zla ideološki suprotstavljenim svjetovima Istoka (dobro) i Zapada (zlo). Iz toga će onda biti izvedene sve druge dominantne žanra – narav zločina i njegova ideološka uvjetovanost, tip istrage, lik počinitelja i istražitelja, funkcije krimića itd.

Kao što je već spomenuto, “novi” krimić trebao je biti društveno angažiran, što je bilo od velike važnosti za njegovo kritičko vrednovanje u onodobnoj kulturnoj i književnoj periodici. Taj su angažman autori socijalističkog krimića trebali ostvariti maksimalnom realističnošću prikazanog (socijalističkog) svijeta u svojim djelima. Ovakvim stavovima Cigánek se distancirao od imanentnog pristupa književnom djelu, koji je u šezdesetima među kritičarima bio sve utjecajniji, a prema kojem je svijet književnog djela shvaćen kao autonomni konstrukt nezavisan od zbilje. Kontekstualistički pristup književnosti u svojoj marksističkoj inačici vulgarnog ideološkog službovanja, koji je od autora očekivao ne samo da vjerno reproduciraju društvenu zbilju, već i da na nju utječu, a od književnih kritičara da u djelima “izmjere” razinu te reprodukcije, u *Umjetnosti krimića* je dominantan, ali s obzirom na onodobne tendencije u književnom životu on nije polučio onaj uspjeh koji je Cigánek priželjkivao. Štoviše, njegovo se inzistiranje na mimetičnosti krimića i njegovoj društvenoj angažiranosti uvelike

² Iako se i u *Umjetnosti krimića* s jedne te *Marsiji SAD-a* i *Idejama čitatelja krimića* s druge strane prednost daje američkom međuratnom krimiću, valja svakako napomenuti da su razlozi za to vrlo različiti. I dok Cigánek u djelima američkih autora međuraća prepoznaje afirmativnu društvenu kritiku, odnosno svojevrсни pokušaj da se prevlada društvena hipokrizija, autori *Marsije SAD-a*, primjerice, u Chandleru i njegovu Marloweu vide “crnu nit društvene skepse, sjenu životnog umora koja se nadvija iznad svijeta, koja propada u blato: dakle, društvena kritika, premda dakako očajnička, puna deziluzije i beznadnog pesimizma” (Dorůžka; Jungwirth; Škvorecký 1958: 238).

doživljavalo kao anakronizam dogmatičnog shvaćanja uloge književnosti iz pedesetih, protiv kojeg se sada, u šezdesetima, pobunio čitav niz književnika i književnih kritičara.

3. JUNACI SOCIJALISTIČKOG KRIMIĆA

Prema Cigánekovu mišljenju, cjelokupnu tradiciju kriminalističkog žanra prije pojave socijalističkog krimića određuje nesklad glavnog lika (detektiva) i svijeta koji je prikazan u djelu, a čiji je i on dio. Razlog tome Cigánek pronalazi u psihološkoj, socijalnoj i ideološkoj plošnosti glavnog lika: on se, smatra, nalazi “u kompozicijskom središtu priče, njegova je os, ali zbog svoje svjetonazorske praznine istovremeno je odijeljen od priče i živi izvan nje” (Cigánek 1962, 340). Cigánek je autorima zapadnjačkih krimića (u izvjesnoj mjeri izuzeti su bili tek spomenuti američki autori između dva svjetska rata) zamjerao apstraktnu karakterizaciju, hiperboličnost i nerealističnost, pa i “ideološku neutralnost” (*Isto*) glavnog lika, u čemu prepoznaje izravnu posljedicu poeovske tradicije (*Isto*, 16). Poeov Dupin za Cigáneka je rezultat puke spekulacije (*Isto*, 83), zbog čega se ne čini kao “živi” književni lik, već “kao savršeni mehanizam za razmišljanje” (*Isto*). Stoga od suvremenih autora kriminalističke književnosti zahtijeva temeljitu korekciju detektiva u smjeru njegove razrađenije karakterizacije i uvjerljive društvene kontekstualizacije. Upravo je pomnija društvena kontekstualizacija glavnog lika, i to na način da dolazi do prožimanja njegove osobne priče i kolektivne priče u čijem je središtu zločin, trebala rezultirati i tektonskim pozitivnim promjenama na razini forme u smjeru redukcije žanrovske shematiziranosti:

Korigirati muzejsku formu krimića moguće je samo tako da njegov glavni lik postane stvarno središte priče; odnosno, da se riješi temeljni nesklad koji proizlazi iz njegove pozicije distance. Čim zločin – taj veliki društveni problem – prestane za detektiva biti samo svijet imaginarne igre, čim u rješavanju zločina prestane sudjelovati svojim iznimnim osobinama, već će to činiti cijelom svojom osobnošću, izmijenit će se i izgled kompozicije. Detektivova osobna ljudska sudbina postat će centar priče. Glavni lik stopit će se s pričom koja više neće protjecati izvan njega. Tuda vodi jedan put ka oživotvorenju krimića. (*Isto*, 340–341)

Preteču po pitanju dublje društvene kontekstualizacije glavnog lika Cigánek opet prepoznaje u američkoj kriminalističkoj prozi međuraća. Američki autori “socijalnog krimića” prema njegovu su mišljenju načelno bili na dobrom putu, ali istovremeno napominje da u tome nisu posve uspjeli, jer ni u njihovim ostvarenjima kolizija junaka i svijeta koji on nastanjuje nije u potpunosti prevladana (*Isto*, 344). Kao ključni razlog tome navodi status zločina u kapitalističkom društvu u kojem žive njihovi likovi i

u kojem se odigrava radnja njihovih proza. Cigánekova argumentacija je sljedeća: zločin je u kapitalističkom društvu njegov organski dio i duboko je u njemu ukorijenjen. Da bi pobijedio zlo (zločin), američki detektiv stoga nužno mora biti protiv društva čiji poredak štiti, što znači da se ne može s njime poistovjetiti. Sukob između glavnog lika i njegove okoline ideološki je uvjetovan i u suštini nepremostiv jer ga diktira sama narav društvenog poretka koju jedan čovjek nije u stanju promijeniti. U socijalističkom poretku, s druge strane, zločin se javlja tek kao društveni eksces, anomalija, kao rijetka devijacija od kolektivne društvene norme koja je ujedno i norma središnjeg lika kao zaštitnika društva. U svojoj borbi protiv zla (zločina) u socijalističkom društvu, zaključuje Cigánek, detektiv je stoga u potpunosti poistovjećen s društvom te je nedvosmisleno i bezrezervno na njegovoj strani.

Kao što je već ranije spomenuto, Cigánek je smatrao da će ovaj zaokret iz temelja promijeniti i “tradicionalnu okamenjenost kompozicije ovog [kriminalističkoga] žanra” (*Isto*). No Cigánek je pritom ostao vrlo nedorečen, jer u *Umjetnosti krimića* ne otkriva nam se što bi se konkretno na razini kompozicije moglo promijeniti, izuzev uvođenja više paralelnih fabularnih linija (*Isto*, 347), po svemu sudeći na način da jedna prati privatnu sudbinu glavnog lika, a druga njegovo participiranje u razrješavanju zločina počinjenog protiv socijalističkog poretka, i da se one međusobno prožimaju. Kao jedan od primjera inovativnosti toga tipa navodi se roman Pavla Hanuša *Jupiter s pavijanom* (*Jupiter s pávem*, 1957), prvo ostvarenje na tragu modela socijalističkog krimića. Ipak, ostaje nejasno u kojem je smislu Hanuš promijenio strukturu žanra, jer roman više-manje poštuje njegovu ustaljenu shemu i njegove konvencije, pa čak i usprkos tome što u njemu postoje paralelni fabularni tokovi (ubojstvo gostioničara Tlamiche na početku radnje, protudržavna djelatnost, naznake ljubavne priče glavnog lika Vojte Mareka i Jane) koji se na posljetku sjedinjuju, što samo po sebi i ne predstavlja neku naročitu novinu. Za tim principom izgradnje sižea posegnut će i neki drugi autori, primjerice Anna Sedlmayerová (npr. *Grandlovski broš – Grandlová brož*, 1962) i Eva Jelínková (*Ruke gore, Veroniko! – Ruce vzhůru, Veroniko!*, 1967), a u izvjesnoj mjeri i Rudolf Kalčík (*Bijeli list – Bílý list*, 1964). Upravo se Kalčíkova pripovijetka *Bijeli list* po mnogočemu može smatrati ilustrativnim primjerom na temelju kojeg se mogu bolje razumjeti ne samo težišta na kojima je počivao “novi” krimić, već i osnovna mjerila kojima se vodila marksistička kritika prilikom njegova vrednovanja. Naime, istaknuti marksistički književni kritičar i povjesničar književnosti Jiří Hájek, između ostaloga glavni urednik časopisa *Plamen*, u svojoj kritici *Bijelog lista* polazi od tada aktualnih hladnoratovskih političkih zbivanja u svijetu. Kalčíka Hájek umjetnički diskreditira zbog ideološki subverzivnog stava glavnog lika Josefa Jodasa spram karipske

(kubanske) krize, “koju su osudile sve komunističke partije koje brane zasade moskovske Deklaracije” (Hájek 1964, 155). Naime, u potencijalnom ratu koji bi mogao proizaći iz spomenute krize i u potencijalnoj pogibiji u njemu, koju priželjkuje, Josef Jodas vidi moguće rješenje svojih osobnih problema, odnosno priliku za svojevrstu katarzu, oslobođenje od tereta vlastite prošlosti. Uz činjenicu da glavni lik na rat gleda s odobravanjem, pa čak i priželjkivanjem (a socijalistički teleološki koncept povijesti počiva na predodžbi o sveopćem miru kao ostvarenju idealne budućnosti), Jodas je interese i dobrobit kolektiva (socijalističkog društva) podredio svojim osobnim interesima. Sve to marksistička kritika mogla je etiketirati kao ideološki suspektno, što Hájek nije propustio učiniti. Hájek tako Kalčíku zamjera što nije zauzeo kritički stav spram svoga lika i što je njegove probleme (konfrontacija s vlastitim učešćem u političkim devijacijama staljinističkog razdoblja) ispriповijedao isključivo iz subjektivne vizure, odnosno kroz Jodasov unutarnji monolog (*Isto*, 154), zbog čega postoji realna opasnost da se čitatelji poistovjete s Jonasom i da s njime suosjećaju. Jodas je, naime, u razdoblju osude kulta ličnosti degradiran, a uz zločin (pokušaj dvostrukog ubojstva) u čijem razrješavanju sudjeluje, dio drame i napetosti u pripovijetci odigrava se upravo u njemu samome, budući da se nastoji suočiti s vlastitim postupcima zbog kojih snosi konzekvence. Dio Hájekovih negativnih kritika na Kalčíkov račun odnosi se upravo na autorovu potrebu da opravda Jodasove postupke iz neposredne prošlosti, posebice nakon onoga “što znamo na temelju prošlogodišnjih partijskih dokumenata o kršenju socijalističkih zakona” (*Isto*, 154). Konkretna povijesna i politička zbilja Hájeku je tako poslužila kao jedno od ključnih uporišta za vrednovanje književnog djela, u čemu u šezdesetima neće biti usamljen. Zahtjev za aktualnošću i suvremenošću krimića na razini tematskih preokupacija i reprezentiranja svijeta istaknuo je najglasnije upravo Cigánek, ali u tome su ga, uz Hájeka, pratili i neki drugi književni kritičari (usp. npr. –jm– 1967; Vlašin 1966).

Premda je Cigánek bio uvjeren da socijalistički krimić predstavlja prekretnicu u povijesti kriminalističke književnosti, ostaje činjenica da nijedan od autora koji su inklinirali modelu socijalističkog krimića nije uspio bitno izmijeniti povijesno stabiliziranu, okamenjenu strukturu žanra, barem ne u toj mjeri da bi se moglo govoriti o njegovu značajnijem formalnom razvoju. Međutim, ovako postavljena problematika odnosa glavnog lika i svijeta u kojem on živi otvarala je još neka važna problemska mjesta, među kojima se posebice ističe pitanje njegove individualiziranosti. Primjerice, u članku *Krimići i životna istina (Detektivka a životní pravda)*, (1959) Arkadija Adamova, aktivnog sudionika moskovske konferencije o znanstvenofantastičnoj i avanturističkoj književnosti, sažeti su ključni postulati “nove” kriminalističke književnosti, od kojih su se neki odnosili

upravo na pitanje individualizma. Adamov smatra da borba detektiva i zločinca ne bi smjela biti utjelovljena u personaliziranom sukobu jednog pozitivnog i jednog negativnog lika, kojemu će društvena zbilja poslužiti kao puka kulisa s kojom ti likovi neće biti organski povezani. Kao negativan primjer Adamov navodi Doyleova Sherlocka Holmesa. Doyleov junak prema njegovu je mišljenju tipični lik buržoaske književnosti, jer ga “autor prikazuje [...] kao genijalnog pojedinca, ‘nadčovjeka’ koji je uzdignut iznad ‘mase’” (Adamov 1959: 38). Od suvremenih autora Adamov stoga traži da raskinu s doyleovskom praksom prikazivanja snažno individualiziranog centralnog lika i njegova izmještanja u društveni vakuum:

Sovjetska kriminalistička književnost mora se odlikovati dubokim umjetničkim i istinitim prikazivanjem pozitivnog junaka. Odvažno, požrtvovno i časno sa zločinom ratuju jednostavni, ‘stvarni’ i živi ljudi koji imaju najrazličitije interese, koji vole, druže se, ljubomorni su i ljute se, imaju svoju obitelj i prijatelje. Prikazivati ih isključivo kao ‘detektive’, i to bez mana i nedostataka, ravno je negaciji životne istine i teškom narušavanju umjetničkih zakona. (*Isto*)

Utjecaj Adamova na češku marksističku kritiku bio je velik, pa će tako imperativ za društvenom, a u krajnjoj liniji i ideološkom kontekstualizacijom glavnog lika kriminalističke književnosti nekoliko godina poslije istaknuti i Jan Cigánek u *Umjetnosti krimića*. Protiv toga će se zatim pobuniti autori koji su se priklanjali modelu zapadnjačkog krimića, primjerice Josef Škvorecký³ ili Václav Erben⁴.

Polazeći od tvrdnje da je lik detektiva tradicionalno “nositelj očaravajuće logike” (Cigánek 1962: 71), što je posljedica uspona devetnaestostoljetne buržoazije i njezine adoracije razuma (*Isto*, 72), Cigánek zahtijeva njegovu posvemašnju transformaciju. Drugim riječima, “novi” krimić zahtijevao je nove junake. Sve ključne osobine lika detektiva (individualiziranost, iznimnost, ekscentričnost, općenjenost logikom, hobistički pristup zločinu itd.), kao što je uostalom slučaj i sa svim ostalim dominantama žanra koje se preispituju u *Umjetnosti krimića*, Cigánek podvrgava ideologizaciji sukladno zasadama socijalističkog realizma. Premda u svojoj knjizi neprestano operira pojmom “detektiv”, u njegovim promišljanjima o “novoj” socijalističkoj kriminalističkoj književnosti to više nije snažno individualizirani lik zapadnjačkog tipa, koji je od policije i njezinih metoda

³ U eseju *Ohrožuje realismus detektivku?*, posvećenu pitanjima realizma u kriminalističkom žanru, Škvorecký zaključuje da privlačnost krimića počiva “u magičnoj čari bajkovitog junaka koji je sve ono što nitko u stvarnosti nije, on je genij i ima dar vječne mladosti i vječnoga uspjeha [...], svakodnevice i svakodnevnih problemi njega zaobilaze” (Škvorecký 1998: 11).

⁴ Baš kao i Škvorecký, i Erben je glavnom liku krimića pridavao auru bajkovitosti, prepoznajući u njemu “posljednjeg viteza današnje književnosti” (Erben 1967: 672).

rada podjednako udaljen kao i od kriminalaca (Knight 2004: 113). Štoviše, ključno pitanje – kako socrealističko inzistiranje na apoteozi kolektiva i njegove uloge u izgradnji socijalističkog društva pomiriti i usuglasiti s uvriježenim likom genijalnog pojedinca koji zločin često istražuje “na vlastitu ruku” i pristupa mu hobistički – u teoriji se pokazalo relativno lako rješivim, i to na način da se naglasak jednostavno premjestio s detektiva-individualca na detektiva kao jednog od aktera suvremenog policijskog aparata, na policijsku proceduralnost i timski rad. Individualnost detektiva u socijalističkom krimiću sada je trebala biti reducirana u korist kolektiva (služenje policijskom aparatu, a samim time i društvu kao cjelini).

Ključni pomak na razini glavnog lika u socijalističkoj kriminalističkoj književnosti išao je, dakle, u smjeru redukcije njegove individualnosti i posebnosti, naglašavanja njegove pripadnosti kolektivu i njegove društvene kontekstualizacije, kao i naglašavanju njegove pogrešivosti (*Isto*, 180) kao jednog od načina postizanja maksimalne realističnosti djela. Genijalnost i iznimnost koje su krasile zapadnjačke junake žanra zamijenila je kooperativnost policijskog rada, čemu su kao uzor trebale poslužiti metode stvarnog čehoslovačkog sigurnosnog aparata (*Isto*, 181) u kojem otkrivanje zločina nikada nije rezultat individualne genijalnosti, već suradnje međusobno jednako vrijednih pojedinaca.

4. SOCIJALNE FUNKCIJE KRIMIĆA

Sprega književnosti i ideologije u Čehoslovačkoj nakon 1948. godine dovela je do izrazite instrumentalizacije književnosti. Propagandistički i utilitaristički karakter književnog djela bio je važan kriterij kako za cenzorske komisije, tako i za kritičko vrednovanje onodobnog književnog stvaralaštva. Budući da je dogmatsko poimanje književnosti, karakteristično naročito za prvu polovicu pedesetih, krajem desetljeća slabilo, a u šezdesetima je čak dobrim dijelom (iako ne i u potpunosti) prevladano, imperativ izvršavanja izvanknjiževnih (socijalnih) funkcija sve se rjeđe nametao autorima. No to ne znači da recidivi dogmatskog poimanja književnosti i pokušaji da se u novoj društveno-političkoj klimi obnovi dominacija socijalnih funkcija književnosti nisu i dalje bili prisutni.⁵ Već na moskovskoj konferenciji o znanstvenofantastičnoj i avanturističkoj književnosti – barem ako je suditi prema prvim reakcijama na njezine zaključke u češkoj književnoj i kulturnoj periodici (usp. [ano-

nimni autor] 1958: 8; Adamov 1959: 37–39; Sus 1959: 371–374) – bilo je jasno da razlozi za afirmativan odnos prema kriminalističkoj književnosti, barem u okviru oficijelne kulturne politike, ne počivaju isključivo u pukom osvještavanju njezinih umjetničkih vrijednosti koje su se prethodnih godina nepravедno negirale. Primjerice, jedno od ključnih pitanja koje je marksistička kritika aktualizirala nastojeći definirati model socijalističkog krimića postalo je ono o mogućnostima njegove praktične, ciljane iskoristivosti. Još je Adamov naglašavao da kriminalistička književnost mora “poticati na budnost i oprez prikazivanjem naših neprijatelja i metoda borbe protiv njih” te “svim umjetničkim sredstvima pomagati našoj partiji u odgoju ljudi, u prvom redu mladeži, u duhu progresivnog komunističkog morala” (Adamov 1959: 39). Načelo partijnosti, odnosno podređivanje idejama i idealima komunističke partije, te aspekt konverzije pojedinca putem ideološkog (pre)odgoja, istaknuo je i Jan Cigánek, prema čijem je mišljenju kriminalistička književnost imala za zadaću nagnati pojedinca da “prihvati socijalističke moralne norme” (Cigánek 1962: 222).

Zahtjev za ispunjavanjem čitavog niza izvanknjiževnih, socijalnih funkcija, od kojih je ona odgojna svakako bila među važnijima, nije se trebao ostvariti po cijenu gušenja tradicionalno dominantne zabavne funkcije žanra, a niti je to bila intencija marksističke kritike. U tome se između ostaloga očituje jedan od važnijih pomaka oficijelne kulturne politike u tretiranju krimića: upravo je osvještavanje činjenice da postojanje socijalnih funkcija ne podrazumijeva nužno negaciju zabavne funkcije bilo vrlo važno u procesu službene rehabilitacije žanra u češkoj književnosti, što potvrđuje i Cigánekova *Umjetnost krimića*. Model socijalističkog krimića načelno je stoga trebao predstavljati kompromisni pokušaj pomirenja zabavne funkcije i drugih izvanknjiževnih funkcija koje su bile sastavni dio socrealističkog imaginarija. Cigánekovo mišljenje da je djelo koje želi samo poučavati i odgajati po svojoj prirodi shematično (*Isto*, 236) nedvojbeno se doimalo liberalnim u odnosu na dogmatsko shvaćanje književnosti iz pedesetih godina, ali je zato njegovo insistiranje na “jedinstvu zabave i idejnosti” (*Isto*, 237) još uvijek evociralo isti taj dogmatizam prethodnog desetljeća, i to u razdoblju koje su obilježili pokušaji posvemašnje emancipacije književnosti od balasta izvanknjiževnih funkcija.

Cigánekova knjiga *Umjetnost krimića* dokaz je da spomenuti kompromisni pokušaj pomirenja zabavne funkcije i socijalnih funkcija, barem u svojoj teorijskoj razradbi, često i nije bio najspretnije izveden. Naime, u zabavnoj funkciji krimića Cigánek je vidio eskapizam od života i problema svakodnevice (*Isto*, 239). No u isto vrijeme zahtijevao je da se borba dobra i zla prikazuje u konkretnom, ideološki determiniranom svijetu analognome čitateljevu zbiljskome svijetu te da se eksplicitno, ideološki angažirano vrednuje društvena i politička zbilja, odnosno problemi

⁵ Možda i najznačajniji takav pokušaj predstavlja referat Ladislava Štolla *Književnost i kulturna revolucija (Literatura a kulturní revoluce, 1959)*. U njemu se Štoll nadovezao na svoj referat *Trideset godina borbe za čehoslovačku socijalističku poeziju (Tricet let bojů za československou socialistickou poesii)* iz 1950. godine, koji je u češkoj književnosti imao status kodifikacijskog teksta socijalističkog realizma.

svakodnevice pred kojima je zabavna funkcija trebala pružiti neku vrstu utočišta. Time će se, zaključio je, u konačnici oblikovati čitateljev svjetonazor i aktivirati njegov afirmativni odnos prema socijalističkoj zbilji, iako je – kao što je maločas spomenuto – od te zbilje istovremeno bježao. Kontradikcija između poimanja kriminalističke književnosti kao eskapizma od stvarnoga svijeta s jedne i nužnosti kritičkog prikazivanja tog istog svijeta s druge strane u *Umjetnosti krimića* ostala je neriješeno sporno mjesto.

5. ZAKLJUČAK: ODJECI I UTJECAJ *UMJETNOSTI KRIMIĆA*

Premda je predstavljala jedan od suvislijih pokušaja marksističke kritike da se redefinira kriminalistički žanr, knjiga *Umjetnost krimića* među književnim kritičarima i teoretičarima književnosti primljena je prilično rezervirano. Najoštrije su istupili Magda Hájková i František Jungwirth u zajedničkom tekstu pejorativnog naziva *Umjetnost cigánjenja* (*Umění cigánit*, 1963). Autori su Cigáneka između ostaloga optužili za površnost, nepoznavanje građe koju izlaže i diletantizam, ukazujući na čitav niz faktografskih pogrešaka u njegovoj knjizi, kao i na činjenicu da neke romane o kojima piše očigledno nije ni pročitao, već je o njima pisao “iz druge ruke” (Jungwirth; Hájková 1963: 109–111). Zbog svega toga bi, zaključuju Jungwirth i Hájková, “sistematsko bavljenje svim Cigánekovim nespozumima, pogreškama, promašenim metodama i zaključcima [...] značilo napisati jednu novu studiju” (*Isto*, 110).

Nešto blaži bio je teoretičar književnosti i književni kritičar Zdeněk Kožmín, barem u uvodnom dijelu svoga prikaza *Umjetnosti krimića*, u kojem je izrazio mišljenje da će Cigánekova knjiga popuniti postojeću teorijsku prazninu o kriminalističkoj književnosti (Kožmín 1963: 411). Međutim, nakon ovog načelno pozitivnog dijela, Kožmín upozorava na brojna proturječja u knjizi te autoru predbacuje manjak “teorijski preciznih formulacija” (*Isto*, 412), kao i prekomjerno i opetovano problematiziranje istih fenomena u različitim poglavljima knjige, što se posebno odnosi na Cigánekovo neprestano vraćanje problematici društvene (ideološke) uvjetovanosti krimića. Kožmínov tekst naposljetku prelazi u izrazito negativnu kritiku u kojoj se *Umjetnost krimića* svodi na puko pomagalo za učitelje, što je za Cigáneka, s obzirom na njegove znanstvene ambicije, moralo biti poražavajuće:

Kao cjelina, Cigánekova knjiga donosi niz zanimljivih spoznaja i pomoći će nastavniku da se orijentira u poplavi pitanja koja su još uvijek slabo riješena. Za razradu preciznijih teorijskih zaključaka i stanja stvari potrebno će biti, dakako, učiniti još mnogo toga. (*Isto*)

U sličnom tonu o *Umjetnosti krimića* pisao je Václav Štěpán. Štěpán svoj tekst započinje pomirljivo,

pa čak i afirmativno, konstatirajući da je Cigánek “donio hvalevrijedan pregled vjerojatno svega važnoga što je nastalo u kriminalističkom žanru” (Štěpán 1963: 83–85). Međutim, odmah nakon toga Štěpán autoru predbacuje manjak homogenosti te – baš poput Kožmína – pretjeranu zaokupljenost društvenim aspektima krimića. Ipak, najviše odjeka imali su eseji Škvoreckog koji su pod nazivom *Ideje čitatelja krimića* knjižno objavljeni 1965. godine, a možda u najvećoj mjeri esej *Je li realizam prijetnja za krimić?* iz 1963. U svojim esejima Škvorecký je iznio predodžbu o krimiću koja se oslanjala isključivo na zapadnjačku tradiciju i u kojoj su sva najvažnija problemska čvorišta Cigánekove knjige takoreći okrenuta naglavce – krimić je za njega, primjerice, “bajka za odrasle”, a samim time što je to bajka, inzistiranje na njegovoj realističnosti posve je promašeno; u njegovu poimanju krimića lik detektiva je hiperbolizirani i maksimalno individualizirani “bajkoviti junak”, a ne predstavnik čehoslovačkog policijskog aparata; primarna, pa gotovo i jedina funkcija krimića je ona zabavna; krimić prema njegovu mišljenju ne bi trebao prikazivati ideološki sukob Istoka i Zapada, tj. socijalističkog policijskog aparata i zločinca koji predstavlja opasnost za socijalistički društveni poredak, već simboličku borbu Dobra i Zla, kao što je to i u bajkama; krimiću ne bi trebalo nametati ulogu društvenog (odgojnog) korektiva u skladu s dominantnom ideologijom jer je on po svojoj prirodi samodostatna intelektualna igra u kojoj nema mjesta za odgojne ili neke druge socijalne funkcije itd. (usp. Škvorecký 1998).

Usprkos brojnim nejasnim i kontradiktornim mjestima, pa i usprkos spomenutim kritikama koje je izazvala, Cigánek je u *Umjetnosti krimića* uspio ocrtati model “novog”, socijalističkog krimića koji je trebao predstavljati novu razvojnu i kvalitativnu liniju ovoga žanra. On sâm, doduše, naglašavao je da se termin “socijalistički krimić” može koristiti samo kao radna hipoteza, tim više što u češkoj književnosti do objavljivanja njegove knjige još uvijek – izuzev romana Pavla Hanuša *Jupiter s pavijanom* – nije identificirao nijedno djelo koje bi u potpunosti zadovoljavalo kriterije tog modela i što su se, kako je smatrao, prve promjene prema njegovu ostvarenju tek počele nazirati (Cigánek 1962: 161). Češkim je autorima kao uzore preporučao s jedne strane autore američkog međuraća, a s druge suvremene sovjetske književnike (Arkadij Adamov, Pavel Filipovič Nilin, Aleksander Avdejenko, Lev Šejnin i drugi), za koje je smatrao da su “izravni rodonačelnici novog preporodnog razmišljanja usmjerenog protiv pukog fabularnog žonglerstva” (*Isto*, 23).

Usprkos njegovim intencijama, *Umjetnost krimića* ipak nije uživala status obvezujućeg normotvornog teksta u smislu u kojem su to bili kodifikacijski tekstovi češkog socijalističkog realizma s kraja četrdesetih i početka pedesetih. Drugim riječima, Cigáneku pripada uloga najagilnijeg češkog propa-

gatora socijalističkog krimića u šezdesetima i u tom je smislu njegova knjiga možda modelotvorna – ali joj nije pošlo za rukom da postane i normotvorna. No čak i usprkos tome, brojni su češki autori (Pavel Hanuš, Anna Sedlmayerová, Eduard Fiker, Rudolf Kalčík, Iva Jelínková, Rudolf Janský i dr.) prigrlili model socijalističkog krimića, vodeći se pritom zahtjevima koje je u *Umjetnosti krimića* istaknuo Cigánek. A na samome kraju spomenimo i jedan kuriozitet, pa i paradoks, povezan s njegovom knjigom: ona ne samo da predstavlja ključno književnoteorijsko ostvarenje o socijalističkom krimiću, već je isto tako uvelike doprinijela dodatnom zamahu Cigáneku omraženog zapadnjačkog modela krimića – jer upravo se zapadnjački model krimića gorljivo zagovarao u *Idejama čitatelja krimića* Josefa Škvoreckog, koje su jednim dijelom nastale kao odgovor na *Umjetnost krimića*.

LITERATURA

- [anonimni autor] (1958): "Odevšad – Moskva", *Literární noviny*, br. 28: 8.
 -jm- (1965): "Jan Zábrana", *Impuls*, br. 8: 505–606.
 Adamov, Arkadij (1959): "Detektivky a životní pravda", *Kruh*, br. 1: 37–39.
 Cigánek, Jan (1962): *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
 Dorůžka, Lubomír; Jungwirth, František; Škvorecký, Josef (1958): "Marsyas USA", *Světová literatura*, br. 1: 233–246.
 Erben, Václav (1967): "Detektivka jako hra", *Impuls*, br. 9: 672.
 Hájek, Jiří (1964): "Jeden den Josefa Jodase", *Plamen*, br. 10: 153–155.
 Hájková, Magda; Jungwirth, František (1963): "Umění cigánit", *Plamen*, br. 3: 109–111.
 Jungmann, Milan (1961): "Dobrá detektivka", *Literární noviny*, br. 22: 4.
 Knight, Stephen (2004): *Crime Fiction, 1800–2000. Detection, Death, Diversity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
 Kožmín, Zdeněk (1963), "Co s detektivkou", *Český jazyk a literatura*, br. 9: 411–412.

Lasić, Stanko (1973): *Poetika kriminalističkog romana: pokušaj strukturalne analize*, Zagreb: Liber; Mladost.

Sus, Oleg (1959): "Slovo o detektivkách", *Host do domu*, br. 1: 371–374.

Škvorecký, Josef (1998): *Nápady čtenáře detektivky*, Praha: Ivo Železný.

Štěpán, Václav (1963): "Detektivka jako teoretický problém", *Česká literatura*, br. 1: 83–85.

Vlašín, Štěpán (1966) "Edvard Valenta: Dlouhán v okně", *Impuls*, br. 3: 200–201.

Žmegač, Viktor (1976): *Književno stvaralaštvo i povijest društva: književno-sociološke teme*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

SUMMARY

HOW THE CZECH CRIME FICTION WAS TEMPERED? *THE ART OF THE CRIME FICTION* BY JAN CIGÁNEK AND THE "NEW" CRIME FICTION OF THE 1960s

In the multifaceted and poetically diverse nineteen-sixties in the Czech literature, during which its exile from the official literary communication lasted for almost a decade, the Czech crime fiction gained sway in quality and quantity and two basic models of crime fiction emerged: the pro-western and the socialist novel. The article analyses the book *The Art of the Crime Fiction* from 1962 by Jan Cigánek, a Marxist critic and literary scholar, as the most significant and consistent contribution to the Czech Marxist criticism's theoretical definition of the "new" socialist crime fiction model. Particular attention is given to some of the key implications of Cigánek's thoughts on crime fiction, such as the demand for realism and the more social characterization of the protagonist, or the emphasis on the extrinsic (social) functions that the "new" crime fiction had to perform in a socialist social environment.

Key words: Czech literature, Jan Cigánek, *The Art of the Crime Fiction*, socialist crime fiction