

BORHES I DETEKTIVSKI ŽANR

U ovom radu posmatra se pozicija detektivskog žanra u Borhesovoj eksplicitnoj i implicitnoj poetici pripovedanja, posebno klasične škole, kao i njegov značaj za postmodernu.

Ključne reči: detektivika, klasična škola, postmoderna, tekst, metafizika

Detektivska priča na tlu Latinske Amerike prolazi kroz iste modifikacije kao i ona u Evropi i SAD-u šireći se ovim prostorom četrdesetih godina prošlog veka. U početku prevladavaju takozvani armchair („sedeći“) detektivi, stilski i jezički evropeizovani, čije su avanture prevashodno vezane za politički ambivalentni kontekst. Ipak, osim na principima klasične škole, detektivika je u Hispanskoj Americi pratila i konvencije hard-boileda koje su neretko služile radi parodiranja whodunit-a. Naročito interesovanje poklanjano je političkoj korupciji (na primer, u tekstovima Brazilca Rubena Fonseke ili Meksikanca Paka Ignjacija Tabija II).

Ipak, bez obzira na svu raznolikost detektivike na tlu Hispanske Amerike, svi se slažu da je Borhes otvorio novo poglavlje ovog žanra, i to ne samo na navedenom prostoru, anticipirajući postupke koji će obeležiti postmodernističke (detektivske) tekstove (MILUTINOVIĆ 2004: 420- 427).

Borhesa je detektivskom žanru prevashodno privukla koherentna fabula koja je u doba modernizma delovala anahrono:

U ovoj našoj epohi, tako haotičnoj, postoji nešto što je skromno zadržalo klasične vrline: detektivska priča; budući da se ona ne razume bez početka, sredine i kraja (BORHES 1990a: 59-60)... Mislím da su te knjige [detektivski romani] učinile veliko dobro, zato što su podsetile pisce da je fabula važna (BERGIN 1981: 61).

Uporište za ovakve stavove Borhes je pronašao u klasičnoj školi, Pou i njegovim naslednicima:

¹ dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

Po nije želeo da kriminalistički žanr bude realistički, želeo je da to bude intelektualni žanr, fantastički² ako hoćete, ali jedan fantastički žanr inteligencije, ne samo mašte... Imamo, dakle, detektivski žanr kao jedan intelektualni žanr. Kao žanr baziran na nečem potpuno fiktivnom; radi se o tome da zločin rešava jedan apstraktni rasuđivač, a ne potkazivanje ili nesmotrenost zločinca... Česterton je učinio nešto različito: pisao je priče koje su, ponekad, fantastičke a koje na kraju imaju ipak jedan detektivski rasplet... Konan Dojl zamišlja jednu prilično tupavu ličnost, sa nešto nižom inteligencijom od čitačeve koju naziva dr Votson; drugi je pomalo komična ličnost i takođe pomalo poštovani Šerlok Holms. Dojl čini tako da junačka dela inteligencije Šerloka Holmsa priča njegov prijatelj, koji mu se neprestano divi uvek se služeći verovatnoćom, koji se pokorava Šerloku Holmsu i kome se sviđa da se pokorava. Sve se to nalazi u prvoj detektivskoj priči koju je napisao Po, i ne znajući da inauguriše jedan žanr... (BORHES 1990b: 53-59)

Nameru da detektivski žanr povrati intelektualnim izvorima, ali onako kako je to Po definisao, dakle ne kao povezivanje likova, događaja i hronotopa preko logičkog pripovedanja ostvarenog posredstvom „završenog i zatvorenog” teksta, već kao oblik mašte i čin misterioznog otkrića pomoću inteligencije, Borhes je realizovao „metafizičkim“ modifikovanjem normi klasične škole i poistovećivanjem svakog postupka razotkrivanja misterije sa detekcijom. Osnovno načelo po kome je detektivski žanr onaj koji prikazuje rasvetljavanje misterioznog zločina, on je proširio ističući misterioznost kao svojstvo koje nije nužno povezano sa zločinom.

To znači da u njegovim tekstovima detektivi svoj akterski identitet ne dobijaju posredstvom vokacije, pošto junaci nisu određeni kao detektivi zanimanjem. Oni to postaju na osnovu svojih interesovanja i postupaka, s obzirom na intelektualne operacije koje preduzimaju radi razotkrivanja date aporije. Promene u pogledu detektiva zahvataju i druge likove, pre svega aktere žrtve i počinioca, te žrtva nije samo onaj ko trpi zločin, već svako za koga se određena aporija vezuje, a zločinac je neko ili nešto što je dovelo do stvaranja aporije, tj. uslovalo da je žrtva prenosi. Zato zločinac može biti lik, ali je znatno češće u pitanju sistem normi, epistemoloških ili idejno-ideoloških, čije su konvencije dovelo do toga da žrtva postane aporična.

Otuda se detektivova potraga prevashodno tiče postupaka denormativizacije konvencionalnih predstava i njihovo usaglašavanje sa novim interpretativnim sistemima. To uslovljava da se akcija u potpunosti zanemaruje, a detekcija svede na kontemplaciju, odnosno „naučnu“ aktivnost. Tragovi koje detektiv tumači nisu samo fizički „ostaci“ zločina, već tekstualni zapisi povezani sa žrtvom, tako da je detektiv u poziciji autora koji na osnovu datih tekstova stvara sopstveni.

² Više o Borhesovom odnosu prema fantastici i realizmu videti u: MILUTINOVIĆ 2005: 16.

Ovakav vid detektivskog tumačenja blizak je „sedećim“ detektivima, ali ono što je specifično za Borhesa, i što će postati dominantno svojstvo postmoderne, jeste da je nastanak teksta predočen simultano, i to na dva načina. S jedne strane, priča prati postupke, odnosno aktivnosti na osnovu kojih tekst nastaje: eksplicitno se navode citati koje detektiv kombinuje, način na koji to vrši, dileme koje ga proganjaju i sl. S druge strane, tako ostvareni tekst nije konačan ni završen, jer podrazumeva da je u pitanju samo jedna od varijanti i ostavlja mogućnost recepijentu ili drugom autoru da isti nadopuni na svoj način.³ Zato Borhesove priče predstavljaju tekstove o tekstovima, a detekcija u krajnjoj interpretativnoj i prosedeovskoj instanci biva izjednačena sa pojmom tekstualizacije.

Otuda jedno od centralnih svojstava klasične detektivske škole – koherentan, sveobuhvatan i jedinstveni razjašnjavajući kraj – kod Borhesa doživljava entropiju, te rešenje misterije ostaje otvoreno i često nedorečeno, predstavljajući „uvod“ u nove aporije. Detekcija gubi svoj ontološki status svrsishodne aktivnosti određene finalnim rezultatom (objašnjenjem) i postaje izrazito dinamična kategorija – proces u kome je put kojim se kreće bitniji od samog cilja, tj. rezultata istrage.

Takav sitnaksički i pragmatički koncept detektivske priče doveo je i do modifikovanja semantičke strane, pa su osnovne komponente efekta ovog žanra – epistemološka (znati) i psiho-ideološka (želja) u potpunosti izjednačene sa metafizičkim kategorijama znanja i želje, odnosno aporijama identiteta, su/objektivnosti, vremena i sl. Znanje je shvaćeno kao postupak pripisivanja smisla haotičnom i nedokučivom svetu putem teksta, a želja kao potreba, ali nemogućnost (nedostatak) ostvarivanja takvog postupka.

Pošto je u osnovi Borhesovih interesovanja pokušaj dočaravanja metafizičkih pojmova, on pomera postupke detekcije još više sa hermeneutike ka semiozi, pri čemu detektiv ne nastoji da interpretira tragove, koliko da nasluti principe (nekoj od) znakovnih sistema koji su tim tragovima nagovešteni. Semiotička interpretacija detektivskih konvencija dovela je do toga da tragovi više ne predstavljaju simptome, već postaju znakovi i tekstovi. Samim tim i hronotop ovog žanra je modifikovan jer se sa plauzibilnosti prešlo na metafikcionalnost.

³ Ovakva simultanost priče naznačena je omiljenim Borhesovim motivima/simbolima/pojmovima lavirintom i ogledalom koji već svojom „tematskom“ stranom naglašavaju ukrštanje i preplitanje različitih kategorija. Zato priče u kojima se pojavljuju navedeni motivi/simboli/pojmovi ne samo da „govore“ o njima, već i same postaju lavirinti, odnosno ogledala čime se u potpunosti izjednačava plan izraza (sintaksa) sa planom sadržaja (semantikom) i ostvaruje tropičnost teksta. Na taj način Borhes inauguriše retoriku postmoderne za koju tropi nisu referencija na nešto spolja, već upućuju sami na sebe i svoju tekstualnost.

Detektivici postupci palimpsesta nisu strani, naprotiv. Ona je uvek po-drazumevala poigravanje stvarnošću i fikcijom (stvarni detektivci su istraživali fiktivne zločine ili *vice versa*), odnosno autentičnim i apokrifnim tekstovima (pozivanje na prethodnike i citiranje nebeletrističkih i vanliterarnih tekstova (pisama, raznih vrsta dokumenata, mapa i sl.)). Borhes ide korak dalje ukrštajući ne samo tekstove i postupke žanrova istog „semantičkog” polja (na primer detektivike, krimija i horora), već unosi i intertekstove i diskurse koji su bili, tokom inaugurisanja žanra početkom XX veka, nespojivi sa detektivikom: filosofije, istorije, teologije, nauke.

Time je potvrđeno shvatanje da su tekstovi samo varijacije i kombinacije prethodnih tradicija pošto se Borhes okreće prototipovima iz kojih se detektivika modifikovala: drevnim tekstovima sa likovima mudraca (sudija), zbornicima stvarnih zločina, gotici i sl. Transformacija navedenih tradicija prevashodno je vezana za postupak selekcije i intencije. Dok u drevnim oblicima navedeni primeri imaju moralno-didaktičku funkciju, Borhes iz korpusa filozofskih, istorijskih, teoloških i naučnih tekstova bira one koji aporizuju centralne postavke oblasti kojima pripadaju.

Prve pokušaje pisanja detektivskih priča Borhes je učinio sa Kasaresom u zajedničkoj zbirci *Sies problemas para don Isidro Parodi* koja predstavlja parodiju klasične škole blisku Agati Kristi. Priče su organizovane preko prstenaste kompozicije. Okvirni segmenti prikazuju kako Isodoru Parodiju u zatvoru⁴ dolaze „klijenti“ kojima je potreban pomoć. Oni mu iznose problem koji Parodi uspeva da reši ne napuštajući svoju ćeliju broj 273. Kada im predočava rešenje, detektiv koristi neki konkretan primer da bi im sve pojasnio, odnosno dočarao na koji način je misterija stvorena. Motivacija pojavljivanja ilustracija, tj. konkretnih primera pomoću kojih zagonetke dobijaju svoje rešenje, uslovljena je nadobudnošću klijenata i njihovom nemogućnošću da vide istinu pošto su zaokupljeni sobom. Misterioznost zločina, odnosno parodija,

⁴ „Pre četrnaest meseci mesar Agustin R. Bonorino, koji je prisustvovao povorci kočija u Belgranu, prerušen u italijanskog imigranta, zadobio je smrtonosni udarac flašom u slepoočnicu. Svi su znali da se ‘Bilsovom’ flašom koja ga je oborila poslužio jedan od momaka iz bande *Sveta šapa*. Ali kako je *Sveta šapa* predstavljala dragoceni birački element, policija je odlučila da je krivac Isidoro Parodi, za koga su neki tvrdili da je anarhist, što će reći spiritist: bio je vlasnik jedne berberske radnje u južnoj četvrti grada i napravio je glupost da iznajmi sobu nekom činovniku iz Osme policijske stanice, koji mu je već dugovao za godinu dana. Taj spoj zlosrećnih okolnosti zapečatio je Parodijevu sudbinu: izjave svedoka (koji su pripadali bandi *Sveta šapa*) bile su jednoglasne: sudija mu je dosudio dvadeset i jednu godinu zatvora. Život vezan za sedenje uticao je na ubicu iz 1919. godine: danas, to je dežmekasti četrdesetogodišnjak, obrijane glave, razložen i neobično pametnih očiju.“ (GLUŠČEVIĆ 2000: 466-467). Ostale priče iz ove zbirke nisu prevedene na srpski.

proizilazi iz „pomerene“ perspektive i diskursa kojim klijenti prikazuju događaje i koji reflektuju njihovu samozaljubljenost, taštinu, kvaziumetnost, jer su u pitanju samoproklamovane poete, glumci, novinari i sl.

Priča „Dvanaest figura sveta“ iz ove zbirke najavljuje neke od karakterističnih odlika kasnijih Borhesovih tekstova. U njenoj osnovi nalazi se čestertonovski zaplet koji misteriozno ubistvo povezuje sa „radom“ tajanstvene sekte: prilikom Molinarijevog pristupa Druzima, desilo se ubistvo i svi tragovi upućuju na to da je on počinilac, ali Parodi uspeva da razotkrije zaveru i spasi Molinarija.

Osnovno obeležje „Dvanaest figura sveta“ jeste ironija koje obuhvata sve segmente priče, i posebno je značajna za samo pripovedenje. Ono je ovde „autorsko“, predočeno iz neutralne perspektive i lišeno komentara ili ma kakvih eksplicitnih „remarka“ autoreferencijalne prirode. Međutim, kroz tekst se provlače iskazi koji imaju takvu, ironičnu (dvosmislenu) funkciju. Na primer, na početku Molinari, spremajući se za posetu Parodiju, zvižduće tango „Obeležena karta“ čime se aludira rešenje zagonetke koju će mu „detektiv“ sugerisati. Sličnu funkciju imaju i apozicije koje određuju članove Druza, Abenhalduna i Abula Hasana, i razotkrivaju njihovu „finansijsku“ prirodu (koju Molinari ne uočava).

Osim toga, posebno zanimljive diskursne aluzije tiču se unošenja nekih od prepoznatljivih Borhesovih motiva/simbola/pojmova, kao što su: lavirint, novčić, igre kartama, biblioteka, magijski predmeti i sl. Iako se oni nalaze na marginama pripovedanja i bivaju pomenuti usput, u kontekstu ostalih priča argentinskog autora, navedeni motivi/simboli/pojmovi služe kao tekstualni „konektori“ i oznake intertekstualnosti pošto se i drugi Borhesovi (detektivski) tekstovi oslanjaju na njih.

Prema tome, Borhes je još u svojim prvim pokušajima pokazao značajnu distancu prilikom korišćenja konvencija detektivskog žanra. Ukoliko je veza sa konvencionalnim modelom izraženija, to dolazi do pojačavanja otklona koji se ogleda u prizemljivanju, tačnije ironijskoj interpretaciji metafizičkih sadržaja. Međutim, kada je model (klasične) detektivske priče prisutan samo u naznakama, tada je na delu suprotni postupak jer postoji tendencija da se obične, efemerne pojave prikažu kao metafizički pojmovi.

U tom smislu, potpuno pomeranje detektivske priče ka intelektualnim, metafizičkim kontekstima i realizacijama ostvareno je u „Božjem zapisu“. Cinakan, vrač piramide Kuaholom, zatvoren je u ćeliji oblika kugle i nastoji da protumači šare na jaguaru u susednoj ćeliji. Vreme i okolni svet potpuno gube svoj uobičajeni smisao, a san i java postaju nerazlučiva celina. U jednom od takvih stanja Cinakan uspeva da spozna univerzum i otkrije smisao reči ispisanih božijom rukom na jaguaru. Otkrivši tajnu, on postaje drugi:

Onaj ko je odgonetnuo svemir, ko je odgonetnuo žarke svrhe univerzuma, ne može misliti na čoveka, na njegove tričave sreće i nesreće, pa makar taj čovjek bio on sam. (BORGES 1985b: 67)

Zato Cinakan tajnu zadržava za sebe i ne saopštava je.

Ilustrativan je i primer ukrštanja detektivskih sa istorijskim tekstovima.⁵ Oduvek su detektivski tekstovi podrazumevali prikazivanje prošlih (istorijskih) i čuvenih događaja. Kod Borhesa dolazi do reverzibilnosti, te se ne izdvajaju čuveni prošli događaji komplikovanih slučajeva, već se ono što istorija bleleži preispituje detektivski. Time se ustaljena istorijska interpretacija dovodi u pitanje: svaki veliki istorijski događaj je misterija iza koje je moguće pronaći sasvim suprotnu sliku. Kako je referenca narušena, tj. pošto svako tekstualno fiksiranje jeste interpretacija, jer označava prilagođavanje činjenica normama znakovnog sistema (pisma), to se preko drugih konvencija može doći do drugačijih činjenica.⁶

Na primer, u priči „O izdajici i junaku“ prikazan je Rijan koji proučava i piše životopis svoga dede Fergusa Kilpatrika, „tajnog i slavnog vođe urotnika,“ povodom stogodišnjice njegove smrti. Njegovo ubistvo je tajna koju on pokušava da razreši. Proučavajući tekstove u vezi sa tim, Rijan pronalazi neobične podudarnosti između Kilpatrikove sudbine i Šekspirovog *Magbeta*. Koncentrišući svoju istragu na taj trag, on otkriva neverovatnu istinu – čuveni urotnik bio je izdajnik; Nolan, Kilpatrikov drug koji je otkrio pravu istinu o njemu, radi spasa čitavog pokreta preuzima prizore iz *Magbeta* i *Julija Cezara* i režira predstavu – Kilpatrikovo ubistvo, i to za vreme pozorišne predstave. Kilpatrik prihvata scenario i dosledno do samog kraja glumi svoju ulogu, odlazeći u istoriju kao junak. Otkrivši pravu istinu, Rijan počinje da sumnja da je Nolan namerno istakao uočljive podudarnosti kako bi neko ustanovio o čemu se radi. Shvata da je i on deo Nolanovog plana, i „objavljuje knjigu posvećenu junakovoj slavi. I to je, možda, bilo predviđeno.“ (BORGES 1985b: 210)

⁵ Ukrštanje detektivskog i istorijskog u zapadnoj kritici se obeležava kao *historical whodunit*. Istorijski whodunit podrazumeva podžanr istorijskog romana ostvaren preko zapleta koji počiva na zločinu (gotovo po pravilu ubistvu) smeštenog u istorijskom hronotopu. Detektiv može biti ili istorijska ili fiktivna ličnost. Za rodonačelnika se izdvaja Melville Davisson Post čije su priče o ujka Albertu izlazile u serijama u američkim novinama od 1911. do 1942. Lillian de la Torre ponoviće isto sa Dr Johnsonom i Boswellom. 1950. John Dickson Carr objavljuje roman *The Bride of Newgate* smešten u vreme Napoleonovih ratova koji se smatra prvim romanom istorijskog whodunit-a. Od 1970-ih počeo je trend objavljivanja ovih romana, naročito nakon uspeha Ellis Peters-ove i njenih tekstova o braći Cadfael smeštenih u srednjovekovni Shrewsbury. Najznačajniji roman ovog „podžanra“ jeste Ekovo *Ime ruže*.

⁶ „Istorijska istina... nije ono što se dogodilo; ona je ono što sudimo da se dogodilo.“ (BORGES 1985b: 156)

Ovakvim postupcima otvoren je put postmodernističkoj detektivici koja će istorijske, naučne, umetničke i druge misterije rastumačiti na svoj način: aporije ovih oblasti interpretiraju se preko teksta koji briše granicu između stvarnosti i fikcije, detektiva i počinioaca, žrtve i autora, čitaoca i lika, ali ne u okvirima plauzibilnog ili fantastičnog, već jedino kroz konvencije teksta. Zapravo, te aporije postaju i osnove detekcije i postmoderne uopšte. Ali, dok Borhes nastoji da preko naslućivanja aludira metafizičke sadržaje, postmoderna ih u potpunosti poništava i navodi kako je baš težnja ka metafizici kriva za nastanak aporija, te da ne postoji ništa van teksta.

Brisanje granica između stvarnosti i fikcije dovelo je do toga da se pojmovi istine i laži preispitaju u Borhesovoj detektivici. Za njegove detektive bitno je da iznađu koherentan semiološki sistem koji je u stanju da objedini tragove, a ne da li je dati sistem „istinit“ ili „lažan“. Semiološka prioroda sveta isključila je ove kategorije i uvela pojmove prihvatljivog i neprihvatljivog, odnosno onoga što Čomski naziva gramatičkim i negramatičkim iskazima. Ali, za razliku od američkog lingviste koji u okviru gramatičkih iskaza razdvaja smislene od besmislenih, gramatički tekstovi, po Borhesu, dakle svi oni koje je moguće podvesti pod neki znakovni sistem, uvek su smisljeni, samim tim jer su gramatični. Čak i negramatički (besmisleni) „iskazi“ nisu takvi *per se*, već po tome što je na njih primenjen pogrešan semiološki (interpretativni) sistem.

U tom smislu detekcija je proces naslućivanja sistemskih pravila, pri čemu izbor jednog sistema ne isključuje ostale, već ih, naprotiv, podrazumeva. Zato se „istina“ u Borhesovim (detektivskim) tekstovima ne odnosi na referenciju (da li se nešto dogodilo na taj i taj način, ko je počinilac i sl.), već na mogućnost povezivanja datog niza sa određenim arhetipskim, metafizičkim smislom.⁷

Otuda je uobičajena praksa nakon Borhesa da se granice između „istine“ i „laži“ u potpunosti brišu i prikazuju kao lica i naličja jednog pojma podjednako bitna i značajna. To uslovljava da identitet likova (tačnije aktera) nije vezan više za jednu dimenziju (njihovu funkciju u sintaksi priče), već fluktuirava zavisno od perspektive iz koje se posmatraju. Oni istovremeno dobijaju različite uloge, te detektiv iz sintakse postaje žrtva u semantici, i/ili zločinac na nivou teksta (pragmatike). Žrtva je istovremeno i zločinac i/ili detektiv, a zločinac detektiv i/ili žrtva...

Ali, granice se brišu i na pripovednom i na teksutalnom planu, te detektiv postaje ne samo žrtva ili počinilac (junak), već i autor (ne jedino pripo-

⁷ Na primer, u priči „Druga smrt“ prikazan je pokušaj da se otkrije autentičan poredak stvari u vezi sa smrću Pedra Damijana. Tokom istrage činjenice se neprestano menjaju i transformišu, te krajnji rezultat biva dijametralno suprotan od početnog – Pedro Damijan koji je na početku određen kao kukavica, na kraju postaje heroj.

vedač) teksta. Njegova pozicija ne određuje se s obzirom na funkciju unutar događaja, već u pogledu uloge koji ima za tekst. Otuda relativizovanje pozicija u događajnim nizovima i izdvajanje tekstualnih funkcija (detektiv nije onaj ko tumači u tekstu, već onaj koji tumačenjem stvara tekst) donosi najviše pomeranja na tekstualnom planu, pa se, pored za žanr karakteristične citatnosti, detekcija identifikuje u potpunosti sa procesima tekstualizacije, ili tekstualnim fiksiranjem (interpretacijama) činjenica.

Relativizovanjem pozicije autora, junaka i čitaoca uslovilo je njihova međusobna ukrštanja. Zato detektivski tekstovi kod Borhesa i kasnije uključuju i čitaoca, odnosno autora (u ovom slučaju kao istorijsku ličnost – pisca) ne više poput pasivnih producenata i recepijenata, već aktivnih junaka u tekstu.

U „Vrtu razgraničenih staza“ ove karakteristike dolaze do posebnog izražaja. Priča je predstavljena kao pronađeni važan istorijski dokument⁸ i sačinjena je iz tri dela, tri staze koje se prepliću i prožimaju. Osnovni tok prati događaje u vezi sa Ju Cunom i njegovim nastojanjem da Nemcima dojadi mesto savezničkog bombardovanja.

Dominantan motiv priče o Ju Cunu jeste motiv potrage, koji ujedno povezuje ovaj tok sa ostala dva. Neposredno, sa tokom koji prati Madena, pošto on pokušava da preduhitri Ju Cuna i spreči izvršenje njegovog plana. Posredno, sa pričom o Albertu, tj. njegovom potragom za pravim smislom lavirinta Ju Cunovog pretka. Na taj način svaki od ovih tokova uključuje i objedinjuje, odnosno varira dva distinktivna motiva detektivske priče – motiv potrage i motiv tajne. Maden progoni Ju Cuna nastojeći da pronikne i predvidi njegove planove. Ju Cun traga za Albertom da bi stvorio enigm i preneo Nemcima neophodnu informaciju. Albert proučava lavirint simbola Cuj Pena kako bi shvatio relativnost vremena, i samim tim ljudske egzistencije. Svako od njih ispunjava svoj zadatak, ali otkrivanje tajne povlači za sobom kaznu – smrt. To se odnosi i na Madena čija se sudbina eksplicitno u priči ne razrešava, ali je nagoveštena u okviru – pošto je reč o istorijskom tekstu o Prvom svetskom ratu, i Maden pripada istoriji, odnosno smrti.

Sličan zaplet pojavljuje se i u priči „Čovek na pragu“. I ona je predstavljena kao tuđi tekst koji se doslovno prenosi. Kristofer Devej istražuje nestanak sudije⁹ Davida Aleksandera Glencarina, Škota koji je surovo zaveo red u jednom indijskom gradu. Svi pokušaji rešavanja enigme pokazali su se

⁸ „Na stranici 242. svoje *Istorije evropskog rata* Lidel Har piše da je ofanziva Britanaca jula 1916. morala biti odložena na 5 dana zbog kiše. Sledeća izjava koju je izdiktirao, a zatim pročitao i potpisao doktor Ju Cun, nekadašnji profesor engleskog na *Hochschule* u Cingtaou, baca na ceo slučaj neslućeno svetlo. Nedostaju prve dve strane.” (BORGES 1985b: 177)

⁹ Likovi sudija nedvosmisleno upućuju na drevne tekstove u kojima su oni bili prototipovi detektiva.

jalovi dok u jednoj pučkoj četvrti Devej slučajno ne čuje priču od prastarog čoveka na pragu. On iznosi događaje iz svog detinjstva o sudiji koji je, slično Glencarinu, nestao i na sebi iskusio odmazdu kivnog naroda kroz neobičan sudski proces kojim ludak „predsedava“ i donosi konačnu odluku.

Za razliku od prethodnih priča kod kojih je motiv i pojam lavirinta dominantan, ovu priču određuje pojam ogledala. To se ne odnosi samo na prstenastu kompoziciju, tačnije na udvajanje pripovedača, već posebno na to što priča čoveka sa praga jeste *mise en abyme*, priča ogledalo koja reflektuje ono što se neposredno, iza tog praga dešava. Ona premoštava i spaja dve različite vremenske tačke i identifikuje dva različita, ali slična lika i sudbine. Takvo premošćavanje vremena sa prikazom Devejevog lutanja ulicama indijskog grada može se čitati i kroz kontekst lavirinta. Međutim, iako povesti o sudijama reflektuju jedna drugu, ipak je priča prevashodno usmerena ka prikazu nepremostive distance između dve vere, dve konfesije. To je naglašeno ne samo škotskim i hrišćanskim poreklom Glencarina, odnosno sudije iz priče čoveka na pragu, njihovom konstitucijom koja se upadljivo razlikuje od muslimana iz indijskog grada, već je istaknuto i izdvajanjem pojma praga, kako u naslovu, tako i u samoj priči.

Nije slučajno da starac sedi na pragu i svojom pričom sprečava Devejev ulaz i prisustvovanje suđenju. On prenosi i tumači ono što Devej ne bi mogao da shvati; on je taj koji rešava misteriju, a ne Devej. Starac¹⁰ na pragu, iako u priči prikazan kao marginalan u odnosu na druge aktere i pripovedače, zauzima centralno mesto, i u povesti, pošto je on očevdac događaja, i u pripovesti, jer poseduje znanje koje ostali pripovedači nemaju, i tumači događaje.

Pojmovi lavirinta i udvajanja karakteristični su i za priču „Ibn-Hakan al-Buhari, mrtav u svom lavirintu“. Ona je prstenaste kompozicije, pri čemu su okvirni događaji vezani za Dunravenov i Unvinov obilazak Kornvala, iznenadnu nepogodu i provođenje noći u lavirintu Ibn-Hakana al-Buharija. Unutrašnja priča jeste Dunravenova interpretacija Ibn-Hakanove sudbine, njegovog građenja lavirinta i smrt. Drugi deo karakteriše redukovani okvir i promena hronotopa. Nakon nekoliko dana Unvin poziva Dunaravena u pivnicu u Londonu i iznosi mu svoje tumačenje događaja. I jedan i drugi nastoje da budu detektivi i na osnovu dostupnih činjenica pokušavaju rekonstruisati misteriozni zločin. Njihove interpretacije, u kontekstu lavirinta, mogu se shvatiti kao dva različiti puta, što upućuje i na postojanje drugih.¹¹ Različite interpretacije

¹⁰ Karakteristično za Borhesa je da se starost uvek vezuje za mudrost i koristi kao njen sinonim.

¹¹ O sudbini Ibn-Hakana saznaje se na osnovu priče pastora kome se on poverava stigavši u Englesku, ali i kobne noći kada biva ubijen. Može se pretpostaviti, u skladu sa konvencijama detektivike koje su u priči na više mesta pominju, da je pastor ubica, te da je priču o osvetniku koji je došao brodom izmislio kako bi prikrio

plod su njihovih različitih karaktera i temperamenata – Dunraven je poetska, a Unvin matematička, logička priroda.¹² Priča, zapravo, relativizuje svako tumačenje, odnosno problematizuje mogućnost „nepriistrasnog“ transponovanja činjenica u neki semiološki sistem.

Sve navedene karakteristike Borhesovog odnosa prema detektivskom žanru do punog izražaja dolaze u priči „Smrt i busola“. Ona je neobična po mnogo čemu i, s obzirom na njen odnos prema konvencijama klasične detektivske škole, može se odrediti kao primer postmodernističke parodije.¹³ U njenoj osnovi nalazi se siže o tajanstvenim ubistvima čija je misterioznost pojačana porukama koje ubica ostavlja iza sebe. Slični postupci karakterišu i Čestertonovu priču „Pogrešan oblik“ ili roman Agate Kristi *ABC ubistva*. U prvom tekstu poruka, isečak iz Kvintonovog dela, iskorišćen je radi stvaranja lažnog traga i upućivanja na to da se pesnik sam ubio. U *ABC ubistva* ubica se rukovodi voznim redom što omogućava Poarou da predvidi ko je sledeća žrtva.

Borhes kombinuje ova dva postupka, te poruka koja se javlja nakon ubistva poseduje oba smisla. Ona je, s jedne strane, lažni trag koji treba da uvuče Lenrotu u Šarlahovu zamku, ali, istovremeneo, ona je i istiniti trag jer detektivu omogućava da predvidi sledeće ubistvo.

Ovakva dvosmislenost (simetrija) prenesena je i na ostale segmente priče. Tako su centralni likovi udvojeni, te je Lenrot istovremeno detektiv, ali i žrtva, a Šarlah ubica i detektiv, s obzirom na to da ne samo proučava probleme božijeg imena, već i aktivno učestvuje u istrazi pomažući tragovima Treviranusu, odnosno Lenrotu. Inspektor Treviranus udvojen je ne u pogledu svoje akterske funkcije, već u odnosu na tradicionalnu poziciju koju policajci zauzimaju u detektivici. On zadržava tipičnu ulogu zastupajući prizemnu interpretaciju zločina i u njima vidi smicalicu, a ne mistični ritual. Ispostavlja se da je njegova interpretacija bila ispravna, ali, u skladu sa dominantnom simetrijom, ni ona ritualna se ne odbacuje.

Iako na kraju deluje da je smicalica uspela, ipak se mistična strana ubistva ne banalizuje, već, naprotiv, njome se aporizuje problem vremena:

zločin. Problematičnu pastorovu poziciju potvrđuje priča „Dva kralja i dva lavirinta“ koja se javlja kao dodatak ovoj priči i u kojoj se prenosi pastorov govor u crkvi nakon Hakanovog dolaska. Simptomatično je da svoju propoved on počinje rečima: „Pripovedaju ljudi od poverenja (ali Alah zna najbolje)... „što je tipično za muslimane. To budi sumnju da je Hakan ubio pastora i zauzeo njegovu poziciju kako bi se sakrio od osvete.

¹² John. T. Irwin u ovom dualizmu vidi aluziju na Ministra iz Poovog „Ukradenog pisma“ (IRWIN 1994: 38).

¹³ Postmodernistička parodija, kako ju je definisala Linda Hačion, podrazumeva korišćenje ustaljenih postupaka ne radi ismevanja istih, već za njihovo redefinisanje i revrednovanje; ona je u tom smislu kritičko i progresivno preispitivanje tradicije.

Lenrot razmotri poslednji put problem simetričnih i povremenih smrti. ‘U vašem lavirintu postoje tri suvišne linije. Znam za jedan grčki lavirint koji čini jedna jedina linija, prava. Na toj liniji izgubilo se toliko filozofa pa se na njoj može izgubiti i jedan običan detektiv. Šarlače, kada me budete lovili u jednoj drugoj inkarnaciji, zamislite da ste izvršili (ili izvršite) jedan zločin u A, zatim drugi u B, na 8 kilometara od A, zatim treći zločin u C, na 4 kilometra od A do B, na pola puta između prva dva. Onda me sačekajte u D, na 2 kilometra od A i C, opet na pola puta. Ubijte me u D kao što ćete me sada ubiti u Triste-le-Roj.’ ‘Kad vas idući put budem ubijao obećavam vam onaj lavirint koji se sastoji iz jedne jedine prave linije i koja je nevidljiva, beskrajna’. (BORGES 1985a: 306)¹⁴

Ovakav rasplet netipičan je za detektivske tekstove pre Borhesa, ali će postati karakteristika onih (post)modernističkih. U školama koje su prethodile argentinskom autoru, razotkrivanje misterije uvek je značilo njenu logično-plauzibilnu interpretaciju i demistifikaciju: ono što je delovalo kao nadstvarno, nemoguće ili besmisleno na kraju se ispostavljalalo kao krajnje banalno pošto je bilo motivisano materijalno-afektivnim pobudama: željom za osvetom, strašću, koristoljubljem i slično.

Kod Borhesa dolazi do izokretanja ovakvog odnosa prema zločinu. Iako se u osnovi ubistava nalazi osveta, odnosno afektivna pobuda, ipak se ona, u krajnjoj instanci povezuju sa ontološkim problemima, tj. nekom od teorijskih koncepcija univerzuma (kako ontologiju definiše filosofija). Time se smisao razjašnjavajućeg, logičnog plauzibilnog kraja proširuje sa pukog kauzalnog povezivanja činjenica na asocijativnu, metaforičnu (alegoričnu) interpretaciju rukovođenu određenom idejno-ideološkom koncepcijom.

U ovoj priči asocijacije kojima se zločini kao pojave dovode u vezu sa nekim od ontoloških pojmova tiču se postupaka semiologije, kao jedne od teorijskih koncepcija univerzuma. To je istaknuto kroz problem božanskog pisma, tj. imena. Sve se odvija u tom kontekstu znakova, i to počevši od verbalnih (svaki ubijeni je deo imena božijeg, tj. tetragrama JHVH)¹⁵, preko pro-

¹⁴ Ovakav koncept zločina po navodima slova kao odrednice mesta ubistva, može da uputi na Agatin roman. Ali u njegovoj osnovi nalazi se Zenonov disjunktivni silogizam: da bi se prešao put od jedne do druge tačke, prvo se mora preći polovina tog puta, pa polovina polovine, pa polovina polovine polovine, *ab infinitum*. Zenon je na ovaj način pokušao da objasni kako je kornjača uspela da pobedi Ahila: grčki junak, iako brz poput antilope, nije uspeo da je stigne jer je uvek prelazio polovine polovina rastojanja koje ga je od nje delilo. Metafizičke kategorije u Borhesovim tekstovima uvek reflektuju Zenonov disjunktivni silogizam.

¹⁵ „Postoji previše referenci na Boga: tetragramaton (JHVH), ‘Nombre’ (uvek sa velikim 'n'), Trojstvo (Ginzberg, Ginsburg, Grifius).” (SHAW 1990: 41) Osim toga, „*Rot* znači crveno na nemačkom, *Scharlach* skarlet” (FISHBURN internet) Ali, i Lenrotovo ime u svojoj etimološkoj osnovi upućuje na crveno (IRWIN 1994: 30). Na taj način istaknut je dvojnički odnos Lenrota i Šarlaha, koji na kraju, u Lenrotovom

stornih (ubistva se dešavaju na istoku, zapadu, severu i jugu), do krajnje aporičnih vremenskih (sudbine detektiva, žrtava i ubice samo su jedna od mnogih ponavljanja na nepreglednoj liniji vremena).

Povezivanje ubistava sa problemom božijeg imena ističe da je semiologija shvaćena preko mitske interpretacije pojma znaka koja se zasniva na verovanju da u početku reč [logos] beše u Boga i Bog [logos] beše reč, te da se do Boga [logosa] može doći putem reči. Tim načelom rukovode se svi likovi, počevši od Jarmolinskog, preko Lenrota i Treviranusa, do Šarlaha. Problem je samo u tome što svako od njih logos [istinu] razume na svoj način. Za doktora je to tetragram JHVH, inspektoru je istina laž (smicalica), Lenrotu mistika, a Šarlahu osveta. Začudo svako od njih potvrđuje svoju tezu. Jarmolinski postaje prvo slovo božjeg imena (ne čudi zato što i njegovo ime počinje sa J), Treviranusova teza o prevari biva potvrđena, Lenrot pronalazi mistiku za kojom je tragao povezujući ubistva, tj. ime boga sa nepreglednim lavirintom vremena, a Šarlah izvršava svoju osvetu.

Rasplet priče koji potvrđuje istinitost/lažnost svake od navedenih interpretacija, odnosno činjenica da se prikazani zločini na kraju ne prizemljuju, već se, naprotiv, izdvajaju kao izrazito metafizički, nepojmljivi, mistični i sl., veoma je blizak onome u horor. Tako se detektivika ponovo vratila svojim gotskim korenima. Tačnije, ona je sa Borhesom proširila gotsko prisustvo sa hronotopa (sintakse) i na semantičke aspekte. Zato detektiv na kraju strada, ne pojavljuje se sveobuhvatno (logično) rešenje, znatiželja biva obogaćena ontološkim strahom i jezom i sl. Ipak, ono što i dalje ostaje prepoznatljivo detektivsko u ovakvim tekstovima jeste siže koji se bazira na razotkrivanju zločina sa detektivom u fokusu, insistiranje na njegovoj potrazi, a ne scenama pripremanja zločina, ubistva, mučenja i sl., i eksplicitno autorsko usmeravanje ka detektivici. Takođe, svi opisani događaji jesu plauzibilni, s tim da im se naknadno pripisuje i metafizička vrednost.

Autorsko usmeravanje ka detektivskom žanru ostvareno je posredstvom diskursa (autorskih komentara – parabaza) i intertekstovima (citatima iz detektivske tradicije), na način blizak Pou. Početak priče navodi da je reč o „mnogobrojnim problemima na kojima se izoštavala neustrašiva oštroumnost Lenrotova“, što upućuje na njenu analitičku prirodu (poput uvoda u „Ubistva u ulici Morg“), koja tokom istrage biva ironično potvrđena. Intertekstualnost je iskorišćena na sličan način pošto se Lenrot kao „majstor logičkog zaključivanja“, povezuje sa Ogistom Dipenom. Takvim uočljivim referencama ova priča čuva svoj žanrovski identitet.

rezonovanju i sceni kada Šarlah ubija Lenrota njegovim pištoljem, biva i metafizički naglašen: „*Lönn* je možda iskrivljeni oblik od *lohn* – nagrada – tako da je *Lönnrot* 'crvena nagrada', krvava i fatalna nagrada koju on dobija od Šarlaha za svoju besprekornu detekciju.“ (TANI 1984: 32) Sukobi i tenzije dvojnika primetni su i u tajnom imenu boga, koje, ma kako se pisalo, u suštini, varira dva sloga – JHVH, IHVH, IHWH, YHVH, YHWH.

„Smrt i busolu“ od horora odvaja još jedna bitna razlika. U ovom žanru raspletom se potcrtava nadstvarna semantika sintakse, čime se njeni elementi, odnosno ona u celini povezuju sa ontološkim smislovima. Mistične pojave, čudovišta i drugi fantastični likovi, događaji i hronotopi kao takvi bivaju potvrđeni na kraju, i to kroz poraz ili žrtvu glavnog junaka, te se njihova fantastika preneseno povezuje sa nekom od teorijskih interpretacija univerzuma. Otuda nadstvarni sintaksički elementi horora jesu tropi (diskursne jedinice pojačane izražajnosti) ontološke anksioznosti.

U „Smrti i busoli“ postupak prenošenja je eksplicitno naveden kroz poslednju Lenrotovu repliku. S jedne strane, sintaksa potvrđuje da je ono što je delovalo mistično (nadstvarno, horor) zapravo plauzibilno (detektivsko) – smicalica. Ali, s druge strane, kraj nadopunjuje takav smisao prikazujući sve što se desilo akterima priče samo kao jedan od niza pokušaja razotkrivanja božijeg imena. Drugim rečima, tropičnost se ostvaruje ne pripisivanjem oznaci (sintaksi priče) drugostepenog smisla (semantike – označenog), već povezivanjem njenog značenja (semantike – aporije božijeg imena – ogledala) sa drugim smislom (aporijom vremena, tj. lavirintom).

Tako čitava priča nije znak, već znak o znaku, tekst o tekstu: priča o božjem imenu (ogledalu) znak je aporije vremena (lavirinta). U hororiju je odnos (referencija) između oznake i označenog jednosmerna (arbitrarna) – priča o nadstvarnom predstavlja znak metafizičkog, a kod Borhesa je ona onomatopejska (motivisana) – priča kao znak postaje oznaka (plan sadržaja) novog znaka. Zato na semantičkom planu dolazi do preplitanja većeg broja smislova, tj. diseminacije.

Diseminacija je označena i centralnim delom priče – letnjikovcem Triste-le-Roj. U njemu se ne razrešavaju samo sudbine aktera, već je on centralni znak metatekstualnosti pošto i kao oznaka i kao označeno utvrđuje *mise en abyme* za dominantan postupak sintakse i semantike priče. Triste-le-Roj izgrađen je poput lavirinta, a takva njegova arhitektura ostvarena je refleksijom (ogledalima). On je tačka u kojoj se prepliću svi elementi teksta, počevši od pomenutih sudbina junaka, preko njihovih vremena i prostora, do smislova koji usled ovakvog ukrštanja nastaju.

U opisu letnjikovca eksplicitno je naveden i iskaz kojim se obeležava centralna aporija priče:

Jedan Irac je pokušao da me obrati u Isusovu veru; ponavljao je rečenicu namenjenu ‘goima’: *Svi putevi vode u Rim*. Noću se moje bunilo hranilo tom metaforom; osećao sam da je svet lavirint iz kojega je nemoguće uteći, pošto svi putevi, iako se činilo da vode na sever ili jug, stvarno vode u Rim, koji je isto tako četvorougona tamnica... (BORGES 1985a: 304)

Na taj način Borhes je postupak *mise en abyme* odredio kao motivaciju plana izraza planom sadržaja priče, i obrnuto. Sintaksa koja se bavi problemima

ma božjeg imena, odnosno refleksijama i lavirintom, koji su osnovni principi „funkcionisanja“ ove znakovne kategorije, i sama postaje ogledalo i lavirint, i to kako na planu likova, događaja, hronotopa i pripovedanja, tako i s obzirom na svoju semantiku, odnosno tekstualnost.

Zato semiološki koncept „Smrti i busole“ potertava njen metatekstualni aspekt. Pri tom metatekstualnost nije shvaćena u sintaksičkom smislu, kao tekst o tekstu, odnosno ukrštanje različitih tekstova, u krajnjoj liniji onog fiktivnog, koji pripada akterima, i onog stvarnog, koji određuje producente i recepijente (autora i čitaoca). Metatekstualnost priče proizilazi iz njenog bavljenja pojmom semiologije, tj. odnosima između oznake i označenog, ističući u prvi plan problem značenja (referencije).

„Smrt i busola“ naglašava višesmislenost kao osnovno obeležje svakog znakovnog sistema. Tačnije, znak ili tekst je indiferentan prema značenju i on svoje smislove dobija zavisno od perspektive (pragmatike) iz koje se iščitava. Time je otvoren put njegovoj dekonstrukciji, odnosno osnovnim načelima postmodernističkog pisma. Ali, Borhes polisemičnost vezuje za metafiziku i aporiju spoznaje, naspram postmoderne koja u njoj vidi obeležje heteroglosije.

Literatura

- BARONE, Orlando. *Horhe Luis Borhes, Ernesto Sabato: Razgovori*, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1988.
- BERGIN, Ričard. *Razgovori sa Borhesom*, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *Alef, Druga istraživanja*, Sabrana djela, svezak III, 1944-1952, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985a.
- BORGES, Jorge Luis. *Opća povijest gadosti, Povijest vječnosti, Izmišljaji*, Sabrana djela, svezak II, 1932-1944, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985b.
- BORHES, Horhe Luis. *Predgovori, prevod* Silvija Monros-Stojković, Beograd: Stylos, 1990a.
- BORHES, Horhe Luis: *Usmeni Borhes, prevod* Silvija Monros-Stojković, Beograd: Reč i misao, 1990b.
- GLUŠČEVIĆ, Zoran (ur.). *Za ubistvo je potrebno dvoje*, Novi Sad: Stylos, 2000.
- FISHBURN, Evelyn „*Algebra y Fuego*” in the *Fictions of Borges*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, <<http://www.au.dk/romansk/borges/bsol/evi1.htm>> 4. 6. 2008.
- IRWIN, John T.: *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and Analytic Detective Story*, Baltimore and London: JHU Press, 1994.
- MILUTINOVIĆ, Dejan. „Magični realizam po H. L. Borhesu”, *Književni list*, br. 35/36, 2005: 16.

MILUTINOVIĆ, Dejan. „Teorijske osnove Borhesove (narativne) poetike”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knjiga LII, sveska 2, 2004: 413-427.

SHAW, Donald Leslie. „Jorge Luis Borges: Ficciones”, *Landmarks in Modern American Fiction*, edited by Philip Swanson, London and New York: Routledge, 1990.

TANI, Stefano. *The Doomed Detective. The Contribution Of The Detective Novel To Postmodern American And Italian Fiction*, Illinois: Southern Illinois University Press, 1984.

Dejan D. Milutinović

BORGES AND THE DETECTIVE GENRE

Summary

In the paper *Borges and the Detective Genre*, Dejan Milutinović deals with the position of the detective genre in Borges' explicit and implicit poetics, particularly that of classical school, as well as his importance for postmodernism. Based on the analysis of the explicit poetics, the author implies that Borges was attracted to the detective genre by the coherent plot, which seemed anachronistic in the period of modernism, and by the intellectualism of classical school, which was replaced by violence in hard-boiled. His intention, to return the detective genre to intellectual sources, was realized by 'metaphysical' modification of classical school norms and identifying all processes of revealing mysteries with detection, stressing mystery as a quality that is not necessarily linked with the crime. Thus, in Borges' texts, detectives gain their actor's identity not by vocation, but based on their interests and actions, taking into account the intellectual processes they undergo in revealing the aporia. The changes that influence detective characters are transmitted to other characters, victims and offenders, so victims are not defined only by suffering from aporia, but by mere involvement in it, and offenders are broadly defined as entities that create the crime, e.g. cause it to be transferred to the victim. Therefore, an offender can be a character, but is more frequently portrayed as a system of values, epistemological or ideological, whose conventions made the victim aporetic. After the analysis of some of Borges' detective stories, the author draws the conclusion that his detective stories are based on the metaphysical content. Although the methods Borges uses (for instance, parody), define the postmodern interpretation of the detective genre, the metaphysical intention of Borges' texts makes them different from the postmodern approach, because it completely annuls the postmodern content, having in mind that the striving towards the metaphysical is the basic reason for heteroglossia, so that nothing exists apart from the text itself.

Key words: detective genre, classical school, postmodernism, text, metaphysics

