

Hrvatski kriminalistički roman 70-ih i 80-ih: karakteristike žanra i analiza kasnosocijalističkog društva

Vlahović, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:911350>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-28**



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](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**HRVATSKI KRIMINALISTIČKI ROMAN 70-IH I 80-IH:
KARAKTERISTIKE ŽANRA I ANALIZA KASNOSOCIJALISTIČKOG
DRUŠTVA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Ivana Vlahović

Zagreb, lipanj 2022.

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Maša Kolanović

Sadržaj

1. Uvod	3
2. Kriminalistički roman pod stigmom trivijalnosti	5
3. Kriminalistički roman i (a)političnost	9
4. Pod teretom još jedne etikete: kriminalistički roman kao „muški žanr“	13
5. Hrvatski kriminalistički roman 70-ih i 80-ih: jedan specifičan pogled na svakodnevicu	16
5.1. Sedamdesete i osamdesete: dijalog kulture i književnosti.....	16
5.2. Pavličić i Tribuson: dva različita pogleda na sociološke aspekte kriminalističkog romana.....	17
5.2.1.Prostor	17
5.2.2.Socijalizam naš svagdašnji (prikaz kasnosocijalističkog društva u <i>Plavoj ruži</i> , <i>Zavirivanju</i> i <i>Sivoj zoni</i>).....	20
6. Viktimološka problematika: tragična prošlost i tragična krivnja	32
7. Zaključak	36
8. Literatura	38

1. Uvod

Povijest romana kao dominantne književnoprozne vrste ujedno je i iscrpna povijest različitih filozofsko - ideoloških strujanja te specifična stanja duha, odnosno *duha vremena* u klasičnom herderijanskom smislu. To znači da je sva književnost od svojih početaka pratila čovjeka kao njegova ekskluzivna djelatnost te kao izraz konvergencije njegove idejne, materijalne i praktične komponente, pri čemu se roman od svoje pojave¹ pokazao posebno prikladnim za identifikaciju sa samim čovjekom kao subjektom. Različiti žanrovi romaneskne forme nastali njegovim razvojem i prilagodbom na dominantne društvenopovijesne okolnosti pokazuju koliko je roman kao vrsta postao gotovo sinonimom za pisanu književnost. U suvremeno se doba roman sve više „utapa“ u tzv. popularnoj ili trivijalnoj književnosti koja je idealna za različite eskapističke eksperimente autora, ali i čitatelja, kao i za približavanje književnosti sve široj publici. Nikako nije riječ o recentnoj pojavi, naprotiv; radi se o procesima koji su zamaha uzeli tijekom prošloga stoljeća, iako im korijene treba tražiti još ranije. Jedan od žanrova koji je davno dobio oznaku trivijalnosti svakako je kriminalistički roman (krimić, detektivska proza, kriminalistička fikcija, policijski roman, roman misterije).²

Kriminalistički roman svoj je (ne)zahvalni status zaradio upravo zahvaljujući izuzetnom interesu čitateljske publike, bliskosti sa svakodnevicom u koju ubacuje dozu misterija, ali i specifičnom ritmu naracije pri slaganju elemenata klasične priče. Iako se dosad već dosta pisalo o strukturi i poetici kriminalističkog romana, njegovu povijesnom razvoju i ključnim sastavnicama, ovdje ćemo se usredotočiti na poseban aspekt kriminalističke fikcije koji takav roman dovodi u izravnu vezu s određenom društvenom dinamikom i zapravo omogućuje ne samo literarni, nego i sociološki pristup kriminalističkome žanru. Pavličić navodi da je krimić samo materijalizacija posebnog pogleda na svijet te da njegovi čitatelji svijet gledaju kao svojevrstu zagonetku, križaljku ili šaradu (2008: 8). Takav stav nedvojbeno implicira njihovu zavidnu sposobnost opservacije vlastita okružja, kao i dublje i tankočutnije promišljanje

¹ Početak romana nije jednoznačno određen; neki ga teoretičari (Bahtin) smještaju u helenizam, drugi u Cervantesovo doba, a treći ga vežu uz pojavu građanskog društva (18.st).

² Abrams navodi termine *crime fiction*, *detective story*, *murder mystery*, *mystery novel*, *police novel* kao sinonime za sve vrste naracije koje se temelje na istraživanju zločina,

društveno - političkih silnica u danom trenutku. U ovom ćemo se radu stoga fokusirati na jedan odsječak vremena i prostora u kojem se kod nas razvijao i pisao kriminalistički roman te označiti sve načine na koje se može iščitavati njegov sociološki i analitički potencijal. Razdoblje koje će se analizirati bit će 70-e i 80-e godine 20. stoljeća, odnosno doba kasnog socijalizma u bivšoj Jugoslaviji kada su društveno - politički odnosi svojom kompleksnošću s jedne strane poticali književnike da okolnostima pruže odgovor projekcijom stvarnosti u obliku zgusnute strukture kriminalističkoga žanra, odnosno da prijeđu s makrorazine na mikrorazinu u istraživanju i prikazivanju stanja u zemlji s druge. Pritom je bitno istaknuti da se kriminalistički žanr pokazao iznimno zahvalnim za analizu kasnog socijalizma jer je omogućio prikaz različitih slojeva tadašnjeg jugoslavenskog društva kroz prizmu detektivske pronicljivosti: staleške nejednakosti, sukob između biološko i sociološko uvjetovane motivacije, razvoj organiziranog kriminala i problem korupcije, ideološki usmjerena djelovanja, zrcaljenje kolektiva u individui i obrnuto. Dakako, treba naglasiti da kriminalističkom romanu u njegovu tradicionalnom određenju nipošto nije cilj primarno dati sociološku analizu niti kritiku određenih društvenih struktura, što samo pronalaženje tih elemenata čini još izazovnijim. Romani koje će se proučavati iz te perspektive bit će *Plava ruža* (1977.) Pavla Pavličića te *Zavirivanje* (1985.) i *Siva zona* (1989.) Gorana Tribusona. Nadalje, poseban će naglasak biti i na viktimološkoj problematici u spomenutim romanima. To znači da će se ispitati i status i značenje žrtve u analiziranim romanima, sve u širem kontekstu kasnosocijalističke društvene dinamike unutar kriminalističkog romana gdje je sve ipak podređeno klasičnoj strukturi detektivske proze.

2. Kriminalistički roman pod stigmom trivijalnosti

Uglavnom je svrstavanje kriminalističkoga žanra pod okrilje tzv. trivijalne³ književnosti smatrano neupitnom činjenicom i obično se bilo kakav govor o kriminalističkom romanu započinjao upravo kratkim pregledom temeljnih karakteristika trivijalne književnosti. Ipak, važno je prije svega naglasiti zašto je kriminalistički žanr kao dio pisane književnosti obilježen stigmom niske literarne vrijednosti. Solar je u svojim predavanjima o trivijalnoj književnosti u postmodernizmu zaključio kako tzv. trivijalna literatura označava „bijeg iz trivijalne realnosti na trivijalan način“, odnosno da kao takva „ukazuje na masovnu frustraciju životom te je istovremeno sedativna, terapijska i stimulativna (1995: 166). Time se zapravo njezina funkcija ne svodi samo na literarno zadovoljstvo, nego ima i društveno regulativnu funkciju te i na razini pojedinca i kolektiva djeluje umirujuće (*Id.* 167). Pozivajući se na francuskog filozofa Edgara Morena, Solar navodi i da trivijalna književnost tako u društvu vrši sličnu funkciju kao i religija (*Ibid.*). Ukoliko bismo se složili s takvim poimanjem, trebali bismo se i zapitati koliko se takva uloga prezrene i često omalovažavane popularne/trivijalne književnosti bitno razlikuje od tzv. visoke književnosti. Naime, književnost kao ekskluzivno ljudska djelatnost nužno je antropocentrična; ta se antropocentričnost očituje u prikazu svijeta, čovjeka, ideja, imaginacija, društvenih odnosa te manje ili više iskrivljene stvarnosti na način koji je ljudskom subjektu blizak, kako autoru tako i čitatelju. Ta bliskost, dakako, ne implicira odmah i realističnost ili izravnu mogućnost poistovjećivanja s onim o čemu se piše/čita, ali pruža određeni stupanj intimna razumijevanja i slobodu interpretacije teksta koja će u konačnici, između ostalog, vršiti i spomenutu regulativnu funkciju. U slučaju kriminalističkog romana ta će regulacija biti svojevrsno zadovoljenje čitateljske vizije svijeta kao enigme o kojoj je govorio Pavličić, ali i ispunjenje idealizma koji će prosječni čitatelj kriminalističkog romana manje ili više suptilno tražiti u tim tekstovima. Međutim, to samo po sebi nije dovoljno da bi se postavilo strogo razgraničenje „lake“ i „teške“, odnosno niske (trivijalne) i visoke, kanonske književnosti. Primjerice, Solar upozorava na relativizam ukusa i različite, često neadekvatne postavke na kojima se izgrađuju vrijednosni sudovi, a isto tako i na važnost postmodernističke ideje

³ Termin je upotrijebljen prvi put u njemačkoj književnosti 1923., nije prihvaćen na Zapadu ni u Sjedinjenim Američkim Državama. Njime se označavaju književna djela koja „imaju jezičnu organizaciju književnog djela, ali im nedostaju značajke koje bi taj tekst učinile umjetničkim“ (usp. Slapšak 1987 : 12).

književnosti koja je uzdrmala dotadašnje modernističke preferencije za „velikim pričama“ i apsolutnim istinama, pa tako i izbrisala ili barem zamaglila granice među književnim žanrovima (1995: 30):

...u postmodernizmu nema bitne razlike između visoke i trivijalne književnosti. (...) Odsutnost razlike između visoke i trivijalne književnosti, naime, mislim da u raspravi o postmodernizmu valja uzeti veoma ozbiljno. Takva teza nije samo proglas. (...) Ipak, podsjećam vas da njihov velik dio [postmodernističkih romana] svjesno i namjerno upotrebljava postupke upravo trivijalne književnosti, da upravo u nekom približavanju trivijalnoj književnosti - a nipošto ne u osporavanju cjelokupne književne tradicije - traži, pa u nekoj mjeri i nalazi, sklonost šire publike.

Na temelju ovoga može se zaključiti da je već od kraja 60-ih godina 20. stoljeća s dominacijom postmodernističkog pogleda na književnost i umjetnost općenito potreba za govorom o trivijalnom i netrivialnom polako počela gubiti na važnosti. Osim toga, odstupanje od konvencija visoke književnosti (ukoliko ga prihvatimo kao temeljnu karakteristiku svih žanrova koji se obično nazivaju krovnim pojmom trivijalne književnosti) ne može biti dostatno za opravdanje tako stroge i često pogrešno usmjeravajuće podjele (*Id.* 77). Nadalje, u kontekstu globalizacijskih procesa usporedo s postmodernizmom književnost postaje sve teže odvojiva od politike i različitih ideoloških sustava, a usto biva praćena i procesima „omasovljavanja“ tržišta i literarne hiperprodukcije. Meksički semiotičar José Reyes González Flores smatra kako je u sklopu globalizacijskih procesa književnost osuđena da bude artefakt, predmet namijenjen kulturnoj potrošnji, te zaključuje da je globalizacija književnosti zapravo ostavljanje umjetničkog stvaranja u rukama kulturne industrije koja stvara simboličke globalne identitete i time uništava autentičnost udaljavajući nas od tradicionalnih obrazaca života (2015 : 285). Ovakvo je stajalište zanimljivo za raspravu o trivijalnoj književnosti i žanru kriminalističkog romana iz dva razloga: prvi je mogućnost izvlačenja zaključka da je većina suvremene književne proizvodnje neminovno u svojoj srži trivijalna ili, da izbjegnemo negativne konotacije, popularna, zabavna. Drugi je da je upravo kriminalistički roman, zahvaljujući toliko kritiziranoj predvidljivosti i shematičnosti, jedan od žanrova koji uspijeva očuvati autentičnost tradicionalnih obrazaca života o kojima govori Reyes González Flores. Ipak je, kako je dosada često naglašavano, trivijalna književnost tijesno povezana sa svakodnevnim životom tj. oslanja se na „kodove svakodnevice“ (Solar 2015 : 103). Međutim, oba se zaključka mogu opovrgnuti; prvi jer dovodi do generalizacije i homogenizacije u analizi književnosti, odnosno književnih djela koja se u novije vrijeme objavljuju, a drugi jer stavljanje znaka jednakosti između svakodnevnoga života i stvarnosti koju prosječan čovjek živi i trivijalne književnosti nije prikladno u širem kontekstu:

...trivijalna književnost upravo je uvijek veoma daleko od stvarnog svakodnevnog života, da ga upravo ona ne opisuje „onakvim kakav on doista jest“. Svakome je od vas, naime, poznato da ako bi se ikako moglo govoriti o doslovnom oponašanju svakodnevice u književnosti, onda bi to svakako mnogo više pristajalo tradicionalnim realističkim romanima visoke književnosti, ili nekim romanima struje svijesti (...). Trivijalna književnost ni ne pokušava doslovce oponašati svakodnevni život, svatko zna da bi takav pokušaj bio unaprijed osuđen na propast (...) Svakodnevni život možda i jest trivijalan, ali trivijalnost trivijalne književnosti očito je druge vrste; bilo kako shvaćeno oponašanje tu ništa ne može objasniti (Solar 1995 : 105).

U čemu se onda sastoji trivijalnost trivijalne književnosti? Nada Vučković govori o stereotipnosti, shematičnosti i automatizmu kao problemima ovih žanrova (1987:46) što ih lišava kompleksnosti i originalnosti karakteristične za djela umjetničke književnosti. Žmegač također raspravlja o šabloniziranosti i klišeiziranosti u skladu sa svojim spoznajnim kriticizmom, ali se kod njega ipak ne radi o generalnoj osudi trivijalne književnosti nego o „povijesno omeđenu sudu o trivijalnoj književnosti u doba modernističkog kanona (Oraić-Tolić 2009 : 202-03). Sam Žmegač smatra da opreka između umjetnosti i kiča nije svojstvena svim razdobljima i da ono što se obično naziva kičem nije konstanta (1976 : 211). Jasno je da autor govori iz pozicije kasnog modernizma te razlikuje sinkronijsku i dijakronijsku perspektivu proučavanja književnosti, te bismo mogli zaključiti da je njegova „osuda“ trivijalne književnosti moguća samo iz sinkronijskog gledanja jer „u dijakroniji estetičkog stupnjevanja ne može biti“ (*Id.* 22-23). Isto tako treba naglasiti da kriminalističku prozu stavlja na posebno mjesto te je navodi kao najbolji izraz ovog tipa književnog stvaralaštva. Zanimljivo je da u slučaju kriminalističkog romana, upravo zahvaljujući komponentama koje su naišle na osudu i stigmatizirale ga kao primjer niske književnosti, možemo uočiti različite mogućnosti analize: primjerice, ispitivati odnos romana s društvom i političkom strukturom, moralom, rodnom problematikom, poviješću i filozofskim idejama. Pred istraživačem se otvara čitava paleta mogućnosti pristupa jednom žanru koji je u hijerarhijskoj vrijednosnoj shemi kotirao prilično nisko. Što bi to onda moglo implicirati? Prvenstveno, da kriminalistički roman, detektivska proza ili odmilja (ili pak pogrdno) „krimić“ svakako otvara brojne prozore u područje odnosa literarnog i stvarnog te da mu je bilo kakav multidisciplinarni pristup, iz psihološke, sociološke, politološke ili historijske perspektive i njihovih kombinacija ne samo moguć, nego i poželjan jer je u stanju pružiti kompletniju sliku i dublje razumijevanje žanra. Osim toga, mogli bismo, oslanjajući se na citirane autore i njihova zapažanja o nedostatku jezično - literarne kompleksnosti, sasvim opravdano nazvati kriminalistički roman posebnim tipom literarnog minimalizma, naravno, ne u klasičnom značenju minimalizma kao umjetničkog pravca, nego u čisto estetskom smislu: tekst koji jezičnom jednostavnošću i prohodnošću skreće pozornost s

forme na sadržaj (tvrdo kuhana proza)⁴ i na taj način izgrađuje složenu mrežu oko središnje enigme, zločina koji treba razriješiti, pri čemu se postupno razvija dinamika detektiv – žrtva – zločinac kao i pojedinac – društvo te se omogućuje opsežan pogled u jedan određeni prostorno – vremenski odsječak. Iz tog bi razloga bilo preporučljivo umjesto o stigmi trivijalnosti zapravo govoriti o oznaci trivijalnosti kao neutralnom terminu koji upućuje na literaturu koja živi po drugim i drukčijim zakonitostima od onih koje su se prepoznale u dugotrajnom proučavanju književnih klasika, odnosno na literaturu koja riskantno iskače iz kanonskih modela te usprkos (i zahvaljujući) tome stječe izuzetno veliku čitateljsku publiku. Ono što je svakako bitno naglasiti jest da bi prilikom analize kriminalističkog romana i općenito svih žanrova tradicionalno svrstavanih u trivijalnu književnost bilo poželjno udaljiti se od stroge dihotomije gdje će polazište biti instrumentarij razvijen u izučavanju visoke/umjetničke književnosti. Jadranka Goja ističe u raspravi o sociopsihološkim aspektima trivijalne knjiženosti da je ta dihotomija bila uvijek polazište svake kritike i rasuđivanja te pozivajući se na Hansa D. Zimmermanna⁵ zaključuje da je riječ o „nasilnoj dihotomiji“ kojom se prikriva nedostatak objektivnih kriterija procjene (1987: 163). U skladu s tim stajalištem čitava bi se trivijalna književnost, a u njoj naročito kriminalistički žanr koji uživa nešto bolji status od ostalih „osuđenika“, trebala sagledavati kao literarni izričaj drukčijeg koda i to ne nužno koda svakodnevice i banalnosti, nego drukčije vizije stvarnosti kao inspiracije i jezično - stilskih sastavnica kao alata ovakve literarne proizvodnje. Činjenica je da je popularna/trivijalna književnost dio popularne kulture te da, koji god bili razlozi njezine čitanosti (zabava, eskapizam, vježba „malih sivih stanica“...), zaslužuje svoje mjesto unutar rasprava o književnosti, a time i slobodu od stigme trivijalnosti i izrazito negativnih konotacija koje taj termin priziva. Na taj način čitanje kriminalističkih romana (i drugi popularnih žanrova poput fantasya, SF-a, ljubića) neće biti svedeno samo na *guilty pleasure*, nego će omogućiti ozbiljniju i iscrpniju analizu tih djela. Time, naposljetku, dolazimo do psihosociološkog aspekta popularne književnosti koji je sažela Tatjana Ileš (2019 : 301):

Ako je čin čitanja popularnih književnih žanrova ujedno i čin otpora spram svakodnevice, ali i prostor unutarnje slobode suvremenoga pojedinca, popularnost žanrova popularne književnosti nije upitna. A

⁴ Proza koju karakteriziraju kratke, koncizne i jednostavne rečenice, drugim riječima, lakonski, škrt izričaj. Tipična za detektivske romane, utemeljiteljem joj se smatra Dashiell Hammett, ali zamjetna i kod nekih drugih velikih svjetskih književnika, primjerice Ernesta Hemingwaya.

⁵ Njemački književni povjesničar i filozof.

moguću dijagnozu stanja društva prema rečenim simptomima i povijesti bolesti postaviti će dijagnostičar vičan očitavanju bila društva i strukture osjećaja pojedinca .

Koliko se u kriminalističkom romanu radi o otporu, a koliko o prihvaćanju *statusa quo*, kako se u njemu iščitava moguća dijagnoza određenog društva te na koji način njegova dinamika pojedinac - kolektiv zrcali puno kompleksnije društveno-političke, ali i psihološke parametre nastojat ćemo pokazati u sljedećim poglavljima, a potom i na konkretnoj analizi hrvatskog kriminalističkog romana.

3. Kriminalistički roman i (a)političnost

Za svaki je kriminalistički roman ključno određenje vremenskog i prostornog okvira unutar kojeg se odvija radnja. U širem smislu, ona se obično smješta u zapadna suvremena društva, često u anglosaksonske države i Francusku, iako se u najnovije vrijeme pojavljuju romani smješteni u Aziju, Afriku, nordijske zemlje, Italiju, Španjolsku itd. (Cerqueiro 2010 : 9-10). Autorica navodi kako je kontekst i u temporalnom i spacijalnom smislu neophodan za razumijevanje socioloških aspekata kriminalističkog romana⁶ i stoga služi kao polazište za bilo kakvu ozbiljniju interpretaciju (*Ibid.*). Nadalje, pitanje enigme u romanu ne može biti do kraja postavljeno ako se ne uzmu u obzir svi društveni elementi koji utječu na sama istražitelja i njegovo vođenje istrage. Izgradnja prostora, koliko god suptilna bila, od iznimne je važnosti upravo zbog uloge društvene analize unutar kriminalističkoga žanra, neovisno o kojem je podžanru riječ. Na koji se sve onda način kriminalistički roman može promatrati kao prikaz određenog društva? Logičan bi zaključak bio da se njime nastoji uspostaviti specifična komunikacija s čitateljem koji će u procesu uživanja u priču, klasičan detektivski zaplet i rješavanje kompleksnih zagonetki svjesno ili nesvjesno biti uvučen i u prikaz političkih i ideoloških struktura proizašlih iz konkretnog državnog uređenja. Naravno, postoje različita, čak i oprečna mišljenja kada je riječ o političnosti kriminalističkog romana. Pavličić navodi kako je krimić po prirodi apolitičan jer se fenomenom zločina ne bavi kao društvenom pojavom nego kao pojedinačnim slučajem (2008 : 123). To znači da su u kriminalističkom romanu društvena

⁶ Iako piše generalno o kriminalističkom romanu (španj. *novela policiaca* i *novela enigma*), autorica puno mjesta posvećuje podžanru kriminalističkog romana, tzv. *la novela negra*, *roman noir* koja se prvenstveno od klasičnog detektivskog romana razlikuje po tome što u središte ne stavlja isključivo istražitelja/detektiva, nego i počinitelja, žrtvu, tj. marginalizirane likove čiji je jezični izričaj specifičan (upotreba žargona i kolokvijalizama), pa je upravo jezik bitan za karakterizaciju i razlikovanje viših i nižih slojeva društva.

okolnost, politička garnitura i socijalna razlika samo sredstva za što čvršći temelj na kojem se gradi enigma koja zaokuplja detektiva. Ukratko, riječ je o omiljenim literarnim trikovima autora krimića koji ih koriste da bi zakomplicirali priču (*Ibid.*). Razrađujući dalje zamršen odnos poetike krimića i politike kao jedne od književnih tema, Pavličić ističe da „moralne pretpostavke krimića nisu političke, pa čak ni historijske, nego općeljudske (*Ibid.*). Stav o moralno-vrijednosnom univerzalizmu i apolitičnosti kriminalističkog romana svakako ima čvrsta uporišta jer je komplementaran s idealističkim pogledom na svijet koji smo ranije spominjali i koji je dobrim dijelom utkan u njegovu poetiku. Nije, dakako, riječ o gruboj naivnosti niti infantilizaciji čitateljske publike, nego o potrebi dihotomijskog, crno-bijelog sagledavanja stvarnosti i društvenih pojava; dobro - zlo, istina - laž, detektiv - zločinac, zločinac - žrtva. Stoga bismo se mogli složiti da je do određenog stupnja krimić uistinu apolitičan jer je idejno beskompromisan, ne prihvaća „sive zone“. Ipak, treba naglasiti da bi se kategoričkim odbijanjem suprotnog stava došlo u opasnost „osakaćivanja“ sociološko-psihološkog supstrata kriminalističkoga žanra te bi se svaku analizu svelo na pitanje napetosti i konstrukcije zločina. To jest nedvojbeno primarno i presudno za ovaj žanr, ali nije jedini element vrijedan pažnje. U svom proučavanju sjevernoameričkog kriminalističkog romana, prvenstveno autora poput Dashiella Hammetta i Raymonda Chandlera, Philippe Corcuff usredotočava se upravo na snagu društvene kritike koja je vidljiva iz njihovih djela. Pozivajući se na Chandlerovu rečenicu da „svijet nije dobar, ali je svijet u kojem živimo“⁷ Corcuff ističe filozofsku i socijalnokritičku oštrinu kriminalističkih romana u SAD-u (2014 : 41), naglašavajući pritom razliku između suvremenih američkih krimića i tradicionalnog kriminalističkoga romana koji je sačuvao znatan stupanj konzervativnosti po pitanju socijalne kritike, iscrpljujući se sav u enigmi kao svojoj srži. Luc Boltanski, na kog se nadovezuje Corcuff, detaljno analizira tu problematiku⁸ i tvrdi kako je u tradicionalnom, izvornom kriminalističkom romanu riječ o suptilnom prikazu igre

⁷ Iz romana *Jednostavna umjetnost ubijanja* (1944.).

⁸ Boltanski u svojoj knjizi *Enigmes et complots. Une enquête à propos d' enquêtes* uspoređuje britanski kriminalistički roman na primjeru Doyleova Sherlocka Holmesa i francuski roman na primjeru Simenonova Maigreta. Boltanski zaključuje da je tradicionalni kriminalistički roman definiran pitanjem **enigme** koja se sociološki tumači kao „rezultat prodiranja svijeta u područje stvarnosti“. Pritom bi „stvarnost“ bila sve što se društveno konstruira preko dominantnih, institucionaliziranih formata. „Svijet“ bi s druge strane bio sve ono što se događa, dinamično i iskustveno, sve ono što stvarnost ne može apsorbirati zbog svog institucionalnog karaktera. On kao takav konstantno prodire u stvarnost i upravo je uloga institucionaliziranosti spriječiti takvo prodiranje. Enigma bi stoga bila, zaključuje Boltanski, vrsta anomalije, ono što se javlja kao poremetnja koherentnog predvidljivog sustava (usp. Boltanski 2012 : 29).

moći, odnosno da se zapravo radi o „tenziji između društvenih klasa obilježenih dubokom nejednakošću koje tvore naciju s jedne strane i dominantne i rigorozne nacionalne države koja je utjelovljena preko administrativnih tijela među kojima je i policija s druge (2012 : 47), a iz tog konteksta izranja i figura detektiva i njegove temeljne odrednice. Tradicionalni bi kriminalistički roman prema tom stajalištu bio zadužen za svojevrsno učvršćivanje autoriteta države nad „stvarnošću“, tj. institucionaliziranih entiteta (Corcuff 2014 : 44), odnosno Boltanskijevom terminologijom, on „želi reafirmirati moć države nad stvarnošću“ (2012 : 42). Ovdje francuski sociolog uspostavlja, poput Cerqueiro, jasnu razliku između tradicionalne detektivske proze i sjevernoameričkog suvremenog kriminalističkog romana, te ističe da potonji prikazuje društvo u kojem stabilnost ne uspostavlja država jer je i ona sama „zatrovana“ neredom (*Ibid.*). Otud proizlazi i snažna kritika kapitalizma čiji su mehanizmi predstavljeni kao izvori kaotičnosti unutar društva pa u takvu okružju ni enigma više nije anomalija, nego uobičajena pojava, a nesređena država nije u stanju kontrolirati nastalu situaciju (Corcuff 2014: 49). Na temelju ovakvih zapažanja nameće se pitanje je li onda uopće moguće tvrditi da je kriminalistički roman u svojoj biti apolitičan i nezainteresiran za ozbiljniju socijalnu kritiku. Naime, iako i autori poput Corcuffa, Boltanskog i Cerqueiro priznaju „konzervativizam“ tradicionalnog kriminalističkoga žanra u odnosu na sociološku analizu i navode *noir* fikciju kao primjer kriminalističkog podžanra koji je nositelj snažne društvene kritike, (ali kritike koja ne pretendira na totalizirajuće kategorije, odnosno riječ je o jednom vidu libertarijanske socijalne kritike čije su mete podjednako i kapitalizam i država), sama činjenica da kriminalistički roman otvara tolike mogućnosti manje ili više izravne kritike određenih društveno - povijesnih okolnosti ozbiljno dovodi u pitanje tezu o apsolutnoj apolitičnosti. Koliko god se u dosadašnjim proučavanjima poetike kriminalističkoga žanra naglašavala njegova pasivnost i konzervativnost u ideološko - političkom smislu (Zdenko Škreb (1970 : 455) govori o zalaganju za održanje postojećeg stanja društvenih odnosa i proširuje tu odrednicu na čitavu popularnu književnost koja tako donosi jednu „klasno obojenu informaciju“), ne može se opravdano tvrditi da je čitava gama aktualnih problema samo siva pozadina koju se ne tretira društveno svjesno. Naime, ako bismo smatrali da je kriminalistički roman uistinu sav iscrpljen u klasičnoj detektivskoj priči i ganjanju zločinca, onda bismo morali biti spremni zanemariti sve one komponente koju su neodvojiv dio njegove poetike ili ih pak površno analizirati, trgajući ih tako iz društveno - političkog konteksta. Dobar je primjer za to problematika kazne kao ključnog dijela kompozicijske sheme kriminalističke proze. Kao element kriminalističkog romana u kojem se životna i društvena koncepcija pisca najadekvatnije izražava (Lasić 1973: 121) fenomen kazne povlači za sobom niz etičkih, pravnih i humanističkih pitanja. Primjerice,

odnos pravedne kazne i trijumfa zla (*Id.* 123) kao način prikaza čitavog sustava vrijednosti koje su potvrđene ili negirane u krimiću posebno je zanimljiv iz te perspektive. Proces otkrivanja logike zločina i djelovanja zločinca, traženje pravde za žrtvu, donkihotovska borba s vjetrenjačama koja je često prisutna u liku istražitelja koji se probija kroz sustav da bi imperativ pravde i dostigao...sve su to mehanizmi koje kriminalistički roman koristi da bi ponudio jednu filozofsko - etičku koncepciju, onu u kojoj zločin mora biti kažnjen i tako postignuta ravnoteža u društvu kao okviru, kontekstu o kojem smo govorili na početku. Lasić ističe da su pravedna kazna i trijumf zla kao njezin kontrast zapravo dvije krajnosti te između njih otvara još jednu dualističku perspektivu unutar poetike kriminalističkog romana, dvostruki sustav vrijednosti (1973 : 123):

Između te dvije krajnosti- pravedne kazne i trijumfa zla- nalaze se brojne mogućnosti koje omogućuju da se otkrije dvostruki (komplementaran i kontraran) sistem vrijednosti: društvene vrijednosti s jedne i humanističke vrijednosti s druge strane. Nisu baš malobrojni kriminalistički romani koji pokazuju da humanističke vrijednosti ne koincidiraju posve s društvenim zakonima. Većina pisaca ne negira društvene zakone, ali izlaže da oni ne iscrpljuju pravdu, da pravda može biti nepravda, a neprimjenjivanje pravde pravda.

Ovakav sraz vrijednosti o kojima govori Lasić zorno pokazuje da je prilično površno, mogli bismo reći i arbitrarno tvrditi da je jedna od funkcija kriminalističkog romana zadržati i opravdati *status quo*. Naprotiv, činjenica da se u njemu, kao što kaže Pavličić, brane općeljudske vrijednosti (humanistički sustav vrijednosti po Lasiću) stvara nužan konflikt s vladajućim elementima u društvu. Ono što je bitno ustanoviti jest da unatoč etičkoj univerzalnosti kriminalističkoga žanra koja čini čvrst temelj za gradnju enigme, ideološko - politički sloj itekako postoji i stoga *a priori* zaključivanje o apolitičnosti kriminalističkog romana ne može biti u potpunosti prihvaćeno. Svi detalji koji se u tekstu daju „usput“, kao uvod u mjesto radnje ili sredstvo za karakterizaciju lika, zajedljiv komentar cinična i pronicljiva istražitelja ili pak metoda stvaranja većeg stupnja zamršenosti slučaja, nisu samo slučajan mehanizam proizašao iz neizbježne shematizacije krimića; oni su u prvom redu najbolji pokazatelji brojnih mogućnosti interpretacije različitih elemenata kriminalističkoga žanra. Referiranje na socijalnu nepravdu i utjecaj političke garniture u tom smislu postaje puno više od tipičnih sredstava kojima se postiže napetost u romanu jer se time doprinosi isticanju kritičkog stava autora, najčešće preko lika detektiva (ali ponekad i drugih osoba) prema društvenim danostima, tj. moći države i njezina uređenja. Corcuff je ispravno identificirao često negativan stav prema kapitalističkom sustavu i nejednakostima koje stvara i, iako se orijentirao na *noir* fikciju kao podžanr kriminalističkog romana, ta se kritička oštrica može protegnuti na

kriminalističku fikciju općenito: kriminalistički roman tako uspijeva doprijeti do velikog broja čitatelja zahvaljujući dinamici i privlačnosti zagonetke koja mu je u središtu, a istovremeno plete, ovisno o vještini autora, i čitavu mrežu kritičkih opservacija usmjerenih na različite društvene pojave, i sve to uz minimalnu tendencioznost, pametno kombinirajući humor, sarkazam, ironiju, a ponekad i prividnu indiferentnost pripovjedača. Time se kriminalistički žanr, a i čitava popularna književnost ne razlikuje od književnosti općenito, njezine društvene uloge. Riječima Gorana Tribusona, čiji će romani u nastavku biti analizirani iz danih perspektiva: „uloga literature je posvema subverzivna: dovodi nas (...) do naših nesvjesnih strana, ruši nam mitove što smo ih izgradili o sebi samima, uči nas da živimo u znatno lošijem i nepravednijem svijetu no što se to isprva čini.“⁹ Kako onda očekivati da u kriminalističkoj fikciji nema subverzivnosti i vjerovati da se radi o posve apolitičnom žanru? Na temelju svega dosad iznesenog možemo zaključiti da su sociološki aspekti kriminalističkog romana iznimno bitni u njegovoj analizi što ćemo nastojati pokazati u nastavku.

4. Pod teretom još jedne etikete: kriminalistički roman kao „muški žanr“

Kriminalističkom je romanu u većini dosadašnjih analiza i općenito kvalitetnih rasprava o njegovoj poetici spočitavana shematiziranost i šabloniziranje kao nedostatak ili, jednostavnije rečeno, jedan od razloga njegove trivijalnosti. Smještanje u „ladice“ nije izbjegao ni u još jednoj kategoriji; naime, često ga se označavalo kao gotovo isključivo „muški“ žanr, odnosno žanr koji je zbog svoje tematike i metoda koje koristi blizak esenciji muškog, „agresivnijeg“ spola. U hrvatskoj se književnoj kritici zastupalo slične postavke. Tako je, primjerice, Igor Mandić u svojoj studiji *Principi krimića: konture jednog trivijalnog žanra* tvrdio kako „krimić nije nježan žanr“ i da je „žanr koji trenira strogoću“ (1985 : 100); stoga zaključuje da je krimić „muški žanr“ „ako se držimo tradicionalne predodžbe o muškarcima“ (*Ibid.*). Autor ovu tematiku koristi i za ironiziranje feminizma i zahtjeva koje postavlja, pa se pomalo podrugljivo pita ne žele li žene biti i u kriminalu izjednačene s muškarcima (*Ibid.*).

Međutim, ovdje je prije svega riječ o književnosti, dakle o literarnom, umjetničkom predstavljanju određenih aspekata ljudskoga života i ideja u kojem ne bi smjele biti prihvatljive kategoričke tvrdnje o muškoj esenciji krimića. Da bi se uopće „davao spol“ nekom žanru, trebalo bi prvo ispitati što to određeni žanr čini muškim ili ženskim, odnosno u čemu se sastoji

⁹ Iz intervjua s Marinom Krleža iz 2008. <https://www.marinakrleza.com/intervju-s-goranom-tribusonom/>

tipična muškost i ženskost nekog književnog djela. Tradicionalne su predodžbe o tome uglavnom poznate i ne treba ih detaljno navoditi; ipak, problem koji se u ovakvoj analizi javlja jest upravo pitanje ženskog elementa u kriminalističkom romanu, od autorstva preko likova do čitateljske publike. Stoga, krenimo redom.

Mandić je sa sigurnošću ustvrdio da žene u većem broju nisu „niti pisci krimića niti njihovi čitaoci“ (1985 : 100). Međutim, takva se tvrdnja čini prilično proizvoljnom, pogotovo uzmemo li u obzir stanje u zadnja tri desetljeća.¹⁰ Žene svakako nisu zanemariv dio čitateljske publike kriminalističkoga žanra i samim tim dovodi se u pitanje ovakva stroga podjela na muške i ženske žanrove. Nadalje, broj žena koje su pisale krimiće i istaknule se u tome nije malen, dovoljno se sjetiti „kraljice krimića“, engleske spisateljice Agathe Christie koja nam je podarila sada već legendarne likove poput Poirota ili Miss Marple. Tu su još i brojna druga imena, poput Margery Allingham, Ngaio Marsh, Dorothy Sayers, Ruth Rendell, a u novije vrijeme Kerry Greenwood, Karin Slaughter, Kristine Ohlsson i mnogih drugih. Ono što se može primijetiti jest da u zadnje vrijeme žene sve više pažnje posvećuju kriminalističkom žanru, vjerojatno i s ciljem da pokažu kako se autorice ne žele ograničiti na tradicionalno „ženske“ žanrove, iako u Hrvatskoj, istina, još uvijek nema velik broj istaknutih ženskih imena na području kriminalističkog romana.¹¹

Ipak, neke su kritičarke upravo u romanima ženskih autorica nalazile mizogine poglede i opresivne patrijarhalne stavove, naročito kod „četiriju kraljica krimića“ (Christie, Marsh, Sayers i Allingham) tvrdeći pritom kako one u svojim prikazima žena koriste uvredljive stereotipe (Hardee 2017 : 10). Jedan od primjera koji se navodi jest Christien opis Miss Marple (usidjelica, predmet poruge) ili Evie Howard iz *Zagonetnog događaja u Stylesu*. Hardee također naglašava da je tipično za kriminalističke romane određivati ženu iz muške perspektive pa tako navodi kao primjer Poirotov opis gđice Howard u kojem njezinoj inteligenciji suprotstavlja fizičku neprivlačnost (*Id.* 12). Autorica s pravom uočava tipične seksističke narative u pristupu ženskom liku i njihovo normaliziranje u krimiću: ipak, njezina se analiza može lako ocijeniti anakronom uz jednostavan prigovor vremena i društvenih okolnosti u kojima je Christie (i

¹⁰ Tako su u siječnju 2010. u časopisu *Social Psychological and Personality Science* objavljeni rezultati istraživanja prema kojem žene u većem broju čitaju krimiće od muškaraca. (usp. Matković 2018 : 447).

¹¹ Jedna od autorica krimića koju treba spomenuti varaždinska je spisateljica Matilda Mance, poznata po romanima *Smrtonosna zamka*, *Djevojka s bručošijade*, *Nijemi svjedok*, *Zovu me Zeus*. U posljednjem je romanu u središtu umirovljeni policijski pas i specifično je miješanje tople obiteljske priče s elementima krimića, a Manceini romani inače uspješno pokazuju mogućnosti kriminalističkog romana u kritičkom prikazu društva.

ostale spomenute autorice) živjela i djelovala. Sama činjenica da je kao glavni lik, primjerice, postavljena žena u podmakloj životnoj dobi i da je njezin intelekt nadmoćan većini ljudi s kojima se susreće može se tumačiti i sasvim drugačije: kao Christien pokušaj razbijanja predrasuda o „usidjelicama“, „društveno neprilagođenima“, ali i ženama kao jednostavno slabijem, a time i manje sposobnom spolu. Osim toga, prikaz potlačenosti žena, njihove pasivnosti i submisivnosti u sklopu muško - ženskih odnosa može se iščitavati u ključu koji smo analizirali u prethodnom poglavlju, kao realna slika društvenih okolnosti i samog položaja žene u patrijarhalnom društvu. Na taj način to možemo protumačiti kao onaj tip kritike koji je karakterističan za kriminalističke romane: predstavljanje društvenih okolnosti proizašlih iz tradicije i ideološko - političkih konfiguracija uz njihovu konstantnu, manje ili više suptilnu moralnu negaciju. Najveći je dio, svakako, prepušten na zaključak čitatelju. Stoga, iako Hardee i autorice na koje se poziva¹² ispravno uočavaju nepoželjnu stereotipizaciju kod ženskih likova u analiziranim romanima, ipak bi bilo preporučljivo uzeti u obzir vrijeme njihova nastanka i ispitivati određene sociološke aspekte, u prvom redu položaj žene i mogućnosti u kojima su autorice djelovale i što su pritom postigle, a to bi zapravo bio još jedan razlog za pobijanje tvrdnje o kriminalističkom romanu kao „muškom žanru.“ Međutim, jedan je od problema što i mnoge autorice koje kritički pišu o stereotipizaciji žena u krimiću uglavnom to čine iz iste početne perspektive poput autora koji mu daju etiketu muškog žanra. S jedne je strane to korisno da bi se što detaljnije pristupilo fenomenu, identificiralo sporna mjesta i pokušalo ponuditi rješenja ili barem drukčiju perspektivu od one na koju smo navikli i koja se sva iscrpljuje u „kalupiranju“ tipično muških i tipično ženskih rodni uloga, ali se dolazi u opasnost pretjeranog skretanja u ideološko i gubljenje doticaja s literarnom esencijom kriminalističkog romana. Kako su kriminalistički romani koje ćemo analizirati u nastavku proizašli iz pera muških autora, bit će zanimljivo vidjeti kakva je funkcija pridana ženskim likovima te na koji se način ti romani uklapaju u kontekst spomenutih kritika.

¹² Margot Peters i Agate Nesaule Krouse koje analiziraju seksističke prikaze žena u romanima Christie, Sayers i Allingham u članku *Women and Crime: Sexism in Allingham, Sayers and Christie*.

Dostupno na www.jstor.org/stable/43468591.

5. Hrvatski kriminalistički roman 70-ih i 80-ih: jedan specifičan pogled na svakodnevicu

5.1. Sedamdesete i osamdesete: dijalog kulture i književnosti

20. su stoljeće obilježila bezbrojna društveno – kulturna previranja: bilo je to stoljeće dvaju svjetskih ratova, nebrojenih lokalnih sukoba, nastanka i nestanka državnih zajednica i ideoloških sustava. Književnost je u takvo turbulentno vrijeme nastavila vršiti svoju funkciju; bila je glas pobune, a ponekad i sredstvo ušutkavanja; odraz novih strujanja, ali i svojevrsan čuvar tradicije. Drugim riječima, 20. je stoljeće i u književnoumjetničkom izričaju bilo mozaik različitih ideja i tendencija koje je nemoguće svesti pod zajednički nazivnik. Hrvatska književnost nije bila iznimka, te ćemo se u nastavku posvetiti analizi ranije spomenutih aspekata kriminalističkog romana u dva izuzetno kulturološki zanimljiva desetljeća: 1970-ima i 1980-ima.

Da bismo tu zadaću što sveobuhvatnije izvršili, potrebno je dati kratki uvod u kontekst vremena. Dva su desetljeća po mnogočemu bila prijelomna za društveni i kulturni život u tadašnjoj SFRJ te se mnoge posljedice procesa koji su tada bili u začetku osjećaju i danas. Ono što je bitno naglasiti jest da se ne radi o jednoj, povijesno gledano, homogenoj cjelini; naprotiv, sedamdesete i osamdesete u mnogim su elementima različite i stoga ćemo se i ovdje morati poslužiti još jednom dihotomijom, bolje rečeno, binarnom opozicijom: zlatno doba socijalizma i dekadentni socijalizam¹³. Prvi bi se pojam odnosio na sedamdesete: doba kada je država još uvijek imala veći stupanj stabilnosti, razvijalo se potrošačko društvo, bila je prisutna i vjera u politički sustav te je gospodarski standard općenito rastao (Tomić 2013 : 239). Ukratko, mogli bismo reći da su sedamdesete bile doba politički još uvijek čvrste Jugoslavije i uspjeha socijalističkog uređenja, odnosno uspješnog balansiranja između utjecaja Istoka i Zapada u sklopu politike nesvrstanosti. Titovom smrću dolazi i vremenski i simbolički do prijeloma te je desetljeće koje je uslijedilo bilo bitno drukčije: pad životnog standarda, gospodarstvo u krizi, poljuljanost vjere u politički sustav (*Ibid*). Maša Kolanović piše kako su osamdesete „godine labuđeg pjeva dominantne ideologije korjenito zahvaćene strukturalnom krizom“ (2011 : 165) te se usredotočava na analiziranje odnosa hrvatskog romana tog vremena i popularne kulture,

¹³ Pojam je uveo Igor Duda u djelu *Pronađeno blagostanje: Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih* (2010.).

odnosno zanima je na koji sve način roman dijalogizira s popularnom kulturom u razdoblju dekadentnog socijalizma, pri čemu preuzima bahtinovski¹⁴ koncept *dijaloga i dijalogičnosti* te ispituje „međusobno prožimanje dviju simboličkih struktura, ističući da dolazi do specifične razmjene između polja književnosti i polja popularne kulture“ (*Id.* 166). Takva je razmjena neizbježna i sve ono što smo u samom uvodu naznačili o uskoj vezi između umjetnosti općenito, a time i književnosti s jedne strane, i ljudske stvarnosti i svakodnevice s druge sada ćemo pokazati na možda ne najtipičnijim predlošcima, kriminalističkim romanima te vidjeti kako su dva različita autora pristupili istoj tematici, na koji su način unijeli motive svakodnevice u svoje romane, kako su odgovorili izazovima predstavljanja elemenata popularne kulture i potrošačkog društva, a naposljetku i analizirati jesu li njihovi kriminalistički romani primjeri „muškog žanra“ o kojem smo ranije raspravljali ili pak demantiraju takav stav.

5.2 Pavličić i Tribuson: dva različita pogleda na sociološke aspekte kriminalističkog romana

5.2.1. Prostor

Među hrvatskim autorima kriminalističkog romana svakako se ističu Pavao Pavličić i Goran Tribuson. Riječ je o autorima koji su se posebno posvetili izgradnji ovoga žanra tako što su u svojim romanima obuhvatili puno širi kontekst od klasične detektivske enigme. Jedan od razloga zbog kojih smo odabrali upravo njihove romane za analizu socioloških aspekata i mogućnosti kriminalističkoga žanra jest ono što su sami rekli kada su komentirali svrhu krimića i njegove temeljne odrednice. Pavličić je tako u studiji *Sve što znam o krimiću*, kao što smo u uvodu naveli, govorio o krimiću kao pogledu na svijet, a time, jasno možemo zaključiti, kao specifičnoj viziji koju autor ima o društvu i okolnostima u kojima živi i o svakodnevici čijim je zbivanjima svjedokom. Lana Molvarec u svom radu o Pavličićevoj kriminalističkoj prozi gdje

¹⁴ Bahtin tvrdi kako je dijalog jedina moguća sfera postojanja jezika. Treba reći da je za njega i samo razdvajanje na monolog i dijalog od veće važnosti nego što je bilo kod ruskih formalista (monolog sekundaran u odnosu na dijalog) jer za Bahtina dijalog može biti monološki, a monolog dijaloški. „Lingvistika izučava sam jezik, sa njegovom specifičnom logikom u njegovoj opštosti (*sic*), kao nešto što čini mogućim dijaloški kontakt, ali ona se konsekvantno udaljuje od samih dijaloških odnosa...Dijaloški odnosi su apsolutno nemogući bez logičkih predmetno – smisaonih odnosa, ali oni se ne svode na njih, oni posjeduju svoju specifičnost.“ Bahtin smatra i da je pripovijedanje kao čin moguće upravo zahvaljujući činjenici da je dijalogičnost jeziku inherentna. Za Bahtina dijalog nije samo jezik koji subjekt preuzima, nego se radi o stilu pisanja: to je komunikativnost i dijalogičnost, odnosno intertekstualnost (usp. Kristeva 1967 : 438 – 40).

istražuje fenomen grada i urbaniteta citira Tribusonovu izjavu iz intervjua u kojoj kaže da je za njega krimić „uvijek ili enigma ili socijalni roman“ (2011 : 33). Nadodaje da ga samo enigma ne zanima te ističe da krimić uvijek mora ponuditi čitatelju i neku vrstu socijalne slike (*Ibid.*). Na koji način Pavličić i Tribuson oslikavaju socijalnu zbilju u svojim romanima? Krenimo od samog ambijenta, prostora u koji je radnja smještena. U sva je tri romana, *Plavoj ruži*, *Zavirivanju* i *Sivoj zoni* mjesto radnje Zagreb, grad onih dvaju burnih i toliko oprečnih desetljeća o kojima smo govorili. Oba autora donose svoju viziju urbane sredine obilježene nejednakostima na svim razinama te nastoje te mehanizme što uvjerljivije uključiti u svoju priču. Analizirajući tematiku grada i urbaniteta u Pavličićevim kriminalističkim romanima, među njima i u *Plavoj ruži*, Lana Molvarec kao ključnu tezu navodi da između dviju tipičnih krajnosti koje se u kriminalističkome žanru koriste prilikom uspostavljanja odnosa detektiv – grad i njihova međudjelovanja, Pavličić nalazi svojevrstan kompromis, novu matricu (*Id.* 40):

Nasuprot bogolikom detektivu koji nadzire i kontrolira grad i tako održava gradsku ravnotežu i stabilnost ili pak rezigniranom, razočaranom detektivu koji gleda razvaline grada pred sobom, u Pavličićevim romanima i novelama na djelu je strategija koju bih nazvala pripitomljavanjem grada. Grad više nije ni kontrolirano ni nekontroliran zastrašujući, već benigni i svakodnevan, sveden na mjeru glavnih likova koji žive u njemu. Glavni likovi gotovo su bez iznimke „prosječni ljudi“ koji ni po čemu ne iskaču od većine – to se odnosi i na počinitelje i na razrješitelje zločina. I zločini se doimaju pitomima, ako se i radi o ubojstvima, ponekad i ne jako pitomima, motivacija za zločin je „ljudska“, razumljiva, osobna.

Čitajući *Plavu ružu*, možemo se svakako složiti s tezom o „pripitomljavanju“ grada koju donosi autorica. Naravno, treba reći da bi se u Pavličićevu romanu ta tvrdnja prvenstveno odnosila na grad kao svojevrstu apstrakciju; naime, iako je radnja smještena u Zagreb, ponekad se čini da je ta činjenica sporedna i služi samo za stvaranje okvira za konkretizaciju zločina, enigme. Gotovo svako poglavlje u *Plavoj ruži* započinje kratkim opisom prostora i/ili spominjanjem lokacija na kojoj se Gašparac i Štrekar nalaze, sve je poznato i blisko čitatelju koji poznaje Zagreb, a opet se brzo izgubi i zanemari kako radnja odmiče – grad je tu jer mora biti, urbani ambijent kao jedan od ključnih elemenata kriminalističkog romana vrši funkciju vrlo sporednog lika ili, slikovito rečeno, platna za autorske majstorije u konstrukciji pravog detektivskog zapleta. U Tribusonovim romanima, s druge strane, ambijent je puno „življi“, njegova se funkcija ne iscrpljuje u pozadini za likove i njihova djelovanja, već se konstantno podsjeća čitatelja na važnost spacijalne komponente: i eksterijeri i interijeri, odnosno njihovi često sinestetični opisi ukazuju na to. Tako je u *Zavirivanju* i u *Sivoj zoni* izrazito naglašena „komunikacija“ lika i prostora – Banić se ne može naviknuti na ranojutarnju buku na Britancu, Delić se nikako ne može „saživjeti“ sa Zagrebom unatoč tome što u njemu živi preko dvadeset

godina, buntovna Astra vidi svoj grad (svojevrсна projekcija obiteljskog doma na čitav grad) kao prostor koji guši i ne otvara mogućnosti... Ovdje se lako može povezati i donekle različita filozofija dvojice autora kad je riječ o sociološkim aspektima kriminalističkoga žanra: za Pavličića je bitno da je prostor krimića ograničen, otud reduciranost prostornog elementa u *Plavoj ruži* (2008 : 34):

Prostor krimića, ograničeni prostor, ne mora, uostalom, ni biti doslovni, fizički prostor, nego može imati preneseno značenje. Prostorom romana može se, npr., smatrati neka brojna i jako povezana obitelj, ili neka druga grupa ljudi povezana zajedničkom sudbinom. U takvom se slučaju fizičko mjesto radnje može i mijenjati, ali se tada ipak zna da se sve ono što je za priču važno odigrava unutar grupe, što opet znači na ograničenom prostoru.

Ovakva perspektiva objašnjava zašto je u kriminalističkom romanu bitna tematska i jezična „zgušnjost“; upravo da bi priča dobila na težini i značenju (*Id.* 33) te da bi implikacije samog zločina bile emotivno znatno snažnije, a onda i veća investiranost čitatelja. Pavličić time pokazuje svoju izrazitu usmjerenost na čitateljsku publiku i brigu za recipijenta te su tipične osobine njegove proze određene tim imperativom – „težnja za čistoćom i jasnoćom pisma, povratak priči i pripovijedanju, posuđivanje kodova i postupaka iz popularne literature, 'čišćenje' romana od natruha psihologije, filozofije i, općenito, tereta 'velikih tema'“ (Nemec 2003 : 299). Tako je Zagreb sedamdesetih godina prošlog stoljeća Pavličiću poslužio kao fizički prostor unutar kojeg je pokazao vještinu razvijanja zapleta i događajnu shemu (*Ibid.*) stavio u prvi plan. Prostor u prenesenom značenju o kojem govori nije toliko naglašen – dobivamo samo fragmente obiteljskih odnosa i zanimljivu, ali za priču ipak sporednu dinamiku Gašparac – Štrekar. Kod Tribusona je situacija nešto drukčija. U *Zavirivanju* i *Sivoj zoni* grad je, kao što smo već natuknuli, mjesto preklapanja različitih društvenih slojeva, ljudi sumnjivih profila, sukoba tradicije i mladenačkog bunta. Dinamičnost koju oslikava Tribuson u funkciji je njegove filozofije o esenciji i svrsi kriminalističkog romana: sama enigma tj. klasičan detektivski zaplet ne vrijedi ukoliko se ne nudi šira društvena slika. Nadalje, u skladu s postmodernističkim prostornim obratom¹⁵ i općenito postmodernističkom poetikom prostoru se pristupa iz drukčijih perspektiva – jača je veza između sociologije i prostora, odnosno sam se prostor promatra kao društveni konstrukt, rezultat međudjelovanja političkog sustava, vladajuće ideologije,

¹⁵ Koncept koji se javlja 1980-ih unutar kulturne geografije (radovi Davida Harveya, Edwarda Soje, Dereka Gregorya, Doreen Massey, posebno Lefebvrea i Foucaulta) gdje se prostor smatra kulturnim i društvenim proizvodom, te se pretpostavlja da književni prostori igraju ulogu u društvenoj proizvodnji prostora – ukratko, dolazi do odmaka od historicizma te se prostoru pridaje veća važnost (usp. Brković 2013 : 115).

ekonomske situacije. Tako je zagrebačka sredina koju Pavličić i Tribuson u analiziranim romanima predstavljaju izraz svih tih komponenti – sukoba pojedinca i autoriteta, izmjene kasnosocijalističkih paradigmi, slabljenja komunističke ideologije i utjecaja države na kulturne sfere, rasapa obitelji i moralne krize, problema nepotizma, mita i organiziranog kriminala, ekološke (ne)osviještenosti. Osim, toga, treba napomenuti da je prikaz grada u sklopu postmoderne književne prakse specifičan utoliko što se „od kraja 60-ih u arhitekturi, planiranju i sociologiji grad i kultura počinju promatrati kao nerazmrsivo isprepleteni i podjednako utjecajni (Žanić 2019 : 146). To znači da se grad i kultura tumače kao tekstualna metafora (*Id.* 147, prema Ellin 2004 : 239). U Pavličićevu i Tribusonovu slučaju ta je tekstualna metafora iskazana u sprezi vremena i prostora, odnosno kronotopa¹⁶ u klasičnom bahtinovskom značenju. Upravo je kronotop unutar kojeg se radnja krimića odvija „jedno od obilježja društvene zbilje“ (Molvarec 2011 : 35) i možemo zaključiti da će o isprepletenosti kategorija prostora i vremena, tj. o stupnju u kojem je ona uspješno prikazana ovisiti i hoće li se konkretni kriminalistički roman moći interpretirati i kao socijalni roman, odnosno kao svojevrsna refleksija društvene stvarnosti.

5.2.2. *Socijalizam naš svagdašnji (prikaz kasnosocijalističkog društva u Plavoj ruži, Zavirivanju i Sivoj zoni)*

Što je krimić zbilji i što je zbilja krimiću? To se pita Pavao Pavličić (2008 : 111) kada namjerava pokazati koliko je realističnost, a koliko fantastika važna za kriminalistički žanr. Pritom zaključuje da je krimić „realističan onoliko koliko i svaka druga vrsta literature, i isto je toliko fantastičan“ (*Id.* 115) te da „ono što je u njemu realističko, uvijek je literarno oblikovano, pa je dakle i fantastično; a ono što je fantastično uvijek je zasnovano i na iskustvu, pa je dakle realističko“ (*Ibid.*). Pavličić je u potpunosti objasnio, sažeto i precizno, odnos realizma i fantastike identificirajući ga kao spoj, mješavinu koja tvori tkivo kriminalističkog romana. Ipak, nas ovdje prvenstveno zanima koliko su analizirani romani, *Plava ruža*, *Zavirivanje i Siva zona*, fokusirani na realan prikaz društvenog stanja, nejednakosti, funkcije hijerarhiziranosti unutar državnih institucija (milicije), na koji način promoviraju ili negiraju određene vrijednosti, koliko su (a)politični, kako se u njima zrcale elementi popularne kulture – ukratko, koliko su vjerodostojni za analizu kasnosocijalističkog društva. Analizirajući odnos hrvatskog

¹⁶ Pojam koji se odnosu na vremensko – prostornu povezanost pripovjednog teksta. Uveo ga je M. Bahtin u raspravi *Oblici vremena i kronotopa* u romanu iz 1937-38.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34182> (pristupljeno 28.6.2022.)

kriminalističkog romana u kontekstu kulturalne kriminologije, Vladan Čutura navodi da je kriminal „kulturni proizvod i kreativni konstrukt“ (2018 : 108) te ističe kako u takvom proučavanju na književni tekst gleda kao na „medij koji ravnopravno sudjeluje u izgradnji i oblikovanju stvarnosti i načina na koje razmišljamo o kriminalu i zločinima.“ (*Ibid.*). Takav pristup može omogućiti širi i kompleksniji uvid u vezu između zločina kao društvenog fenomena i metoda koje autori kriminalističkih romana koriste kako bi takvu pojavu „pretočili“ u literarni predložak koji opet služi za bolje razumijevanje određenog perioda na nekom prostoru. Stoga će i naša analiza ići u sličnom smjeru.

Plava ruža, prvi od romana koje ćemo analizirati, objavljena je 1977., dakle, u drugoj polovici desetljeća u kojem dolazi do smjene velikih književnih poetika, modernizma i postmodernizma (Nemec 2003 : 244), doba kad je gospodarstvo u SFRJ bilo relativno stabilno, automobil pokazatelj imovinskog stanja, a popularna kultura postala bitan segment opće atmosfere (Tomić 2013 : 235). U romanu se istražuje slučaj djevojke sa zagrebačke periferije, zadavljene i bačene u jarak, a dvojac¹⁷ Gašparac (odvjetnik) i Štrekar (policijski inspektor) zaduženi su za razbijanje enigme. Nadovezujući se na problematiku prostora, možemo vidjeti kako su sami likovi određeni svojim okruženjem, ali i obratno, oni taj prostor oblikuju. Kriminalistički se roman još od 19. stoljeća odlikovao svojim manje ili više izravnim prikazom neposredne stvarnosti društva i svijeta u skladu s prostorom i vremenom u koje se smješta (López Martínez 2020 : 581). Preko objašnjenja fiktivnog zločina autori kriminalističkoga žanra donose političke okolnosti, društvene krize, prigovore i nepravde, prikaze urbane sredine, brige i probleme muškaraca i žena, povijesnih procesa i različitih situacija koje, općenito, otvaraju čitateljima novi „prozor“ kroz koji mogu gledati na jedan fiktivni univerzum obojen realističnošću, vjerodostojnošću i bliskošću (*Ibid.*) Pavličić je u *Plavoj ruži* to postigao na više razina. Prvo, svojim istražiteljima, svjedocima, a posredno i žrtvi daje izrazitu životnost zahvaljujući jednostavnosti i neposrednosti kojom ih prikazuje: ljudi koji su žrtve svakodnevice i rutine, žive dan za danom u gradskom sivilu utopljeni u poslovnim i privatnim problemima. Filip Gašparac,

¹⁷ Pojava drugog protagonista nije rijetkost u kriminalističkom žanru, dovoljno se sjetiti Watsona ili Hastingsa kod Doylea i Christie. Encina Isabel López Martínez u svom radu, u kojem analizira problematiku prostora i vremena te načine na koje se povijesna i društvena stvarnost reflektiraju u kriminalističkim romanima španjolskih autora Alicie Giménez Bartlett i Lorenza Silve, navodi da je uloga drugog protagonista u kriminalističkom romanu bitna jer daje novu narativnu perspektivu žanru te omogućuje veći uvid u privatni, sentimentalni i društveni život detektiva – protagonista, upravo preko čestih dijaloga s partnerom i iskustvima kroz koja zajedno prolaze (López Martínez 2020 : 582).

primjerice, prosječni je čovjek koji se u prostoru koji ga okružuje ne osjeća potpuno prihvaćeno. Mogli bismo reći da je tipični pavličićevski protagonist, pojedinac tako običan i blizak čitatelju jer se zapravo ne snalazi u okolnostima koje živi, ali ne pokazuje bunt niti odbijanje, uglavnom se svodu na rezigniranog i tihog promatrača; drugim riječima, osoba nesklona „ekstravagantnim ili ekscentričnim životnim stilovima (Molvarec 2013 : 40). Upravo takav lik može dobro poslužiti za vjeran prikaz društva: iako u *Plavoj ruži* nećemo naići na oštrije osude određenih praksi (moguće ih je iščitati „između redaka“), Pavličić vješto oslikava svakodnevicu sredine sedamdesetih u različitim zagrebačkim četvrtima i pritom ukazuje na velike klasne nejednakosti povezane s lokalitetima na kojima se likovi nalaze. Ružica Treščec, ubijena djevojka, stanovnica je Gredica, siromašne četvrti u kojoj obitavaju ljudi lošijeg imovinskog statusa i skromnih, manje cijenjenih zanimanja. Tako Štrekar opisuje naselje:

Ne znaš gdje je? Pa da, zašto bi i znao. To ti je jedna uličica... Imaš li plan grada? (...) Kad ideš od Remize prema jugu, pa prođeš Fallerovo šetalište, Srednjake i sve, onda dođeš blizu Save. Tu se križaju nasip uz potok i nasip uz Savu, i baš tu negdje su ti te Gredice. Obiteljske kuće, sirotinjske. Uglavnom divlja gradnja. (Pavličić 2001 : 12)

Siromašno radničko naselje koje kao da je uljez u gradu, seoski otok unutar grada (Molvarec 2013 : 40) Sam se Gašparac uvjeri u isto kad stigne na razgovor s Ružičinom majkom i sestrom:

Ulica je doista podsjećala na selo, i to prilično zabačeno. (...) U svakom dvorištu bilo je cvijeća, u posudama ili u zemlji, u mnogima je lajao povelik pas mješanac, najčešće na lancu. Svuda je bilo blato u dvorištima, tu i tamo se vidio i plast sijena, po čemu Gašparac zaključio da neki drže konje, a u jednome času mu se učini i da odnekud dopire zadah svinjca. (Pavličić 2001 : 18)

Ovakav opis jasno navodi čitatelja na zaključak o bijedi određenih društvenih slojeva te još više ocrta tragediju žrtve, ali i njezine obitelji. S druge strane, na drugom kraju grada pokazuje se sasvim drukčije lice urbanoga života u socijalističkom društvu, luksuzna vila Adalberta Gajdeka na Pantovčaku:

Čovjek kojega su tražili stanovao je na Pantovčaku, sasvim na vrhu (...) Sunce je obasjavalo vrtove i uređene voćke u njima, moderne kuće izbačenih zabata i balkona (...) Gotovo svuda bilo je samo po jedno zvono na vratima koja su obično bila lijepo izrađena ali čvrsta, po čemu se dalo zaključiti da svuda stanuje samo po jedna obitelj. Ponegdje su u vrtu šetali rasni psi, gdjegdje se vidio netko od ukućana s kantom za polijevanje ili škarama za podrezivanje grmlja. Do tih malih poslova koji, očito, predstavljaju najjači dokaz njihova blagostanja, svi jako drže. (Pavličić 2001 : 88)

Socijalna stratifikacija očito igra bitnu ulogu u društvenoj dinamici. Na izdvojenim ulomcima primjećujemo dijametralne suprotnosti same filozofije življenja i koncepcije sigurnosti, rada, okoliša. Pavličić pazi na detalje (čak je tu i usporedba *rasni psi i psi mješanci na lancu* kao

slikovit, gotovo simboličan prikaz socijalnih razlika) i u jednom kratkom opisu smješta čitatelja u određeni prostor u određenom vremenu. Čutura (2018 : 138) tu problematiku vidi kao upućivanje Pavličićeva kriminalističkog romana na „pukotine socijalističkoga sustava“, što je sasvim točno, naročito imamo li u vidu ekonomsku krizu i goleme imovinske razlike koje se onda očituju i u prostornom smještaju likova i prikazu dijelova grada koje naseljavaju. Molvarec piše o tome kao o klasnoj geografiji grada te ističe kako se „uključivanjem stvarnih gradskih lokaliteta u tekstualni svijet njima pripisuju određena značenja (...) te da se radi o „povezivanju određenih gradskih lokaliteta s društvenom klasom, društvenim statusom i ekonomskim i kulturnim kapitalom koji nosi ta klasa. Pritom se jasno uspostavlja geografsko – klasno – statusna hijerarhija značenja“ (2013 : 41). Tako se u *Plavoj ruži* susreću dvije krajnosti preko istrage koju vode Štrekar i Gašparac, a između njih pojavljuje se sam Gašparac kao svojevrsan most u ovakvom polaritetnom prikazu: naime, njegovo skromno podrijetlo i uspon na društvenoj ljestvici (dijelom zahvaljujući braku s kćeri uglednog odvjetnika) problematizira njegovu izgubljenost i početak otuđivanja; on je predstavljen kao čovjek koji je gotovo izgubio korijene, ali se u novom okruženju nikad nije uistinu pronašao te je istraga ubojstva neki način ponovnog otkrivanja i upoznavanja grada, socijalne realnosti, a naposljetku, i sebe sama. Ipak, ono što je posebno zanimljivo jest da Pavličić u jednom trenutku daje osvrt na takav prikaz i time potvrđuje da mu je ipak na prvom mjestu stvaranje enigme, odnosno roman istrage¹⁸:

„Od samog početka bila mi je malo previše naglašena socijalna nota, znaš, kao u nekoj reportaži: na jednoj strani Gredice, sklepane kuće i blato, lijehe s lukom i te stvari, a na drugoj strani Pantovčak, automobili i vile, rasni psi i tako (...) Od početka mi se činilo da između Gajdeka i Valenta Gržanića mora postojati neka zajednička točka, baš zbog različitosti socijalne situacije“. (...)

„Koja je to jedina ljudska kategorija koja ne poznaje socijalnih razlika, vjerskih, rasnih i drugih suprotnosti“?

„Po mome mišljenju, to je nesreća. Ali, poznajući tvoje ciničke poglede, vjerojatno moram odgovoriti kako je to kriminal“.

„Kriminal i nesreća, imaš pravo. Ali prije svega kriminal“. (Pavličić 2001 : 124 – 25).

Ovakva funkcija kriminala kao kategorije koja paradoksalno briše razlike i demokratski podriva klasnu strukturu služi Pavličiću da pokaže kako su svi ti elementi vezani uz socijalnu zbilju, u ovom slučaju sredine sedamdesetih godina prošlog stoljeća, prvenstveno mehanizmi

¹⁸ Prvi oblik eksteriorizacije bazične sheme kriminalističkog romana prema Lasiću (1973 : 69). Temelji se na istrazi zločina: netko je ubijen te se istražitelji posvećuju ispitivanju mogućih sumnjivaca, motiva i odabiru najboljeg načina vođenja istrage. Pripadaju mu sva tri ovdje analizirana romana.

„zamagljenja“ za čitatelja dok pokušava razriješiti enigmu.. U tome je temeljna razlika između Tribusona i Pavličića u pristupu kriminalističkom romanu, iako je riječ o pripadnicima iste generacije hrvatskih autora krimića¹⁹, Tribuson je, u skladu sa svojom izjavom citiranom u prethodnom poglavlju veliku pozornost posvećivao konstrukciji socijalne slike, odnosno krimića kao socijalnog romana, a ne samo romana istrage temeljena na enigmi. Pavličić, s druge strane, unatoč svojoj perceptivnosti i vještini u sažetom prikazu društvenih okolnosti i izrazito velikih razlika među pojedinim slojevima, naglasak stavlja na sam zločin, njegove uzroke i posljedice te dinamiku i logiku istrage, pri čemu se sav društvenopolitički, ideološki i ini kontekst rastače u pozadini te središnje osi romana. Tribuson će i u *Zavirivanju* i u *Sivoj zoni* postupiti bitno drugačije.

Zavirivanje je prvi put objavljeno 1985. i u njemu Goran Tribuson uvodi lik policijskog inspektora Nikole Banića. U romanu se na različitim razinama oslikava društveno politička zbilja prve polovice osamdesetih – na statusnom planu tj. klasnoj polarizaciji društva o kojoj je pisao i Pavličić u *Plavoj ruži*, dinamikom među djelatnicima milicije i općenito SUP-a kao državnog tijela, na planu siromaštva i društvene nepravde kao motivima za kaznena djela pa sve do mikrorazine, tj. do plana obiteljskih odnosa, često nepovratno narušenih. Na koji to sve način ovaj roman uspijeva? Osamdesete kao desetljeće burnih promjena i posljednje desetljeće SFRJ obilježene su krizom u ekonomskom, političkom i moralnom smislu, a roman je to, dakako, upio. Već je u prethodnim desetljećima bitnije započelo „oponiranje tradicionalnom moralu i dominantnim ideološkim strukturama“²⁰ (Kolanović 2011 : 167), pa se tako „hrvatski roman u 80-ima na specifičan način pozicionira prema dinamici konteksta društvenih gibanja i njihovim odjecima u socijalističkoj svakodnevi tih godina“ (*Id.* 168). S obzirom na to da je jedan od predstavnika druge generacije autora krimića, Tribusonovi likovi, ali i ideje koje dominiraju u njegovim romanima potvrđuju bitan ideološki odmak od autora prve generacije, tj. čitav se narativ o kriminalu mijenja, on „prestaje biti jednim od trbuhozboraca političkih normi i ideološkoga svjetonazora socijalizma“ (Čutura 2018 : 136). Otud proizlazi i njihova snažna kritičnost prema društvenom i političkom kontekstu u kojem žive i koji „rekreiraju“ na

¹⁹ Obojica pripadaju tzv. drugoj generaciji autora krimića. Njihovi su romani u prvom redu romani istrage, ali u njih unose motive svakodnevice i socijalne zbilje (europski krimić s izrazitijom socijalnom dimenzijom) za razliku od klasičnog engleskog *whodunnita*. Time se hrvatska kriminalistička proza smješta između dvije kriminalističke tradicije – engleske i američke (*hard – boiled*) (usp. Molvarec 2013 : 34).

²⁰ Autorica kao primjer navodi roman *Čangi* Alojza Majetića te ustanovljava kako se takav oblik osporavanja kasnije ustalio u djelima Branislava Glumca, Tita Bilopavlovića, Augustina Stipčevića i dr.

stranicama svojih romana. Upravo kontekst dekadentnog socijalizma u kojem Tribuson piše poslužio je za ovako iscrpnu analizu te ćemo u nastavku pokazati kako je *Zavirivanje* istodobno pravi socijalni roman, a ne samo klasični krimić.

Nikola Banić tipičan je mali čovjek koji se još nekako drži ideala, osobenjak je i osamljenik (Radman 2015 : 34) unatoč činjenici da ima obitelj. Brak mu je u krizi, polako se zbog posla udaljava i od kćeri, a nije rijetkost da na poslu ulazi u sukobe s kolegama, pa i s nadređenima. „Njegova se čudnost očituje u konstantnom kritiziranju kojemu ne nedostaje doza ironije“ (*Ibid.*). Uistinu, Banićeva je specifičnost, a i simpatičnost, pristupačnost, upravo u zdravorazumskom sagledavanju različitih društvenih apsurdna te britki, često zajedljivi komentari kojima ih opisuje. Krenimo od odnosa prema materijalnome i imovinskih nejednakosti. Banić se kroz čitav roman gotovo tragikomično bori s pokvarenim bojlerom, ali ta borba, istodobno poetična i uzaludna, kao da slijedi matricu iz velikih dijela svjetske književnosti i priziva protagoniste poput Don Quijotea i starog ribara Santiaga.²¹ Tako se Nikola Banić u tijeku čitava romana nalazi „u jurišu“ na nesposoban sustav i neodgovorne i nepoštene djelatnike Techna, koliko god to bezizgledno bilo. Taj je pokvareni bojler svojevrsan lajtmotiv *Zavirivanja*, Banićeve vjetrenjače i divovska sabljarka:

Prokleti bojler, ponovno se pokvario. Imao sam uvozni francuski kombi – bojler marke Lebrunc koji se kvario pet – šest puta godišnje. Popravci su me koštali toliko da sam umjesto bojlera mogao mirne duše uzdržavati bar još jedno dijete. (...)

Ustao sam oko pola sedam i nazvao ovlaštenu servis, zamolivši ih da mi hitno popravu bojler. Kazali su mi da zovem prerano, jer serviseri još nisu došli na posao. (...) Nakon petnaest minuta ponovno sam nazvao servis i saznao da zovem prekasno, jer su se serviseri već razmiljeli po terenu. (Tribuson 2000 : 6)

Ipak, na samom kraju Banić uspijeva „osvetiti se“ i ispucati frustracije te dolazi do čina koji se gotovo može nazvati poetskom pravdom:

Izvukao sam teški bojler, uspio ga nekako podignuti u zrak, a onda se zatrčao i nakon nekoliko koraka bacio ga prema golemom staklenom izlogu čuvene servisne tvrtke. Bojler je proletio kroz staklo koje se rasprsnulo u tisuću komadića i tresnuo na drveno podnožje praznog izloga. Pri padu mu je otpao zaštitni poklopac od bijelog lima, a iz njegove utrobe prokuljali su različiti metalni dijelovi koji su se svaki mjesec naizmjenično kvarili. (Tribuson 2000 : 257)

²¹ Protagonisti romana *Bistri vitez Don Quijote od Manche* Miguela de Cervantesa i *Starac i more* Ernesta Hemingwaya.

Pojedinac u osamdesetima, u doba krize nakon što je tijekom kasnih šezdesetih i sedamdesetih životni standard porastao, postao je žrtvom potrošačkog sustava. Maša Kolanović piše o uznapređovalim ritualima potrošnje te navodi da „kad su se jugoslavenski građani jednom naviknuli na potrošački stil života, usmjeravanje na štednju u vrijeme krize predstavljalo je 'gadni trening', dok je integracija potrošačke kulture kao sustavnoga dijela socijalističke svakodnevice proizvela nove oblike konformističkog ponašanja“ (2011 : 169). Banić je ipak u određenom stupnju pobunjenik, njegov je konformizam prividan jer, iako je samo građanin jedne države na izdisaju i svjedok krize na svim poljima javnog života, njegove sitne „pobune“, makar i verbalnog tipa, sadržane u ciničkim i ironičnim komentarima prakse kasnosocijalističke svakodnevice, ukazuju na simbolički značaj njegova „rituala otpora“ (*Id.* 170) što onda činu bacanja bojlera u izlog daje puno veću težinu. Činjenica da potrošačko društvo „izvlači na površinu klasne razlike“ (*Ibid.*) jedna je od okosnica obaju analiziranih Tribusonovih romana, i *Zavirivanja* i *Sive zone*. U njima je i dalje, kao i u *Plavoj ruži*, prisutna jaka statusna polarizacija društva, tako s jedne strane u *Zavirivanju* stoji Oskar Guteša, privatni građevinski poduzetnik, njegova vila i skupi BMW, a s druge Ladislav Pajm sa svojom oronulom kućom, ili pak Stela Grmić i Ivan Nemet „Modigliani“ koji jedva spajaju kraj s krajem i čija ekonomska nestabilnost postaje uzrok njihove tragedije. U *Sivoj zoni*, objavljenoj četiri godine poslije, 1989., na vrhu piramide stoje sumnjivi političari, poduzetnici, članovi mutnih međunarodnih kompanija, sve to obavijeno utjecajem černobilske katastrofe i novoprobudjenom ekološkom svijesću. Društvo jakih suprotnosti u krizi konstantno se apostrofira kao duboko ukorijenjen problem. U *Zavirivanju* koje je, mogli bismo reći, emotivno nabijeniji roman gdje su ženski likovi ključni, loši životni uvjeti dovode do onemogućavanja bilo kakvog ostvarenja pojedinca na privatnom i poslovnom planu. To je roman o razrušenoj obitelji gdje su počinitelji jednake, ako ne i veće žrtve, odnosno, kao što i sam Banić pred kraj kaže, radi se o slučaju „s puno mrtvih, a tako malo krivih“ i o nisci zločina koja je „mračna kronika o očevima i djeci“ (Tribuson 2000 : 254). Emocionalna je investiranost čitatelja u *Sivoj zoni* manja jer se prije svega radi o romanu više okrenutom prema društvu nego prema sudbini pojedinca; naime, koliko god tragični bili Bruno Keller ili Mrkša, prostor posvećen njima ipak je nešto manji nego u slučaju Stele Grmić. Ono što je svima zajedničko jest neimaština i nepravедnost sustava koji u iznimnim slučajevima tjera pojedince na kriminalne aktivnosti; tako su Stela i Modigliani samo htjeli priliku za obiteljski život sa sinom, Pajm je usred pretjeranog straha i bolesne vezanosti za sina ubio Astru, Keller je htio ispravno postupiti iz probuđenih patriotskih osjećaja, a Mrkša se nadao da će mu novac pomoći da mu se žena vrati. Takve su neravnoteže proizašle iz ekonomske i klasne nejednakosti dio stvarnosti osamdesetih i ono na što se Tribuson često

referira. Time se ovi romani savršeno uklapaju u korpus kriminalističke proze s kraja sedamdesetih i iz osamdesetih gdje je do izražaja došla „dezideologizacija i demokratizacija govora o kriminalu“ (Čutura 2018 : 149), a socijalna je dimenzija postala središte autorova interesa. Dakako, pred sam raspad SFRJ, dakle u doba objavljivanja *Sive zone*, razumljiva je još veća usmjerenost na kolektivnu situaciju. Tako Banić primjećuje:

Jureći prema Kamaufovoj ulici, uključio je radio da čuje vijesti, ne nadajući se najmanje da će mu to uljepšati večer. Anarhična zbivanja u Crnoj Gori, međusobna optuživanja i razračunavanja pojedinih rukovodstava, štrajkovi i demonstracije, začinjeni poskupljenjima, nestašicom i strmoglavim padom standarda u mračno bespuće siromaštva. Pitao se je li to još uvijek ona ista njegova *arkadijska domovina* (isticanje naše) o kojoj su ga učili u maloj ruševnoj provincijskoj školi u kojoj su žvakali Unrin²² žuti sir i pili američko mlijeko u prahu čudnog okusa, slušajući istodobno predavanja o prednostima života u socijalističkim zajednicama. Sve što se tada činilo nemogućim danas je postalo ne samo moguće nego i svakodnevno. Umjesto u komunistički raj, činilo mu se, svi smo skupa stigli u purgatorij, s dobrim šansama da se survamo u kaotični balkanski inferno. (Tribuson 2001 : 89)

Koncept Jugoslavije kao idilične Arkadije koji se u tim godinama postupno gubi, ironiziranje potrošačkog društva koje rado konzumira američke proizvode, a slavi prednosti socijalističkog državnog uređenja, iluzija nikad ostvarenog „komunističkog raja“ – sve su to bolne točke koje su u romanu izravno ili neizravno problematizirane. Nadalje, samo Banićevo podrijetlo na koje ukazuje školovanje u „maloj ruševnoj provincijskoj školi“, a koje poteže i Astra Grubeša kad mu kaže da je sigurno „dolutao u Zagreb iz pasivnih krajeva gdje je roditeljski dom svetinja“ te da „mora da u srcu nosi sliku roditeljskog ognjišta i miris toplih žganaca s mlijekom“ (Tribuson 2000 : 41) ocrtava važnost društvene polarizacije ne samo po imovinskom statusu ili političkom utjecaju, nego i po podrijetlu. Ista je situacija i kod protagonista *Plave ruže* kojega vlastita supruga pogrdno naziva „goranskim drvosječom“. Stoga je Allcock dobro primijetio da je „unifikacija Jugoslavije dovela u istu državu regije s različitim ekonomijama, mjereno po veličini i strukturi, stupnju industrijalizacije, modernizacije i razine produktivnosti (2002 : 112), te da su ekonomske razlike između urbanih i ruralnih sredina bile važan poticaj raspada, iako često zanemarivane kada se o toj problematici govori, naročito zbog stavljanja partikularnih nacionalizama na prvo mjesto (usp. *Id.* 113). Tribusonova dva romana nastala u rasponu od nekoliko godina dobar su pokazatelj takvog stanja, izjedanja i urušavanja jedne državne zajednice iznutra, počevši od obitelji pa do velikih gradskih sredina, a kriminal je samo jedan od simptoma. Osim toga, Vladan Čutura smatra *Sivu zonu* pored svih njezinih poveznica s

²² UNRRA – posebna organizacija Ujedinjenih naroda za pružanje pomoći u ratu nastradalim narodima (United Nations Relief and Rehabilitation Administration).

tipičnim krimićima autora druge generacije specifičnom jer „predstavlja prekretnicu k 'tranzicijskim krimićima““. (2018 : 148):

Prije svega, ovim će romanom njegov formalni aspekt linearno-povratne narativne igre s enigmom u središtu intelektualne preokupacije, kao temeljnim obilježjima žanra koje je definirao Stanko Lasić, izgubiti na značaju u korist sadržajnih aspekata. Ono što je u prethodnim romanima Pavličića i Tribusona bio tek okvir kriminalnih zbivanja, društveni, ekonomski i politički kontekst, nakon Sive zone postaje sadržaj kojim se vodi izravni dijalog sa zbiljom. Sve to, dakako, ima veze s važnim nadolazećim zbivanjima u izvanknjiževnoj zbilji, prije svega s ideološkim, ekonomskim i društvenim lomovima diljem europskoga kontinenta. Siva zona jest krimić koji će gotovo istodobno s dolaskom prvih stranih kapitalnih investicija uputiti na njihovu premreženost s različitim lobijima i političkim interesima te progovoriti o industrijskoj špijunaži, međunarodnomu gospodarskom i financijskom kriminalu. Godina u kojoj je Tribuson napisao ovaj roman ujedno je godina u kojoj je pokrenut ekspanzionalni rast sive ekonomije. Vratimo li se na polje književnosti, od ovoga romana znakovita naslova hrvatskim kriminalističkim romanom početi dominirati teme apsorbirane iz nadolazeće tranzicijske stvarnosti.

Prihvatimo li ovakvo tumačenje, *Siva bi zona* bila ujedno i posljednji kriminalistički roman socijalističke svakodnevice kasnih osamdesetih, ali i svojevrsan preludij novoj ekonomskoj i društvenoj dinamici koja je zaživjela devedesetih i nastavila se od 2000-ih sve do danas. Time se vrijednost kriminalističkog romana kao dokumenta, čak povijesnog izvora jedne epohe povećava, kao i njegova važnost u uviđanju promjena i konstanti u suvremenom hrvatskom društvu.

Ranije smo spomenuli važnost automobila kao simbola društvenog statusa u sedamdesetima , ali ni desetljeće koje je uslijedilo nije po tom pitanju bilo drukčije, kao, uostalom, ni najnovije doba. Antonia Tomić spominje časopis *Start* i njegov prilog iz sedamdesetih *Kakva kola voze? – popularne ličnosti na četiri kotača* te naglašava kako je posjedovanje automobila značilo i prilagodbu ritmu urbanog života (2013 : 240), ali i da seoskom stanovništvu nije bilo visoko na listi prioriteta. U osamdesetima automobil više nije samo status, nego i nužnost:

Osamdesetih godina posjedovanje automobila postaje pravilo i potreba, a to je dobrim dijelom omogućeno proizvodnjom kulturnih jugoslavenskih automobila – *fiće*, *stojadina* i *juga* – cjenovno najpristupačnijih. Među stanovništvom ipak su bile popularnije druge marke zbog veće kvalitete. Cijena, kvaliteta i porijeklo automobila u većini su slučajeva korespondirali s imovinskim statusom posjedovatelja. Primjer toga su likovi Gorana Tribusona, pretežno srednje klase, koji voze *zastavu*, *golfa*, *škodu*, *renault* i *spačeka*, dok u Majdakovu romanu *Marko na mukama* elitno društvo vozi skupe, luksuzne automobile. (*Id.* 242)

Tako je i automobil inspektora Banića gotovo pa lik u *Zavirivanju*: renault 4 koji Oskar Guteša pomalo prezrivo gleda i radije bi se vozio svojim BMW-om do kuće, „čtvorka“ koja se „jedva

popne do Pantovčaka“, a i sam je Banić svjestan njegovih nedostataka i kaže da „za jednog inspektora operativca imao sam krajnje traljavo i neprikladno vozilo“ (Tribuson 2000 : 23). Plava je „četvorka“ na kraju i „tragično“ skončala, što inspektor sa žaljenjem primjećuje:

I tad shvatih da je, prije no što je pao na pločnik, bubnuo na krov moje jadne „četvorke“ i potpuno ga uništio. (*Id.* 253)

Još jedan aspekt kasnosocijalističkog društva koji u kratkim crtama želimo ispitati jest utjecaj popularne kulture²³ na javni život, odnosno, na koje se sve načine komercijalizacija i globalizacija zrcale u analiziranim romanima. Već smo se toga dotaknuli spominjanjem važnosti automobila i stava prema američkim proizvodima, a sada prvenstveno mislimo na kritiku glazbenih, modnih, umjetničkih strujanja, pitanje mladenačkog buntovništva i „modernizacije“ obiteljskih odnosa. U *Plavoj ruži* ovi su aspekti donekle zanemareni – iako Pavličić vješto oslikava društvenu stvarnost istodobno negirajući njezinu važnost za krimić kao žanr, elementi popularne kulture u romanu nisu toliko vidljivi²⁴. Ono što ipak ponavlja na više mjesta jest utjecaj modnih časopisa strane provenijencije, naročito onih na njemačkom jeziku:

Ljerka je sjedila u naslonjaču čitajući neko modni časopis na njemačkom i ne govoreći ništa(...) (Pavličić 2001 :41)

Do tada mu se motala po glavi vlastita obiteljska situacija: ironični pogled njegove žene kad je izjavio da ima posla (...) i dubok i značajan uzdah njegove punice koja je također bila tu, i ona s modnim časopisom u ruci. (*Id.* 53)

Nadalje, određeni su obrasci ponašanja i društvenog života očito „preuzeti“ od srednjih i viših slojeva zapadnjačkog društva gdje je uobičajeno organizirati zajednička druženja, odlaziti na partije tenisa i stvarati iluziju „svjetskog“ života. Gašparac to grubo ironizira, odbijajući tako klasično konformističko ponašanje:

²³ Prema R. Williamsu, dvojbe pri određenju popularnoga kreću se od „onog što se sviđa velikom broju ljudi, preko „onog što obilježava kulturu koja je suprotna 'visokoj kulturi' do onoga što su „ljudi proizveli sami za sebe“. Pritom ostaje otvoreno je li popularna kultura zapravo kulturna industrija kapitalističkih zapadnih društava, odnosno masovna industrija nametnutih obrazaca za potrošnju slobodnoga vremena, ili je ona vernakularna, autohtona kultura. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=49511> (pristupljeno 24.6. 2022.)

²⁴ To nikako ne znači da Pavličić ne istražuje koncept popularne kulture u svojim drugim romanima. Tako je u romanu *Narodno veselje* opisao popularnu kulturu šezdesetih, te je naglasio razliku između pedesetih i sedamdesetih kada, po njegovu mišljenju, popularna kultura dominira, a u sedamdesetima ključna postaje politika. Više na <https://hr.izzi.digital/DOS/2517/2520.html>.

Nikada mu nije oprostila što nije i sam naučio igrati i što mu idu na živce svi ti odrasli ljudi koji ondje skakuću u kratkim hlačama po crvenoj šljaki govoreći o dobrim potezima i komentirajući udarce, podržavajući jedni drugima iluzije kako sve to rade radi zabave i rekreacije, premda je svima bilo jasno kako je to vrlo intenzivan oblik društvenoga života, prilika za okupljanje u nedostatku novca za neki bolji oblik zabave. Ljudi su uživali što rade sve ono što je običaj i u *velikom svijetu* (isticanje naše). (Pavličić 2001 : 65)

U analiziranim kriminalističkim romanima Gorana Tribusona odrazi popularnokulturnih obrazaca znatno su veći. To je osobito vidljivo u prikazu mlađe generacije, naročito ženskih likova, poput Aste Guteše kojoj je na vratima sobe „veliki znak Coca – Cole (Tribuson 2000 : 15) i čiji je glazbeni ukus Baniću misterij:

U podnožju regala nalazila se minilinja sastavljena od pojačala, tjunera i kasetofona. Pokraj linije ležalo je nekoliko kasete izvođača čija mi imena nisu govorila baš ništa.

„To vam je taj nekakav novi val. Astra mi je rekla. (*Ibid.*)

Treba svakako naglasiti da je ovakav prikaz u funkciji karakterizacije protagonista: naime, Nikola Banić, provincijalac, strastveni pušač *Marlboro* i „(auto)ironični komentator društvene stvarnosti, (...) nespretnan i nesnalazljiv u svakodnevnim rutinskim aktivnostima, te posve neupućen u teme kao što su književnost, likovna umjetnost, film, koje često postaju mete njegovih ironičnih doskočica“ (Molvarec 2012 : 483) kao takav osobenjak služi kao kontrapunkt masovnoj pojavi otpora tradicijskim vrijednostima, pa tako i novovalnoj glazbi, „modernističkom čudu nalik na raščupano gnijezdo“ (Tribuson 2000 : 40), Stipetiću i njegovoj opsjednutosti losangeleskom Olimpijadom, i sve to dok se, srećom, ima priliku žaliti svojim prijateljima, naizgled nekompatibilnom bračnom paru prozvanom Waldorf i Statler, „prema dvojici cinika iz Muppett Showa.²⁵ Međutim, i bez Banićevih komentara i negativna stava prema određenim pojavama, i *Zavirivanje* i *Siva zona* obiluju referencama na popularnu kulturu osamdesetih. Periša (2018 : 18) ističe važnost glazbenih festivala u to doba u SFRJ kao način difuzije različitih glazbenih stilova, prvenstveno „zabavnjaka“ koje Banić podrugljivo komentira kad kaže kako mu je kolega Prpić „uparađen i u čistom 'untervešu' odlazio na

²⁵ *The Muppett Show* bio je popularan krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih, a Statler i Waldorf jedan od zaštitnih znakova, par starih gundala i redoviti kritičari Fozziejevih komedijskih vještina. Utjecaj emisije bio je izrazito velik te je postala dio pop kulture najprije na čitavom engleskom govornom području, a onda i šire. Neki su autori nastojali istražiti i njihovo značenje kao pokretača društvenih promjena, primjerice Deanne McDonald: *Are the Muppets Still a "Catalyst for Social Change"?*

https://www.academia.edu/1458136/Are_the_Muppets_Still_a_Catalyst_for_Social_Change

koncerte Tereze Kesovije i Nede Ukraden.“ (Tribuson 2001 : 35) U *Zavirivanju* Banićeva se kći hvali da je s majkom bila u Opatiji na koncertu Srebrnih krila, u vrijeme kolovoške mortsezone (Tribuson 2000 : 6), *break danceri* nastupaju na kartonskim ambalažama pred bolnicom (*Id.* 64), a konceptualni umjetnici „haraju“ Zagrebom na Banićev užas:

Bio mi je pun kufer hipermodernih konceptualnih umjetnika koji nam prave darmar po gradu. Hodaju goli po Trgu Republike, (...), slikaju si petokraku na čelu i mašu srpom i čekićem. A kad ih privedeš (...) raspali po tebi omladinski tisak kao po najgorem uzurpatoru umjetničkih sloboda i kočničaru razvoja demokratskih odnosa u umjetničkom stvaralaštvu. (*Id.* 68)

Na temelju analiziranog može se zaključiti kakao je SFRJ zahvaljujući svom specifičnom položaju i u političkom i u kulturnom smislu, tj. činjenici da je bila na sjecištu zapadnih i istočnih utjecaja i u književnosti pokazivala jedan neobičan amalgam potrošačkih društvenih obrazaca i popularnokulturnih fenomena pristiglih sa Zapada te socijalističkih vrijednosti. Naravno, njihovo je sukobljavanje bilo neizbježno:

U kulturnoj razmjeni sa Zapadom Jugoslavija je imitirala zapadne trendove, ponekad kritizirajući kapitalističke poroke koji ih prate jer su ta nova shvaćanja i vrijednosti popularne kulture podrivale socijalističke. Iako je industrija zabave ponekad dolazila pod udar kritike zbog proizvodnje ili plasiranja pojedinih sadržaja, držala se u cjelini lojalnom režimu, a sfera popularne kulture i zabave bila je od sekundarne važnosti za funkcioniranje političkog i ekonomskog sustava. Jugoslavija je od sveopće komercijalizacije imala koristi: država je od zabavne industrije ubirala velike porezne prihode, a publika se, uživajući u proizvodima popularne kulture, mogla opustiti i odmoriti što je doprinijelo unutrašnjoj stabilnosti sustava. (Pokrajac 2018 : 22)

Ovakav hibridni karakter jugoslavenskog društvenoga i kulturnoga života odrazio se i na književna djela objavljujivana tijekom sedamdesetih i osamdesetih, pa tako i na romane koje smo analizirali. Objasnjavajući koncept popularne kulture i njezinu povezanost s tržištem na primjeru *jeansa* kao konkretnog proizvoda Fiske (1989 : 11) tvrdi da je tu riječ o posebno statusu proizvoda čije cirkulacija obilježava kapitalistička društva te vrše dvojaku funkciju: materijalnu i kulturnu. Tako je zapravo čitava paleta proizvoda, pod čim podrazumijevamo odjeću, hranu, automobile, glazbu, TV programe, pa i različite ideje i obrasce ponašanja usmjerila inkorporiranje popularne kulture u potrošačko društvo kasnog socijalizma imitacijom i više ili manje svjesnim usvajanjem zapadnih trendova koji su se opet reflektirali i na ekonomski sustav u zadnjem desetljeću SFRJ. Stoga Nikola Banić, dok kritizira pankere, konceptualne umjetnike, buntovne slikarice, nesposobne šefove i nepouzdate kolege čini to uz hladni Tuborg ili Coca Colu te američki Marlboro, a Gašparčeva žena, dok nesmiljeno kritizira muža, ne propušta modne savjete njemačkih časopisa. Na taj su se način i kriminalistički romani

70-ih i 80-ih doista pokazali kao svojevrsan dokument jednog vremena obilježenog dvama, i politički i kulturno, prilično različitim desetljećima.

6. Viktimološka problematika: tragična prošlost i tragična krivnja

Kada se govori o kriminalističkom romanu, prvo što se uvijek navodi kao ključni element jest enigma, zagonetka zločina koju detektiv mora riješiti. Međutim, da bi se enigma postavila na adekvatan način, da bi bila zanimljiva i njezina razrješenja nepredvidiva, odnosno, da bismo uopće govorili o čvrstoj narativnoj sukcesiji (usp. Lasić 1973 : 15-16) i „fabuliranju od kojega se ne možemo odlijepiti“ (*Ibid.*) potrebno je imati čvrste temelje za izgradnju zagonetke koja će biti u središtu. Ono što je bitno naglasiti jest da za enigmu nije toliko bitan istražitelj koliko žrtva – istražitelj dolazi na kraju kada je enigma postavljena, netko je ubijen i cilj je „istjerati pravdu.“ Pavličić (2008 : 21) ističe da sve što je u kriminalističkom romanu bitno, dolazi iz prošlosti. To znači da se odgovor uvijek krije u žrtvinu životu, u njezinoj izravnoj ili neizravnoj povezanosti s ubojicom. Pavličić je takvu situaciju zgodno povezo sa žanrom tragedije²⁶ i njezinim ključnim elementima tragične krivnje i tragičnog junaka:

A čim krivnja igra u nekoj priči važnu ulogu, onda se, dakako, odmah prisjećamo tragedije. I doista, ako igdje, onda baš u tragediji nalazimo situaciju sličnu situaciji u krimiću: i tamo se u prošlosti junaka krije nekakav čin kojim su se oni o nešto važno ogriješili pa zbog toga stradavaju. Koliko god krimić i tragedija bili inače međusobno različiti, ova temeljna njihova sličnost možda može pomoći da se, promatrajući tragediju – koja je bolje proučena – po analogiji zaključimo i što se, kako i zašto zbiva u krimiću. Ako se na to odlučimo, onda najprije treba uočiti kakva je krivica tragičnih junaka i kakva je njihova prošlost. (Pavličić 2008 : 21-22)

Ovakvo se razmatranje²⁷ može primijeniti na Pavličićeve i Tribusonove romane o kojima govorimo; primjerice, u *Sivoj zoni* misteriozna žrtva kojoj se na početku ne može utvrditi sa

²⁶ Može se govoriti i o mitološkim osnovama kriminalističkoga žanra i kao primjere spominje Bibliju i *10001 noć*. Ipak, ističe kako se tu ne radi o korijenima kriminalističkog žanra nego o izoliranim osobinama koje se mogu naći u *Kralju Edipu* (Sofoklo) i u kineskim *huaben* novelama – tipu poveće novele koju su stvorili profesionalni kazivači, a teme su različiti slučajevi povezani s lopovima i varalicama koje na kraju razotkriva mudri sudac (Čutura 2018 : 92).

²⁷ Pavličić nije jedini autor krimića koji povlači tu paralelu. Još je tridesetih godina prošlog stoljeća jedna od četiriju „kraljica krimića“, Dorothy Sayers, u radu *Aristotle On Detective Fiction* tvrdila da postoji jasna strukturna poveznica između klasičnih grčkih tragedija i kriminalističkog romana te naglasila kako su grčke tragedije prave preteče kriminalističke fikcije. Sayers smatra kako Aristotelova *Poetika* identificira ključne elemente detektivske

sigurnošću ni identitet povezana je s mutnim poslovima strane korporacije, da bi se na kraju ispostavilo da ga je ucjena stajala glave. Međutim, ono što je zanimljivo jest da tragična krivnja Brune Kellera nije ucjena, već ono što je u pozadini takva postupka – njegova želja da razotkrije organizirani kriminal i spriječiti moguću ekološku katastrofu u domovini iz koje je davno otišao. Njegova je tragedija upravo u tome, u herojskom činu ili bar njegovu pokušaju koji ga je stajao glave, a sama činjenica heroizma nužna je da bi usporedba s tragedijom koju navodi Pavličić bila valjana. Tako je Keller tragični junak i žrtva, ujedinjuje u sebi te dvije instance dvaju naizgled nespojivih žanrova, a njegov završetak još je jedan primjer makijavelističkog funkcioniranja društva:

Apatrid, legionar, mućkaroš, skitnica i osamljenik, u jednom času vjerojatno se sjetio svoje davne trešnjevačke ulice, svoga bosonogog djetinjstva, periferijske idile sastavljene od tučnjava rivalskih družina, prvih američkih filmova (...). Sjetio se toga i čvrsto odlučio da taj jedini nepatvoreni suvenir ne proda za šaku transnacionalnih novčanica. Sa sumanutom upornošću uspio je iznutra razjesti taj trust zla, da bi kao nagradu dobio samo anonimnost i kloralhidratnu eutanaziju kakva se daje onemoćalim psima. (Tribuson 2001 : 240).

Na temelju ovakva Banićeva razmišljanja možemo zaključiti kako se i viktimološka problematika usko dovodi u vezu s pitanjem socijalne analize i moćno je sredstvo kritike različitih društvenih segmenata. To vrijedi i za druga dva romana u kojima je žrtva žena: u *Plavoj ruži* Ružica Treščec, a u *Zavirivanju* Astra Guteša. Pitanje tragične prošlosti i tragične krivnje kod njih je nešto drukčije ustrojeno. Kako je riječ o ženskim likovima, u oba je primjera uočljiva određena stereotipna shema, prvenstveno u fizičkom opisu:

Bila je to djevojka plave kose i svijetlih očiju, po čemu se moglo zaključiti da je boja kose prirodna. Lice je bilo lijepo, premda malo nespretno našminkano. (Pavličić 2001 : 21)

Opis Aстре Guteše prilično je sličan:

Uzeo sam fotografiju i zagledao se u ljepušasto lice djevojke koja je sanjala o slikarskoj budućnosti. Imala je dugu bijelu kosu, velike oči, naglašene jagodice na licu i čvrstu, pomalo nordijsku bradu. (Tribuson 2000 : 12)

Osim toga, preko njihova lika kritizira se društvena zbilja na što smo ranije ukazali: u Ružičinu slučaju Pavličić ukazuje na nesretan život u siromaštvu i nesigurnosti gdje je ona isprva nakratko predstavljena predmet interesa dvojice muškaraca, kasnijih sumnjivaca. Ono što je zanimljivo jest da Ružiča Treščec odaje dojam pasivnosti; naime, iako je ubijena na samom

naracije, pri čemu bi tri ključna dijela detektivskog zapleta prema Aristotelu bila peripetija ili promjena sreće, otkriće i patnja. (Miskimmin 2013 : 287, prema Sayers 1935 : 184)

početku u stilu klasične detektivske priče i nikad nije zbilja „lik“, odnosno, sve o njoj saznajemo preko drugih likova, ona je konstantno opisivana kao tiha, nekonfliktna i povučena, iz čega izvire njezin misterij. Rekonstrukcija njezina života iz svjedočenja i fotografije s aerodroma koja je Gašparčev i Štrekarov najbolji trag odvija se polagano i, iako se sve vrti oko nje, zapravo se više prostora posvećuje sumnjivcima. Kod Ružice Treščec tragična prošlost može biti samo životna okolnost koja ju je dovela do kontakta s Tomašekom, a tragična krivnja krivo usmjereni altruizam. Ono što svakako možemo utvrditi jest da Ružica Treščec, žrtva u romanu čiji joj je naslov svojevrsna posveta, predstavlja tipičnu žensku žrtvu, ono što Sabine Binder²⁸ smatra dijelom konvencije žanra:

Crime novels are either narratives of investigators or narratives of criminals – rarely are they narratives of victims. While the murderer and, subsequently, the detective in some sense write their stories on the victim's body, the victim, often conventionally female, seldom gets the chance to tell her story.(...)

Reading crime fiction through the lens of the female victim, thereby foregrounding her traumas as well as the potential for violence inherent in the representation of femaleness, is therefore a novel approach. (Binder 2020 : 22)

I u sva tri analizirana romana riječ je o naraciji istražitelja, on ima glavnu riječ i njegovim očima vidimo okolnosti, počinitelja, žrtvu, društvo. Ono na što autorica obraća pozornost jest potreba da se posebno posveti ispitivanju statusa ženske žrtve, ne samo kao stereotipa i djela konvencije kriminalističkog romana, s ciljem udaljavanja od klasičnih stereotipa žene kao žrtve, *femme fatale*, ili, u krajnjem slučaju, žene detektiva, koncept koji ipak samo preslikava muške modele ponašanja i razmišljanja u istoj funkciji (Lino 2013 : 67). Ne možemo reći da su se naši autori bitno udaljili od tih stereotipa u pristupu ženskim žrtvama, ali su ih ipak dobro uklopili u društveni kontekst, naročito Astru Gutešu kao buntovnicu, kvazifeministicu i „gotovo maloljetnu *femme fatale*“ (Tribuson 2000 : 209). Njezin je lik, iako u konačnici žrtva, poslužio i kao dobar primjer za prikaz sukoba generacija, individualnosti i kolektiva, tradicije i promjene, pitanja odgoja i morala. Moglo bi se reći da je ona jedna od onih obilježenih, predodređenih žrtava koja nije stradala zbog svojih uvjerenja, odluka ili postupaka, već zbog jedne bolesne roditeljske opsesije. Ipak, i njezina tragična krivnja leži u njezinoj prošlosti.

Svakako je viktimološka problematika bitna za kriminalistički žanr te se na temelju razrade osobnosti žrtve postavlja čvrsti temelj za kvalitetnu enigmu. Slažemo se s Binder (2020 : 22)

²⁸ Autorica istražuje položaj žene kao žrtve i počiniteljice u suvremenom južnoafričkom kriminalističkom romanu.

kad kaže da su kriminalistički romani sa žrtvom u središtu iznimno rijetki²⁹ te bi svakako bilo zanimljivo pokrenuti takav trend jer bi omogućilo inovativan pristup rješavanju enigme.

²⁹ Postoje romani gdje je, naravno, uz dozu fantastike, žrtva u središtu.

7. Zaključak

Kriminalistički je roman žanr koji pruža mnoge mogućnosti analize društvenih okolnosti, funkcioniranja sustava, odnosa pojedinca i kolektiva, sve to kroz prizmu dobro osmišljene zagonetke koju čitatelj rješava zajedno s istražiteljem. Unatoč stigmi trivijalnosti i niske literarne vrijednosti, nepobitna je činjenica da kriminalistički žanr ima veliku čitateljsku publiku te da ga ne treba olako označiti manje vrijednom književnošću, prvenstveno zbog brojnih interpretativnih i analitičkih mogućnosti koje otvara, pri čemu je multidisciplinarni pristup koji uključuje sociološke, psihološke i politološke aspekte najkorisniji. Riječ je o žanru koji obilježava izrazita sprega sa stvarnošću i konkretnim društvenim okolnostima i stoga njegovi autori daju specifično viđenje društva i vremena u kojem žive. Iako je kriminalističkom romanu često pridodavana oznaka „muškoga žanra“, zapravo je riječ o literarnim ostvarenjima u kojima se proslavile brojne spisateljice, kako u prošlosti tako i danas, a također i velik dio čitateljstva čine žene. Ipak, izgradnja ženskih likova u kriminalističkom je romanu često pod utjecajem stereotipa i vladajućih idejnih obrazaca, pa se njihovim proučavanjem može zaključivati i o promjenama koje se u društvu događaju s obzorom na položaj žene te uočavati načine na koji takve nove realnosti ulaze u književnost.

Hrvatski je kriminalistički roman 70 – ih i 80 – ih godina 20. stoljeća bio ujedno i dokument svoga vremena te smo pokazali na primjerima dvojice najistaknutijih autora krimića tzv. druge generacije, Pavla Pavličića i Gorana Tribusona, na koji su način pristupali analizi (kasno)socijalističke zbilje, imajući u vidu specifičnosti političkog i kulturnog položaja SFRJ kao države u kojoj su utjecaji sa Zapada imali važnu ulogu, a novi modeli razvoja potrošačkog društva usmjeravali mentalitet građana. Vidjeli smo na primjerima romana *Plava ruža*, *Zavirivanje* i *Siva zona* kako se kriminalistički romani mogu analizirati uz fokusiranje na sociološke aspekte, istaknuli smo važnost urbanog prostora u hrvatskom krimiću tog vremena, identificirali ključne elemente popularne kulture, efekte klasnog polariteta i društvenopolitičkih gibanja, sve to s ciljem ukazivanja na važnost dijaloga zbilje s romanom. Hrvatski je kriminalistički roman 70 – ih i 80 – ih vješto prikazao stanje u društvu i stoga je zanimljiv i kao svojevrsan povijesni izvor – odsječak jednog vremena ovjekovječen u literarnoj formi. Posebno usmjeravanje pozornosti na položaj i ulogu žrtava u analiziranim romanima omogućilo nam je širi uvid u poetiku krimića, njegove poveznice s drugim, naizgled bitno drukčijim

žanrovima poput tragedije te u ulogu ženskih likova i određenu stereotipizaciju u spomenutom kontekstu.

8. Literatura:

Književni predlošci:

Pavličić, Pavao. 2001. *Plava ruža*. Zagreb: Školska knjiga

Tribuson, Goran. 2000. *Zavirivanje*. Zagreb: Školska knjiga

Tribuson, Goran. 2001. *Siva zona*. Zagreb: Školska knjiga

Stručna literatura:

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle, 1999. Dostupno na https://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/a-glossary-of-literary-terms-7th-ed_m-h-abrams-1999.pdf. (pristupljeno 11. 5. 2022.).

Allcock, John B. 2002. Rural–urban differences and the break- up of Yugoslavia. *Balkanologie* 101 - 125.

Binder, Sabine. 2020. The Female Victim: Whose Story Is Written On Her Dead Body? Exploring the Gender Politics of Writing Female Victims and Their Traumas. U: *Women and Crime in Post-Transitional South African Crime Fiction : A Study of Female Victims, Perpetrators and Detectives*. Leiden: Brill

Boltanski, Luc. 2016. *Enigmas y complots. Una investigación sobre investigaciones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Brković, Ivana. Književni prostori u svjetlu prostornog obrata. Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu. 115-138. Preuzeto sa <https://hrcak.srce.hr/139274>.

Cerqueiro, Diana. 2010. Sobre la novela policiaca. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 1 - 9.

Corcuff, Philippe. 2014. Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas. *Cultura representaciones sociales*. 30-51. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000100002 (pristupljeno 10. 6. 2022.).

Čutura, Vladan. 2018. Fenomenologija zločina u hrvatskom kriminalističkom romanu. (Doktorski rad). Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.

http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10744/1/Cutura_Vladan.pdf

Fiske, John 1991. *Understanding Popular Culture*, London: Routledge

Goja, Jadranka. 1987. Problemi trivijalne književnosti: neki socio-psihološki momenti. U: Svetlana Slapšak (ur.) 1987. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački center UK SSO: Institut za književnost i umetnost, 163 – 170.

Hardee, Alexis. 2017. Oppressive Gender Roles in Crime Novels. *Bridges: A Journal of Student Research*. 8 -13. <https://digitalcommons.coastal.edu/bridges/vol11/iss11/1> (pristupljeno 12. 6. 2022.)

Ileš, Tatjana. Popularnost žanrova popularne književnosti. Moguća dijagnoza stanja društva. *Dani Hvarškoga kazališta*. 290 – 302. Preuzeto sa <https://hrcak.srce.hr/246518>

Kolanović, Maša. 2011. Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji. *Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. 165 -191.

Kristeva, Julija. 1967. Bahtin, reč, dijalog i roman. Dostupno na <https://pdfcoffee.com/julija-kristeva-bahtin-re-dijalog-i-roman-pdf-free.html> (pristupljeno 24. 6. 2022.).

Lasić, Stanko. 1973. *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Liber.

Lino, Shanna. 2013. Víctima, detective y *femme fatale*: En busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española. *L'Erudit Franco – Espagnol*. 65 – 85.

López Martínez, Encina Isabel. La nueva novela policiaca como fenómeno global. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*. 1 – 20.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7857376> (pristupljeno 3. 6. 2022.).

Mandić, Igor. 1985. *Principi krimića. Konture jednog trivijalnog žanra*. Beograd: Mladost.

Miskimmin, Esme. 2013. The Act of Murder: Renaissance Tragedy and the Detective Novel. U: Sarah Annes Brown (ur.) 2013. *Reinventing the Renaissance*. London: Palgrave MacMillan, 286 – 300.

Molvarec, Lana. 2011. Grad i urbanitet u kriminalističkoj prozi Pavla Pavličića. *Umjetnost riječi*. 33 - 54. Preuzeto sa <https://hrcak.srce.hr/109079>.

- Molvarec, Lana. 2012. Detektiv kao heroj svakodnevice. *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost, umjetnost i znanost*. 482 – 483. <https://www.matica.hr/vijenac/482/detektiv-kao-heroj-svakodnevice-18967/> (pristupljeno 1. 6. 2022.).
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana - od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2009. Viktor Žmegač i Zagrebačka škola. *Umjetnost riječi*. 185 – 206.
- Pavličić, Pavao. 2008. *Sve što znam o krimiću*. Zagreb: Ex libris.
- Periša, Antonija. 2018. Glazba i pop – kultura 80-ih u Jugoslaviji. (Završni rad). Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu. Preuzeto sa <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:309501>.
- Pokrajac, Katarina. 2018. Popularna kultura u Hrvatskoj 70 – ih i 80 – ih godina. (Diplomski rad). Sveučilište Jurja Dobrile u Puli. Preuzeto sa <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:592728>.
- Radman, Marija. 2015. Obilježja kriminalističkog romana Stiega Larssona i Gorana Tribusona u komparativnom kontekstu. (Diplomski rad). Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku. Filozofski fakultet. Preuzeto sa <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:555525>.
- Reyes González Flores, José. 2016. La función de la literatura en el mundo globalizado. *Sincronía*. 282 – 302.
- Solar, Milivoj. 1995. *Laka i teška književnost: predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Škreb, Zdenko. 1970. Kakvu kolektivnu društvenu potrebu zadovoljava kriminalistički roman? *Umjetnost riječi*. 455.
- Tomić, Antonia. 2013. Generacija sretnika – svakodnevica u kulturi i književnosti 70 – ih i 80 – ih godina 20. stoljeća. *Jat*. 237 – 251.
- Vučković, Nada. 1987. Socijalni aspekti trivijalne književnosti. U: Svetlana Slapšak (ur.) *Trivijalna književnost*. 1987. Beograd: Studentski izdavački center UK SSO: Institut za književnost i umetnost.
- Žanić, Mateo. 2019. Postmodernizam i grad. Od estetizacije do privatizacije urbanih prostora. *Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornog i sociokulturnog razvoja*. 139 – 157.
- Žmegač, Viktor. 1982. *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.

Internetski izvori:

Enciklopedija.hr <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49511> (pristupljeno 26. 6. 2022.).

Marina Krleža, blog. <https://www.marinakrleza.com/intervju-s-goranom-tribusonom/>

Sažetak

Kriminalistički je roman često označavan kao trivijalan žanr i muški žanr, iako nije preporučljivo da se za određivanje njegovih karakteristika koriste kriteriji za procjenjivanje vrijednosti tzv., visoke književnosti, a što se tiče oznake muškog žanra, treba naglasiti da su se mnoge žene u prošlosti proslavile pišući upravo detektivsku fikciju, a to čine i danas. Kriminalistički roman prikladan je i za prikaz socioloških aspekata, odnosno društvene zbilje, a iznimka nije ni hrvatski kriminalistički roman sedamdesetih i osamdesetih koji je izvrstan primjer analize socijalističkog društva i manje ili više suptilnog prikazivanja društvenih nejednakosti i njihove poveznice sa širenjem kriminalnih aktivnosti. Pavao Pavličić u *Plavoj ruži* i Goran Tribuson u *Zavirivanju* i *Sivoj zoni* daju iznimno uvjerljiv prikaz dinamike jugoslavenskog društva u doba kasnog socijalizma, interpretaciju utjecaja popularne kulture na svakodnevicu te funkcioniranje urbane sredine. Zanimljiv je i prikaz žrtava u analiziranim romanima i njihova uloga u kritici društvene zbilje.

Ključne riječi: kriminalistički roman, trivijalna književnost, socijalizam, popularna kultura, viktimologija

Summary

A detective novel was often classified as a trivial genre and a male dominated genre, although it is not recommendable to use the same criteria applied in so called high literature to describe his characteristics and literary value. As for the „male dominated“ genre etiquette, it should be stressed that there are many female authors who came to fame writing detective novels. A detective novel is suitable for representing social reality, and a Croatian detective novel of the 70s and 80s is no exception, given that it is a great example of the analysis of the socialist society and of more or less subtle representation of the social inequalities and their link with the expansion of criminal activities. Pavao Pavličić and Goran Tribuson in their detective novels *Plava ruža*, *Zavirivanje* and *Siva zona* offer a very fiable portrayal of the social dynamics and the popular culture in Yugoslavia during the late socialism. It is also interesting a portrayal of the victims in these novels and their role in the critic of the social reality.

Key words: detective novel, trivial literature, socialism, popular culture, victimology