

OSTRINA KRITERIJA

Robert Menasse

Kriminalni roman: (ne)trivialni roman?

Če hočemo odgovoriti na vprašanje, ali je kriminalni roman trivialen roman ali ne, pač najprej potrebujemo definicijo »trivialnega«.

Ena najbolj sprejemljivih tez o tem je, da trivialni roman označuje dejstvo, da družbene fenomene ontologizira, namesto da bi jih historiziral.

Ta trivialni postopek, ki preprosto zadovoljuje zdaj aktualen okus, zdaj spet prevladujoče predumevanje, izzvenela zgodovinskost znova vrača; in sicer gre za zgodovino, ki v nadaljnjem izreče preuranjeno sodbo o tem delu kot o nečem trivialnem: tako je na primer celo najbolj strastnemu bralcu ljubezenskih romanov danes povsem nemogoče brati trivialen ljubezenski roman iz devetnajstega stoletja, zakaj predumevanje ljubezni, na katerega opozarja takšen roman kot na nekaj večno veljavnega, podlega zgodovinskemu spreminjanju gledanja, zaradi česar se pri bralcu namesto občutij, kot so ganjenost, prizadetost in sreča, ki naj bi jih roman nekoč vseskozi evociral, danes budijo le še zdolgočasenost, nerazumevanje in pogosto še občutje smešnosti.

Nasproten primer bi morda bil Theodor Fontane, ki se je v svojih romanih tudi bistveno spoprijemal z ljubezenskimi in zakonskimi problemi, vsekakor pa pri tem ni opozarjal na ontologizirano predumevanje ljubezni; mnogo bolj ga je zaposlovalo funkcioniranje socialnega sistema ljubezni in zakona svojega časa na način, ki soustvarja družbeno in zgodovinsko razširjenost teh fenomenov in izvaja celo počasen proces zgodovinske spremembe gledanja nanje. Zato so Fontanejevi romani še vedno aktualni, četudi v njih beremo o preživetosti naših lastnih form in predstav ljubezni.

Zdi pa se, da takšnega nastavka za razlikovanje med trivialno literaturo in umetnostjo ne moremo uporabiti pri kriminalnem romanu, ker se le-ta bistveno ukvarja s fenomeni, nad katerimi, kot se zdi, dejansko vlada možen ontološki konsenz: morda umor. V zvezi z umorom pa ne more obstajati nikakršna sprememba gledanja, kvečjemu obstaja kakšen preobrat v tehniki.

Se je tedaj kriminalni roman s tem, da se koncentrira na fenomen, o katerem se zdijo človeški dogovori in gledanja prav nadhistorično določeni, izognil možnosti, da bi ga presojali, si je z zvijačo izvabil vedno veljavno odobravanje???

Če pregledamo zgodovino literature, se izkaže, da se tu motimo: stara književnost je polna moralcev, ne da bi pri tem njihova dejanja iz družbe izobčala ali storilce preganjala.

Nobenega izmed deliktov, ki danes veljata za najtežja, zoper življenje in zoper lastnino namreč, niso v času prvotne akumulacije opisovali kot »zločin«, ki bi ga bilo potrebno raziskati, marveč so ravno nasprotno takšno dejanje opevali v himnah, protagoniste pa slavili kakor junake.

Kriminalni roman se nam samo zato kaže kot tista zvrst, ki svoj osrednji problem najprej na razumski in upravičujoč način ontologizira in se zaradi tega izogne preprosti presoji – ali gre tudi za trivialni ali za netrivialni roman – ker je kot zvrst nastal šele v trenutku, ko se je naš razum glede fenomenov, kot so umor, rop, kraja itd., uveljavil kot sistem dokončno domišljenih in nespremenljivih principov: se pravi takrat, ko se je začel meščanski pravni sistem.

Zato se ne izkažejo kot neizbežno trivialni le kriminalni romani, marveč slej ko prej vse takšne interpretacije kriminalnega romana, ki ga ontologizirajo, morda s tem, da prvo kriminalno zgodbo umeščajo v sveto pismo: Kajnov umor Abela.

Da bi se dokopali do sprejemljivega vrednotenja kriminalnega romana, vrednotenja literarnih kvalitet ali omejitev te zvrsti, bi bila potrebna obširna, na njegovo dejansko historično genezo navezujoča se interpretacija kriminalnega romana kot zvrsti.

V določenem zgodovinskem trenutku – upošteva je konsolidacijo meščanskega pravnega sistema, je to logično – pride do prevrednotenja dejavnosti literarnih figur: iz junakov nastanejo zločinci, njihovih dejanj nihče več ne slavi, ampak so razkrinkana, nastopi nov tip, in sicer tisti, ki storilca ujame in zato napreduje v novega junaka. Katero formo takšna literatura privzema, katere možnosti takšna forma ima, kaj nudi, kaj izpoveduje?

Lahko bi pričakovali, da literarna veda, ki se z literarnimi oblikami in vrstmi sicer profesionalno ukvarja, razpolaga s kategorijami in metodami, s katerimi bi ustvarili pojem kriminalnega romana, ki bi omogočil tudi njegovo presojanje in interpretacijo.

To pa začuda ni tako, čeravno poskusov resnično ni manjkalo. Literarna veda se je pač potrudila glede vprašanja definicije in diferenciacije, ki je zvrstem imanentno, in sicer je to počela nenavadno intenzivno: poskušala je razlikovati »čisti detektivski roman«, kriminalni roman, policijski roman, grozljivi in pustolovski roman, triler in še druge ter te razlike tudi utemeljiti, medtem ko je do romanesknih umetnin kazala bistveno širše formalno razumevanje, na primer s tem, da je Mannove, Jayceove in Musilove romane preprosto uvrstila pod pojem »roman«.

V bistvu ni s temi definicijami in diferenciacijami naredila nič drugega, kot da je kriminalno literaturo zreducirala na toge, shematske forme, katerih razlike se pokažejo, ker te forme variirajo – da bi pogosto ravno to kriminalnemu romanu spet očitala in ob tem ugotavljala njegovo trivialnost.

Ne glede na to, da se ta shematika kriminalne literature neposredno ne drži, marveč jo je vanjo vnesla veda, bi variiranje shematskih formalnih elementov še ne bilo znak trivialnosti, saj je bilo ravno to variiranje pri marsikateri umetnihi celo konstitutivno umetniško sredstvo. Zanimivo je, da še niti ni bil storjen naslednji korak, da bi namreč kriminalni roman raziskali s pomočjo obstoječe teorije romana.

Takšna teorija romana bi morala biti historična in sistematična, historična, da bi mogla iz pogojev nastanka in razvoja oblike izpeljati njen pomen, in sistematična, da bi mogla ugotoviti kvalitete forme v dialektiki od difference in identitete k drugim formam. Takšne teorije romana ni težko najti; zadnji pomembnejši poskus historične in sistematične teorije romana je Lukács.

Zdaj bom poskusil, kar je zelo nenavadno, uporabiti instrumentarij Lukácsove *Teorije romana* ob kriminalnem romanu; pogledal bom, če ga bo tako mogoče vrednotiti. Zaradi omejenega prostora tu vsekakor ne morem navesti celotne Lukácsove *Teorije romana*, zato se bom omejil le na povzetek treh osrednjih, med seboj povezanih kategorij te teorije, ki jih bom potem interpretiral glede na kriminalni roman.

Te tri kategorije so: totaliteta, individualiteta in procesni značaj.

Lukács romaneskno formo izvede iz epopeje, to je iz oblike velikega antičnega in srednjeveškega epa.

Ep je tista literarna forma, ki jo označuje spontana, ekstenzivna totaliteta biti. Epu totalitete ni treba ustvariti, neposredno mu je dana; ep lahko opozarja na totaliteto kot na nekaj vnaprej danega, nadrejenega, kot na tisto smiselno sovisnost, ki se v vsakem individuumu dviguje kot nekaj, kar je zunaj pesnitve zaznavno bivajoče.

Stanje sveta, ki ep pogojuje in na katero se ep nanaša, je torej – po hegeljski kategoriji – stanje npravnosti. Nastanek romana, izoblikovanje specifične romaneskne oblike je posledica globoko segajočega preobrata družbene strukture in z njo povezanega preobrata individualne in obče zavesti.

Z razširitvijo denarnega gospodarstva in trga, z napredujočo delitvijo dela, z razvojem meščanskih gospodarskih oblik in z nastankom meščanskega razreda znotraj fevdalnih odnosov je razpadel homogeni svet npravnosti; odtujitev med človekom in njegovimi deli, pravi Lukács, pa ni več dovoljevala preprosto pasivno sprejemati dokončno bivajočega smisla. Roman, piše Lukács, »je epopeja obdobja, za katero ekstenzivna totaliteta življenja zaznavno več ne obstaja, za katero je življenjska imanenca smisla postala problem in ki ima kljub temu s totaliteto miselni odnos.« Roman, ki torej ne more več izpostaviti

sklenjene življenjske totalitete, mora zdaj sam tvorno odkriti in vzpostaviti skrito totaliteto življenja.

To pa zmore le s svojo formo, s svojim upodabljanjem, ki mora upoštevati vse razpoke in brezna zgodovinske situacije in ne zgolj na vsebinski ravni s pomočjo doživljajev svojih junakov. Dialektika romana je v tem, da je šele v njem postal možen razvoj individualnosti, saj se spričo razkrojenosti totalitete individuum znajde sam s seboj in je istočasno svoboden, skrito totaliteto pa moramo odkriti s formo, še zlasti, ker je totaliteta v bistvu individuumu skrita.

Junak epopeje pa nikoli ni individuum. »Dokler je svet navznotraj enakovrsten, se tudi ljudje med seboj kvalitativno ne razlikujejo: so pač bodisi junaki ali reve, pobožnjaki ali zločinci, toda tudi največji junak se le za glavo dviga iznad krdela sebi enakih in dostojanstvene besede najmodrejših je slišati celó od norcev.«

Tisto, kar »označuje bistvo epa«, je torej, »da njegov predmet ni osebna usoda, marveč usoda skupnosti.«

In že obširna pripoved o vsakem doživljaju, o vsaki pustolovščini kakšnega junaka opozarja na smiselno sovisnost skupnosti, na že vnaprej dano totaliteto biti. Ker ni junaku epopeje nič skrito, je tudi nenehno prepričan, da bo našel, kar bo iskal.

Temeljno mišljenje romana, ki določa njegovo obliko in ki poskuša odkriti skrito totaliteto, pa se v psihologiji romanesknega junaka objektivizira v tem, da je ta junak *iščočí*.

Medtem ko je sleherna pustolovščina epskega junaka vsakokrat nova potrditev očitno prisotne statične smiselne sovisnosti, ki povezuje skupnost, pa daje iskanje smisla, na katerega se podaja razvijajoča se individualnost romanesknega junaka, romanu *procesni* značaj; ta se kaže v tem, da odsotnost smisla brezkompromisno gre-do-konca.

S tem procesnim značajem postane zunanja forma romana, drugače kot tista pri epu, bistveno biografska.

»V biografski formi se vse nedosegljivo, sentimentalno hrepenenje tako po neposredni enovitosti življenja kakor tudi po vsezaokrožujoči arhitektoniki sistema umiri in uravnovesi, pretvori se v bit.«

Paradoksalno pa je, da iz razvoja individualnosti znotraj razkrojene sovisnosti, ki skriva smisel, nastane popolno in imanentno smiselno življenje: življenje problematičnega individuma.

Proces, za kar Lukács notranjo formo romana ima, je torej »potovanje problematičnega individuumu k sebi samemu, pot od mračne zmedenosti v preprosto bivajoči, v sebi heterogeni in za individuum nesmiselni resničnosti k jasnemu samospoznanju«.

Poskusimo zdaj te kategorije iz Lukácsove *Teorije romana* uporabiti pri kriminalnem romanu.

Če je bil roman posledica izoblikujoče se meščanske družbe znotraj fevdalizma, velja to tudi za detektivski roman. Njegov tematsko osrednji problem, odkritje zločinca, se seveda neposredno navezuje na meš-

čanski pravni sistem. Romaneska forma si, potem ko se je spontana totaliteta biti – npravnosti razkrojila, prizadeva, da bi skrito totaliteto odkrila, detektivskemu romanu pa gre pač tudi za to, da bi odkril nekaj skritega, ne gre pa mu za odkritje skrite totalitete.

Totaliteta, pač stanje npravnosti, je kriminalnemu romanu imanentna in jo zločin, ki zdaj postane predmet kriminalnega romana, moti le v eni točki.

To stanje npravnosti, na katerega kriminalni roman opozarja kot na nekaj njemu imanentnega, je kajpak zaključeni sistem mitov (dobro – zlo, morala, pravičnost, konvencije in tako dalje) in ne védenje o realni totaliteti biti, enako, kot je bila mitična epu imanentna npravnost: antični ep pač ni mogel soizoblikovati dejstva, da je možen le na temelju sužnjelastniškega gospodarstva. To kriminalni roman povezuje z epom. Vsekakor epopeja ne pozna zločina. Lukács zločin imenuje: »objektivizacija transcendentalne brezdomnosti. Brezdomnosti nekega dejanja v človeškem redu družbenih odvisnosti.«

Za kriminalni roman pa zločin ni izraz odtujene totalitete, marveč je le vznemirjenje vnaprej dane totalitete; ko ga odkrijemo, ga tudi obrzdamo in znova vzpostavimo npravnost. Ta kriminalnemu romanu imanentna npravnost je bistveno, tisto ne-povedano, o čemer je Block¹ rekel, da je za kriminalni roman bolj konstitutivno kot vloga detektiva. Vendar, medtem ko kriminalni roman nakazuje tu strukturno enakost v svetovnonazorskem smislu z epom, pa je ravno po tem zavezan tudi romanu: zločin se je končno zgodil, zato mora biti, da bo pojasnjen, prikazano, kako funkcionira, se prvi kot neka do spoznavnosti razgrajena meščanska oblika medsebojnega občevanja, ki je načela npravstveno stanje sveta in upravičila obstoj pravnega sistema: rop je skrajšana oblika menjave, umor zasebna in radikalna eksekucija meščanskega odnosa gospodovanja, to je zahteva po lastnini, prikazana na individualnem fizisu.

Zato lahko pač vsakdo takoj velja za osumljenca. To pa ne zadošča, da bi pod vprašaj postavili totaliteto kot takšno; pod vprašaj so postavljene le alibiji.

Če se v romanu junakova individualiteta prosto razvija na podlagi brezdomnosti, pa v kriminalnem romanu to ni tako. O epskem junaku so rekli, da se le za glavo dviguje nad druge. To velja tudi za detektiva, junaka kriminalnega romana. Tista glava pri njem natanko označuje, kar ga dviguje, in sicer je to ratio, ki ga povsem uteleša.

Njemu, ki uteleša eno samo idejo, eno samo držo, ni potrebno, da bi razvijal lastno individualiteto, saj funkcijo, ki mu je namenjena, brez nadaljnje izpolni. Predmet kriminalnega romana, tako kot v epu, pač ni osebna ali detektivova usoda, temveč je njegov predmet usoda skupnosti.

¹ Primerjaj članek Ernsta Blocha *Filozofski pogled na detektivski roman*, objavljen v zborniku *Memento umori*, DZS, Ljubljana 1982.

Te skupnosti, in v tem je drugačna od tiste v epu, pa ne povezuje zaokrožen sistem vrednot, marveč strah, da se bo podrlo npravno veselje: ta skupnost je skupnost osumljencev. V njej so seveda najprej vsi enaki. Enako sumljivi kot tudi enaki pred zakonom; le eden ni enak, tisti, ki je prestopil mejo zakona.

Toda tudi ta svoje individualitete ne more razvijati, skrit je v skupnosti, ostaja oseba in mora biti šele odkrit. Potem to osebo poznamo in Hegel v *Fenomenologiji duha*, v poglavju o pravnem sistemu, po pravici piše: »Označiti individuum kot osebo je izraz prezira.«

Gre torej za skupnost. Od tod priljubljenost, ki jo v klasičnem kriminalnem romanu uživa konstruiranje primerov, ki so lahko konstituirali zaključeno skupino osumljencev v kakšni zapuščeni hiši, na ladji ali na vlaku itd.

Ta primat skupnosti seveda navezuje kriminalni roman na formo epa in njemu imanentne naravnosti. Zaradi tega Wystan Hugh Auden v svojem razmišljanju o kriminalnem romanu piše: »Ta družba se mora zdeti nedolžna, tako rekoč v stanju milosti – torej družba, kjer zakona ne potrebujejo, kjer ni nobenega nasprotja med estetskim individuumom in naravstveno obćim in kjer je umor tisto nezaslišano, ki ti na glavo nakoplje krizo(...)»

Zakon postane realnost in precej časa morajo vsi živeti v njegovi senci, vse dokler padli ni identificiran. Ko ga primejo, je nedolžnost znova vzpostavljena in zakon se za vedno umakne.«

S tem pa, da skupino definira izključno dejstvo, da so njeni člani v nekem odnosu z zločincem, kriminalni roman spet zapušča strukturo epa in se navezuje na tiste romaneskne, kjer roman prikazuje ločenost individua od celote. Zato Helmut Heißenbüttel² v svojem spisu *Pravila igre v kriminalnem romanu* označuje povezave v neki skupini, ki jo je konstituiral zločin, kot »sociološko lepilo« neke skupine, kateri so druge družbene povezave prikrite kot »molekularne afinitete, ki strukturirajo meščansko družbo«.

Kriminalni roman pa ne upošteva, da v njem konstituirana skupnost ne predstavlja univerzalne socialne identitete, marveč njeno razdrobljenost, ki je posledica delitve dela. V njem se sintetizira prehod od epskega univerzalizma k meščanski specializiranosti, ki seveda poklic detektiva tudi iznajde.

Doktor Watson si na primer strme zabeleži, da Sherlock Holmes o umetnosti nima niti najmanjšega pojma, zmore pa na enkrat razlikovati sedemsto različnih parfumov. To pomeni, da je detektiv pri vsem, kar je potrebno, da bi se npravnost spet vzpostavila, zavezan univerzalizmu npravnega stanja sveta, univerzalizmu, ki spričo

² Primerjaj članek Helmuta Heißenbüttla *Pravila igre v kriminalnem romanu*, objavljen v istem zborniku.

zdiferenciranosti meščanskega sveta istočasno predstavlja v najvišji meri razvito specializiranost. Nasproti vsemu, kar temu smotru ne služi, je moderni barbar.

Nasprotno pa je pri romanu nesoglasje med razbitostjo sveta na posamezne, samo določenim specialistom pregledne fenomene in totaliteto – univerzalnim napetost med individualiteto in romanesknimi osebami. Roman je umentiška forma, za katero je konec nrvnosti iverzibilen, ki pa jo želi ponovno doseči na novi stopnji in po načelu novega reda. In spet nasprotno poskuša kriminalni roman znova vzpostaviti imanentno in pretreseno nrvnost in jo v podobi individualnega napora napraviti za značilnost glavnega junaka, čigar individualiteta pa se ne razvija; to v svoji formi kot problem zastavlja roman.

Iz tega razloga kriminalni roman tudi nima procesnega značaja. Do svojega konca ne dospe prek biografskega razvoja nekega individuuma, marveč prek sintetične individualnosti detektiva.

Če proces romana označuje pot individuuma od nesmiselne resničnosti do jasnega samospoznanja, pa poteka pot v detektivskem romanu od na videz nesmiselne motnje resničnosti k spoznanju njenega vzroka.

Doživljaji med začetkom in koncem so potemtakem kot pri epu – pravi Lukács: »Zelo intenzivni momenti, ki, enako drugim, izpolnjujejo vrhunce celote in ki nikoli ne pomenijo več kot stopnjevanje ali popuščanje napetosti.« Individuum v romanu je problematičen, iščoč. Detektiv kot individuum je neproblematičen in kot takšnemu so – pravi Lukács: »njegovi cilji neposredno evidentni in svet (. . .) mu pri uresničevanju le-teh lahko pripravlja le ovire in težave, nikoli pa ne kakšne notranje resne nevarnosti.« Detektiv povezuje iščoče romanesknega junaka – vsekakor brez njegove problematike – z nenehno nahajanim epskega – seveda brez njegove neposredno vnaprej dane neproblematične biti.

Že v prvem kurzoričnem poskusu, da bi kriminalni roman raziskovali s sredstvi Lukácsseve teorije romana, se izkaže, da slednji v smislu tistega zgodovinskega preobrata, ki je po epopeji kot kvalitativno novo formo prinesel roman, predstavlja med tema obema formama nekakšen manjkajoči vmesni člen, ki se je po značilni dinamiki zgodovine zvrsti (katere vzroke bi še kako veljalo raziskati) uveljavil kot posebna zvrst.

Za neposredne prehodne forme od epopeje h kriminalnemu romanu kot zvrsti bi morala veljati tista dela, v katerih je »zločinec« še predstavljen kot junak, pridružuje pa se mu že instanca, ki ga preganja in ga skuša privedi na pravi tir, morda torej kakšen *Robin Hood* ali *Rinaldo Rinaldini*.

Ker pa je bil ta za nastanek kriminalnega romana konstitutivni zgodovinski preobrat iz obdobja nrvnosti v meščanski pravni sistem čas globokosežnih zgodovinskih kriz in ker kriminalni roman te krize prehoda izraža v nasprotujočih si elementih svoje forme, se zdi, da ima tako glede na svoj nadaljnji formalni razvoj kot tudi glede svoje recepcije

do obdobja družbenih kriz posebne afinitete. Pomislimo pri tem recimo na formalne inovacije in na bum, ki ga je kriminalni roman doživel v tridesetih letih tega stoletja.

Vprašanje njegove trivialnosti dobi tu dokaj preprost odgovor: Ker gre pri kriminalnem romanu za lastno, formalno določljivo zvrst in ker literarna zvrst kot takšna ne more biti trivialna, je lahko dokaz o trivialnosti ravno tako kot zastavitev teze, češ da je trivialen, uspešen le ob posameznih primerih, nikakor pa ne paradigmatško.

Izbral in spremno opombo napisal Jani Virk,
prevedel Václav Jarm

Robert Menasse (roj. 1954 na Dunaju). Študiral germanistiko, filozofijo in politične znanosti. Od 1981 do 1986 je učil v Braziliji na univerzi v Sao Paulu. Od 1987 živi kot svobodni pisatelj na Dunaju in v Sao Paulu. Piše kritike, eseje in prozo, leta 1988 je v Rowohlt-Verlagu izdal roman *Sinnliche Gewissheit*.