

Dejan Milutinović\*

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Departman za srpsku i komparativnu književnost

UDK 821.111(73)-312.4.09 Poe E. A.

Originalni naučni rad

Primljen: 30. 6. 2011.

## EDGAR ALAN PO I DETEKTIVSKI ŽANR

U radu *Edgar Alan Poe i detektivski žanr* posmatra se doprinos ovog američkog autora koncipiranju konvencija detektivike. U tom smislu analiziraju se priče: „Ubistva u ulici Morg”, „Misterija Mari Rože”, „Ukradeno pismo”, „Ti si taj”, „Čovek gomile” i „Zlatna buba”.

*Ključne reči:* detektivska priča, romantizam, sintaksički, semantički, pragmatički, Dipen.

1841. godina uzima se za datum rođenja detektivskog žanra.<sup>1</sup> Tada se u Filadelfiji, u *Graham's Magazine*, aprila meseca pojavila priča „Ubistva u ulici Morg”. Po je u njoj uveo detektiva C. A. Dipena – kavaljera Avgusta Dipena (Chevalier Auguste Dupin) koji će se pojaviti još u dve priče – „Misterija Mari Rože” (1842–1843) i „Ukradeno pismo” (1845). Osim njih često se za temelje detektivskog žanra izdvajaju i „Ti si taj”, „Čovek gomile”, „Zlatna buba” i „Đavo perverznosti”.<sup>2</sup>

Pretpostavlja se da je kod Poa bilo više impulsa koji su doveli do modifikovanja detektivike. U osnovi njegovog stvaralaštva nalazi se estetska i svetonazorna teorija romantizma. U prikazu knjige Nataniela Hotorna (Nathaniel Hawthorne) *Twice-Told Tales* (1842), kao i u „Filozofiji kompozicije” (1846) i „Poetičkom principu” (1848) Po je izneo interpretaciju romantičarskog načela o umetničkom tekstu kao formi u kojoj svaki detalj doprinosi jedinstvenom sveukupnom efektu. Detektivski tekstovi više nego očigledno počivaju na ovom principu, s obzirom na to da svaka pojedinost u priči postaje trag povezan sa rešenjem.

\* mdejan@filfak.ni.ac.rs

<sup>1</sup> P. H. De Vries, *Poe and after: the Detective Story Investigated*. Amsterdam, 1956; A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel*. London, 1958; *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, ed. by G.W. Most and W.W. Stowe. New York, 1983; W. Woeller, B. Cassidy, *The Literature of Crime and Detection*, London, 1986; S. Wuletich-Brinberg, *Poe: the Rationale of the Uncanny*. New York, 1988.

<sup>2</sup> Po ove priče nije doživljavao kao nešto estetski posebno i vredno. Smatrao je da je njihov kvalitet prevashodno zasnovan na inovaciji. U pismu iz 1846. on piše: „These tales of ratiocination owe most of their popularity to being something in a new key... I do not mean to say that they are not ingenious – but people think them more ingenious than they are – on account of their method and air of method”. Navedeno prema: Julian Symons, *Bloody Murder, From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, Penguin Books, 1975, 38.

Romatičarska je i Poova fascinacija kriptografijom i tajnim kodovima koja je pronašla svoj udeo u detektivskom žanru. To ne važi toliko za neposredno prikazivanje procesa (de)šifrovanja, koliko za uverenje da su elementi fizičkog sveta, pa i sam jezik, znakovi metafizičkih sadržaja.

Osim romantizma, gotski tekstovi bili su od nemalog značaja za modifikovanje detektivike. Po je unapredio gotik i podigao ga na viši nivo strave jer je njegovu okrenutost ka spoljašnjem i akciji, usmerio ka unutrašnjosti i psihopatologiji<sup>3</sup> gotovo ga lišavajući svake dinamike. Međutim, iako je u pitanju bio žanr baziran na konceptu skrivenog greha i krivice, ispunjen mistrioznim i čudnim događajima, rasplet koji je donosio rešenje misterija nesumnjivo je dobio primarno mesto u Poovim tekstovima.

Neočekivani i iznenađujući objasnidbeni kraj za detektiviku je najznačajnije nasleđe koje je Po preuzeo od svojih gotskih prethodnika.<sup>4</sup> U tom smislu, nemački izvori, naročito Hofman, bili su od presudnog značaja.<sup>5</sup> Sem mnogih sličnosti, Hofmanovo prisustvo u Poovim tekstovima tiče se „estetskog” obogaćivanja kategorije neobičnog prevođenjem na jezik logike – tajanstveno i misteriozno se u pričama američkog autora analizaira iz aspekta racija, a ne emocija.

Značajno mesto u Poovom modifikovanju detektivike pripada i tradiciji pseudomemoriske književnosti, posebno Vidokovim *Memoarima*. Mnogi pretpostavljaju da Po ne bi stvorio svog detektiva da nije bilo ovog teksta,<sup>6</sup> mada je njegov Dipen koncipiran drugačije od „stvarnog” predloška: „Vidok je, na primer, umeo dobro da pogađa, i bio je istrajan čovek. Ali, bez obrazovane misli, stalno je grešio upravo zbog intenziteta sa kojim je sprovodio istrage. Mogao je možda da vidi jednu-dve tačke neobično jasno, ali je time nužno gubio iz vida stvar u celini.”<sup>7</sup>

U Poovim tekstovima mogu se pronaći i veze sa likovima mudraca koji rešavaju komplikovane slučajeve. Tako priča „Hiljadu druga Šeherezadina noć” svedoči da je Po poznavao čuveni arapski zbornik, dok se u „Skoči-žabi”<sup>8</sup> nalazi upućivanje na Zadiga.

<sup>3</sup> Joseph Wood Krutch smatra: „Poe invented the detective story that he might not go mad”. Navedeno prema: Howard Haycraft, *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*, New York, 1946, 9.

<sup>4</sup> Tony Magistrale, Sidney Poger, *Poe's Children: Connections between Tales of Terror and Detection*, New York, 1999, 14.

<sup>5</sup> U zborniku *E. A. Poe – Critical Assessments*, volume III, edited by Graham Clarke, Mountfield, 1991, taksativno su nabrojane osobine koje se kod Poa mogu povezati sa nemačkim romantizmom, kratkom pričom i Hofmanovim tekstovima. Po je čak i termin za svoje priče groteske i arabeske preuzeo od Hofmana.

<sup>6</sup> William Marling, *Hard-Boiled Detective Fiction*, <http://www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled.html>, Julian Symons, *Ibid*.

<sup>7</sup> Edgar Alan Po, *Sabrane priče i pesme*, preveli Svetislav Stefanović, Vera Stojić, Božidar Marković, Kolja Mićević, Sveta Bulatović, Vuka Adamović, Ljubiša Jeremić, Nemanja Jovanov, Svetislav Jovanov, Aleksandra Mančić, Milan Miletić, Tatjana Simonović Ovasainen, Jovica Aćin, Beograd, 2006, 362. Svi dalji navodi dati su prema ovom izdanju.

<sup>8</sup> U ovoj priči ima i dosta referenci koje mogu da se povežu sa „Ubistvima”. Najuočljivija je presudna uloga orangutana, ali i odnos na relaciji ljudsko-životinjsko. Pošto je reč o tekstu

„Ubistva u lici Morg” - „udžbenik detektivske teorije i prakse”

„Ubistva u lici Morga” navode se kao prva u nizu priča u kojima je Po objedinio i ustoličio konvencije detektivskog žanra. Tako je još Doroti Sejers istakla tri fundamentalna motiva koja se pojavljuju u ovoj i određuju sve (klasične) detektivske priče: nevino optuženi na koga upućuju svi dokazi, iznutra zaključana soba kao mesto ubistva i nestandardno rešenje problema. U njoj su prvi put postavljena i dva osnovna pravila „detektivske nauke”: kada se isključe sve mogućnosti, ona koja jedina ostane, ma kako neverovatno delovala, jeste istinita; što je zločin složeniji i komplikovaniji, rešenje je jednostavnije. Osim ovih motiva i „zakona”, „Ubistva u ulici Morg” postavljaju čitav niz postupaka koji će postati konvencijama detektivskog žanra.

Po je prvi detektivski tekst koncipirao poput priče. Tome su doprineli mnogi činiooci. Pošto su „Ubistva” štampana u novinama, kratka forma je bila podrazumevajuća. Ona može da uputi i na feljtonsku literaturu, naročito ako se ima u vidu da će se druge dve priče o Dipenu pojaviti kao neposredni nastavci ove priče, doduše u periodu od nekoliko godina. Dužina teksta može se povezati i sa njegovim efektom, imajući na umu Poove stavove da duge forme ne mogu da zadrže čitalačku pažnju i dovedu do efektnog neočekivanog kraja.

„Ubistva u ulici Morg” moguće je uporediti i sa tradicijom priča o mudrim likovima koji su rešavali komplikovane slučajeve. Promena koju je Po učinio u odnosu na navedenu tradiciju ne tiče se samo oslobađanja semantike religioznih, etičkih i ostalih didaktičnih sadržaja, tj. njihovo pomeranje u drugi plan. Detektivska modifikacija podrazumeva fokusiranje na put kojim se dolazi do rešenja i uklapanje svih detalja u to. Radi ostvarivanja takvog prikaza dominantno sredstvo postaje dijalog, tačnije dijaloški i monološki izveštaji. Međutim, samo rešenje ispriповedanog nije i kraj pripovedanja, pošto se detektivovo pretpostavljeno rešenje proverava i u obliku epiloškog kraja prikazuju njegove konskvence.

Ipak, najvažnija modifikacija vezana je za koncept velikog detektiva. Poov Dipen je prvi pravi detektiv u onom smislu u kome će postati prepoznatljivim obeležjem žanra. Iako se u njegovoj osnovi jasno raspoznaje prisustvo mudrog junaka uspešnog u rešavanju komplikovanih prestupa, kao i istražitelja gotske i pseudomemoarske književnosti, ono po čemu se Dipen izdvaja ili iskoračuje u pravcu moderne detektivike tiče se činjenice da junak postaje centralna tačka priče. To ne znači da su događaji predstavljeni kroz njegovu perspektivu, već da je on taj koji sva dešavanja povezuje, uspeva da razmrsi složene situacije i sve na kraju (logično) objasni.

Izbor Pariza za poprište dešavanja kao i samo ime Poovog detektiva najbolje ukazuju na veze sa pseudomemoarskim tradicijama XIX veka. Smatra se da je Dipenov prototip Andre Mari Žan Žak Dipen (Andre-Marie-Jean-Jacques Dupin, 1783–1865), čuveni francuski advokat i predsednik skupštine. U istom broju *Graham's Magazine*, aprila 1841, zajedno sa pričom o Dipenu pojavio se i Poov prikaz knjige

---

koji prenosi ingenioznu osvetu, on može da se dovede u vezu sa drevnim tradicijama koje su prikazivale savršene zločine.

Luisa Leonarda de Lomenija (Louis Leonard de Lomenie) u prevodu R. M. Volša (R. M. Walsh), *Sketches of Conspicuous Living Characters of France* koja sadrži poglavlje posvećeno političkoj karijeri Andera Dipena. Štaviše, autor knjige opisuje advokata na način veoma blizak Poovom detektivu – on je bio enciklopedijski tip, sve je čitao i pamtio, i posedovao je izrazite analitičke sposobnosti.<sup>9</sup>

Dipenova sklonost ka analizi i spoj iracionalnog i racionlanog, dozvoljava da se pretpostavi kako se u imenu Avgust nalazi aluzija na francuskog mislioca Isidora Avgusta Mari Fransoa Ksavijer Komtea (Isidore-Auguste-Marie-Francois-Xavier Comte), jednog od osnivača sociologije i pozitivizma. Sličnost Dipena sa ovim filozofom može se pronaći u detektivovoj racionalnoj strani: Komte je svoj pozitivizam izgradio na osnovu sinteze misli filozofa XVIII i XIX veka<sup>10</sup> nastojeći da naučne metode primeni u proćavanju i unapređivanju društva. I Dipen svoje analitičke moći koristi na sličan način. Osim toga, kao prototipovi navode se i drugi čuveni Dipeni devetnaestog veka Filip Dipen (Philippe Dupin), advokat i baron Fransoa Pjer Čarls Dipen (Francois Pierre Charles Dupin), zemljoposjednik.<sup>11</sup> Glen Most (Glenn W. Most) detektivovo ime povezuje sa francuskim glagolom na koji podseća i koji znači prevariti ili obmanuti nekoga.<sup>12</sup>

Dipen predstavlja romantičarsku interpretaciju<sup>13</sup> mudraca starijih, odnosno istražitelja tekstova XVIII i XIX veka. Najuočljivija romantičarska osobina vezana

<sup>9</sup> Njegov brat, Charles Dupin, bio je veliki matematičar. Pretpostavlja se da je Po Ministra D u „Ukradenom pismu” gradio na osnovu njegovog lika, te da je u strukturi priče rivalitet braće, što primeri iz njihovih biografija potvrđuju. Perfekt policije koga Po obeležava sa G verovatno je Henri-Joseph Gisquet, perfekt pariske policije 1831–1836. U tom slučaju kralj je Louis Philippe, a kraljica Maria Amelia. Ovakvu istorijsku identifikaciju pojačava činjenica da je Andre Dupin bio blizak kralju. Videti: John T. Irwin, *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and Analytic Detective Story*, Baltimore and London, 1994, 342–343.

<sup>10</sup> Comte je navodio da je ljudski intelekt, koji određuje čoveka kao vrstu i uslovljen je njegovom društvenom i istorijskom pozicijom, prošao kroz tri faze: religijsku, koja svet i ljudsku sudbinu u njemu opisuje preko pojmova boga i duhova, metafizičku, gde je objašnjenje vezano za kategoriju suštine i drugih apstrakcija, i pozitivističku, određenu svešću o ograničenosti ljudske spoznaje. Zato Comte, slično Dipenu, smatra da konačne istine treba da budu zamenjene utvrđivanjem zakonitosti na osnovu uočljivih (zapaženih) veza i odnosa među fenomenima. I odnos filozofa i detektiva prema matematici je blizak, pošto Comte smatra da su se nauke razvijale od matematike, astronomije i fizike, preko hemije i biologije do sociologije. „Comte, Auguste”, *Encyclopedia Britannica. Ultimate Reference Suite*, Chicago, 2009, DVD izdanje.

<sup>11</sup> Stephen Peithman, *The Annotated Tales of Edgar Alan Poe*, New York, 1981, 199.

<sup>12</sup> Glenn W. Most, „The hippocratic Smile: John le Carre and the Traditions of the Detective Novel,” *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 344.

<sup>13</sup> „Aristocratic, arrogant, and apparently omniscient, Dupin is what Poe often wished he could have been himself, an emotionless reasoning machine”: Julian Symons, *Bloody Murder, From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, Penguin Books, 1975, 39.

je za njegovu ekscentričnost, i to i kao osobenost, i kao ambivalentnost.<sup>14</sup> Dipen je izolovan od ljudi u svom stanu na trećem spratu u ulici Sen Žermena. Njegova izolovanost od ostalih nije rezultat jedino ličnih afiniteta, već je uslovljena, kao i kod većine drugih Poovih junaka, propašću bogatstva njegove porodice.<sup>15</sup> Zbog toga se Dipen povukao u osamu, ali i rešio da pomaže policiji u komplikovanim slučajevima, jer mu je to jedan od izvora prihoda (što će eksplicitno biti naznačeno u „Misteriji Mari Rože” i „Ukradenom pismu”). Detektivova osobenost posebno je potcrtana činjenicom da je on dete noći, ne može da trpi svetlost dana i sve vreme živi u mraku.

Dipen nije samo „spolja” ambivalentan. Njegova podvojenost je metafizička, suštinska i inherentna. To naročito dolazi do izražaja u trenucima u kojima se prepušta analizi. Tada „mu je držanje bilo ledeno i rasejano, oči bezizražajne”, čak je i glas menjao. Neverovatne analitičke sposobnosti rezultat su njegove „bolesne inteligencije”. Opravdanje takvog ponašanja vezano je za izrazito intelektualni, tačnije imaginativni život kome se posvetio.

I upravo taj aspekt Dipenove imaginacije najbolji je primer ambivalentne prirode njegove ličnosti. Imaginacija, kod Poa, podrazumeva spoj racionalnog i iracionalnog, i ova dva elementa neprestano se sukobljavaju, kako u detektivu, tako i u pričama o njemu. Međutim, za razliku od horora u kome iracionalni element pobeđuje, u Poovim detektivskim tekstovima naglasak je na raciju.

Odmah treba ukazati da se racionalno u ovom slučaju ne može svesti na pozitivistički koncept. U pitanju je romantičarsko shvatanje racionalnosti kao mogućnosti duhovnog sagledavanja efemernih pojava. Ovakav koncept racionalnosti naročito je istaknut u Dipenovom metodu.

## Dipenov metod

Mnogi kritičari analitička svojstva Poovih priča shvataju, potpuno pogrešno, na pozitivistički način. U njegovim detektivskim tekstovima pojam analize određen je u metafizičkom, a ne pozitivističkom smislu: „Možete biti uvereni da je svaka opšteprihvaćena zamisao, svako primljeno pravilo glupost, jer odgovara većini.”<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Za mudrace i istražitelje ranijih tradicija može se reći da su bili određeni svojom osobenošću, ili u pogledu velike mudrosti, ili po svom prestupničkom „poreklu”. I kod Kaleba i kod Vidoka postoji naznaka ambivalentnosti, tj. spajanje osobina kriminalnog i pravednog junaka u jednoj personi, ali će tek sa Dipenom ambivalencija doći do punog izražaja i postati dominantna osobina detektiva.

<sup>15</sup> Zato on nosi titulu Chevalier. Ovo je nesumnjivo nastavak gotske tradicije.

<sup>16</sup> Dipen ovde citira Šamfora (Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas, 1740–1794), francuskog dramaturga i govornika poznatog po svojim maksimama, „Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas”, Encyclopedia Britannica. Ultimate Reference Suite, Chicago, 2009, DVD izdanje.

Matematičari su, to vam dopuštam, učinili sve što su mogli da rašire opšteprihvaćenu zabludu koja se... objavljuje kao istina. Veštinom koja zaslužuje bolju namenu, na primer, oni su podmetnuli pojam 'analize' primenjujući algebru. Francuzi su začetnici te naročite vrste obmanjivanja... Oспорavam korisnost, pa prema tome, i vrednost razuma koji se neguje ma u kom posebnom vidu sem u obliku apstraktno logičnom... Matematičko rasuđivanje je samo logika primenjena na razmatranja o obliku i količini. Velika zabluda krije su u pretpostavci da su čak i istine onoga što se naziva čistom algebrom apstraktno ili opšte istine... Matematički aksiomi nisu aksiomi opšte istine. Ono što je tačno o odnosima – o obliku i količini – često je netačno u pogledu etike, na primer...<sup>17</sup>

Dipenov metod nema veze sa pozitivističkim ili induktivno-deduktivnim principima. On se zasniva ne na opštem, već na izuzetnom: „Na sposobnost pamćenja i postupanje prema pravilima obično se gleda kao na vrhunac dobre igre. Ali, tek izvan granica samih pravila vidi se veština analitičara”.<sup>18</sup> To ukazuje da je logička analiza koju Po prenosi u svojim (detektivskim) tekstovima zapravo idealističke, romantičarske, a ne pozitivističke orijentacije.

U potpunosti u skladu sa romantičarskim koncepcijama, Po je u svojim detektivskim tekstovima želeo da prikaže upravo izuzetke od uobičajenih pravila, kao i da ponudi metode kojima ti izuzeci mogu biti rešeni. Tajnovito i užasno, rečju iracionalno, može se pojmiti analizatorskim sposobnostima koje su izjednačene sa imagincijom.<sup>19</sup> Kasniji autori će se vratiti naglasku na analizi kao pozitivističkoj metodi i vezati je za indukciju ili dedukciju, iako, kao što se u navodima vidi, Po nije želeo da potpadne pod ma kakav oblik mišljenja kroz pravila.

Zato Dipen ne insisitra na mogućem izvršavanju zločina, već jedino na verovatnoći,<sup>20</sup> empatiji i pretpostavci. Verovatnoća je osnovni princip njegovog

<sup>17</sup> Edgar Alan Po, Ibid, 727.

<sup>18</sup> Ibid, 350. Sličan stav ponavlja se i u „Misteriji Mari Rože”: „Veliki deo onoga što sud odbaci kao dokaz, za intelekt predstavlja najbolji dokaz. Naime, sud, vodeći se opštim načelima dokazivanja – načelima priznatim i registrovanim – ne voli da odstupa od njih u pojedinačnim slučajevima. A čvrsto pridržavanje načela, bez ikakvog obaziranja na izuzetke koji sa njima dolaze u sukob, predstavlja siguran način da se postigne maksimum saznatljive istine, ako posmatramo dugoročno. Zato je praksa uzeta u celini filozofska; ali zbog toga ništa manje nije tačno da ona dovodi do velikih zabluda u pojedinim slučajevima”. Ibid, 481.

<sup>19</sup> „Analitičku moć ne treba mešati sa običnom pameću; jer, dok je analitički um nužno pametan, pametan čovek je često izrazito nesposoban za analizu... Pametni ljudi su često maštoviti, a oni zaista imaginativni uvek su samo analitični”. Ibid, 350.

<sup>20</sup> Pominjanje verovatnog i mogućeg ne može a da ne evocira Atristotelov narativni koncept. Veze između njega i Poa posebno dolaze do izražaja ako se pogleda Filozofija kompozicije. Analiza tih bliskosti prevazilazi, trenutno, okvire našeg istraživanja, ali ćemo samo ukazati da je Po pojmove mogućeg i verovatnog određivao na sličan način kao i Aristotel. Umetnički tekst počiva na principima mogućeg i verovatnog, ali to ne znači da je slika stvarnosti, već je reč o dinamičnom procesu prikazivanja. Ono se zasniva na mogućem (ili istoriografiji) i verovatnom (ili pesništvu). I Po i Aristotel prednost daju pesništvu, odnosno principu verovatnog. Sem toga, moguće i verovatno ukazuju i na dva postupka motivacije prikazanog sveta: oba su u granicama plauzibilnog, s tim da je moguće ono što je se desilo ili će se desiti, dok verovatno ne mora da

pristupa analizi: „Slučajnosti su uglavnom velika prepreka na putu onih mislilaca koji su obrazovani tako da nimalo ne poznaju teoriju verovatnoće – teoriju kojoj najuzvišeniji predmeti čovekovih istraživanja duguju svoje najznačajnije primere.”<sup>21</sup>

Da bi došao do onoga što je verovatno, Dipen se koristi empatijom, tj. karakterističnim romantičarskim duhovnim izjednačavanjem.<sup>22</sup> Otuda se on protivi šahu, jer njegova komplikovanost dovodi do previda, za razliku od dama i vista, određenih jednostavnim pravilima koja na minimum svode mogućnost previda i od igrača traže analizatorsko uživanje u duh svog protivnika.

To posebno dolazi do izražaja kada Dipen iznosi svom prijatelju da je vlasnik orangutana francuski mornar: „Pošto zna za ubistvo, ali ga nije skrivio, Francuz će prirodno oklevati da odogovori na oglas i zatraži orangutana. Razmišljaće ovako: ‘Nevin sam; siromašan sam; moj orangutan je veoma vredan – za nekoga u mom položaju, on je pravo bogatstvo – zašto da ga izgubim iz besmislenog straha od opasnosti...’”<sup>23</sup>

Svaka empatijom dobijena verovatna verzija proverava se postupkom nagađanja: „Neću dalje da nagađam – jer nemam prava da kažem da je ovo išta više od nagađanja”.<sup>24</sup> Ono što u takvom postupku eliminacije ostane, bez obzira na to koliko nemoguće deluje, jeste verovatni sled stvari.

U mnogim slučajevima Dipen insistira na posmatranju. Ipak, ni ono nije pozitivistički usmereno, nije posmatranje radi otkrivanja pravila, već upravo suprotno, posmatranje radi uočavanja izuzetaka i redundantnog, kao pri posmatranju zvezde: „Gledati zvezdu samo letimično – posmatrati je iskosa... – znači videti zvezdu jasno.”<sup>25</sup>

## Dipenovo okruženje

Osim velikog detektiva, Po je uveo još jedno svojstvo koje će postati konvencijom (klasične) detektivike. U pitanju je detektivov pratilac, u ovom slučaju Amerikanac,

---

se desi, ali počiva na pretpostavci da se može odigrati. Većina autora klasične detektivske škole Poovo isticanje prvenstva verovatnog skrajnuće u korist mogućeg.

<sup>21</sup> Ibid, 371.

<sup>22</sup> Romantičari su verovali da su sve pojave povezane na jednom metafizičkom nivou u jedinstvenu dušu sveta. Takva povezanost omogućavala je poistovećivanje i ekvivalenciju duša. Recimo, Vordsvort je smatrao da se o dostojanstvu može naučiti na osnovu saosećajnog razumevanja planina. Videti: Zoran Gluščević, *Romantizam*, Cetinje, 1964. Iz ovakve povezanosti proizilazi i romantičarski simbolizam tj. mogućnost da se fizičke pojave dožive poput tropa metafizičkih fenomena: „Materijalni svet obiluje veoma velikim sličnostima sa nematerijalnim svetom; i tako je izvesnu boju istine dobila retorska dogma po kojoj se može pribecći metafori ili slici za potvrdu nekog argumenta kao i za ulepšavanje nekog opisa. Načelo vis inertiae, na primer, izgleda da je identično u fizici i metafizici.” E. A. Po, Ibid, 728.

<sup>23</sup> Ibid, 375.

<sup>24</sup> Ibid, 374.

<sup>25</sup> Ibid, 362. Ovaj navod kao i onaj o istini koja se može pronaći na mestima na kojima se ne traži, nalaze se, neposredno jedan do drugog, kao ilustracija filozofije prirode u priči „Pustolovina bez premca izvesnog Hansa Pfala”.

koji analizatorske sposobnosti svog prijatelja prenosi kao komentar pretpostavki da je „mentalni sklop za koji se kaže da je analitički, samo po sebi slabo podložan analizi”.<sup>26</sup>

Neimenovani prijatelj je na događajnom nivou apsolutno u senci detektiva. Njegova osnovna funkcija jeste da postavljanjem pitanja omogući Dipenu obelodanjivanje načina na koji dolazi do rešenja. Slično je i sa njegovom pozicijom pripovedača: on je hroničar koji beleži detektivove poduhvate, čak je njegov govor podređen Dipenovom.

Međutim, na nivou teksta na kome je prijatelj–pripovedač izjednačen sa autorom, odnosno onim ko sve fragmente priče objedinjuje u celinu, Dipenov pratilac ispoljava svoju elementarnu funkciju – povezivanje fragmenata – i to tako da znatiželju održi do kraja. Otuda, bez obzira na to što se događaji prikazuju od posledice ka uzroku, tj. od ubistva prema otkrivanju identiteta ubice, pripovedno i tekstualno komponovanje poštuje princip simultanosti – pripovedač i autor ne nastupaju iz pozicije nakon rešenja slučaja, kada i preduzimaju svoju naratorsku, tj. autorsku aktivnost, već se stapaju sa likom i pripovedanje i povezivanje vrše na osnovu takve perspektive kako bi efekat znatiželje sačuvali do kraja.

U pogledu žrtvi Po nije napravio neko bitnije odstupanje od tradicija koje nastavlja. U pitanju su dve bespomoćne žene, majka i kćer, koje bivaju brutalno ubijene. Međutim, ono što poziciju žrtvi razlikuje u odnosu na prethodne tradicije jeste činjenica da su lišene gotovo svakog emotivnog tona u prikazivanju. Prikaz ubistva majke i kćeri funkcionise u pravcu izazivanja zapitanosti o identitetu ubice i načinu na koji su one masakrirane, dok je interesovanje za njih kao persone i eventualno sažaljenje svedeno na minimum. Autor je u tome uspeo zahvaljujući „reporterskom” diskursu, odnosno u skladu sa *newgate* književnošću<sup>27</sup> koja je zločin prenosila najčešće u formi policijskog, sudskog i izveštaja svedoka. Na taj način, likovi žrtvi svedeni su na funkciju rekvizita.<sup>28</sup>

Neobičnost „Ubistava u ulici Morg” vezan je za identitet ubice.<sup>29</sup> Ipak, priča o majmunu zločincu nije Poova inovacija. Kao stvarni događaj ona se pojavljuje u

<sup>26</sup> Ibid, 348.

<sup>27</sup> U prvoj polovini XVIII veka bilo je uobičajeno da sveštenici koji ispovedaju kriminalce osuđene na smrt sakupljaju i objavljuju njihova priznanja. Najpoznatiji primer bio je *Newgate Calendar*. Naslovljen po zloglasnom zatvoru u Londonu, kalendar je prenosio biografije, zločine i pogubljenja čuvenih kriminalaca. *Newgate Calendar* pojavio se 1734. i njegovi tomovi štampani su sve do XX veka.

<sup>28</sup> Inače, majka i kćer kao žrtve, najčešće se edipovski interpretiraju. Sintaksičke veze tiču se činjenice da, iako su i majka i kćer ubijene u sobi, samo je telo kćeri u njoj pronađeno. Ovakva disproporcija upućuje na edipovsku strukturu scene: kao što Edipov incest dovodi do samoubistva majke i njegovog sakaćenja (oslepljivanja, tj. samokastriranja), tako se to dvostuko masakriranje ponavlja i u sceni ubistva žena. Drugi smatraju da je u žrtvama Po dao oduška svojim edipovskim porivima – on je bio oženjen za svoju rođaku sa čijom se majkom nije najbolje slagao.

<sup>29</sup> Neobičnost i neočekivanost identiteta ubice bila je na prvom mestu, dok se o „realističnosti” događaja nije vodilo toliko pažnje. Postoji čitav niz kontradiktornih opisa i ogrešenja o fizičke zakone. Videti: Julian Symons, *Bloody Murder, From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, Penguin Books, 1975, 39–41.



članku „New Mode of Thieving” prvobitno objavljenom u Ipsvičkom *Shrewsbury Chronicle* i preštampanom u *Annual Register for 1834*. Tekst prenosi napad babuna na porodicu S. Posledice napada nisu bile tako drastične, a sličnosti sa pričom je ta da je majmun, pobeživši od svog vlasnika sa kojim je izvodio plesnu tačku, u stan ušao kroz prozor. Inače, sličan siže javlja se i u priči koja je kružila devetnaestim vekom o brijačevom ljubimcu majmunu koji je, dok je brica bio odsutan, obrijao mušteriju. U pesmi *The Monkey* zabeleženoj u Dajkingovoj (Duycking) *Cyclopaedia Of American Literature Embracing Personal And Critical Notices Of Authors* pojavljuje se majmun koji, kopirajući brijanje gazde, preseca sebi vrat. U Skotovoj (Scott) pesmi *Count Robert of Paris* (1831) junaka kolje orangutan.<sup>30</sup>

U prvoj detektivskoj priči ubica nije Trbosek, kako bi se moglo zaključiti po opisima žrtava, već orangutan koji uplašen pravi masakr, a zatim, videći užasnuo lice svog gospodara, pokušava da počisti nered i baca staricu kroz prozor. Stefano Tani izdvaja kao značajne dve tačke: kreativnost ubice je slučajna, akcidentalna i moralno neutralna; orangutan, u skladu sa romantičarskim shvatanjem kreativnosti i inspiracije, nesvesno stvara misteriju. Kao ubica, on nije ni dobar ni zao, već jednostavno prirodan. Otuda je prvo ubistvo u detektivskoj literaturi prirodna sila koja se otela kontroli.<sup>31</sup> Za razliku od klasičnih autora, Po nije prikazivao pobedu dobra nad zlim, već racionalni egzorcizam iracionalnog, ili, u konkretnom slučaju, pobedu razumnog nad instinktivnim, civilizacijskog nad prirodnim.<sup>32</sup>

U ovakvom dualitetu nazire se prisustvo francuskog prosvetiteljstva i težnja da se razumom i logikom nadvladaju duhovi osamnaestovekovne gotike. Ali, prevladavanje reda i racionalizma u Poovim pričama nikada nije do kraja sprovedeno jer jedno neminovno evocira drugo. Racionalno i iracionalno uvek su prisutni u detektivskoj priči, kao i dualizam detektiv – kriminalac i dvojnički zasnovani likovi koji u sebi objedinjuju suprotnosti.

Zanimljivo je da se u priči koja se uzima za prvi pravi detektivski tekst u ulozi ubice javlja orangutan, kao i na početku ljudskog evolutivnog lanca. Takođe, i veza koja se uspostavlja između detektiva i počinioca intrigira. Dipen svoje pretpostavke gradi dobrim delom na uživljanju u duh počinioca. Otuda njegovo otkriće

<sup>30</sup> Stephen Peithman, *The Annotated Tales of Edgar Alan Poe*, New York, 1981, 196.

<sup>31</sup> Tani koristi metaforično poigravanje da bi dočarao ovu pojavu: orangutan je pobeo iz ormana mornara te je prema tome bio njegov „skeleton in the closet”, duboko skrivana tajna: Stefano Tani, *The Doomed Detective. The Contribution Of The Detective Novel To Postmodern American And Italian Fiction*, Southern Illinois University Press, 1984, 7.

<sup>32</sup> Sukobljavanje detektiva i životinje Irwin navodi kao pokazatelja Poovih nastojanja da u svojim pričama izdvoji ljudsko od animalnog (orangutan na malajskom znači „divlji čovek iz šume”) definišući ljudsko kao razumno i samosvesno, naspram animalnog koje je telesno. Ali ubica nije sam, on je u društvu sa francuskim mornarom i upravo su se vratili sa puta iz Istočne indije gde je mornar i zarobio orangutana. Ovaj dualizam upućuje na tops detektivske priče, na opozicije: gospodar/rob, um/telo, čovek/životinja, domaće/strano i božansko/đavolsko: John T. Irwin, *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and Analytic Detective Story*, Baltimore and London, 1994, 66.

životinje–ubice govori da je detektivova iracionalna strana animalnih svojstava, što još više pojačava ekscentričnost ovog lika.<sup>33</sup>

Izbor Pariza za poprište Dipenovih istraga upućuje na izgrađenu „detektivsku” infrastrukturu francuskog glavnog grada, počevši od razvijenih policijskih snaga, preko memoarske knjevnosti, do masovne publike koja je čitala takve publikacije. Pariz je u XIX veku bio centar svetske kulture. Nakon revolucije 1789. godine i Napoleonove vlasti on postaje sinonim napretka, ali u isto vreme i metropola sa svakodnevnim zločinima. Takav spoj progresivnih i destruktivnih sila na najbolji način ilustruje dualitet na kome počiva Poova poetika. Američka publika XIX veka francusku prestonicu poznavala je mahom iz literature i bila fascinirana kako njenim prosvetiteljskim, tako i tajanstvenim, mračnim i egzotičnim stranama.

S druge strane, i prisustvo gotske literature moguće je primetiti u hronotopu Dipenovih priča. Kao što su dešavanja u gotici vezana za prostor zamka, koji je prepun tajni i misterija, i priče o Dipenu smeštene su u zatvorenom prostoru. U „Ubistvima” se mogu primetiti dva takva hronotopa. Prvi se tiče Dipenove sobe i u njemu se realizuju „dogadjaji” iz pripovedne sadašnjosti, i to isključivo razgovori – pripovedni hronotop. Drugi je hronotop kuće majke i ćerke L’Epanej koji je vezan za pripovednu prošlost i događaje u vezi sa ubistvima. On se javlja u okviru diskursa nekog od pripovedača (prijatelja, novinara, Dipena, mornara) – ispriповedani hronotop, i određen je dinamičnim motivima.

Zatvoren prostor u gotici motiviše, između ostalog, misterioznu atmosferu. U Poovoj priči zanimljivo je na koji način dva navedena hronotopa uspostavljaju odnos prema misteriji. Stan majke i kćeri samo je trenutno misteriozan – njega takvim čini brutalno ubistvo i nemogućnost otkrivanja identiteta i puta kojim je ubica ušao i izašao. Drugim rečima, misterioznost stana L’Epanej uslovljena je nepotpunošću znanja pripovedača. U trenutku kad se ubica otkrije, nestaje i misterioznosti sobe.

Ali, to nije slučaj sa Dipenovim prostorom – iako pripovedač sve zna o njemu, jer sa detektivom tu živi, on, sem šturih, ne pruža nikakve konkretnije informacije. Razlog tome je pripovedačevo nastojanje da sačuva ambivalentnost detektivovog lika. On prikazuje način na koji Dipenov intelekt funkcioniše, dok ostali aspekti njegovog života ostaju sakriveni. Time se dosledno sprovodi autorska namera da „Ubistva u ulici Morg” budu ostvarena kao spoj tajanstvenog i poznatog.<sup>34</sup>

Takva intencija primetna je i u odnosu prema događajima. U priči gotovo i nema akcije u narativnom smislu – onoga što Bart naziva funkcionalnim događajima: dešavanja koja presudno utiču na sudbinu likova, karakter vremena i prostora u kome se odigravaju i prirodu daljih zbivanja. Akteri šetaju, čitaju, prikupljaju dokaze,

---

<sup>33</sup> Marie Bonaparte je prva koja je ukazala na vezu između oranguntana i ljudskog instinktivnog života: Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, translated by John Rodker, London, 1949. Takođe, ona se među prvima bavila i edipovskom interpretacijom Poovih priča.

<sup>34</sup> Ovaj princip eksplicitno je postavljen u „Ukradenom pismu” kroz načelo even (obično) i odd (nastrano).

posmatraju i razgovaraju. Ono što je vezano za događajni sloj smešteno je, kao u grčkoj tragediji, van scene, izvan zatvorenog prostora, a publici se manipulativno prenosi preko izveštaja junaka zatvorenih u Dipenovom stanu.

Otuda je funkcija pripovedača od nesumnjivog značaja. Tu ulogu na sebe preuzimaju različiti likovi: Dipenov prijatelj, detektiv i mornar. Ono što ih povezuje jeste tajanstvenost: iako razjašnjavaju misterije, kao likovi–pripovedači ostaju misteriozni. To naročito važi za pripovedača–autora o kome se ništa ne zna. On postoji kako bi razjasnio tajanstveno i omogućio Dipenu da demonstrira svoju moć rasuđivanja.

### Diskurs i tekst „Ubistva”

Priča „Ubistva u ulici Morg” predstavlja ilustraciju analize. Da bi pokazao na koji način funkcioniše analitički um, pripovedač navodi događaje iz perioda svog boravka u Parizu i prijateljstva sa Dipenom. Pošto u neku ruku njegova naracija predstavlja „dokazni materijal”, moguće je primetiti elemente naučnog pisma. To se odnosi na neprestano ukrštanje diskursa i smenjivanje pripovedačevog i drugih tipova govora.

Početak priče predstavlja čuveni esej o analitičkim sposobnostima sastavljen iz fragmenata o ljudskom mentalnom sklopu, šahu, damama, vistu, analitičkoj moći i pameti. Pripovedač ovim segmentom pravi uvod u priču o Dipenu i njegovim intelektualnim sposobnostima. Kao dokaz detektivove moći navodi se primer iz šetnje kada on uspeva da pogodi misli pripovedača. Taj prvi primer Dipenove analize u pripovednom smislu može se prihvatiti kao model svih kasnijih fragmenata. On je sastavljen od sledećih segmenata:

- stvaranje atmosfere tajnovitosti naizgled bez verovatnog rešenja kao rezultat pripovedačevog fokusa;
- navođenje primera koji potvrđuju aporičnost i koji su u skladu sa postavljenom perspektivom;
- Dipenovo neočekivano rešenje problema uvođenjem drugačije tačke interpretacija dokaza;
- objašnjenje interpretacije;
- konsekvence Dipenove analize.

Ovaj model dosledno je sproveden kroz čitavu priču „Ubistva u ulici Morg”. Tako slučaj L’Epanej počinje navodom iz novina („Sudske gazete”) koji postavlja aporičnu situaciju. Desilo se tajnovito i zversko ubistvo. Policija hapsi nevinog bez ikakvih dokaza, čime se teren za Dipenov ulazak posebno motiviše. Ovakav postupak policije uzrok je i Dipenovog komentara (pripovedanja), te on iznosi svoj govor o policijskim metodama, odnosno već navedeni ekskurs o detektivskom metodi, odnosu pravila i izuzetka, i verovatnoći. Nakon toga, prijatelji odlaze na mesto zločina ne bi li rešili misteriju zaključane sobe. Prikaz pretrage kuće majke i kćeri zanimljiv je u pogledu diskursa jer u njemu postoji poigravanje rečima.

Iako problem jezika određuje „Ukradeno pismo” i ovde se javljaju zanimljive semiološke indikacije. Osim najuočljivijeg izveštaja svedoka, koji su pripadnici

različitih jezičkih grupa, te ono što su čuli tumače na drugačije načine, i sama pripovedna situacija počiva na sličnom principu. Dipen je Francuz, narator je u Francuskoj, a piše na engleskom, znači poznaje oba jezika. Dipen na to računa te u svom govoru ostavlja jezičke tragove. Najuočljivija je situacija prilikom posete mesta zločina gde detektiv neprestano pominje ekser – *nail*. Francuska reč za *nail* je *clou* i ona je bliska engleskoj reči *clew* u značenju trag.<sup>35</sup>

Ovakva jezička homonimija naratizovana je u okviru hronotopa zaključane sobe. Kao što su navedene reči sličnog izgleda, a različitog značenja, u sobi postoje i takvi prozori – oni su naizgled identični, s tim da je jedan od njih omogućio orangutanu da stvori misteriju. Ali, homonimija se ovde ne završava. Rešenje misterije jeste ekser kome je otkinuta glava. Osnovni problem prilikom ubistva je telo gospođe L'Epanej koje se nalazi obezglavljeno u dvorištu. Time se povezanost rešenja i problema više nego uočljivo naglašava, i uvodi postupak motivisanja plana izraza planom sadržaja, tako omiljen kod postmodernista.<sup>36</sup>

Slično je i sa komparacijom analize i lova koju Dipen koristi u svom razgovoru sa prijateljem: „Da upotrebim lovački izraz, nijednom se nisam našao ‘na pogrešnom tragu’. Moj njuh ga je sve vreme osećao”.<sup>37</sup> Sem alegorične funkcije, ova figura ima i doslovno značenje jer njome detektiv nagoveštava da je zver ta koja je počinila ubistvo. Poređenjem se uspostavlja i veza sa drevnim pričama o lovu u kojima se nalaze prvi primeri detektivskog žanra. Ovoliko tragova javlja se kao nadopunjavanje nepostojanja ljudskog počinioca jer je nadmudrivanje moralo da bude u središtu priče, a ono bi bilo parodično da se Dipen dokazivao sa orangutanom.

I scena sa postavljanjem zamke vlasniku životinje, ma koliko implicirala dinamiku, svodi se na uvođenje još jednog diskursnog oblika – mornarove ispovesti. Nedostatak dinamike u smislu događajne akcije kompenzovan je diskursnom raznovrsnošću. Osim tri pripovedačeva govora: esej, primer iz šetnje i centralni izveštaj o ubistvima, i slika samog masakra prenesena je iz trostruke vizure. Prva pripada medijima, tj. izveštajima svedoka. Druga je vezana za Dipenovu pretpostavku i realizovana je kao izveštaj u dijalogu. U trećem, poslednjem segmentu dolazi do finalnog objašnjenja koje se prenosi preko pripovedačevog prepričavanja (neupravnog govora) mornarove ispovesti.

<sup>35</sup> I naziv ulice Morg ima dvostruki smisao. Morgue na francuskom može značiti mrtvačnicu, međutim kada se ovaj oblik koristi kao adjektiv njegov smisao se vezuje za pompezno, arogantno, uobraženo.

<sup>36</sup> Irwin ove osobine tragova i homonimije, zajedno sa bliskošću lavirinta i zaključane sobe, povezuje sa mitom o Tezeju i naglašava da u njemu, u liku Minotaura, dolazi do izokretanja ljudskog i animalnog principa, kao što i u „Ubistvima” to biva sa orangutanom – u pitanju su narativi koji počivaju na izokretanju odnosa uma i tela. U celoj priči povlači se jasna razlika između gore i dole – kod prozora, ali i glave i torza kod žrtvi – torzo je kodiran kao neljudski, a glava kao ljudska: John T. Irwin, *The Mystery to a Solution*, Poe, Borges, and Analytic Detective Story, Baltimore and London, 1994, 236. Moguće je primetiti da je podvojenost ubice na životinju i čoveka dekompozicija mitoloških čudovišta koja su u jednoj figuri objedinjavala ljudsko i zversko.

<sup>37</sup> E. A. Po, *Ibid*, 368.

Kraj je predstavljen u epiloškom pasusu i, zanimljivo, nema zasvođavanja i zaokruživanja početnog esejističkog segmenta. To ne samo da je literarno uspeo postupak, već će autoru omogućiti da godinu dana kasnije prenese još jedan Dipenov slučaj, iako je smatrao da je ovaj sa ubistvima apsolutno dovoljan kao primer analitičkih sposobnosti.

Poslednja rečenica predstavlja Rusoov navod. S obzirom na to da priča počinje citatom kao motom, zasvođavanje se vrši jedino na marginama teksta, ali je semantički ovakav postupak izuzetno efektan i naglašava da su „Ubistva u ulici Morg” realizovana ne samo ukrštanjem diskursa, već značajnom interakcijom tekstova.

Moto priče jeste citat Tomasa Brauna: „Koje su pesme pevale sirene, koje je ime Ahil uzeo kada se sakrio među ženama, pitanja su koja, mada zagonetna, ne prevazilaze svaku moguću pojmljivost”. Ovaj navod služi kao najava pripovedačeve težnje da predstavi analitičke sposobnosti na Dipenovom primeru. Međutim, zanimljivo je da se citat može tumačiti i kao veza sa drevnim tradicijama u kojima se mogu naći slični primeri, odnosno počeci detektivike. U mitu o Trojanskom ratu, u delu koji se tiče prikupljanja grčkih junaka za pohod, postoji epizoda o Ahilovom skrivanju među devojkama. Odisej je uspeo da otkrije njegov identitet tako što je pred noge žena prosuo zlatni nakit i oružje, i jedino se Pelejev sin mašio oružja.

Sem okvirnih u priči su česti i „citati” iz novina. Oni su određeni dvostrukom funkcijom. S jedne strane, njihova uloga je u stvaranju iluzije dokumentarnosti ubistava sa naglaskom na misterioznosti, odnosno aporičnosti. S druge strane, u Dipenovom razrešenju pokazuje se da su novinski članci izrazito fiktivni, puni poluistina jer iz pogrešne perspektive interpretiraju događaje. Na taj način oni kazujući jedno upućuju na drugo, što nedvosmisleno ističe njihovu izrazitu ironičnu poziciju u tekstu.<sup>38</sup>

### Ironija „Ubistva”

Još od Sokrata ironija se smatra figurom koja ističe mudrost. Otuda ne čudi da je ona jedna od osnovnih odlika tradicija iz kojih se modifikovala detektivika, kao i samog detektivskog žanra. Priče o mudrim junacima koji rešavaju komplikovane slučajeve svoju ironičnu intonaciju dobijale su iz dva izvora: samog složenog slučaja i mudrosti kojom junak uspeva sve da objasni, odnosno njegovim odnosom sa okruženjem.

U „Ubistvima” ironija je vezana za nekoliko tačaka. Pre svega, ironičnom se može prihvatiti distanca između pripovedača i junaka. Pripovedač nastupa upoznat sa svim što se odigralo, ali u svom pripovedanju zadržava poziciju neznanja, odnosno junaka. U kritici mahom preovladava mišljenje da je pripovedač na nivou ispod čitaočevog intelekta jer je takva perspektiva bila neophodna objasnidbenim Dipenovim govorima.

---

<sup>38</sup> Spisku citata treba dodati i navod iz Kivijeaeove enciklopedije koji opisuje orangutana.

Međutim, ako se pogleda uvodni esej, ni u kom slučaju se ne bi mogla doneti ocena da je pripovedač glup. Pre je reč o distanci, i to ironičnoj, sa koje on nastupa prilikom iznošenja događaja iz Pariza. Pripovedač, govoreći o Dipenu iz pozicije kada je upoznat sa svim detaljima rešenja, nastupa kao da o tome ništa ne zna, čak njegovo pripovedanje i pozicija u tekstu zastupa pogrešnu interpretaciju. Njegov govor, poput novinskih članaka, kazuje jedno upućujući na nešto drugo.

Sledeći izvor ironije proizilazi iz odnosa među likovima. Iako će u klasičnoj interperaciji odnosi između detektiva i njegovog prijatelja postati ironični, u „Ubistvima” to nije slučaj. Ova priča postavlja ironiju na relaciji detektiva i policijskog perfekta: „Naš prijatelj Perfekt je malo previše lukav da bi bio dubok. U njegovoj mudrosti nema snage. Sama glava, a bez tela... Ipak, dobar je on čovek. Naročito mi se sviđa zbog svog majstorskog licemerja, po kojem je izašao na glas kao domišljat čovek.”<sup>39</sup>

Ironija ovde upućuje na sukob dva principa: oficijelnog, državnog i individualnog, privatnog. Prvi insisitra na pravilima i načelima pomoću kojih izvodi zaključke o pojedinačnim primerima, za razliku od drugog, otvorenog za novinu i izuzetke. Posebno je zanimljivo mesto na kome se nalazi navedena karakterizacija Perfekta – kraj priče. Nakon svih razjašnjenja vezanih za ubistva majke i kćeri, Dipen iznosi svoj komentar slučaja u kome sumira rezultate istrage. Rezimiranje se ne tiče samo sintaksičkih dešavanja – otkrivanja ubice i njegovog vlasnika, i puštanja nevinog na slobodu, već podrazumeva i semantičko sumiranje. Detektiv u karakterizaciji svog policijskog suparnika koristi trope koji upućuju na dominantni smisaoni aspekt priče: odnos glave i tela.

Perfektov karakter zaokružuje se Rusoovim citatom („da poriče ono što jeste, i da objašnjava ono što nije”). Ruso je jedan od onih čiji su stavovi postali okosnicom romantizma, te se njegovim navođenjem ističe Dipenov romantičarski duh. Istovremeno francuski filozof evocira i čuveni poziv povratku prirodi. Ovakva aluzija u kontekstu priče koja prenosi razotkrivanje ubistava odbeglog orangutana ukazuje kako na dominantan semantički odnos ljudsko–animalno, prirodno–civilizovano u dubinskoj strukturi priče, tako i na posebnu ironičnu interpretaciju čuvene maksime i njeno izokretanje naglavce.

Navedena koncepcija „Ubistava” i naglašavanje ironičnog, individualnog, inovativnog, duhovne povezanosti, metaforičnih odnosa fizike i metafizike jasno ističe da je kolevka detektivike romantizam. U ostalim pričama o Dipenu problemi koji su ovde postavljeni dobiće detaljniju razradu.

### „Misterija Mari Rože” – istoriografska metafikcija

„Misterija Mari Rože” pojavila se godinu dana nakon „Ubistva u ulici Morg”.<sup>40</sup> Iako je Po smatrao da je prva priča dovoljna kao pokazatelj osobina analitičkog uma,

<sup>39</sup> E. A. Po, *Ibid*, 380.

<sup>40</sup> Priča je prvi put objavljena u *Ladies' Companion*, novembra i decembra 1842. i februara 1843.

dogadaji koji su se desili nakon teksta o Dipenu uticali su da on promeni odluku. 1841. godine izvršeno je brutalno i nerazjašnjeno ubistvo devojke Meri Sesil Rodžers u Njujorku što je bio povod objavljivanju ove priče.<sup>41</sup>

U osnovi „Misterije Mari Rože” nalazi se isti kompozicioni model kao i u prvoj priči o Dipenu, s tim što su pojedini segmenti, posebno oni o izveštajima o zločinu i njihovoj interpretaciji, ovde naglašeniji. Priča je fragmentarno organizovana i metafiktionalno zasvođena Novalisovim motom na početku i autorskom beleškom na kraju.

U uvodnom delu autor govori o svojoj odluci da prenese još jedan događaj iz perioda druženja sa Dipenom i poveže ga sa stvarnim ubistvom devojke u Njujorku. Najvažnije u ovom segmentu jeste uspostavljanje veze između stvarnosti i fikcije, i to na principima verovatnoće: „Malo je osoba, čak i među najsmirenijim misliocima, koje nekada nije potreslo neodređeno, a ipak zastrašujuće delimično verovanje u natprirodno, kada bi naišli na podudarnosti naizgled tako čudesne da ih, kao puke podudarnosti, intelekt nije mogao pojmiti. Takva osećanja – jer delimična verovanja o kojima govorim nikada nemaju punu snagu misli – takva osećanja retko se kada mogu potpuno prigušiti ako se ne pozovemo na učenje o slučajnosti ili, kako se to tehnički kaže, na račun verovatnoće. Taj račun je, u sištini, čisto matematički; tako dolazi do anomalije da se najstroža egzaktna nauka primenjuje na senku i duhovnost onoga najneopipljivijeg u spekulaciji.”<sup>42</sup> Ovaj pasus nadovezuje se na postavke iz „Ubistava” o verovatnoći kao jednoj od metoda detekcije i mogućnosti njene primene na oblast duhovnosti.

Osim toga, u „Misteriji Mari Rože” produbljuje se i princip izuzetka kao bitan za detekciju. Raspravljajući o sudskoj praksi Dipen navodi: „Veliki deo onoga što sud odbaci kao dokaz, za intelekt predstavlja najbolji dokaz... Dugoročno to je pravi put, ali zato je on slep za specifičnosti pojedinačnih slučajeva i zato greši kada se sretne sa izuzecima.”<sup>43</sup> Ovde se insistira na razlici između sudskog i analitičkog dokaza – sud se drži sistema pravila i ne voli odstupanja, naspram analize koja počiva na izuzetku, u skladu sa romantičarskim konceptom individualnosti. Ali, u kontekstu odnosa između stvarne i fiktivne istrage, i oslobađajuće presude osumnjičenog mornara usled nedostatka neposrednih dokaza, insistiranje na značaju izuzetnog može se shvatiti kao zalaganje za uvođenje posrednih dokaza u sudsku praksu. To je potcrtano činjenicom da Dipen svoju istragu i zaključke gradi ne samo na osnovu izveštaja o ubistvu, već i članaka u novinama koji naizgled nemaju veze sa Mari: „Iskustvo je pokazalo, kao što će i istinska filozofija uvek pokazivati, da ogroman, možda najveći deo istine, leži u onome što je naizgled nebitno.”<sup>44</sup>

U pogledu metoda koji određuju analitičko mišljenje, tj. detekciju, ova priča posebnu pažnju posvećuje postupku uživljavanja. Empatija postoji i u „Ubistvima”

<sup>41</sup> Svi podaci o ovom događaju mogu se pronaći u: Stephen Peithman, *The Annotated Tales of Edgar Alan Poe*, New York, 1981, 224–225.

<sup>42</sup> E. A. Po, *Ibid*, 359.

<sup>43</sup> E. A. Po, *Ibid*, 481.

<sup>44</sup> E. A. Po, *nav. delo*, 485.

i podrazumeva Dipenovo učitavanje u orangutana. Ovde je spisak likova sa kojim se detektiv positovećuje znatno širi i kreće od same žrtve, preko pisaca novinskih članaka, do ubica i silovatelja. Time se potvrđuje činjenica kako je razumevanje moguće samo među sličnim prirodama, te da je Dipen, kao što će to biti i otac Braun, ubica koji svoje ubilačke sposobnosti koristi radi otkrivanja drugih, a ne u destruktivne namene.<sup>45</sup>

Sva uživljavanja počinju modalnim izrazom „možemo zamisliti da je razmišljao/la ovako...” Na taj način se koncept pretpostavke izdvaja kao poslednji, ali ne i najmanje bitan postupak analitičkog mišljenja.

„Misterija Mari Rože” uspostavlja direktnu vezu sa „Ubistvima”. Nakon slučaja L’Epanej, pripovedač i Dipen se prepuštaju „navikama mrzovoljnog sanjarenja”, ali reputacija koju je Ogist stekao kao „čovek od intuicije” čini da perfekt često dolazi i plaća njegove usluge. Ovakvom pozicijom Dipenov karakter privatnog detektiva je u potpunosti zaokružen i on postaje profesionalac koji iznajmljuje svoje usluge, ali i serijalni lik<sup>46</sup> kao i svi kasniji veliki literarni istražitelji.

Najvažniji iskorak u pogledu detektivskih postupaka koji „Misterija Mari Rože” čini u odnosu na prethodnu priču o Dipenu jeste njena istoriografsko–metafiktivna orijentacija. Ovu kovanicu upotrebila je Linda Hačion kako bi odredila dominantnu karakteristiku postmodernističkog pisma zasnovanu na dvema tekstualnim karakteristikama. S jedne strane, istoriografska označava postupak ukrštanja stvarnosti i fikcije: tekstovi polaze od stvarnih događaja i fikcijom nadopunjavaju praznine istorijskih činjenica. Metafiktionalnost ističe samosvest teksta i činjenicu da on funkcioniše kao komentar svoje i tuđih tekstualnosti. U krajnjoj instanci, istoriografska metafikcija dovodi u pitanje svaki oblik tekstualnog fiksiranja realnosti smatrajući da stvarnosne činjenice prevodom u tekstualne događaje gube svoju izvornu vrednost jer se moraju povinovati konvencijama teksta, tj. biti interpretirane. Hačionina postavka parafrazira čuvenu Deridinu konstataciju da je sve tekst i da se izvan teksta i njegovih konvencija (interpretacija) ne može uspostaviti odnos sa stvarnošću, te da je svaki tekst, od naučnog i filozofskog, do religioznog i literarnog, fikcija.

„Misterija Mari Rože” postavlja slične principe. Na to upućuje već moto iz Novalisa: „Postoje idealni nizovi događaja koji teku naporedo sa stvarnim. Oni se retko poklapaju. Ljudi i okolnosti uglavnom menjaju idelani tok događaja, tako da on izgleda nesavršen, i njegove posledice su isto tako nesavršene. Tako se desilo sa Reformacijom. Umesto Protestantizma došao je Luterizam.”

Ipak, treba napomenuti da navedeni odlomak predstavlja karakterističan primer romantičarskog simbolizma koji se ne može svesti na postmodernističku semiozu. Osnovna razlika proizilazi iz drugačijeg stava dva pravca prema metafizici.

<sup>45</sup> Dipenova moć analize koja počiva na uživljanju, kao i činjenica da detektiv funkcioniše jedino noću nameću asocijaciju sa duhom. Priroda duha nije vezana jedino za metafizičku apstrakciju. Ona se tiče i gotske tradicije, s obzirom na noćno okruženje i ubilačke potencije. Zato je Tani insistirao na Dipenovoj vampirskoj prirodi.

<sup>46</sup> Serijalnost se Pou nametnula sama po sebi. Pošto je u „Ubistvima” insistirao na prikazu Dipena kao čoveka sa najizrazitijim analitičkim sposobnostima, uvođenje novog lika za misteriju o Mari Rože značilo bi nedoslednost i relativizovanje superlativnih detektivovih moći.



Romantizam u njoj vidi uzvišen oblik spoznaje i života, i suprotstavlja je efemernoj i haotičnoj stvarnosti. Postmoderna stvarnost takođe doživljava kao hatočnu, ili simuliranu, ali metafiziku smatra produktom „egocentričnog humanizma” koji ne razotkriva, već samo zamućuje i komplikuje svaki oblik egzistencije.

Različit odnos prema metafizici doveo je i do drugačijih odnosa teksta i fikcije romantičarskih i postmodernističkih ostvarenja. Dok romantičarski tekstovi funkcionišu kao tropi stvarnosti, dotle postmodernistički u stvarnosti vide trop teksta: ostvarenja romantizma insistiraju na simboličnoj vrednosti i upućuju na metafizičku duhovnost, dok postmodernistički artefakti reflektuju sami sebe, tačnije (svoje) tekstualne konvencije.

Ako na semantičkom planu postoji značajna razlika ove Poove priče i postmodernističkih tekstova, u pogledu sintaksičkih postupaka, sličnosti su više nego izražene. „Misterija Mari Rože” ostvarena je na osnovu svih karakterističnih prosede istoriografske metafikcije. Ona polazi od stvarnog i nezavršenog (nerazjašnjenog) događaja i prenosi ga u fikciju. Veza između stvarnosti i fikcije se ne prikriva, naprotiv, uvek je naglašena i neprestano se na marginama teksta (komentarima, fusnotama, belešci na kraju) ističe. Time se razbija iluzija stvarnosti, ali i fiktivnosti događaja koji se prenose.

Osnovni postupak u izgrađivanju takve vrste odnosa jeste ukrštanje citata (intertekstova) koji predstavljaju drugačije interpretacije događaja koji prenose. Iako se izdvaja autoritativna, Dipenova interpretacija, i ona se prikazuje samo kao jedno od mogućih tumačenja onoga što se desilo, podjednako lažno i istinito kao i sva prethodna.<sup>47</sup> To autor naročito potencira navodeći da je reč jedino o jednoj od pretpostavki. U tom smislu osnovni problem postaje pitanje teksta, njegovih interpretacija i manipulacija njime,<sup>48</sup> a ne inicijalni događaj. Stoga pravih dešavanja i nema, sve je svedeno na intertekstualnost i sukobljavanja različitih tumačenja.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Bez obzira na to što svi uzimaju za fakt da je Po rešio ovaj slučaj, on je nerasvetljen, jer postoji pretpostavka da je devojka umrla od posledica abortusa: Julian Symons, *Bloody Murder, From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, New York, 1975, 40. Toga je i Po bio svestan jer Dipen ostavlja mogućnost da je Mari ubijena pod krovom gospođe Deluc. Najzanimljivije tumačenje pripada Wallaceu koji samtra da je Po ubica: Irving Wallace, *The Fabulous Originals, Lives of Extraordinary People Who Inspired Memorable Characters in Fiction*, New York, 1955, 214–215,.

<sup>48</sup> To najbolje potvrđuje Dipenova konstatacija: „Cilj naših novina uglavnom je da ostave utisak, a ne da zagovaraju istinu” (E. A. Po, *Ibid*, 473), mada se ona može čitati i kao napad na senzacionalizam.

<sup>49</sup> Sučeljavanje tekstova lišenih ili antropičnih smislova svodi njihove navode na gole konvencije, na telo, te problem telesnosti (konvencija) postaje jedan od bitnijih. Eksplikacija seksa i seksualnih nastranosti, kao oblika anomalijskog ukrštanja tela, od doslovne slike, sudbine Mari Rože i neimenovane devojke, prerasta u torp čitave priče. Npr., u: Richard J. Bleiler, *Reference Guide to Mystery and Detective Fiction*, Colorado, 1999, navodi se da Dipen do pretpostavki o ubistvu Mari Rože dolazi prevashodno na osnovu poznavanja normi novinskog izveštavanja. Nešto slično Po je uradio zahvaljujući upućenosti u romaneskne konvencije kada je na osnovu početnih poglavlja Dikensovog romana *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of '80* anticipirao rasplet.

Poseban kuriozitet „Misterije”, koji je u skladu sa postmodernističkim pismom, tiče se izostavljanja kraja u smislu raspleta i razjašnjenja prikazanih događaja.<sup>50</sup> Pošto priča prenosi različite interpretacije ubistva Mari Rože, kraj je predložen kroz trostruki komentar. Prvi pripada ekstratekstualnom prostoru i tiče se komentara urednika magazina u kome je priča objavljena („Iz razloga koje ovde nećemo navoditi, ali koji će mnogim čitaocima biti očigledni, dali smo sebi slobodu da na ovom mestu iz rukopisa koji nam je predat izostavimo onaj deo u kojem se opisuje kako je dalje praćen prvi trag do kojeg je Dipen došao. Smatramo da treba samo ukratko reći da je došlo do željenog ishoda i da je Perfekt tačno, mada nerado, ispunio uslove dogovora sa Kavaljerom.”).<sup>51</sup>

Zatim sledi pripovedačev epilog koji insistira na fiktivnoj strani priče i činjenici da mu zbog nedostatka dovoljnog broja informacija zakoni verovatnoće ne dozvoljavaju sprovesti do kraja povučenu paralelu sa stvarnim ubistvom. Međutim, time se tekst ne završava. Poslednji, autorski komentar donosi pravi postmodernistički preokret potencirajući istinitost fikcije. Autor navodi kako su događaji nakon objavljivanja prve verzije „Misterije” doveli do potvrde svedoka da je reč o opravdanim pretpostavkama, i to ne samo u celini, već i u pojednostima.<sup>52</sup> „Tako svi argumenti zasnovani na fikciji postaju primenljivi na istinu, a istraživanje istine i jeste bio cilj.”<sup>53</sup>

Metafiktivna koncepcija Poovih detektivskih tekstova omogućava isticanje razlike između autora, pripovedača i lika. Autor pripada tekstu i on je sila koji sve delove povezuje u celinu. U priči se mahom ispoljava na marginama, fusnotama i komentarima na početku i kraju. U njima se predstavlja kao veoma inteligentan jer zna sve šta se desilo, sam određuje šta će se desiti, gospodar je svih konvencija, kako u pogledu slobode izbora tako i inovacija, jer je reč o autoru koji stvara detektivske norme.

Pripovedač pripada govoru (diskursu). Njegova pamet je značajno ispod autorske, ali i dalje nije glup. On pripoveda o događajima nakon što su se odigrali, Međutim, rukovodeći se intencijom održavanja znatiželje i pričanja zanimljive priče, fingira ograničenost svog znanja. Na poslednjem nivou pameti i znanja nalazi se junak, Dipenov prijatelj, koji nema pojma ni o čemu i kome su neophodni detektivovi odgovori da bi sve razumeo. On jeste glup, tj. ispod proseka publike navikle na

<sup>50</sup> Dipen ne napušta svoju fotelju rasvetljavajući slučaj čime se stvara model takozvanih armchair detektiva – detektiva iz naslonjače. Nedostatak akcije i koncept koji počiva na interpretaciji dokaza uticao je da, sem Doroti Sejers, kritika nije pokalanjala posebnu pažnju ovom Poovom tekstu.

<sup>51</sup> E. A. Po, Ibid, 502–503. Ovakav oblik fiktivnog komentara Po je iskoristio i u priči „Von Kempelen”.

<sup>52</sup> Treba napomenuti da su tekstovi koji fingiraju stvarnost, odnosno oni koji izmišljene događaje prenose kao da su se zaista odigrali, bili popularni u magazinima za vreme Poovog rada u njima. Tako je 1838. objavljena čuvena „Mesečeva prevara” sa kojom je Po bio upoznat. On je napisao priču „Neuporediva avantura Hansa Pfala” kao komentar na nemoguće i nedosledne segmente pomenutog teksta.

<sup>53</sup> Otuda i pojavljivanje Pou omiljenog naučnog diskursa – Dipen pomoću Arhimedovog i zakona biologije odbacuje navode o telu Mari Rože iz novina kao netačne.

detektivske tekstove. Treba pretpostaviti da je Pou bio neophodan ovakav junak jer u drugoj polovini XIX veka još nisu postojali čitaoci naviknuti na detektivske konvencije koji bi bez „crtanja” mogli da prate detekciju. Zato i dominacija ispovesti ili autorskog pripovedanja u hard-boiledu, tj. gubitak prijatelja–hroničara, može da se prihvatiti kao pokazatelj postojanja žanrovske svesti kod publike kojoj je na osnovu konvencija bilo dovoljno razumeti koncept.

„Misterija Mari Rože” u postmodernističkom smislu potencira ali istovremeno i podriiva važnost i autoritativnost dokumenata. Ova priča pokazuje kako postoji nepremostiv jaz između događaja, koji su se desili, i njihovih tekstualnih interpretacija. Time je prisustvo dokumenata postalo neraskidivim delom detektivske tekstualnosti, a njihova priroda jednim od centralnih problema. U „Ukaradenom pismu” Po će se pozabaviti ontološkim statusom dokumenta i još više približiti savremenim shvatanjima.

### „Ukradeno pismo” – ontologija semioze

Priča „Ukradeno pismo” pojavila se u američkom godišnjaku *The Gift*, 1844. Ovo je poslednja priča u seriji o Dipenu i mnogi je smatraju najuspelijim Poovim detektivskim tekstom. Osnovni problem je nestali dokument koji može kompromitovati uglednu osobu – kraljicu. Dipen slučaj rešava pomoću dve formule: istragom koja počiva na učitavanju u počinioca i potragom za sakrivenim na najuočljivijem mestu.<sup>54</sup> Međutim, izrazita ironična distanca, udvajanje i višesmislenost, „Ukradeno pismo” čine semantički izuzetno složenom strukturom.

Tekst otvara Senekin moto da mudrosti ništa nije morskije od preteranog oštroumlja. Ovaj princip dosledno je ispoštovan kao osnovno načelo odnosa suparničkih likova, pre svega perfekta G, Dipena i ministra D.

Priča je realizovana kao dva izveštaja o ukradenom pismu. Prvi pripada perfektu G koji jednog sumraka dolazi kod Dipena po savet, dok detektiv i prijatelj–pripovedač sede u mraku pušeći lule i razmišljajući o prethodnim slučajevima. Perfekt, „upola zabavan i isto toliko prezrenja dostojan, imao je običaj da svaku stvar koja premaša njegovo poimanje naziva čudnom, pa je tako živeo usled prave legije čuda”.<sup>55</sup> Poslednje u nizu ticalo se ukradenog pisma. Kraljica je u salonu čitala pismo kada su ušli kralj i ministar D. Ona ga je stavila na sto, strahujući da ga kralj ne vidi. Ministar je primetio kraljičin postupak, te je tokom razgovora sa kraljem izvadio svoje pismo, slično kraljičinom, i metnuo ga na sto. Pri polasku, on uzima kraljičino pismo, a ona, bojeći se kralja, ne sme ništa da preduzme. Posedovanje pisma omogućava ministru da vrši pritisak na kraljicu i koristi ga zarad svojih političkih interesa.

---

<sup>54</sup> Ova Poova postavka pojavice se u mnogim tekstovima kasnije. Vilki Kolins sličan siže koristi u „The Stollen Letter”, Česterton za „The Invisible Man”, a Dojl u „The Adventure of the Second Stain”.

<sup>55</sup> E. A. Po, Ibid, 714.

Perfekt obaveštava Dipena da je policija preduzela sve moguće oblike potrage, da je ministrov zamak pretresen do detalja, i to korišćenjem najmodernije tehnologije (mikroskopa), ali ništa nisu pronašli. Čak je u nekoliko nameštenih pljački sam ministar pretražen, međutim, od pisma ni traga. Dipen prihvata da reši slučaj za izvesnu materijalnu nadoknadu.

Mesec dana kasnije perfekt ponovo dolazi prijateljima. Dipen mu predaje kontroverzno pismo i izveštava ga kako je uspeo da nadmudri ministra. Pretres koji je sprovedla policija bio je savršen, ali neodgovarajući jer nije uzeo u obzir izuzetnost ministra. Pošto ga Dipen poznaje od ranije i zna da je u pitanju sjajan matematičar i pesnik, prepostavio je da pismo nije sakriveno na uobičajen način. Zato detektiv odlazi ministru sa zelenim naočarima koje ga štite od svetlosti i omogućavaju mu da nesmetano razgleda D-ov kabinet. Pogled mu privlači usamljeno pismo u korpici za podsetnice kraj kamina, koje je delovalo kao spremno za paljenje, preklopljeno napola. Ono je bilo naslovljeno ženskim rukopisom na M sa veoma vidljivim pečatom D. Iako je na ukradenom pismu bio pečat sa S i izrazito muški rukopis, neurednost i nehajnost kojom je ostavljeno suprotna je ministrovnoj metodičnosti, te Dipen zaključuje da je u pitanju nestao dokument.

Na polasku detektiv namerno zaboravlja burmuticu na stolu. Sutradan dolazi po nju i tokom razgovora čuje se pucanj. Ministar odlazi do prozora kako bi video o čemu se radi, a Dipen, pošto je organizovao čitavu sabotažu da bi skrenuo D-ovu pažnju, uzima pismo. Na njegovo mesto ostavlja identičnu kovertu sa citatom iz Krebijonovog *Atreja*: „Zamisao tako kobna – ako nije dostojna Atreja, dostojna je Tijesta”. Time Dipen ne samo da rešava slučaj, već se i sveti ministru koji mu je u Beču jednom podvalio.

Poslednji u nizu tekstova o Dipenu zaokružuje i formuliše sve bitne postupke postavljene u prethodnim pričama. To naročito važi za metode detekcije. U „Ubistvima” i „Misteriji” naznačeno je da detektiv do svojih pretpostavki dolazi na principima verovatnoće, izuzetnosti i empatije. „Ukradeno pismo” ove postupke posebno ističe.

Policija sprovodi pretres vodeći se zakonom gomile i smatrajući da svako krije na skrivenom mestu. Međutim, ministar je pesnik i matematičar. Kao matematičar on razmišlja kroz pravila, ali kao pesnik on je ingeniozan, izuzetan. Pesnička strana ministrove ličnosti utiče da pismo bude skriveno na neobičnom mestu. Na taj način potvrđuje se Dipenov stav koji „osporava korisnost, pa, prema tome, i vrednost razuma koji se neguje ma u kom posebnom vidu sem u obliku apstraktno logičnom”.<sup>56</sup>

Svojom istragom policija je isključila sve uobičajene mogućnosti skrivanja dokumenta. Ona, na čelu sa perfektom, nema moć imaginacije da pretpostavi kako, kada se iscrpu sva moguća rešenja, ono koje ostaje, ma koliko nemoguće delovalo, jeste verovatno i istinito. Ovo pravilo detekcije u „Ukradenom pismu” je gotovo ironično svedeno na činjenicu da je najbolje mesto skrivanja ono koje je najuočljivije.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> E. A. Po, Ibid, 726.

<sup>57</sup> Nasuprot motivu zaključane sobe, gde odsustvo počinioca iz iznutra zaključane sobe stvara problem, misterija ukradenog pisma počiva na zatvorenosti pisma, ali ne u fizičkom, već u logičkom smislu – svi mogući prostori njegovog skrivanja eliminišu se dok se ne

Drugim rečima, izuzetno se ovde manifestuje ne u nekom komplikovanom ili neshvatljivom smislu, već upravo suprotno, kao krajnje jednostavno i uočljivo, čime se postavke iz motoa o mudrosti i oštroumlju potvrđuju.

Dipen do ovih saznanja dolazi na osnovu učitavanja u ministra. Da bi pojasnio način na koji to vrši, detektiv navodi slučaj dečaka koji je u igri par-nepar bio nepogrešiv. Tajna njegovog uspeha je metod koji predstavlja identifikovanje premišljačeva razuma sa razumom njegovog protivnika: „Kada hoću da pronađem koliko je neko mudar, ili glup, ili dobar, ili pokvaren, ili kakve su mu misli u tom trenutku, ja podešavam izraz svog lica što je moguće tačnije u skladu sa izrazom njegovog, pa čekam kakve će se misli ili osećanja roditi u mojoj glavi ili mojem srcu da bi se prilagodili ili odgovarali izrazu.”<sup>58</sup>

Posebno zanimljivo mesto u kompoziciji priče tiče se postupka udvajanja koji je dosledno sproveden na svim narativnim nivoima. Na planu povesti, udvojeni su likovi, događaji i hronotopi. Udvojenost ili međusobna refleksija aktera vezana je za njihove spoljašnje (portretne) i karakterne osobine.

Dipen i ministar predstavljaju jedan par. To je istaknuto kako ministrovim inicijalom – D, tako i njihovim karakterima: detektiv je pesnik i analitičar, tj. mudar, a političar je matematičar i pesnik, oštrouman. Perfekt i kralj su sledeći par. Obojica rukovode drugima i istovremeno su slepi da primete pismo. Čak je i prijatelju pripovedaču moguće naći par – to je nepoznati Dipenov pomagač<sup>59</sup> koji pucnjem iz puške skreće ministrovu pažnju.<sup>60</sup>

Kao i likovi, i događaji reflektuju jedni druge. Dipenovo uzimanje pisma istovetno je ministrovj krađi. D hvata kraljičin pogled i shvata važnost dokumeta. Da bi ga uzeo, koristi se sabotazom – vadi slično pismo iz torbe. Isto čini i Dipen koristeći burmuticu i pucanj. Sukob detektiva i ministra oko pisma odslikava onaj iz Beča, koji nije iskazan i u kome je ministar bio pobednik.

Udvojenost hronotopa vezana je za vreme i mesto u kojima obitavaju glavni likovi. Pre svega, udvajanje počinje od dvora i salona u kome kraljica sama čita pismo. Čim u taj prostor stupe kralj i ministar on postaje, za kraljicu, potpuno drugačiji od prethodnog.

---

dođe do toga da je pismo na najuočljivijem mestu. Misterija zaključane sobe zasniva se na pitanju kako je telo moglo da bude iz/uneseno u zatvoreni prostor, dok misterija sakrivenog predmeta počiva na problemu prisustva objekta u zatvorenom, ograničenom prostoru, a da nije uočljiv. Otuda proizilazi da se motivi zaključane sobe i sakrivenog predmeta realizuju preko iste topološke strukture koja počiva na tenziji unutrašnjosti i spoljašnjosti.

<sup>58</sup> E. A. Po, *Ibid*, 723–724.

<sup>59</sup> Neverovatno je da detektiv nije iskoristio svog američkog pratioca za sabotazu. Ali, ovaj postupak ima svoje opravdanje. Dipen prijatelju otkriva kako je prevario ministra. Da je i on bio deo zavere, priča o povraćaju pisma bila bi izlišna. Tako se, s jedne strane, ostvaruje dosledna motivacija pripovedanja, ali je, na drugoj strani, ona kontradiktorna na nivou likova i njihovih odnosa.

<sup>60</sup> Na taj način, dvojnički odnosi interpretirani su u potpunosti u skladu sa romantičarskim principom reflektovanja suprotnosti. Jaz koji među dvojnicima postoji rezultat je njihove suprotstavljenosti. Samo izuzetni likovi, pesnici, u stanju su prevazići svoju podvojenost. Kod drugih ona je uzrok (metafizičke) patnje.

Udvojen je i ministrov dvorac i prikazan kroz dve perspektive: policijsku, koja ga pretražuje do najsitnijih detalja,<sup>61</sup> i Dipenovu. Na kraju, soba u ulici Sen Žermen predstavlja okvirni prostor koji se udvaja u dva segmenta, početni, kada dolazi perfekt i izveštava o ukradenom pismu, i završni, kada Dipen govori o načinu na koji je rešio slučaj.

Realizovanje priče preko izveštaja perfekta i detektiva ukazuje da i na planu pripovedanja dolazi do udvajanja. Za razliku od prethodnih tekstova koji su počivali na ukrštanju diskursa, u „Ukradenom pismu” dolazi do njihove paralelne realizacije. Prvo perfekt prenosi svoju priču, nakon čega sledi Dipenova verzija. Obe su deo pripovedačevog govora.

Refleksija je prisutna i na tekstualnom planu. Iako u ovoj priči nema intertekstova, sem izuzetno složenog problema pisma, ona je realizovana između dva citata – Senekinog motoa<sup>62</sup> i navoda iz Krebijonovog *Atreja*. Osim što reflektuju sve bitnije elemente priče, dva navoda odnose se poput lika i njegovog odraza u ogledalu. Prvi potencira odnos mudrosti i oštroumlja, a drugi hrabrosti i beskrupuloznosti.

Reflektovanje suprotnosti (ili dvosmislenost) u osnovi je ironije. Pošto isti postupak određuje sve nivoe priče, ironija se istovremeno javlja i poput tropa i metatropa „Ukradenog pisma”. Njena tropična vrednost vezana je za odnose među likovima<sup>63</sup> i njihove relacije prema događajima, pre svega s obzirom na pismo. Metatropičnost ironije tiče se činjenice da je priča komponovana na principu reflektovanja suprotnosti, odnosno da u strukturi „Ukradenog pisma” dolazi do neposredne motivacije plana izraza (sintakse) planom sadržaja (semantikom).

Ovakva struktura direktno je povezana sa motivom ukradenog pisma, pošto je reč o elementu presudnom kako za sintaksu tako i za semantiku teksta. Na sintaksičkom planu radi se o nestalom dokumentu, tj. motivu koji povezuje likove, događaje i hronotope. U tom okruženju pismo se udvaja nekoliko puta. Prvo na dvoru, kada ministar na sto postavlja svoju kopiju. Zatim, ono je udvojeno i kao sakriveno pošto ga D izokreće poput rukavice, adresira i pečatira dijametralno suprotno originalu, kao u ogledalu. Na kraju, pismo se reflektuje i prilikom Dipenove pozajmice jer on ostavlja identičnu kovertu sa drugačijom porukom.

Sintaksička udvajanja pisma odražavaju se i na njegovu semantiku te ovaj motiv dobija status semiotičkog pojma i postaje okosnica poigravanja osnovnim elementima znaka – oznakom, označenim i referentom.

Priča je naslovljena kao „The Purloined Letter”. Glagol *purloin* znači uzeti nešto bez dozvole i često se upotrebljava u humorističkom smislu.<sup>64</sup> Time se, s jedne strane ističe

<sup>61</sup> U policijskom razotkrivanju tajanstvenih prostora zamka primetna je ironija usmerena ka misterioznosti ovog prostora karakterističnog za gotik.

<sup>62</sup> Po je imao običaj krivotvorenja citata. Takav je i ovaj Senekin navod. Videti: Stephen Peithman, *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, New York, 1981, 300.

<sup>63</sup> Ovde se prvi put pojavljuje ironija koja je od pripovedača usmerena ka detektivu: „Vidim da ste se nešto pokarabasili s nekim pariskim matematičarem”, E. A. Po, *Ibid*, 726.

<sup>64</sup> Lakan ističe da je *purloin*, po Oksfordskom rečniku, anglo-francuska reč, sastavljena od prefiksa *pur-*, kao u rečima *purpose*, *purchase*, *purport* i starofrancuske reči *loing*, *loinger*, *longe*. U prefiksu se raspoznaje latinsko *pro-*, kao opozicija *ante-*, dok u francuskom nastavku Lakan čita ne *au loin* (daleko) već *au long de* (pored). Otuda priča počiva na konceptu *putting aside*

činjenica da pozajmljivanje pisma nije krađa, iako je njegova svrha zločinačke prirode – ucena. Drugim rečima, veza pisma i prestupa je znatno usložena. Na relaciji kralj–kraljica pismo ispoljava prestupnički karakter jer ga kraljica skriva od kralja. Time je aludiran njegov preljubnički karakter.<sup>65</sup> Ali, u odnosu prema ministru, kraljica od počinioca postaje žrtva, i to „suptilne” ucene. Perfekt u pismu vidi mogućnost dodvoravanja, bukvalno, pa je ono istovremeno i pravedničke i prestupničke prirode. U Dipenovom slučaju, pismo ima zločinački smisao jer njegovim pozajmljivanjem D ispoljava svoju monstroznu prirodu – „*monstrum horrendum*, strašno čudovište, genijalan čovek bez načela”. Istovremeno ono je i objekt osvete pošto ga detektiv koristi radi naplate starih dugova.

Kao što se vidi, pismo je obeleženo izrazitom ironičnom vrednošću jer istom liku predstavlja dve suprotne vrednosti. Pozitivna strana vezana je za plan ličnog, intimnog, dok je negativna uslovljena javnom pozicijom. Na taj način problematizovana je njegova referencija, odnosno potcrtana višesmislenost. To posebno dolazi do izražaja činjenicom da sadržaj pisma nigde nije pomenut. Sva dešavanja u priči vezana su za njegovu pragmatičnu, upotrebnu, a ne sintaksičku ili semantičku stranu.

Dvosmislen je i drugi deo naslovne odrednice i centralni motiv priče *letter*.<sup>66</sup> Sem u značenju pisma ovaj oblik koristi se i kao oznaka slova. U kontekstu prethodnih

(stavljanja pored) koje poseduje dvostruki smisao – ostaviti i izgubiti. Takva je i sudbina pisma: kraljica ga odlaže (ostavljajući ga na stolu da ga ministar može primetiti) a ministar ga ostavlja na polici kao izgubljeno: Jacques Lacan, „Seminar on The Purloined Letter”, *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 28–55. Deridina interpretacija (Jacques Derrida, *The Purveyor of Truth*, [http://art3idea.psu.edu/locus/purveyor\\_of\\_truth.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/purveyor_of_truth.pdf)) suprotstavlja se Lakanovoj u toliko meri da Barbara Johnson u njima vidi odslikavanje sukoba Dipena i ministra. Ona kritikuje obojicu, uvodeći pojam udvajanja. Dualizam je, po njoj, osnovni element analitičke (klasične) detektivske priče, realizovan i kao udvajanje detektiva i njegovo poistovećivanje sa kriminalcem radi otkrivanja njegovih aktivnosti. Međutim, i kriminalac se udvaja u detektiva, da bi ga izbegao, te autorka zaključuje da je broj koji je povezan sa dualnošću četiri, a ne dva. Ipak, Džonsonova izbegava da strukturu priče određuje numerički – takav pristup, gde se uvek uvodi viši broj u odnosu na prethodnike, podrazumeva da će sledeći pristup nadvisiti dati model za jedan i tako u nedogled: Barbara Johnson, *The Frame Of Reference: Poe, Lacan, Derrida*, <http://wiki.uiowa.edu/download/attachments/570/Johnson-TheFrameOfReference.pdf>

<sup>65</sup> Sve kraljevske ljubavne veze dobrim delom su i prevratničke. Međutim, ovaj smisao je malo verovatan u ovom kontekstu, jer bi u suprotnom ministar preduzeo radikalnije mere, s obzirom na to da je u pitanju iskusni dvorjanin i intrigant.

<sup>66</sup> Lakan posmatra pismo kao poseban, specifičan oblika komunikacije – književni tekst. Priča može da se uzme kao alegorija čitanja i kritike i po rezultatima da se poveže sa romantičarskom poetikom – pismo je nesumnjivo ljubavne sadržine, i to ljubavnika (kraljica je udata); status žene je uzdignut na pijedestal kraljevine; sadržaj pisma je neizreciv i ono ima anonimnog tvorca; prisvaja ga drugi pesnik – plagira ga, i krije na očiglednom a neupadljivoj mestu, i to tako što mu omot okreće naopako; potragu za njim vrši policija, kao predstavnici oficijelne kritike, ali pozitivizam im ne uspeva (njihov metod Lakan određuje kao realist’a imbecility); jedino Dipen nalazi ono za čim traga jer je i sam pesnik i jer koristi imaginaciju, tj. njegov metod odudara ili kontrira opšteprihvaćenim načelima policije; pronalaženje pisma deo je džentlmske osvete za stare dugove i ono je nagovešteno drugim pismom – citatom iz drame. Sem toga, romantičarska je i sama neobična atmosfera: Jacques Lacan, „Seminar on The Purloined Letter”, *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 32-34.

problema smisao pisma u značenju slova, tj. jezičkog znaka omogućuje isticanje njegove figurativne strane. Ukradeno pismo može se shvatiti kao figura semiološke ontologije<sup>67</sup> koja ističe činjenicu da vrednost i smisao svakog sistema znakova isključivo zavisi od njegove pragmatične dimenzije, tj. da je izrazito arbitrarna i polisemična.<sup>68</sup> „Ukradeno pismo” funkcioniše preko oscilacija između svog sadržaoa – teksta koji prenosi, i same sadržine – tekst, pismo koje prenosi. Time ova Poova priča dobija jedno od osnovnih postmodernističkih odlika – autoreferencijalnost, jer je njena narativna i semantička osnova izgrađena na principu ogledalne refleksije.

### Poove nedipenovske priče

Korpusu Poovih detektivskih tekstova, osim priča o Dipenu, često se pridružuju i: „Ti si taj”, „Čovek gomile”, „Zlatna buba” i „Đavo perverznosti”.

Najviše sličnosti sa detektivskim narativom može se pronaći u priči „Ti si taj” (1844).<sup>69</sup> U njoj se uočavaju postupci navođenja na pogrešnu stranu pomoću lažnih tragova, isticanje počinioca kao najmanje sumnjive osobe i korišćenje elementarne

<sup>67</sup> John T. Irwin je posmatrao numeričku strukturu priče u vezi sa etimologijom reči simple, even, odd koje presudno određuju „Ukradeno pismo”. On ovu priču izdvaja kao najraniji primer američkog simbolističkog teksta koji funkcioniše na osnovu podudaranja naslova i centralnog simboličnog objekta. Na taj način insistira se na lingvističkom prikazivanju tekstualnog prikazivačkog statusa posredstvom simbola koji upućuje na samo lingvističko prikazivanje – stvara se jedna od prvih samosvesnih i samoreflektivnih priča koje se bave problemom znakovnog predstavljanja. Ovakva pozicija, koja se bazira na problemu znakovnog predstavljanja, još više je ironizovana i zakomplikovana preokretom da je dokument najbolje sakriven ako je uočljiv. Time se simbolično evocira osnovna misterija pisanja – pismo kao niz napisanih, materijalnih slova na površini papira upućuje/sadrži metafizički smisao – misli, čime se uspostavlja razlika između sadržioa i sadržine. Ona je neposredno zavisna od razlike unutra/spolja. Ministrovo skrivanje pisma preokretanjem kao rukavice postulira smisao da način na koji pisanje fizički sadrži misli jeste skrivanje na a ne u površini pisanja. Povraćaj pisma skrivenog na uočljivom mestu simboliše postupak čitanja u kome se oslobađa smisao zatvoren na površini napisanog. Preokretanje pisma predstavlja i izokretanje odnosa sadržioa i sadržine te upućuje na figuru ponavljanja koja neprestano oscilira između sadržine i sadržioa. Izokretanje pisma iznutra ka spolja sugerise da pisani tekst „sadrži” svoj smisao na suštinski drugačiji način od onoga na koji pismo (slova) sadrže tekst. John T. Irwin, *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and Analytic Detective Story*, Baltimore and London, 1994. 263–265.

<sup>68</sup> Poigravanje, ili pre eksperimentisanje rečima, posebno njihovom označiteljskom stranom javlja se na više mesta u priči. Tako i čuveni princip o skrivanju na uočljivom mestu Dipen ilustruje primerom igre sa geografskom kartom – najteže se pronalaze krupno napisane reči. Još su zanimljiviji primeri o svođenju analize na algebru i o natpisima na radnjama koji privlače pažnju. To je primetno i u adresi na kojoj živi Dipen – III sprat, br. 33. Čak je i etimološki utrostručavanje motivisano, jer priča o simple(even)/odd upućuje na to da odd znači trougao; to se može reći i za inicijal Ministra D, koji upućuje na grčko delta, tj. trougao.

<sup>69</sup> Iste godine pojavila se i priča „Duguljasti sanduk” koja, takođe, počiva na motivu sanduka i ironiziranoj perspektivi, ali je predstavljena u gotskom maniru.



balistike.<sup>70</sup> Takođe, ovde se javlja još jedan bitan motiv: priznanje ubice nakon suočavanja sa okrutnošću zločina.

Priča „Ti si taj” prenosi događaje vezane za ubistvo Barnabasa Šatlwortija, najcenjenijeg i najbogatijeg stanovnika sela Retlboroa. On je u subotu ujutru krenuo na konju da bi stigao u grad, ali se dva sata nakon odlaska ranjeni konj prekriven blatom vratio bez jahača i bisaga. Istog trenutka organizuje se potraga na čijem je čelu Čarls, „stari Čarli,” Gudfelou. On je šest meseci pre toga stigao u selo i žitelji su ga, iako ne znajući ništa o njemu, zbog imena Čarls, koje nose uvek samo oni otvoreni, muževni, iskreni, dobrodušni, srčani i čiste savesti, prihvatili. Gudfelou je bio Šatlwortijev sused i redovno je obitavao kod njega gosteći se i ispijajući svoj omiljeni „šato margo”. Šatlworti mu čak obećava na poklon čitav sanduk vina.

Istraga pod vodstvom „starog Čarlija” ne uspeva da pronađe telo, ali otkriva mesto zločina, krvavi prsluk i nož Barnabasovog nećaka Penifedera što je dovoljno za njegovo hapšenje. Na sudu Penifeder priznaje da je u subotu bio u lovu i prolazio mestom na kome su pronađeni tragovi borbe. Gudfelou, navodno braneći nećaka, iznosi odlučujuće optužbe protiv njega: kako je bio u svadi sa stricem i znao da će ga ovaj isključiti iz testamenta, zbog čega je i otišao u grad.

U međuvremenu, konj umire i Čarli predlaže da izvade zrno iz njegove rane. Upoređujući ga sa Penifederovom puškom otkrivaju da je metak iz nje ispaljen, te nećak biva osuđen na smrt. Dok se čeka presuda, seljani lumpuju u Gudfelouvoj kući. On organizuje i posebno slavlje da popuju vino koje mu je naknadno stiglo, kako mu je ubijeni sused obećao. Na vrhuncu pijanke ogromni sanduk se postavlja na sto. Čim pripovedač otvori poklopac iz njega izleće skoro istruleo leš Šatlwortija i u lice Čarliju izgovara reči: „Ti si taj”.

Gudfelou prestravljen priznaje ubistvo i zaveru protiv Penifedera i umire. Nećak je zbog drskosti ošamario Čarlija u stričevoj kući, kada se ovaj zarekao da će mu se osvetiti. Privučen Šatlwortijevim novcem, Gudfelou koristi priliku i ubija ga u šumi nameštajući sve posredne dokaze da upute na Penifedera. Pripovedač je prozreo njegovo nedelo i za lešom je tragao na suprotnoj strani od seoske istrage. Kada ga je pronašao, ugurao je u njega kitovu kost i stavio ga u sanduk. Reči koje je leš izgovorio delo su pripovedačevog trbuhozborenja. Penifeder biva oslobođen, nasleđuje stričevo bogastvo i živi srećno.

Iako u priči nema „pravih” detektiva, tj. junaka određenih ovom vokacijom, dva lika preuzimaju na sebe ulogu istražitelja. S jedne strane, nalazi se Čarls Gudfelou koji je organizator i vođa istrage. Priča prati njegove akcije da bi se na kraju ispostavilo kako se u njegovom liku stapaju ubica i detektiv. Zasluga za to pripada drugom „detektivu”, pripovedaču, koji u pozadini, van scene i fokusa priče, preuzima sopstvenu istragu i organizuje razotkrivanje pravog ubice. Zanimljivost vezana za njega jeste korišćenje naizgled nadnaravnog sredstva – „svedočenja” ubijenog, da bi se ubica sam razotkrio. Ali, epiloški kraj, u duhu objašnjenog gotika, pokazuje da su nadnaravne stvari zapravo trik kojim se istražitelj uspešno pomogao.

<sup>70</sup> Često se navodi da je Po prvi koji je iskoristio balistički izveštaj. Međutim, pre njega slično je uradio i William Leggett u „The Riffle” 1828.

Postojanje dva detektiva i dve istrage direktno se odražava na pripovedanje. Segment koji prati Čarlija ispričan je iz perspektive kolektivnog pripovedača i izrazito je ironično obojen. Ovaj aspekt prenosi fokalizaciju seljana koji, dobrodušni, lakoverni i ograničeni, ne uspevaju u Gudfelou da prepoznaju ubicu.

Kolektivni pripovedač je na sceni sve do odlučujuće gozbe kada biva zamenjen individualnim. Za razliku od kolektivne perspektive koja je ograničena, individualna pripada „detektivu” i prenosi način na koji je istraga pozitivno rešena, odnosno razotkriva tragove koje je kolektivni pripovedač preneo, ali prevideo. Njome i započinje priča: „Odigraću sada ulogu Edipa u enigmati iz Retlboroa. Razjasniću vam... tajnu mehanizma koji je doveo do čuda u Retlborou...”<sup>71</sup>

Iako je individualna perspektiva od presudnog značaja, kolektivna zauzima veći deo prostora u priči. To je bila neminovnost jer su funkcije detektiva i pripovedača izjednačene, odnosno objedinjene u detektivskom liku.

Ironična intoniranost kolektivne perspektive na granici je parodije.<sup>72</sup> Tome doprinosi i poigravanje imenima glavnih junaka. Prezime ubijenog (Shuttleworthy) sastavljeno je iz dva elementa – *shuttle* i *worthy*. Prvi deo upućuje na prevozno sredstvo a drugi na ugled i bogatstvo. Ove osobine suštinski određuju Barnabasov lik. U Čarlijevom slučaju poigravanje imenom sprovedeno je u Sternovom maniru. Seljani Čarlsa prihvataju za dobru i ispravnu osobu smatrajući da on sa takvim imenom ne može biti drugačiji. Ironija njegovog imena ne završava se percepcijom seljana, s obzirom na to da prezime Goodfellow u prevodu znači dobar momak.

U nečakovom imenu (Pennifeather) mogu se prepoznati dva oblika – *penni(es)*, u značenju novčić, peni, kao i *feather*, sticanje novca nepoštenim načinom. Naziv sela – Rattleborough – upućuje na gubitak prisebnosti i nervozu (*rattle*), odnosno na odvođenje, odnošenje (*bring/brought*).

Poigravanje rečima i njihovim smislovima eksplicitni je deo pripovedačevog diskursa. Raspravljajući o značenju latinske fraze *cui bono*, on navodi: „*Cui bono* je u svim popularnim romanima, a i drugde – na primer, u romanima gospođe Gor (autorke *Sesila*), dame koja citira sve jezike, od haldejskog do Čikasoja, u čemu joj pomaže g. Bekford – kažem u svim popularnim romanima, od Bulverovih i Dikensovih do Turnapenija i Ejnsvorta, dve male latinske reči *cui bono* se prevode kao ‘u koju svrhu?’ ili (kao u *quo bono*) ‘kojim dobrom?’ Međutim, njihovo pravo značenje je ‘u čiju korist’. *Cui*, kome; *bono*, da li je za dobrobit?”<sup>73</sup> Na taj način pojačava se metafikcionalna strana priče i ističe dvosmislenost, tj. činjenica da elementi pripovedanja predstavljaju tragove ispričanog, i obrnuto.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> E. A. Po, Ibid, 680.

<sup>72</sup> John T. Irwin smatra da je Po u ovoj priči parodirao sopstveni model detektivske priče i stvorio njenu komičnu varijantu: John T. Irwin, *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and Analytic Detective Story*, Baltimore and London, 1994, 202–204.

<sup>73</sup> E. A. Po, Ibid, 686.

<sup>74</sup> Dvosmislen odnos prema jeziku, istaknut i dominantnom Čarlsovom osobinom – slatkorečivošću, ne samo da predstavlja izvor ironije, već i svedoči o bitnim semiološkim

Metafiktionalnost nije uslovljena samo pripovedačevim komentarima. Ona se tiče i neposrednog prenošenja dokumenta, pisma koje Gudfelou prima i u kome ga obaveštavaju o sanduku vina što će dobiti. U epilogu se otkriva da je u pitanju falsifikat, deo trika kojim se istražitelj poslužio.

Posebno mesto pripada biblijskoj referenci koja se nalazi u naslovu priče. Ona potiče iz *Starog zaveta* (Samuel 12: 1–7): Natan je optužio kralja Davida za organizovanje ubistva Uriaha kako bi mu preteo ženu Batshebu. Natan koristi parabolu o bogatom čoveku koji je imao veliki broj ovaca, ali je ukrao jedinu ovcu siromahu za gozbu svojih gostiju. David izjavljuje da takav čovek zaslužuju smrt zbog svoje pohlepe i gramzivosti, na šta mu Natan odgovara: „Ti si taj”.<sup>75</sup>

Poov tekst predstavlja ilustraciju navedene biblijske fraze. Citat upućuje na svoj kontekst i ističe preokret koji priča narativizuje jer otkrivanje počinioaca reflektuje scenu iz Samuela. Međutim, do nje se dolazi u potpuno drugačijem, gotskom okruženju.

Ono što je bitno i što će postati osnovnim principom naslovljavanja klasičnih detektivskih tekstova, tiče se metaforičnog odnosa naslova i korpusa, i njihove važnosti ne samo u semantičkom već i sintaksičkom smislu. Naslovna odrednica nagoveštava očekivani smisao i u isto vreme aludira na najbitniji element za događaje koje priča prenosi. Ovakav odnos naslova i korpusa predstavlja jedan od principa reflektovanja, motivisanja plana izraza planom sadržaja.

Ostale Poove tekstove teško je odrediti kao detektivske. Ipak, od vremena Doroti Sejers „Zlatna bubu” se izdvaja kao jedna od njih jer počiva na postupcima koji se javljaju i u prethodnim pričama.<sup>76</sup> „Zlatnu bubu” određuju dve perspektive. U prvoj

---

problemima koji su sastavni deo detekcije prestupa. Tako je naglašeno da je osnova „imaginativne analize” interpretacija.

<sup>75</sup> Identična replika javlja se i u Richard A. Locke, *The Great Moon Hoax*, (Velika Mesečeva prevara), 1835, objavljenoj u njujorškom Sun-u. U pitanju je serija od šest članaka o životu na Mesecu. Otkriće pomoću novog tipa teleskopa lažno je pripisano John Herschel, najpoznatijem astronomu tog doba, i fiktivnom dr Grantu. U prvom članku opisuje se razgovor protagonista Dr Grant i John Herschel, o novom tipu teleskopa. Kada Sir John predloži da probleme sočiva reše na način Njutnovog reflektora, Sir Grant skače sa stolice uzvikujući navedenu rečenicu (<http://www.museumofhoaxes.com/moonhoax1.html>). Po je bio upoznat sa ovim člancima jer je u isto vreme radio u Sun-u. Slične motive moguće je pronaći u priči „Pustolovina bez premca izvesnog Hansa Pfala”, (1835) koja se smatra jednom od prvih SF priča i prikazuje putovanje na mesec balonom, i „Podvala sa balonom”. (1844). Videti: Dawn B. Sova, *Edgar Allan Poe: A to Z*. New York, 2001, 236; Robert Sharp. „Poe's Chapters on Natural Magic,” *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, edited by Benjamin Franklin Fisher IV, Baltimore, 1990, 165–6, [http://en.wikipedia.org/wiki/Thou\\_Art\\_the\\_Man](http://en.wikipedia.org/wiki/Thou_Art_the_Man).

<sup>76</sup> Doroti Sejers navodi da su „Ubistva”, „Pismo” i „Ti si taj” ograđene „Zlatnom bubom” na jednoj, i „Misterijom Mari Rože”, na drugoj strani. Ove dve priče predstavljaju potpuno suprotne polove detektivskih sižea: prva je krajnje romantičarska i senzacionalistička, a druga klasična i intelektualna. U tom smislu, detektivika prve grupe podrazumeva neprestano nizanje događaja, mistifikacija sledi za mistifikacijom, pred čitaocem se konstantno predočavaju zagonetke dok najzad u poslednjoj glavi sve ne bude rešeno. Ostvarenja drugog tipa – čisto intelektualni detektivi – podrazumevaju da se sve već desilo u prvoj glavi i da priča prati prikupljanje tragova koji vode rešenju. Zato Sejers navodi da je Po postavio tri tipa detektivskih sižea: intelektualni – „Misterija Mari Rože,” senzacionalistički – „Zlatna bubu”,

se postavlja misterija, a u drugoj daje njeno objašnjenje. Obe su predočene kao ispovesti, s tim da misteriozni deo pripada pripovedaču, a objasnidbeni monologu njegovog prijatelja. Čitava priča predstavlja ilustraciju, tj. poigravanje motoom.<sup>77</sup> „Hej, hej, ovaj momak igra kao lud, ugrizla ga tarantula”.<sup>78</sup>

Sintaksički priča prikazuje potragu i otkrivanje zakopanog blaga. Pripovedač je prisan prijatelj Vilijama Legrana koji je nakon propasti svoje ugledne porodice prešao da živi u osami,<sup>79</sup> na Salivenovom ostrvu, u društvu vernog pratioca crnca Jupitera. Događajni niz počinje Vilijamovim otkrićem jelenka prekrivenog zlatom. Kako bi prijatelju dočarao izgled, on crta bubu na papiru. Međutim, pripovedač na crtežu raspoznaje obrise mrtvačke glave. Posle mesec dana Jupiter dolazi kod pripovedača i predaje mu Vilijamov poziv. Oni kreću u potragu za zakopanim blagom. Crnac, ne razlikujući levu od desne strane, greši prilikom prvog određivanja mesta blaga, ali u drugom pokušaju otkrivaju bogatstvo čuvenog gusara, kapetana Kida. Nakon toga Vilijam objašnjava kako je otkrio i dešifrovao mapu koju je slučajno pronašao.

Obasnidbeni segment priče koji počiva na principima kriptologije naveo je mnoge da „Zlatnu bubu” poistovete sa detektivskim narativima.<sup>80</sup> Međutim, ona je mnogo bliža avanturističkim sižeima. U njoj ne postoje motivi koji bi uputili na detektiviku, jer pripovedač ograničenog znanja nije dovoljan za to, dok je Vilijam više koncipiran kao avanturista nego li mudar junak što raizotkriva zločine.

Slično je i sa pričom „Čovek gomile”. Ona se zasniva na motivu praćenja. Kao moto se izdvaja La Brijerov navod: „Velika je nesreća ne moći biti sam”. Pripovedanje je izvršeno iz perspektive glavnog junaka koji jedne jesenje večeri, u Londonu, u kafani D, u gomili primećuje neobičnog, oronulog straca i odlučuje da ga prati. Tokom čitave noći pripovedač ne gubi iz vida stranca, kružeći ulicama Londona, i na kraju zaključuje da je starac oličenje duha duboko skrivenog zločina, te ne želi da bude sam, čovek je gomile. Motiv praćenja, pretpostavljeni zločinac i ispovedno pripovedanje nedovoljni su da bi ovaj tekst bio identifikovan kao detektivski.<sup>81</sup>

---

i mešoviti – „Ubistva”.

<sup>77</sup> I ovaj, kao i većina drugih citata su krivotvoreni. Iako se navodi da je on preuzet iz komedije Arthur Murphy, All in the Wrong, u tom tekstu ne postoji navedena fraza.

<sup>78</sup> Imajući u vidu da bug na engleskom znači potragu i lud, jasno je istaknuto da priča prikazuje zlatnu groznicu.

<sup>79</sup> Ovo je jedna od karakteristika koja Vilijama približava Dipenu. Međutim, reč je o tipičnom Poovom postupku karakterizacije muških likova.

<sup>80</sup> Dojl je iskoristio sličan zaplet za svoju priču „The Dancing Men”.

<sup>81</sup> Ponegde je moguće pronaći da se kao detektivska navodi i priča „Đavo perverznosti”. Ali, ona tek nema dodirnih tačaka sa detektivikom jer prikazuje savršeni zločin iz perspektive počinioca koji iz iracionalnih razloga razotkriva sebe. Sličan siže postoji i u priči „Izdajničko srce”.

## Poove konvencije

Edgar Alan Po je u pričama o Dipenu uveo postupke koji će prerasti u konvencije detektivike. Pre svega, on je koncipirao detektivski žanr kao element književnosti uopšte, a ne vrstu popularne, žanrovske ili neke treće literature. To je učinio pokazavši da ovi tekstovi predstavljaju nešto više od sižea čiji je cilj motivacija objasnidbenog kraja. Iako će se estetika detektivike, posebno u klasičnoj školi, svoditi na skup pravila koja treba poštovati da ne bi došlo do zastranjivanja sa puta rešavanja zagonetnog zločina, Po je postavio model koji, sem odgonetanja, otvara i čitav niz drugih mogućih interpretacija.

Posebno je važno istaći da je on veoma malo pažnje poklanjao raspletu, ne samo u smislu plauzibilnog objašnjenja, već je u dve („Misterija” i „Pismo”), od tri priče klasičan detektivski rasplet izostavljen.<sup>82</sup> Osim toga, tekstovi o Dipenu nisu ispričani do kraju. U njima ima puno praznih mesta hotimice ostavljenih čitalačkoj imaginaciji na dopunjavanje. Kuriozitet je da su u pitanju informacije vezane za centralne motive naracije. Na primer, ne zna se sadržaj pisma u istoimenoj priči, kao što se i „Misterija” prekida onda kada bi trebalo da počne, tj. ne prikazuje se hvatanje ubice.

Sintaksičke elemente američki autor preuzeo je iz postojeće evropske tradicije, gotika, (pseudo)memoarske i romantičarske književnosti. Najveća inovacija jeste koncept detektiva, tačnije istražitelja,<sup>83</sup> nastao kao romantičarska modifikacija mudrog junaka koji razotkriva zločine. U duhu romantizma Dipen je koncipiran poput ambivalentnog ekscentrika, neobičnog lika koji abdukcijom rešava komplikovane društvene probleme. Da bi u tome uspeo, on ne koristi pozitivističke, već metafizičke metode, nagađanje i empatiju, u skladu sa principima verovatnoće i izuzetnosti.

Prostor kojim se detektiv kreće izrazito je romantičarski. Njegova osnovna odlika jeste hermetičnost, zatvorenost, i to kako u fizičkom, tako i u metafizičkom smislu. Aktuelni devetnaestovekovni društveni kontekst sa zločinima koji ga ugrožavaju, kao i prikazivanje njihovog obelodanjivanja, nesumnjivo su elementi tradicije kalandara i zbornika stvarnih prestupa, kao i Vidokovih *Memoara*. Čak se i profesionalno razotkrivanje zločina može dovesti u vezu sa navedenim tradicijama. U starim tekstovima mudri junaci su dobijali nagradu za svoje postupke, doduše više kao religiozno-moralnu nego li materijalnu satisfakciju. Sa Vidokom istraga za novac postaje uobičajena literarna profesija. Dipen takvu poziciju još više naglašava.

<sup>82</sup> U pričama o Dipenu interesovaje nije usmereno toliko ka rešenju koliko ka prepoznavanju i testiranju ograničenja racionalnog zaključivanja u svetu subjektiviteta i iluzija, svetu koji je suštinski iracionalan: Albert D. Hutter, „Dreams, Transformations, and Literature: The Implications of Detective Fiction,” *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 232.

<sup>83</sup> Treba napomenuti da u engleskom jeziku postoji više naziva za detektiva: sleuth, detective i private eye. Po u svojim tekstovima nije upotrebljavao odrednicu detective, koju će uvesti En Ketrin Grin, već je koristio oblik sleuth. U hard-boiledu se pojavljuje termin private eye. Ako bismo pokušali navedene nazive da prevedemo na srpski, onda bi sleuth moga da se prihvati kao istražilac, detective kao detektiv, a private eye kao privatni detektiv. Inače, sve do 1843. godine naziv detective nije se koristio u policiji, a od 1856. počće da se primenjuje i za civile.

U Poovim detektivskim pričama ne postoji „realističan” kriminalac, te nema ni mesta tragičnim implikacijama zločina. U ovim pričama likovi uvek predstavljaju ideje, pa nisu određeni emocijom već racijom. Orangutan, sem svoje funkcije neočekivanog ubice, nema nikakvih drugih životinjskih karakteristika – nije dočaran van svoje uloge. Ministar D je Dipenova slika iz ogledala, podjednako nereljefan i pametan; Mari Rože je samo ime, leš koji se pojavljuje kao neophodni inventar detekcije. Ovakav koncept likova ukazuje da je Po pod detekcijom podrazumevao sukob ideja, te su karakteri morali biti svedeni samo na svoje osnovne funkcije, kao u damama, s tim da su bele i crne figure zamenjene racionalnim i iracionalnim silama.

Objašnjenje misterioznih zločina preuzeto je iz gotske romanse. Međutim, za razliku od pozicije epiloga, objašnjenje je postalo objašnjavanje i zauzelo je dobar deo prostora priča. Otuda dolazi do dominacije diskursa, detektivovog i pripovedačevog, u odnosu na događaje. Tako priče o Dipenu ne prenose same zločine, već njihove intepretacije iz različitih perspektiva, počevši od medija i policije, preko pripovedača, do detektiva. Postojanje više pripovedača, odnosno instanci provedanja, uslovalo je fokusiranje ne na samim pripovednim glasovima, koliko na strukturi pripovedanja. To je dovelo do gotovo distinktivnog obeležja detektivske naracije – pripovedanja unazad, i otvorilo različite mogućnosti manipulacije perspektivama. Na sintagmatskom planu manipulacija perspektivama „naratizovana” je preko para ekscentričnog detektiva i njegovog zadivljenog i delimično glupog pratioca, dok je na paradigmatomskom manipulacija dovela do „dvofabularnosti”, tačnije, „dvodiskursnosti”: pošto pravih događaja nema, sve se svodi na govor – priče o istrazi i priče o zločinu.

Semantička strana detektivske priče realizovana je u skladu sa načelima iznetim u Poovim esejima. Efekat koji ostvaruje nastaje objedinjavanjem različitih segmenata (od junaka, do intertekstova) i tiče se postupka razotkrivanja zagonetnog i neobičnog prestupa, a ne samog rešenja.<sup>84</sup> Zato je i Po ove priča nazivao analitičkim jer je analiza ono što objedinjuje njihov efekat, ili semantiku. Pri tome je bitno naglasiti da je ironična distanca, u skladu sa romantičarskim preferiranjem ove figure, izrazita.

Na pragmatičkom planu, Po je uspostavio razliku između horora i detektivike. U ranom gotiku ova razlika nije postojala – tekstovi su bili mahom horor atmosfere, a elementi detektivike su se pojavljivali na kraju kada su se neobične pojave objašnjavale kao nedela ljudskih ruku. Oba žanra počivaju na misteriji, koja je ujedno i osnovno inspirativno jezgro romantizma. Ali, dok u hororu misterija doživljava entropiju, u detektivici ona biva demistifikovana i racionalizovana. I upravo ovakav odnos prema iracionalnom i racionalnom Po je postavio u svojim pričama naglašavajući iracionalni element u hororu i racionalni u detektivici.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Jedinstveni efekat koji karakteriše detektivsku priču, po Pou, proizilazi iz njenog kraja. On navodi tri neophodnosti da bi se to ostvarilo: ukoliko se misterija ne održi do trenutka objašnjenja, onemogućava se jedinstveni efekat; objašnjenje na kraju mora pokriti sve, odnosno sve prethodno mora biti objašnjeno na kraju; objašnjenje ne sme biti zasnovano na nemotivisanim, neprihvatljivim i neumetničkim otkrivanjem misterije zapleta. Navedeno po: William Marling, *Detective Novels: An Overview*, <http://www.detnovel.com/>

<sup>85</sup> Više videti u: Tony Magistrale, Sidney Poger, *Poe's Children: Connections between Tales of Terror and Detection*, New York, 1999, 24.

Najveći previd kritike je što žanr doživljava statično pa interpretaciju njegovih konvencija u kontekstu različitih umetničkih perioda proglašava drugim žanrovima. Tako je klasična škola stvorena dobrim delom pozitivističkom interpretacijom Poovog modela, dok hard-boiled počiva na modernističkoj, egzistencijalističkoj artikulaciji istog. Metadetektivika u postmodernoj perspektivi posmatra detektivske konvencije. Ali, kritika mahom nema osećaj za kontinuitet, pojave posmatra sinhronijski, pa u ovim podžanrovima traži razlike i insistira, pogrešno, na njihovoj samosvojnosti. U Poovim tekstovima koji se uzimaju za osnove detektivike postoje tragovi svih kasnijih škola. Tako, recimo, Porter insistira na hard-boiled karakteristikama njegovih priča,<sup>86</sup> dok Kerolin A. Darem (Carolyn A. Durham) izdvaja višeslojnu intertekstualnost, multikulturalne reference, naročito u pogledu odnosa sukoba „originala” i „prevoda”, i to kako tekstualnih, tako i geografskih, za osnovne pokazatelje metadetektivske orijentacije Poovih priča o Dipenu.<sup>87</sup>

„Po je stvorio detektivsku priču, a potom je stvorio tip čitaoca detektivskih fikcija.”<sup>88</sup>

## Litearatura

Po, Edgar Alan. *Sabrane priče i pesme*, preveli Svetislav Stefanović, Vera Stojić, Božidar Marković, Kolja Mićević, Sveta Bulatović, Vuka Adamović, Ljubiša Jeremić, Nemanja Jovanov, Svetislav Jovanov, Aleksandra Mančić, Milan Miletić, Tatjana Simonović Ovaskainen, Jovica Aćin, Beograd, 2006.

Bleiler, Richard J. *Reference Guide to Mystery and Detective Fiction*, Colorado, 1999.

Bonaparte, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, translated by John Rodker, London, 1949.

Derrida, Jacques. *The Purveyor of Truth*, [http://art3idea.psu.edu/locus/purveyor\\_of\\_truth.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/purveyor_of_truth.pdf)

*E. A. Poe – Critical Assessments*, volume III, edited by Graham Clarke, Mountfield, 1991. Gluščević, Zoran. *Romantizam*, Cetinje, 1964.

Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*, New York, 1946.

Hutter, Albert D. „Dreams, Transformations, and Literature: The Implications of Detective Fiction,” *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 230–251.

Irwin, John T. *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and Analytic Detective Story*, Baltimore and London, 1994.

<sup>86</sup> Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven and London, 1981, 128.

<sup>87</sup> Carolyn A. Durham, „Modernism And Mystery: The Curious Case Of The Lost Generation – Critical Essay”, *Twentieth Century Literature*, Spring, 2003. Više o Poovom doprinosu detektivici videti: Robert A. W. Lowndes, „Contributions of E. A. Poe”, *The mystery Writer’s Art*, edited by Francis M. J. Nevenis, Ohio, 1970.

<sup>88</sup> H. L. Borhes, „Detektivska priča”, *Usmeni Borhes*, prevela Velinka Popov, Beograd 1990, 48.

- Johnson, Barbara. *The Frame Of Reference: Poe, Lacan, Derrida*, <http://wiki.uiowa.edu/download/attachments/570/Johnson-TheFrameOfReference.pdf>
- Lacan, Jacques. „Seminar on *The Purloined Letter*”, *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 28–55.
- Magistrale, Tony, Poger, Sidney. *Poe's Children: Connections between Tales of Terror and Detection*, New York, 1999.
- Marling, William. *Hard-Boiled Detective Fiction*, <http://www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled.html>
- Most, Glenn W. „The hippocratic Smile: John le Carre and the Traditions of the Detective Novel,” *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 341–365.
- Murch, A.E. *The Development of the Detective Novel*, London, 1958.
- Peithman, Stephen. *The Annotated Tales of Edgar Alan Poe*, New York, 1981.
- Sharp, Robert. „Poe's Chapters on Natural Magic,” *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, edited by Benjamin Franklin Fisher IV, Baltimore, 1990.
- Sova, Dawn B. *Edgar Allan Poe: A to Z*. New York, 2001.
- Symons, Julian. *Bloody Murder, From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, Penguin Books, 1975.
- Vries, P. H. De. *Poe and after: the Detective Story Investigated*. Amsterdam, 1956.
- Woeller, W. Cassidy, B. *The Literature of Crime and Detection*, London, 1986.
- Wuletich-Brinberg, S. *Poe: the Rationale of the Uncanny*. New York, 1988.
- Wallace, Irving. *The Fabulous Originals, Lives of Extraordinary People Who Inspired Memorable Characters in Fiction*, New York, 1955.
- Encyclopedia Britannica. Ultimate Reference Suite*, Chicago, 2009, DVD izdanje. [http://en.wikipedia.org/wiki/Thou\\_Art\\_the\\_Man](http://en.wikipedia.org/wiki/Thou_Art_the_Man)

Dejan Milutinović

## EDGAR ALLAN POE AND DETECTIVE GENRE

### Summary

In the work of *Edgar Allan Poe and detective genre* Dejan Milutinović analyses the following stories: “Murders in the Morgue Street”, “Mystery of Mary Rogers”, “Stolen letter”, “You are the one”, “The man of the Crowd” and “Golden bug”. In the beginning there is a difference between them, owing to the fact that in the first three the hero is A. C. Dupin, while in others he does not occur. Dupin stories are observed with regard to the actions that will at the beginning of XX century become conventional detective ones. This primarily refers to the concept of a great detective, detective's friend - a chronicler, chronotope of a locked room, a dumb police inspector and emphasized irony. Prosaics here present were taken by the American author from the existing European tradition, gothic, (pseudo)memoir and romantic literature. The biggest innovation is the concept of a detective, precisely an investigator, created as a romantic modification of a wise hero who reveals the crimes: Poe's Dupin is the first real detective in the sense in



which he will become known by the characteristics of the genre. It is also significant that Dupen's method has nothing to do with positivistic or inductive-deductive principles. An investigator reaches his assumptions on the principles of probability, specificity and empathy. Later authors will return to the emphasis on the analysis as a positivistic method and connect it to induction or deduction. Regarding "non Dupenian" stories ("You are the one", "The man of the Crowd" and "Golden bug") it is pointed out that only "You are the one" can be accepted as the one with the actions of a detective genre. The other two cannot be taken as examples of detective stories. In the end Dejan Milutinović concludes that Poe's texts about Dupen have actions that guide to post modernism, such as the examples of romantic symbolism, metafictional conception of texts, direct motivation of the plan of expression (syntax) by the plan of the contents (semantics).

