

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.1.97

UDK 82-312.4:82-32

Primljeno: 10. 11. 2020.

Izvorni naučni rad

Original scientific paper

Fahrudin Kujundžić

E. A. POE I F. M. DOSTOJEVSKI: NASTANAK I PREISPITIVANJE KRIMINALISTIČKOG ŽANRA

Kriminalistički žanr nastaje sredinom XIX stoljeća, u vremenu velikog pozitivističkog povjerenja u mogućnosti ljudskog znanja. Pripovijetke Edgara Allana Poea smatraju se početkom žanra, a njegov Auguste Dupin je prvi moderni književni detektiv. F. M. Dostojevski nije pisao kriminalističke romane jer kod njega prisutni elementi kriminalističkog žanra učestvuju u izgradnji drugačije cjeline. Ipak, u ovome radu će se na primjeru romana "Zločin i kazna", njegovog "najkriminalističkijeg" romana, pokušati detaljnije sagledati ključne razlike Dostojevskog u odnosu prema klasičnim pravilima kriminalističkog žanra. Dublje razumijevanje tih razlika otkriva nam granice žanra, dok se u Dostojevskom može prepoznati jedna od ranih kritika temeljnih principa i slike svijeta koju žanr predstavlja.

Ključne riječi: Edgar Allan Poe; F. M. Dostojevski; kriminalistički žanr; pozitivizam; realizam

1. UVOD

Tri su temeljna izvora na kojima se gradi ovaj rad: *Poetika kriminalističkog romana* (1973) Stanka Lasića, *Književno stvaralaštvo i povijest društva* (1976) Viktora Žmegača, te *Problemi poetike Dostojevskog* (2000) Mihaila Bahtina. Kombinirajući različite pristupe, u radu će se komparirati E. A. Poe i F. M. Dostojevski u kontekstu početnog razvoja kriminalističkog žanra, u želji da se razumije sâm žanr, te pozicije Poea i Dostojevskog prema njemu.

Situacija sa Poeom je pritom mnogo jednostavnija. Općeprihvaćeno je da se njegove pripovijetke o Augustu Dupinu shvataju kao zvanični početak žanra, a Dupin kao prvi moderni detektiv. U pitanju su tri pripovijetke: *Ubistva u ulici Morg* (1841), *Zagonetni slučaj Marie Roget* (1842) i *Ukradeno pismo* (1844), te će o sve tri biti govora u nastavku.

Iako nam Dostojevski nudi više mogućih primjera, ograničit ćemo se na *Zločin i kaznu* (1866), kao “najkriminalističkiji” njegov roman (Lasić 1973: 130), te kao takav najpogodniji za komparaciju. Međutim, odmah treba dodati da Lasić *Zločin i kaznu* zove “najkriminalističkim” romanom Dostojevskog tek da bi istakao da to zapravo nije kriminalistički roman i da su veze Dostojevskog i kriminalističkog žanra samo “prividne” (Lasić 1973: 129-130). Lasić čak tvrdi da je Dostojevski toliko daleko od kriminalističkog romana, da ga on ne bi svrstao ni u tzv. “anti-kriminalistički roman”, pošto pod anti-kriminalističkim romanima podrazumijeva one primjere koji, parodirajući žanr, i dalje “realiziraju bazičnu kompozicionu shemu” kriminalističkog romana (Lasić 1973: 131), dok nasuprot tome Dostojevski očito piše druge tipove romana.

I Žmegač će također u *Književnom stvaralaštvu i povijesti društva* spomenuti vezu između Dostojevskog i kriminalističkog žanra, samo da bi naglasio razliku. Pozivajući se na ruske formaliste, Žmegač ističe da je Dostojevski “elemente kriminalističke pripovijetke uklopio u djela književne umjetnosti” (1976: 159). Kriminalistički žanr se u tom slučaju gleda kao književna vrsta “bez poetološkog digniteta” (isto), kojoj Dostojevski na neki način čini uslugu, uvodeći je u “ozbiljnu književnost”.

Sa takvom ocjenom se sigurno ne bi složio Pavao Pavličić, koji u svojim esejima iz knjige *Sve što znam o krimiću* na više mjesta brani kriminalistički žanr od optužbi za nerijetko podrazumijevanu trivijalnost, pronalazeći umjetničku vrijednost i unutar kanona žanra, bez ikakve vanjske pomoći autora poput Dostojevskog. Pavličić pritom Dostojevskog spominje samo usput, tek da napomene kako roman *Zločin i kazna* “nije krimić” (1990: 48), tako da se njime nema ni potrebe dalje baviti.

Moglo bi se, dakle, reći da kao što se već tradicionalno prihvata da pripovijetke E. A. Poea predstavljaju početak kriminalističkog žanra, slično je lako postići saglasnost da ono što Dostojevski piše “nije krimić”. Ipak, iz redovne potrebe da se tako nešto naglasi, jasno je i to da neke bitne veze očito postoje.

I ovaj rad također želi pokazati da roman *Zločin i kazna* “nije krimić”, ali su naša pitanja još malo ambicioznija: s jedne strane, šta o romanu *Zločin i kazna* saznajemo, analizirajući razloge zašto to nije krimić – te, s druge strane, šta saznajemo o samome kriminalističkom žanru, ako on iz sebe jednoglasno isključuje primjere poput romana

Dostojevskog? Drugim riječima, možda nam pokušaj razumijevanja složenog odnosa između Dostojevskog i klasičnog kriminalističkog žanra ipak može ponuditi nešto više od usputnih napomena o Dostojevskom ili o kriminalističkom žanru. Jer, kao što ćemo pokušati pokazati, Dostojevski nije napisao krimić zato što bi se to suštinski protivilo njegovoj poetici.

Kao što je već istaknuto, na tom putu, dakle, ključnu podršku tražimo od Lasića, Žmegača i Bahtina, tako da se u odnosu prema njima najjasnije otkriva i naš pristup, dok su ostali izvori usputna pomoć, iako nezanemariva. Od Lasića nam mogu koristiti temeljite strukturalističke analize: osnovni elementi i odnosi među njima, modeli, sheme i tipovi, strukturalna geometrija koja precizno razotkriva najvažnije osobine i unutrašnje mehanizme žanra. Međutim, kao što je već odavno primijećeno, nevolja sa strukturalizmom je u tome što je “jezivo nepovijestan” (Eagleton 1987: 123), tako da i Lasićevoj knjizi dosljedno nedostaje bilo koji širi kontekst kao faktor za moguće tumačenje.

Zato će nam kao svojevrsna nadopuna Lasićevim analizama poslužiti Žmegač sa knjigom *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, koja već naslovom ističe ono što Lasić strukturalistički isključuje. Žmegač ne posvećuje poput Lasića čitavu knjigu kriminalističkom žanru, ali njegovo poglavlje *Aspekti romana detekcije* nudi značajan podsticaj za naše razumijevanje ovako postavljene teme. Tek nakon što shvatimo kontekst u kojem se rađa kriminalistički žanr, moći ćemo okvirno razumjeti i stav Dostojevskog prema tom žanru.

Lasić i Žmegač će se, tako, u ovom radu susretati u pokušaju sinteze unutrašnjeg i vanjskog, općih zakona žanra i problema historijskog trenutka. Uz njihovu zajedničku pomoć može se uspostaviti neophodni okvir žanra, koji ćemo pokušati potvrditi i kroz naše konkretne analize Poeovih pripovijetki, uz fokus prvenstveno na lik detektiva, ali povezano s njim podjednako važno na proces istrage i likove krivaca. U skladu s tim, detektiv, istraga i krivac bit će nam također predmeti interesa i kod Dostojevskog.

Iako se Bahtin u *Problemima poetike Dostojevskog* nije bavio odnosom Dostojevskog prema kriminalističkom žanru, pokušat ćemo pokazati da se naš pristup toj temi slaže sa ključnim Bahtinovim tezama. Ulazeći dublje u odnos između Dostojevskog i kriminalističkog žanra, otkrivamo da se ne bavimo nikakvim sporednim tokovima, nego na specifičan način, iz jednog nešto drugačijeg pravca, dolazimo na teren najvažnijih pitanja “ideologije Dostojevskog”.

Vrijedi na početku napomenuti i to da nas Poe i Dostojevski u ovome radu ne zanimaju u neposrednoj vezi, bez obzira što postoje dokazi da je Dostojevski zaista

poznavao i na svoj način poštovao Poeov rad. Ovdje će o odnosu između njih dvojice biti govora posredno, preko njihovog odnosa prema žanru. Poe je, dakle, sami početak kriminalističkog žanra, ali već jasno artikulisan primjer koji nam ubjedljivo pokazuje šta će žanr predstavljati u svom klasičnom obliku. Dostojevski je izvan žanra, ali dovoljno blizu da se može uporediti s njim, te da se istovremeno i žanr može uporediti sa Dostojevskim.

2. AUGUSTE DUPIN I POHVALA ANALITIČKOM UMU

Pripovijetka *Ubistva u ulici Morg* započinje kratkim esejem o “analitičkom umu”. Dakle, već sami početak prve pripovijetke žanra koji upravo nastaje skreće nam pažnju na jednu od ključnih osobina: u pitanju je svojevrsna intelektualna igra. Kada je posebno razvijen, analitički “mentalni sklop” postaje “izvor najveće radosti”, tvrdi Poeov pripovjedač (2020: 281). Analitičar zato “uživanje nalazi čak i u najbeznačajnijim zanimanjima koja uvode u igru njegove talente. Voli zagonetke, mozgalice, hijeroglif; rješavajući ih, on pokazuje svakojake stepene pronicljivosti, koja običnom umu deluje natprirodno” (isto).

Ipak, natprirodnog u kriminalističkom žanru nema. Sve što na prvi pogled djeluje kao nemoguće, dobit će svoja razumska objašnjenja. To je zajednički princip sve tri Poeove pripovijetke: policijska istraga iscrpljuje svoje mogućnosti, čini se da je u pitanju “nerešiva zagonetka” (2020: 295), ali se onda uključuje Auguste Dupin i sa iznenađujućom lakoćom rješava slučajeve.

Prije svojih otkrića, u sve tri pripovijetke Dupin koristi priliku da ukaže na ograničenja u istragama pariske policije. U *Ubistvima u ulici Morg* on im priznaje prvenstveno marljivost i radinost, ali ističe da “kada ti kvaliteti ne pomognu, njihovi planovi propadaju” (Po 2020: 295). To je posebno uočljivo u *Ukradenom pismu*, kada Dupin kaže da su policijske mjere “bile dobre u svojoj vrsti i odlično sprovedene”, ali “njihov nedostatak bio je u tome što nisu bile podesne za taj slučaj i tog čoveka”: „Da je pismo bilo ostavljeno u domašaju njihovog pretraživanja, ti momci bi ga, van svake sumnje, i našli” (2020: 321). Zato Dupin za prefekta kaže da “stalno promaši zato što je ili suviše dubok ili suviše plitak za stvar koju obrađuje” (2020: 321). U *Ubistvima u ulici Morg* je problem bio što je zločin suviše neobičan, a u *Zagonetnom slučaju Marie Roget* suviše običan (Poe 1996: 150), tako da je policija, uporno kao u *Ukradenom pismu*, tragala u brojnim drugim pravcima, previdajući jednostavno rješenje koje im je sve vrijeme bilo nadohvat ruke.

Ali, kao što kaže pripovjedač na početku *Ubistava u ulici Morg*, “analitičku moć ne treba mešati s običnom pameću; jer dok je analitički um nužno pametan, pametan čovek je često izrazito nesposoban za analizu” (Po 2020: 283). Policija tako služi kao kontrast Dupinovoj vanrednoj pronicljivosti. Pritom, nije samo policija ta koja luta i ne razumije slučaj. Uključuju se redovno također i šira javnost, i mediji, s kojima Dupin posebno rado raspravlja. Sâm lik pripovjedača je uvijek prema svom prijatelju Dupinu postavljen u poziciju divljenja, a i mi čitaoci također imamo sve dostupne informacije koje su potrebne da se riješi slučaj, pa nas Dupin uspijeva iznenaditi.

Svi smo u Dupinovoj sjeni, tako da je već jasno nešto na čemu će žanr i dalje insistirati: detektiv je “jedini glavni lik”, koji zapravo “nema takmaca”, tako da svi ostali predstavljaju samo “pozadinu na kojoj se on ističe” (Žmegač 1976: 184). Sve je zato i postavljeno tako da se veličaju detektivove natprosječne sposobnosti.

Međutim, ni na ovom planu nemamo posla sa nečim natprirodnim. Tako naprimjer, na početku *Zagonetnog slučaja Marie Roget*, kada se pripovjedač sjeća Dupinovog rješavanja ubistava u ulici Morg, spominje se da je Dupin već stekao ugled u pariskoj policiji, te da “nije nikakvo čudo što se općenito smatralo da je razrješenje toga slučaja bilo gotovo ravno čudu, te da su Dupinove analitičke sposobnosti pribavile mom prijatelju glas vidovnjaka” (Poe 1996: 135). Ali i pripovjedač i mi čitaoci znamo da tu nije bilo nikakvog čuda, zato što nam je Dupin sve potanko objasnio kako je uspio da riješi zagonetku, a pripovjedač dodaje da je Dupin bio otvoren da to objasni i svakome drugom koga bi zanimalo.

Jer Dupin izgleda podjednako uživa i u rješavanju slučajeva, i u objašnjavanju samoga procesa svog saznanja. On uvijek rado otkriva svome prijatelju i nama sve puteve kojima je prošao njegov analitički um. U *Zagonetnom slučaju Marie Roget*, ta Dupinova detaljna objašnjenja možda čak i pretjerano dominiraju, kao da je sve uvedeno, a onda ostavljeno po strani, samo da bismo pratili detektivove vrlo iscrpne analize. Žmegač bi rekao da je to zato što “junaku detekcije pripada glavna, a svakako i završna riječ [...] – rješenje zagonetke” (1976: 185). A kao što je Andre Jolles u svojim *Jednostavnim oblicima* istakao povodom same zagonetke, “rješenje po sebi nije prava i jedina svrha zagonetke, nego *rješavanje*”. (1978: 97)

Naglasak na Dupinovom procesu rješavanja zagonetke u Poeovim pripovijetkama ima jednu posebno značajnu posljedicu: pred našim očima se skoro ništa ne dešava, sve se nekad ranije već desilo, preostalo je još samo Dupinovo saznanje i zajedno s njim rasplet.

Dominacijom analize izgubili smo neposredan kontakt sa događajima o kojima je riječ u pripovijetkama.

U sve tri pripovijetke, na početku se detaljno izlaže ono što se zna o slučajevima, sakupljaju se i prezentiraju činjenice, izjave svjedoka, dotadašnji bezuspješni pokušaji tumačenja. Dupin će, doduše, u *Ubistvima u ulici Morg* i sâm običi mjesto zločina. U *Zagonetnom slučaju Marie Roget* već neće biti potrebe ni za tim, dok će u *Ukradenom pismu* izaći samo da uzme pismo, za koje je već ranije shvatio gdje bi se trebalo nalaziti. Skoro sve u pripovijetkama odvija se zapravo u Dupinovom analitičkom umu, dok se svijet povlači pred detektivovim mišljenjem i postaje samo materijal za njegove analize.

Kod Poea se pritom čak ni saznanje ne odvija pred nama, nego je više predstavljeno kao detaljni Dupinov izvještaj o vlastitom otkriću. Uz pomoć svoje metode, detektiv uspostavlja veze između dotad razdvojenih fragmenata priče, sve tajne se razotkrivaju, naizgled besmisleni događaji dobijaju svoj smisao nakon analize.

Po svim dosad evidentiranim osobinama, možemo zaključiti da je klasični kriminalistički žanr započeo kao pohvala ljudskom razumu. Moguće je, doduše, govoriti i o tragovima prethodne epohe romantizma. Jasno je to čim se pogleda šire Poeov opus, u kojem je uporedo sa kriminalističkim pripovijetkama mnogo više primjera žanra horora, "priča strave i užasa" koje su po mnogo čemu tipične za romantičarski duh (Solar 2003: 205). Jasno je to čak i u pojedinim detaljima u pripovijetkama posvećenim Dupinu. Kako je dobro primijetio Pavličić, i ubojica i detektiv u kriminalističkom žanru zaista podsjećaju na romantičarske likove, osamljene i izuzetne pojedince: obojica su "neka vrsta genija", s tim što je ubojica dat "s izrazito demonskim karakteristikama", dok detektiv "obavlja onaj posao za koji je stvoren, i to na opću korist" (Pavličić 1990: 55-56). Dupinovu romantičarsku ekscentričnost ističe i Dejan Milutinović u svojoj doktorskoj disertaciji *Istorijska poetika detektivske priče* (Milutinović 2012: 291).

Međutim, uprkos svim tragovima romantizma, iz cjeline Poeovih pripovijetki Auguste Dupin se nesumnjivo potvrđuje kao lik koji predstavlja jednu od reprezentativnih figura modernog evropskog racionalizma. Za njega jasno vrijedi ono što naglašava Žmegač: "Ključ za spoznaju svijeta (što ovdje znači kriminalističkog slučaja) detektivi ne nalaze, poput romantičarskih likova, u metafiziци, mitu ili čuvstvenoj magiji; nalaze ga u stvarnom iskustvu i u racionalnoj analizi činjenica" (1976: 186-187).

Zato Žmegač dodaje da su detektivi, "nema sumnje, djeca poodmakloga devetnaestog stoljeća, junaci pozitivizma" (1976: 187). Iako se Milutinović ne bi složio da se Dupinova metoda u potpunosti svede na pozitivističku, na jednom mjestu

povodom imena Auguste upućuje na vjerovatnu vezu sa Augusteom Comteom, utemeljiteljem pozitivizma (2012: 290)

O značajnim preplitanjima pozitivizma i književnosti XIX stoljeća Žmegač je detaljnije pisao u svojoj *Povijesnoj poetici romana*. Naravno, mnogo više nego o uticaju filozofije na književnost, u ovom slučaju trebali bismo govoriti o “duhu vremena”, koji podjednako nalazi svoje manifestacije i u filozofiji, i u književnosti, o pozitivizmu XIX stoljeća kao svojevrsnom vrhuncu modernog povjerenja u ljudsko znanje. Žmegač tim povodom tvrdi kako književna epoha realizma samu mimezu shvata “otkrivački u smislu suvremene znanstvene spoznaje”, te dodaje da se zbog toga “moderni romanopisac” sve više približava “kroničaru, povjesničaru, medicinaru, sociologu” (1987: 167). Braća Goncourt, naprimjer, upravo čitajući Poea, ističu kako “maštu prožimlje analiza”, te da se “osnova [...] romana pomiče od srca prema mozgu i od strasti prema misli” (prema Žmegač 1987: 186).

Nastajući u takvom kontekstu, kriminalistički žanr svojim brojnim unutrašnjim zakonitostima svjedoči vrhuncima modernog evropskog racionalizma. I Pavličić na svoj način potvrđuje takav pogled na žanr, ističući više puta kako je “krimić dijete znanstvenog doba” (1990: 130), “žanr nastao iz fascinacije znanošću, logikom i egzaktnim mišljenjem” (1990: 45). Zanimljiva je Pavličićeva primjedba da je i “način na koji je krimić građen veoma [...] nalik načinu na koji se objašnjavaju, u popularnoj znanosti, prirodne pojave” (1990: 130). Iz takve konstrukcije strogo je isključena svaka slučajnost (Pavličić 1990: 21-24), jer se sve pokušava potčiniti pravilima ljudskog razuma, što presudno definira i “pogled na svijet” ovog žanra: “Ljubitelji krimića, osim što vjeruju da je istina važna, misle i da je do nje moguće doći ako čovjek prokuži pravila igre, ako je dovoljno pametan i uporan. To je, dakle, izrazito optimistički pogled na stvari. Oni, osim toga, drže da je istina skrivena iza privida po nekome principu i s nekim ciljem. A to ne znači ništa drugo nego to da ljubitelji krimića imaju takav pogled na svijet prema kojem je svijet ustrojen racionalno i ispunjen smislom, samo što je taj smisao skriven, kao u šifriranom tekstu. Ali, i ta se šifra, kao i svaka druga, može razbiti” (Pavličić 1990: 7).

Ipak, veličajući ideale modernog evropskog racionalizma, kriminalistički žanr već na svojim počecima kao da istovremeno razotkriva i njegove duboke paradokse. Žmegač je u *Književnom stvaralaštvu i povijesti društva* lucidno uočio kako se u ogromnom znanju koje inače posjeduju klasični detektivi mogu prepoznati veze sa samim počecima modernog svijeta: “Ako je dopuštena neka usporedba s prošlošću, pretke ćemo detektiva potražiti možda prije nego igdje drugdje među univerzalnim učenjacima renesanse” (1976: 188). Međutim, kao što smo mogli primijetiti u našim

ranijsim primjedbama o pripovijetkama o Dupinu, već kod Poea je jasno kolika je cijena formiranja jednog takvog lika: sve što se uvodi u priču postaje tek predmet Dupinovih analiza. Zato je nužno takav i njegov odnos prema čovjeku uopće. Tako je moguće da Dupin u *Ubistvima u ulici Morg* svome prijatelju kaže: "Istraga će nas zabaviti" (Po 2020: 295), dok idu da posjete mjesto gdje su nedavno divljački brutalno ubijene dvije žene. Za Dupina je to tek zagonetka, intelektualni izazov.

Odsustvo empatije prema žrtvama postat će jedno od osnovnih pravila žanra, o čemu govori i Žmegač: "Žrtva nije blijeda samo uslijed gubitka krvi; ona mora biti beskrvna i kao književna figura. Svoju je ulogu uspješno odigrala ako stavi mehanizam istrage u pogon; zatim može iščeznuti ostajući u čitačevoj svijesti kao posve apstraktan faktor. Što ostavlja, nije dojam, nije sjećanje, nego problem. Detektivski roman prezentira ubojstvo 'po sebi', a ne pruža neku ljudsku sudbinu koja bi mogla izazvati sućut čitačevu. Uživanje bi intelektualnu igru poremetilo na nezgrapnan način" (1976: 193).

Isto tako se Dupin odnosi i prema ostalim učesnicima slučaja, prema svjedocima, sumnjivcima i krivcima. Njegov analitički um u svima vidi samo dijelove zagonetke koja se treba riješiti. Zato u *Ubistvima u ulici Morg* ubojica čak nije čovjek nego je orangutan. *Ukradeno pismo* već i naslovom u fokus stavlja predmet, a ne kradljivca. Na kraju *Zagonetnog slučaja Marie Roget* uopće nismo vidjeli hvatanje krivca, nego smo samo dobili konstataciju da je "postignut željeni rezultat" (Poe 1996: 185), u skladu sa prethodno objašnjenim Dupinovim pristupom.

Ali to je dovoljno u kriminalističkom žanru, jer sveznajući detektiv, koji racionalno rješava svaku tajnu, na kraju pretvara i svijet i ljude u puke predmete. Takav odnos prema čovjeku ne samo da je nespojiv sa Dostojevskim, nego je, po Bahtinovom mišljenju, nešto čemu se Dostojevski svojom književnošću snažno suprotstavljao. "Glavni patos čitavog stvaralaštva Dostojevskog", tvrdi Bahtin, "i u pogledu forme, i u pogledu sadržaja, sadržan [je] u borbi protiv opredmećenja čovjeka" (2000: 62).

3. DOSTOJEVSKI I ODBRANA ČOVJEKA

Dostojevski u centar svog romana ne stavlja detektiva nego krivca. Već takva inverzija je po nekim autorima dovoljna da se izađe iz okvira kriminalističkog žanra, jer kako kaže Žmegač, "zločinac u središtu zbivanja, kao nosilac akcije ili psihološki objekt, ukida operaciju s nepoznicama i tako negira zagonetku, temeljni motiv detekcije" (1976: 184).

Lasić je ipak fleksibilniji, tako da u svojoj klasifikaciji tipova kriminalističkog romana uvodi i “oblik potjere”, u kojem “znamo tko je zločinac/ubojica”, pa je osnovno pitanje “da li će se zločinac uspjeti spasiti od kazne, da li će pobjeći potjeri, koja je vjerojatno za njim već krenula” (1973: 84). Kako Lasić dobro primjećuje, taj tip kriminalističkog romana ne mora nužno isključivati zagonetku, jer iako znamo ko je počinitelj, postepeno se može otkrivati zašto je to učinio. Ako se složimo sa Pavličićem da je ključno pitanje krimića “kako je i zašto zločin izvršen, dok nam je identitet ubojice manje važan” (1990: 159), i Lasićev oblik potjere može ispuniti sve klasične zadatke žanra. Ipak, Lasić ne bi ni tu svrstao *Zločin i kaznu*, jer kako dodaje, kod Dostojevskog zapravo ni “nema potjere, nego Raskoljnikovo sazrijevanje da se treba sam prijaviti” (1973: 130).

Možda bi tačnije bilo reći da potjere ima, ali je mi čitaoci ne pratimo. Pošto u svemu što je u vezi sa zločinom u romanu dominira perspektiva Raskoljnikova, mnogo više su u fokusu njegovi strahovi ili njegove nade, nego ono što se zaista dešava. O stvarnoj istrazi saznajemo tek posredno, preko drugih likova, a i to redovno tek onda kada te nepotpune informacije dobija i sâm Raskoljnikov. Posebno je to uočljivo u Raskoljnikovljevim susretima sa Porfirijem Petrovičem, koje čitalac naglašeno prati na onaj način na koji ih Raskoljnikov doživljava.

Zato je u pravu Lasić kada umjesto potjere ističe sazrijevanje, Raskoljnikovljevu unutrašnju borbu.

U tome se dalje može vidjeti da Raskoljnikov jednostavno ne može biti krivac kakvog zahtijeva klasični kriminalistički žanr, što je problem iz kojeg se dalje razvijaju i mnogi drugi: jer ne samo da je Raskoljnikov previše složen lik za kriminalistički žanr, nego se on još dodatno mijenja kroz roman.

Psihologija u kriminalističkom žanru je u pravilu vrlo površna. Likovi su redovno krajnje pojednostavljeni, tipovi ili čak funkcije. Oni su mnogo više sklopovi pojedinih činjenica nego zaokruženi ljudski karakteri. Pošto ih detektiv posmatra prvenstveno kao figure zagonetke, i njihovi motivi su tek informacije za kojima traga intelekt. Cilj nije dublje razumijevanje neke konkretne ljudske sudbine nego rješavanje slučaja, čista logička kombinatorika.

Pavličić je zanimljivo istakao da je za “dobar krimić” prije svega najvažniji “dobar ubojica”, važniji i od zapleta, i od genijalnosti detektiva, i od “neobičnih i slikovitih ambijenata i likova” (1990: 41). Ali Pavličić odmah potom dodaje da je za ubojicu ključna njegova funkcionalnost u priči. “Njegovi razlozi moraju biti jaki”, ali se pod tim podrazumijeva prvenstveno da su efektni, jer objašnjenje ubojice u pravilu “dolazi tek na kraju”, tako da se mora paziti da odgovori na pitanja “tko” i “zašto” budu

dovoljni da nose prethodnu konstrukciju priče, da opravdaju sav trud pisca i čitaoca na putu prema otkriću. (Pavličić 1990: 44)

Nasuprot tome, ne samo da kod Dostojevskog odmah znamo “tko” je, nego je i to “zašto” mnogo složenije nego što klasičnom kriminalističkom romanu treba. Kao jedan od tipičnih likova Dostojevskog, Raskoljnikov se ne podudara ni sa samim sobom. Kako bi rekao Bahtin, on u sebi ima “nedefinitivno unutrašnje jezgro ličnosti” (2000: 82). U svojoj složenosti, Raskoljnikov je zapravo nezavršen, otvoren, u neprekidnom procesu, tako da sve do kraja romana pratimo njegove iscrpljujuće unutrašnje borbe. Čak i njegovo tijelo se buni protiv njega, on gubi kontrolu nad sobom, pa je ponovo vraća, ali je vrlo rijetko zaista siguran u sebe i zadovoljan sobom. U njemu samom postoji polifonija, koja se onda dodatno usložnjava kroz dijalog sa drugim likovima, vodeći nas i prema brojnim različitim slojevima njegove ličnosti, koji više nisu ni direktno povezani sa samim zločinom.

Raskoljnikov, doduše, u sebi nosi “ideju”, koja jeste svojevrsna osnova za njegov zločin. Ali i ideja kod Dostojevskog je neuporedivo složeniji koncept od motiva krivca u klasičnom kriminalističkom žanru. I sama vanredno slojevita, od duboko ličnog do nekog općeg filozofskog plana, ni ta ideja nužno nije do kraja fiksirana i završena. Bahtin je to odlično pokazao na primjeru Raskoljnikovljevog članka, koji je objavljen nekad ranije i u koji čitaoci nigdje u romanu nemaju potpuni uvid (Bahtin 2000: 84-85). Umjesto da to jednostavno posluži kao ključni dokaz protiv Raskoljnikova, kako možemo zamisliti da bi bilo u kriminalističkom romanu, kod Dostojevskog postaje predmet rasprava i propitivanja iz različitih perspektiva, pri čemu je jasno da Raskoljnikova nipošto ne možemo svesti samo na ono što je napisao u članku.

Zato se Raskoljnikov ne može uklopiti u tipologiju ubojica u krimićima, kakvu je ponudio Pavličić (1990: 42). Raskoljnikov nije ni racionalni, ni emocionalni, ni ludi ubojica. Iako ima ponešto od svakog tipa, opet je mnogo više i od nekakve njihove sinteze. Zato je moguća identifikacija čitaoca s njim mnogo dublja nego što bi po Pavličiću smjela biti sa ubojicom u krimiću. Dobro je to formulisao Milivoj Solar u *Suvremenoj svjetskoj književnosti*: “Premda Dostojevski strogo razlikuje između etički pozitivnih i etički negativnih likova, u njegovim romanima etički negativni likovi nisu tek primjeri za način kako ne valja živjeti, nego su redovno životniji, pa čak i prikladniji za neku vrstu identifikacije, od pozitivnih likova” (1997: 108).

Ipak, osim unutrašnje kompleksnosti, a direktno u vezi s njom, još je jedan izuzetno značajan razlog zbog kojeg ni Raskoljnikov, ni drugi likovi Dostojevskog, ne mogu biti akteri klasičnog kriminalističkog romana. Naime, kako je Bahtin

pokazao, likovi kod Dostojevskog otvoreno ne pristaju na definiranje “izvana”. Oni to u kompleksnoj polifonijskoj strukturi neće dozvoliti ni samome pripovjedaču, a kamoli nekom drugom liku. Bahtin je kod likova Dostojevskog razvijenu svijest o tome primijetio već kod Devuškina u “Bijednim ljudima”, koji je pročitavši Gogoljev “Šinjel”, “prepoznao sebe u Akakiju Akakijeviču” i duboko se uvrijedio pristupom: “Devuškin je video sebe u liku junaka *Šinjela*, da tako kažemo, do kraja izbrojanog, izmerenog i definitivno određenog: evo, sav si ovde, ničeg više u tebi nema, i više se nema šta reći o tebi. On je osjetio sebe beznadno predodređenim i završenim, kao da je umro pre smrti, a istovremeno je osjetio i neistinitost takvog prilaska” (Bahtin 2000: 57). To postaje jedan od temeljnih stavova svih likova kod Dostojevskog: “Tu svojevrsnu ‘pobunu’ junaka protiv svoje literarne završenosti dao je Dostojevski u svedenim primitivnim oblicima Devuškinove svesti i jezika. Ozbiljan, dublji smisao te pobune može se izraziti ovako: ne može se živ čovek pretvoriti u nemi objekt saznanja koje sa strane konačno definiše i završava čoveka. *U čoveku uvek postoji nešto što samo on može otkriti u slobodnom aktu samosvesti i reći, što se ne podaje prilaženju spolja i sa strane*” (Bahtin 2000: 57-58).

Dok Dupin, kao klasični detektiv, za istinom traga u činjenicama i samoj logici, likovi kod Dostojevskog naglašavaju istinu koja se nalazi u njima, braneći ideju da izvana nije moguće u potpunosti sagledati čovjeka. U *Ubistvima u ulici Morg*, Dupin na osnovu dostupnih informacija i tragova uspijeva da konstruiše lik vlasnika orangutana, koji dotle nigdje nije ni spomenut. U skladu sa logikom priče koju je razotkrio, Dupin svojim analizama dolazi do toga da je neophodno da postoji taj još jedan lik u svemu, te objašnjava po tragovima ko bi to ustvari trebao biti i koji su vjerovatni njegovi postupci i motivi u čitavom slučaju. Tom liku preostaje samo da se pojavi na kraju pripovijetke, kao potvrda da je Dupin bio u pravu, bez potrebe da išta bitno doda Dupinovoј priči. U *Zagonetnom slučaju Marie Roget* to je još radikalnije, jer na kraju zaista i imamo samo Dupinovo objašnjenje, a da krivca nismo ni vidjeli. “Naše će se pretpostavke potvrđivati jedna za drugom, i ući ćemo u trag ubojici” (Poe 1996: 185), govori Dupin nakon svojih analiza. Ne ostavljajući mogućnost ikakve sumnje, pripovijetka tu može i da se završi, ne moramo ni čekati da vidimo konkretnog čovjeka koji će odigrati ulogu koju je već objasnio Dupin. Odsustvo konkretnog čovjeka na kraju ove pripovijetke može se uzeti kao odličan primjer koji upravo ogoljava to da kriminalistički žanr i ne traga za konkretnim čovjekom, nego samo razotkriva logičku koncepciju.

Dostojevski je toliko otvoreno protiv takvog pristupa čovjeku, da su i njegovi likovi svjesni tog otpora. To, naravno, s druge strane, ne znači da će, pošto detektiv

ne može do kraja objasniti krivca, krivac objasniti sâm sebe. Tako bi se samo monolog jednog lika zamijenio drugim, a pogled "izvana" bi se zamijenio pogledom "iznutra". Naprotiv, kako je temeljito dokazao Bahtin, do istine se kod Dostojevskog dolazi dijaloški. Zato su i susreti Raskoljnikova i Porfirija Petroviča veliki dijalozi. U potpunosti u skladu sa konstrukcijom lika Raskoljnikova i Petrovičevim pristupu njemu, umjesto tradicionalnih saslušanja kod Dostojevskog dobijamo složene polifonijske dijaloge.

Bahtin je susrete Raskoljnikova i Petroviča analizirao vrlo detaljno, izdvajajući ih kao poseban tip dijaloga kod Dostojevskog: "Porfirije govori u aluzijama, obraćajući se Raskoljnikovljevom skrivenom glasu. Raskoljnikov se trudi da promišljeno i precizno igra svoju ulogu. Porfirijev cilj je da natera Raskoljnikovljeva unutrašnji glas da probije i stvori poremećaj u njegovim promišljenim i vešto igranim replikama. U reči i intonacije Raskoljnikovljeve uloge sve vreme zato upadaju realne reči i intonacije njegovog stvarnog glasa" (2000: 248). Na ovom primjeru možemo možda i najbolje uočiti koliko duboko se kod Dostojevskog razvija polifonija, u dijalogu dva čovjeka, koji u sebi također nose više različitih glasova, koji se dozivaju i suprotstavljaju: "Porfirije, zbog uloge što ju je prihvatio, uloge islednika koji ne sumnja, isto tako ponekad nateruje svoje pravo lice sigurnog čoveka da se pojavi na videlo; a među fiktivnim replikama jednog i drugog sabesednika iznenada se susreću i ukrštaju dve realne replike, dve realne reči, dva realna ljudska pogleda. Usled toga dijalog s vremena na vreme prelazi s jednog plana – igranog – na drugi – realni, ali samo na trenutak. I tek se u poslednjem dijalogu događa efektno razbijanje igranog plana i potpuno i definitivno prelaženje reči na realni plan" (Bahtin 2000: 248).

Tako koncipirani dijalozi jasno pokazuju da je Porfirije svjestan unutrašnje raslojenosti Raskoljnikova. Porfirije zato ne nastupa s visine, ne nameće izvana istinu o slučaju i ne pokušava da objasni Raskoljnikovu njega samog. Kod Dupina nema dijaloga, jer ga ne može ni biti u njegovom monološkom svijetu, pošto mu niko ni blizu nije ravan. Lik pripovjedača mu jeste najbliži prijatelj, ali i on je samo počašćen što ima priliku da mu se divi, dok Dupin izlaže istinu. Nasuprot tome, Porfirije se strpljivo kroz roman trudi da do istine dođe kroz dijalog, da pronade istinu u samome Raskoljnikovu i da pomogne toj istini da izroni iz Raskoljnikova.

U njihovom posljednjem dijalogu najjasnije možemo vidjeti da je Porfirijev cilj zaista pomoć, a nipošto ne nekakvo lukavo nadmudrivanje, intelektualni užitek u rješavanju slučaja i pobjeda razuma, kao što je to kod Dupina. Ako se Raskoljnikov prijavi sâm, kazna će biti blaža: "Mnogo je vama još ostalo života" (Dostojevski 1991: 437), govori Porfirije i povlači se i prije samoga priznanja. Za razliku od

Dupina, Porfirije nema sve odgovore i u skladu s tim uopće nije taj koji će dati zaključak romanu.

Fokus će i dalje ostati na Raskoljnikovu, na njegovom daljem unutrašnjem putu i u Sibiru, da bi se sve nužno završilo mnogo šire nego što bi mogao podnijeti klasični kriminalistički žanr, sa konačnim zbližavanjem Raskoljnikova i Sonje, koje je “vaskrsla ljubav” (Dostojevski 1991: 522), uz nadu u obnovu i preporod čovjeka.

4. ZAKLJUČNE PRIMJEDBE

Možda može izgledati nepravedno kriminalistički žanr posmatrati u ozbiljnijoj komparaciji sa Dostojevskim, žanr koji se nerijetko uzima tek kao primjer trivijalne, “šablonske” književnosti (Žmegač 1976: 189), nasuprot jednom od najznačajnijih modernih romanopisaca. Ali ovdje nije cilj umjetničko vrednovanje te vrste. Kriminalistički žanr nas zanima prije svega kao reprezentativna književna artikulacija modernog doživljaja svijeta, slavljenje osnovnih modernih racionalističkih ideala. Zato u nekim njegovim unutrašnjim mehanizmima, kao što smo pokušali pokazati, ne treba tražiti samo formalna ograničenja žanra, nego se također mogu prepoznati i dublji problemi samog evropskog racionalizma, na svom vrhuncu u XIX stoljeću. Možda se čak na takvim primjerima ti problemi mogu otkriti još očiglednije.

I Žmegač je lijepo ukazao na neka ključna proturječja, koja smo provjeravali u Poeovim pripovijetkama. “Roman koji se toliko poziva na empiriju – u svojoj šablوني ne mari za nju” (Žmegač 1976: 189). Pretjeranom dominacijom logičkih obrazaca konačno napuštamo “realnost”, na kojoj žanr deklarativno počiva. “Usprkos tome što se naselio u realnosti, dosljedno izbjegavajući, na primjer, svaku metafizičku natruhu, detektivski roman ne priznaje realizam” (Žmegač 1976: 189). Sve postaje samo logička konstrukcija, shema, intelektualni podvig otuđenog analitičkog uma. Individualizam zasnovan isključivo na intelektu na kraju dovodi u pitanje sâm individualizam. Pritom, “prave individualnosti”, kao što odlično primjećuje Žmegač, nema čak ni detektiv, jer, sveden na svoj natprosječni razum, i on je također “determiniran shemom” žanra (Žmegač 1976: 189).

Nasuprot tome, kao što je Bahtin pokazao, i Dostojevski nesumnjivo jeste bio reprezentativni pisac svog vremena, ali na drugačiji način. U složenoj polemici, njegovi polifonijski romani, šire posmatrano, predstavljaju veliki dijalog njegove epohe, u kojima Dostojevski u potrazi za svojom slikom čovjeka, književno raspravlja sa brojnim drugim pogledima i mogućnostima. U tom smislu stroga racionalistička slika svijeta koja dominira kriminalističkim žanrom za Dostojevskog sigurno nije

dovoljna, i to ne samo zato što Dostojevski i dalje itekako čuva i religiozne slojeve ljudskog identiteta, mada ni to ne treba zanemariti.

Kriminalistički žanr bismo mogli tretirati kao jedan u nizu primjera pojednostavljanja čovjeka, na koje Dostojevski ne može pristati i čemu se otvoreno protiviti u svojim romanima, tragajući za “realizmom u višem smislu” i “dubinama ljudske duše” (Bahtin 2000: 60). Lasićeve primjedbe da se Dostojevski ne uklapa u precizno strukturalistički postavljenu antitezu kriminalističkog romana prihvatamo kao poziv na dodatni oprez u našim komparacijama. Na to bismo, ipak, odgovorili da Dostojevski ne piše anti-kriminalistički roman po Lasićevim kriterijima zato što roman *Zločin i kazna* nije građen tako da bi prvenstveno bio parodija kriminalističkog romana ili svjesno formalno propitivanje žanra. Međutim, to ne isključuje drugačije vidove dijaloga Dostojevskog sa onim što kriminalistički žanr predstavlja, i u odnosu prema osnovnim elementima žanra, a pogotovo u odnosu na sliku svijeta koju žanr promiče.

Bez obzira što se može tvrditi da karakteristike na kojima smo insistirali kod Dostojevskog u odnosu prema kriminalističkom žanru nisu nastale paralelno zbog toga da bi se suprotstavljale tom žanru nego su jednostavno rezultat nekih poetičkih načela Dostojevskog, to ne treba da znači da su uočene razlike između Dostojevskog i kriminalističkog žanra tek slučajne i nevažne.

Bahtin je tvrdio za Dostojevskog da je “posedovao genijalan talenat da čuje dijalog svoje epohe”: “On je čuo i dominantne, priznate, jake glasove epohe, to jest dominantne, glavne ideje (zvanične i neznanične), ali i još uvek slabe glasove, ideje koje se nisu još potpuno ispoljile, koje su još skrivene, koje niko osim njega još nije čuo, kao i ideje koje tek što su počele da sazrevaju, embrione budućih pogleda na svet” (2000: 86). Glas koji predstavlja kriminalistički žanr nije sporedan, bez obzira što mu se nerijetko manje ili više opravdano problematizira umjetnička vrijednost. Baš naprotiv, kao što smo željeli pokazati u vezi sa pozitivizmom XIX stoljeća, to je zapravo jedan od dominantnih pogleda na svijet toga vremena.

Dostojevski kao da i u ovom smislu ide korak ispred. Nezadovoljstvo i otpor prema njegovoj epohi i putevima kojim ide moderni svijet uopće, direktno i indirektno odrazit će se i na njegov odnos prema onome što kriminalistički žanr podrazumijeva. Zato se oni njegovi romani koji uspostavljaju veze sa kriminalističkim žanrom mogu tumačiti, između ostalog, i kao svojevrsna najava brojnih različitih preispitivanja tog žanra, koja će ubrzo uslijediti.

A uslijedit će neizbježno, jer se sâm žanr neće moći dugo održati u svom “čistom”, klasičnom obliku, kakav je dat na početku kod E. A. Poea. O tome je na svoj način pisao i Žmegač: “... samosvjesno pouzdanje u znanstvene metode, nekoć ideološka

okosnica žanra, podgrizla je sumnja u doseg brižno sistematizirane spoznaje” (1976: 191). To nam se čini kao logična posljedica svih kriza XX stoljeća, koje je iznevjerilo duh u kojem se rodio kriminalistički žanr. Zato je očekivano da će se i unutar samoga žanra početi pojavljivati mnoga odstupanja, detektivi “bez idealizacije”, “prljavih ruku”, primjeri bez “moralnog junaka staroga kova”, dok “inteligenciju potiskuje surovost” (Žmegač: 1976: 190).

Žmegač će, ipak, i u tom kontekstu problematizirati domete umjetničke artikulacije tog odustajanja, tvrdeći da će tradicionalni klišeji i dalje opstajati, zbog potreba “shematske književne proizvodnje”: “za volju konfekciji vlada i dalje etika još uvijek dovoljno naivna da podsjeti na etiku bajke” (1976: 190).

Ne slažemo se nužno u potpunosti sa Žmegačevim pogledom na trivijalnost žanra, tako da bismo bili blaži u takvim ocjenama. Međutim, dodali bismo kako je sigurno da ćemo, u svim tim različitim preispitivanjima, teško naći dubinu kritike koja se naslućuje u susretima kriminalističkog žanra i Dostojevskog. Tim prije što se Dostojevski pojavljuje kao sumnja u mnogo optimističnijem vremenu, kada se još uvijek moglo vjerovati u temeljne vrjednosne postavke na kojima je kriminalistički žanr izgrađen.

IZVORI I LITERATURA

1. Dostojevski, Fjodor Mihajlović (1991), *Zločin i kazna*, Svjetlost, Sarajevo
2. Poe, Edgar Allan (1996), *Gavran*, Konzor, Zagreb
3. Po, Edgar Alan (2020), *Izabrana dela*, Vulkan izdavaštvo, Beograd
4. Bahtin, Mihail (2000), *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd
5. Eagleton, Terry (1987), *Književna teorija*, SNL, Zagreb
6. Jolles, Andre (1978), *Jednostavni oblici*, Studentski centar Sveučilišta, Zagreb
7. Lasić, Stanko (1973), *Poetika kriminalističkog romana*, SNL, Zagreb
8. Milutinović, Dejan (2012), *Istorijska poetika detektivske priče*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
9. Pavličić, Pavao (1990), *Sve što znam o krimiću*, Filip Višnjić, Beograd
10. Solar, Milivoj (2003), *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb
11. Solar, Milivoj (1997), *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb
12. Žmegač, Viktor (1976), *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Liber, Zagreb
14. Žmegač, Viktor (1987), *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

E. A. POE AND F. M. DOSTOEVSKY: THE ORIGIN AND QUESTIONING OF CRIME FICTION

Summary:

Crime fiction originated in the mid-nineteenth century, at a time of great positivistic confidence in the potential of human knowledge. Edgar Allan Poe's short stories are considered as the beginning of the genre, and his character Auguste Dupin is the first modern literary detective. F. M. Dostoevsky did not write crime novels because the elements of the genre present in his novels participate in the construction of a different kind. However, this paper will try to look in more details at the key differences between Dostoevsky and the classical rules of crime fiction, on the example of the novel "Crime and Punishment". A deeper understanding of these differences reveals the limits of the genre, while in Dostoevsky one can recognize one of the early critiques of the fundamental principles and world picture that the genre represents.

Keywords: Edgar Allan Poe; F. M. Dostoevsky; crime fiction; positivism; realism

Adresa autora
Author's adress

Fahrudin Kujundžić
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
fahrudin.kujundzic@ff.unsa.com