

Denis Porter

Vzvratna konstrukcija in umetnost suspenza

Umora v ulici Morgue, prva Poejeva zgodba z Dupinom, ob drugih slovečih prototipih detektivske fikcije vsebuje tudi temeljna: vpeljuje princip detektiva kot amaterskega genija, ki pojmuje reševanje skrivnostnega zločina kot najvišjo obliko intelektualne igre, in drugič, ponuja model narativne umetnosti, v kateri razplet narekuje red in kavzalnost dogodkov v pripovedi.

Med družbenimi romani o zločinu, kakršne sta pisala Dickens in Hugo, in Poejevimi detektivskimi zgodbami obstaja velika razlika. Poleg estetskega vprašanja o razliki med formo romana in novele je temeljna razlika v vsebinski zasnovi in stališču med poslanstvom zločina in zločinca ter pustolovščino razkritja zločina in pregona krivca. Podobno je ob Poejevem vplivu na nastanek žanra pomemben njegov poznoromantični koncept literature in njenega namena. Poejeva estetika je kombinacija filozofskega idealizma (angleškemu svetu ga je predstavil Coleridge), doslednega protosimboličnega kulta umetnosti in odpor do demokratičnih pridobitev na vseh področjih, tudi političnem. Ta skupek vrednot v najčistejši obliki združuje preiskovalec Claude Dupin, junak Poejevih detektivskih zgodb.

Ob vzvišenosti nad Jacksonovo Ameriko je Poe povsem razumljivo svojega detektiva kot Francoza postavil v civilizirano pariško okolje. Dupin ni vulgaren kot sam Vidocq ali Poejevi fiktivni policisti, niti ga ne moremo primerjati z ne-ravno-genialnimi časopisnimi uredniki iz *Skrivnosti Marie Roget*. Nasprotno: izdelan je kot pravi literarni junak – samotarski, izobražen nočni sprehajalec, predvsem pa mislec, čigar sposobnosti sklepanja so se iskriale ob vprašanjih, daleč pomembnejših od razkrivanja umorov. Če dickensovska kriminalna pripoved izhaja iz humanističnega interesa za družbene probleme in realisteve naloge, da raziše okoliščine in možnosti manj vidnih plati življenja, gre korenine tradicionalne detektivske zgodbe 19. stoletja iskati v poznoromantični obsedenosti s temno platjo duše in nadnaravnimi močmi človeškega uma. Dupinova super-pamet meji na nadnaravno. Med Poejevimi gotskimi in romantičnimi grozljivimi novelami ter detektivskimi zgodbami sklepanja obstaja genetična zveza. Obe zvrsti postavljata bralca pred najmočnejše strasti in nagone, a različno: medtem ko prva ledeni bralčevo kri z umorom (*Izdajalsko srce*) ali mučenjem (*Vodnjak in nihalo*), se druga loteva oblike grozljive zgodbe z ironičnim drobnjakarstvom podatkov in dejstev, da na koncu lahko slavi genialni um. Prva Poejeva detektivka spreverne De Quinceyjevo estetiko umora s primerjalno estetiko detekcije, v obeh primerih Poejevih novel pa neprijetno ironijo vodi isto: prisotnost ekstremne brutalnosti, povezana z izjemno občutljivim okusom in zaznavo.

Pomembnost *Umorov v ulici Morgue* kot novele, ki najavlja rojstvo novega žanra,

je s stališča pisanja literature v tem, da razkritje določa red in kavzalnost vsega, kar razkritje pripravlja. Posebnost detektivskega pripovedništva je namreč ta, da zgodba preiskave odkriva zgodbo zločina, ki preiskavo šele sproža. In posel razkrivanja poteka v nizu korakov, skrbno zamišljenih v odnosu do bralca. Poejeva detektivska novela se jasno veže na proces pisanja, ki ga avtor opisuje v eseju *Filozofija kompozicije*, posvečenem baladi *Krokar*. Esej se začneja s citiranjem Dickensa, ki razmišlja o *Barnaby Rudgeu*, čudnem romanu, ki tudi združuje elemente skrivnostnega umora in literarnega zločina: "Mimogrede, se zavedate, da je Godwin napisal svojega *Caleba Williamsa* vzvratno? Najprej je svojega junaka vpletel v niz težav ter tako sestavil drugi del, potem pa je v prvem preudarjal, na kak način bi razložil, kar je bil storil."

Čeprav dvomi o resničnosti primera, ki ga Dickens citira, Poe privzame omenjeno načelo: "Nič ni bolj jasno kot to, da mora biti vsak zaplet, vreden tega imena, izdelan do svojega *razpleta*, preden naj bi s peresom karkoli začenjali. Le če nenehno upoštevamo *razplet*, lahko damo zapletu njegov nepogrešljivi videz posledice ali vzroka, tako da se pripetljaji, zlasti pa razpoloženje v vseh pogledih nagibajo k razvoju zasnove." V tovrstni zasnovi umetnosti kompozicije je primarnost zapleta jasno vidna. Vendar zaplet ni pomemben po sebi, pač pa po čustvenem naboju, s katerim avtor vznemirja bralca. Poe išče učinke, ki bi bili "novi" in "živi". Za dosego takšnih pa je moral avtor vnaprej vedeti za klimatični trenutek svoje pesmi/zgodbe, da jo je lahko vodil proti tej točki: "Lahko bi se reklo, da ima pesem tukaj svoj začetek – na koncu, kjer bi se morala začenjati vsa umetniška dela ..."

Umora v ulici Morgue je znamenito delo, saj je v povezavi teorije kompozicije s posebno tematiko, vrednostnim sistemom in tipi junakov omogočilo rojstvo novega žanra popularne književnosti. In četudi je Poejeva novela pisana skladno s teorijo vzvratno – avtor je moral najprej domisliti naravo in metodo dvojnega umora, da so se predenj lahko zvrstili vsi detajli dogodka – se njegov pogled na "vzvratno konstrukcijo" razlikuje od Godwinovega, in prav zato je bilo Poejevi praksi usojeno, da postane prototip klasične detektivske pripovedi. Po prologu, ki je posvečen diskurzu analitične misli, Poe bralca nemudoma sooči z "mrežo težav" v vsej njeni zapletenosti. Razreševanje težav zaseda strani, ki sledijo vse do vrhunca, do razkritja morilca in končne razlage zapleta. Dosežen učinek je tako "živ" (umora sta dovolj krvava in skrivnostna, da pritegneta pozornost in zbudita fantazijo) kakor tudi "nov": detektiv je prvi v bogatem rodu umetnikov/mislecev, zaprta soba ponudi enega temeljnih modelov žanrske uganke, izbira morilca (orangutana) pa je ena najgrozovitejših, kar jih je žanr rodil. Vendar nobena teh posebnosti v zgodbi ne bi bila utemeljena, če jih Poe ne bi umestil v kompozicijo, ki se je poigrala z bralcem, mu vzbudila morbiden interes, ki je trajal ustrezno časovno obdobje, in ta interes zadovoljila na popolnoma nepričakovan način. Bistveno, česar je Poe naučil svoje naslednike, je bilo držanje bralcev v napetosti vse do razrešitve skrivnosti, in to, koliko je za učinek presenečenja vreden prvoosebni pripovedovalec, ki sam ni detektiv.

Samo Vidocqov zgled ni bil zadosten kot ustrezna metoda preiskave zločina in Poejeva umetnost kompozicije tudi uči, da so Vidocqovi spomini estetsko siromašen

model. Ohlapno povezane epizode serijske policijske literature francoskega predhodnika bolj kot na napeto zgodbo detekcije, osrediščeno na en dogodek, spominjajo na pikareskni pustolovski roman. Ob tem, da je Poe izumil formulo, pa je jasno tudi, zakaj je znotraj vseh njegovih detektivskih zgodb širše popularna samo *Umora v ulici Morgue*. Tako *Skrivnost Marie Roget* kakor *Ukradeno pismo* sta prav boleče natančna in teoretska in hkrati preveč možganarska na račun dogajanja, potrebnega okusu bralcev popularne literature – ukradeno pismo, tega se je Poe nedvomno zavedal, nikakor ne odtehta smrti lepe mladenke, ki mu je bila "brez primere najbolj poetična tema na svetu". Poe je pokazal, kako lahko v literaturi zločin izgubi družbeno problemskost na račun filozofske ali celo estetske razsežnosti. Še več, z vključitvijo bralčevega čustvovanja v večše komponirano manipulacijo je tlakoval pot popularne književnosti nasploh, vse do *Goldfingerja* in *Ljubezenske zgodbe*.

Vendar vseh možnosti žanra, ki ga je spočel z *Umoroma v ulici Morgue*, Poe ni raziskal. Tudi zato ni nikdar dosegel popularnosti svojih nadaljevalcev, Emila Gaboriauja in Conana Doylea. Vseeno je za raziskovanje razvoja detektivskega žanra drugi med njima zanimivejši prav zato, ker je asimiliral Poejevo kompozicijsko tehniko. Medtem ko je Gaboriau ostal bliže Vidoequ in raztegnjenim feljtonskim romanom, kakršne je pisal Eugene Sue, je Doyle pokazal, kako dobro-napisane žanrske zgodbe zna napisati nekdo, ki je bližji množičnemu okusu od Poeja. V tej zvezi velja omeniti, da je Doyle napisal pet zvezkov kratkih zgodb po Poejevem zgledu, preden se je lotil pripovedi romaneskne dolžine.

Poleg pojave herojskega detektiva je tisto, kar je pri Doyleu najbolj Poejevega, umetnost pripovedi, ki vse do presenetljivega razkritja vodi bralčvo uživanje prek preračunanih učinkov suspenza, ki se stopnjuje med korak za korakom napredujočo racionalno preiskavo. Tradicionalno formo suspenza strahu – bodisi strahu pred grozečo katastrofo, ki preveva tragedijo ali melodramo, ali strahu pred neizpolnjeno ljubeznijo, središčno točko romance ali romantične komedije – je v *Umorih v ulici Morgue* izrnil suspenz nepojasnjenege vprašanja. Na sam začetek so postavljene skrivnostne okoliščine, ki naj pritegnejo bralčvo željo po odkritju njihovega vzroka. Večina žanrskih del nosi dvojno vrsto suspenza: želja po odkritju "kdojebil" (*whodunit*) je podvojena s strahom, da bi le-ta utegnil zločin ponoviti.

Uspešnost vsake pripovedi, od najpreprostejše do najsubtilnejše, od Iana Fleminga do Henryja Jamesa, je po tradiciji vsaj deloma odvisna od sposobnosti, kako ustvari suspenz. Suspenz vsebuje izkušnjo negotovosti, odgoditve: pojavi se vselej, kadar se pripovedna sekvenca začne, a ostane nedokončana. Skupen je vsem oblikam pripovedovanja, od stavka do romana – kot potreba poslušalca, da pripovedovalec vendarle konča začeto zgodbo. Suspenz, ki ga lahko primerjamo z ritmičnim kapanjem iz pipe, je stanje vznemirjenosti na podlagi časovnega dejavnika. Znotraj detektivske pripovedi pomeni to navezavo na zgoraj omenjene dejavnike: med pripovedovanjem ene zgodbe razkriva detektivska pripoved drugo. Narativno smer določa smer preiskave, vendar "odprta" zgodba preiskave polagoma razkriva "skrito" zgodbo zločina. Povedano drugače: inicialni zločin, pogoj zgodbe detekcije, je obenem konec in

začetek. Zločin sklene "skrito" zgodbo o dogodkih, ki vodijo sami k sebi, obenem pa uvede zgodbo postopkov razkritja. Opraviti imamo torej s premiki znotraj kronološkega časa, v ruskem formalizmu postavljeno razliko med umetnostjo zapleta in surovim fabulativnim materialom. Učinek zločina je jasen pred navedbo vzrokov zanj. Kriminalno pripovedništvo potemtakem temelji na zapiranju logično-časovne praznine, ki ločuje odkritje zločina od preteklosti, v kateri je bil pripravljen in izvršen. Žanr je zavezan sekvenci razkritja, proti kateremu se giblremo, da bi se vrnili na začetek. Detektiv se srečuje s posledicami brez jasnih vzrokov, dogodki v pomešanem časovnem redu, mešanico pomembnih in nepomembnih sledi in ključev – in njegova vloga je vnovična postavitev zaporedja in kavzalnosti. Iz *nouveau romana* danih podatkov konstruira roman, ki se konča z zgodbo zločina.

Tako lahko klasični detektivski roman definiramo kot prozno pripovedno delo, ki temelji na poskusu zaprtja logično-časovne praznine. Macheray v svojem delu o gotskem romanu ugotavlja: "Potek romana je dvojen, saj mora svoje skrivnosti, preden jih razkrije, najprej skriti. Prav do konca mora skrivnost ostati zavita v domišljijo ali razumsko sklepanje junaka in ves potek zgodbe kot tudi ustvarjalni postopek pripovedi središči na tem pričakovanju." Gotskemu in detektivskemu romanu je skupno, da se logično-časovna praznina ne sme zapolniti takoj, temveč po dolgem odlogu. In suspenz, stanje bolj ali manj prijetne napetosti pred dognanjem rezultata, temelji na tem, da nečesa ne izvemo prehitro. Formula klasične detektivske zgodbe je tako jasen primer pripovednega principa "namenoma zavrtne forme".

Napetost pričakovanja, ki jo doživlja bralec ob nerešljivi in suspenzični situaciji, lahko močno variira. Odvisna je od vrste pogojev: od dolžine časa med začetno potezo in rešitvijo, simpatije do vpletenih junakov, oblike grožnje, ki jo predstavljajo ovire, vse do zelenega izida. Najmočnejši je suspenz takrat, kadar smo v nenehni nevarnosti, pojavi pa se tudi tam, kjer srečamo otroka, ki išče starše, ob ljubimcu, ki išče svojo drago, ali pri problemu, ki nima rešitve. Potrebe po sprostitvi napetosti, ki jo takšne okoliščine vzbujajo, ne čutimo nič manj močno kakor takrat, ko junaku grozita nasilje ali smrt.

Če je torej znotraj melodrame na splošno detektivska pripoved tisti literarni žanr, ki je najmočnejše odvisen od vzbujanja suspenza, je jasno, da ima pri produkciji detektivk temeljno vlogo ustvarjanje zaprek: roman ustvarjata dva kontradiktorna impulza. Na eni strani ga sestavljajo besedne enote, ki linearno zapirajo logično-časovno praznino med zločinom in rešitvijo, na drugi strani vsebuje vsaj enako število enot, ki napredovanje proti rešitvi ovirajo. Kot vsa literarna dela sestavljajo detektivski roman progresivni in digresivni elementi, ki so obenem usmerjeni navznoter in navzven. Potovanje mora obstajati, vendar nujno krožno in posejano z ovirami. "Grbasta steza, na kateri noga čuti kamne, ki se vrača sama vase – to je pot umetnosti," kot je rekel Šklovski. Brez potovanja pridemo do *Tristrama Shandyja*, nemirno skakanje iz ene digresije v drugo, pravi festival razpršenosti, pri katerem o formi zgodbe komajda lahko govorimo. Hkrati je zgodba golo napredovanje proti razpletu, za katerega se izkaže, da sprostitve napetosti sploh ne prinese.

Dihotomijo napredovanje/nazadovanje, ki je stara kot Laurence Sterne, so v 20.

stoletju znova oživil formalisti in strukturalisti. Boris Tomaševski je razlikoval med "veznimi motivi" – enotami pripovedi, ki sestavljajo neobhodne logično-časovne sekvence – in "prostimi motivi", "ki jih lahko spregledamo, ne da bi ogrozili kavzalno-kronološki red dogajanja v pripovedi". Na drugi strani Umberto Eco v *Zadevi Bond* piše o "temeljnih" in "postranskih potezih".

S trditvijo, da je primerno močan čustven odziv na dramska in pripovedna dela odvisen od kombinacije omenjenih dveh elementov, se lahko sklicujemo tudi na tako visokosten vir, kot je Aristotelova *Poetika*. Temeljne strukturne enote detektivskega romana lahko poimenujemo tudi s termini peripetija, prepoznanje in trpljenje, saj tudi omenjeni pojmi združujejo navedene kontradiktorne impulze. Peripetija jasno pomeni "preokret dogodkov iz ene smeri v smer, ki je v nasprotju s tokom pripovedi", prepoznanje "preokret iz nevednosti k vednosti", trpljenje pa "neko pogubno ali mučno dogajanje, če na primer vidimo pred našimi očmi smrt ali strašno bolečino, ranjenje in podobno." Sklep tradicionalnega detektivskega romana sestavljata prepoznanje v obliki razkritja in trpljenje, ki skupaj privedeta do želenega rezultata ali rešitve. Peripetija je resnično vloga retardacije na nivoju akcije, ali po Šklovskem: "Temeljno pravilo peripetije je zavlačevanje, zaviranje spoznanja."

V detektivski zgodbi pomeni peripetija nenaden in nepričakovan odlog jasne rešitve problema. Znova se odpre prepad, ki smo ga že skoraj premostili. Suspenz je ravno v približevanju in odmikanju od scene prepoznanja, torej užitek ne le ob branju detektivske literature, pač pa dramske in pripovedne književnosti nasploh v največji meri paradoksalno leži v stalnem odlaganju želenega konca.

Med mnogimi retardacijskimi postopki detektivskih romanov je nekaj skupnih drugim vrstam pripovedništva, del pa se jih navezuje na specifičen način policijske preiskave. Med temi je treba navesti nekaj takih, ki detektivsko pripoved sicer v veliki meri ločujejo od drugih vrst pripovedovanja, niso pa izključujoče samo domena detektivke:

1. Na ravni zapleta je to sama peripetija: odkritje ali dogodek, ki zapelje vstran, nas odvrne z napredujoče poti k rešitvi. Primeri so vzporedni zapleti ali vzporedni preiskovalci, ljubezenski motivi, ki pretrgajo tok raziskave, zmotna sklepanja in zmotne rešitve, ki jih Velikemu detektivu podtaknejo namenoma ali pa so celo prave, a jih interpretira napak.

2. Na ravni vlog se pojavi antidetektiv oziroma kriminallec, ki lahko ostane skrit ter ne ovira detektivove preiskave, lahko pa na različne načine aktivno preprečuje lastno demaskiranje in aretacijo. Sem štejemo tudi "zaviralce", neupogljive in nezanesljive priče, levoroke detektive tipa Watson in Lestrade, ki narobe interpretirajo dokaze, in napačne zločince ter osumljence, na katere se mora usmeriti preiskava, preden je dokazana njihova nedolžnost in se lov usmeri na pravega kriminalca.

3. Na ravni karakternih tipov srečamo tipično molčečega Velikega detektiva – zaradi suspenza v njegove misli pred samo sceno prepoznavanja nimamo vpogleda, čvekavega pomočnika in bolj ali manj obsežno skupino "nastopajočih" grotesknežev, katerih čudaškost zadržuje detektivovo in bralčevo pozornost.

4. Na ravni obsega so retardacijski element epizode, ki se podobno kot v

pustolovskem romanu ali odisejadi pojavijo med začetkom poti in pričakovanim koncem. Sem spadajo tudi lažni ključi, ki pomešani med prave povečajo kompleksnost razreševanja.

5. Med formalnimi elementi, nepovezanimi z zapletom, se zdi, da lahko prav vsako besedno sredstvo v določenem času deluje zavirajoče: od epizod kot oblikovnih enot, pripovedovalca kot "nepopravljivega tepca", opisov in dialogov, do komentarjev in avtorjevih intervencij.

Zgornji seznam seveda ni končen, nakazuje pa redko omenjeno dejstvo, da je umetnost pripovedovanja umetnost zavajanja ali taktičnega umika pred napredujočim bralcem.

(...)

Končno nam analiza detektivskega romana pomaga spoznati središčno vlogo suspenza v recepciji romana nasploh. Branje katerekoli vrste fikcije je aktivnost, ki stopnjuje napetost, to pa lahko sprosti samo izkušnja konca. Vsako pripovedovanje zgodbe vsebuje postavitev vprašanja, ponudbo, da bo na vprašanje odgovorjeno in, vsaj v tradicionalni pripovedi, ob pravem času tudi razrešitev vprašanja. Kdaj je čas za razjasnitev pravi, je očitno odvisno od vrste pogojev, najpomembnejši pa je verjetno v avtorjevi sposobnosti, da vzdržuje suspenz in bralčevo pozornost, dokler digresije še lahko ponujajo užitek in so prepričljivo pomembne za razvoj zgodbe. Najkrajša verzija *Baskervillskega psa*, ki bi se dosledno izognila stranpotem, ne bi bila daljša od enega stavka: "Umor sira Charlesa Baskervilla in poskus umora sira Henryja Baskervilla, ki ju je z namenom dedovanja družinskega bogastva zagrešil sorodnik, je razrešil izjemni amaterski detektiv gospod Sherlock Holmes ob pomoči svojega prijatelja dr. Watsona." Vse, kar Conan Doyle v romanu doda, bistveno ne razjasni ne zločina ne imenovanja zločinca, vpelje pa bralca v izkušnjo neznanih in strašljivih možnosti. Drugače povedano: dolžine detektivskega romana ne določa nujna organska enotnost, odvisna od konkretnega problema, pač pa potreba zapeljati bralca v vznemirjenje kombinacije suspenza strahu in suspenza neodgovorjenega vprašanja. Potemtakem je pravilen ali nepravilen obseg knjige odvisen od nepomembnih, zunanjih določil: od bralnih navad in konvencij pri knjižni proizvodnji do avtorjeve spretnosti. Najnižji obseg je tisti, ki vzbudi občutek suspenza, in največji tisti, ki še lahko zagotavlja bralčevo pozornost do rešitve, ne da bi popolnoma izgubil nit.

Kar pri specialistični analizi detektivskega pripovedništva ločeno od splošnega romanopisja najbolj pride do veljave, je dejstvo, da je umetnost pripovedovanja vedno hkrati umetnost skrivanja in umetnost podajanja podatkov. Gre za umetnost časovnega tempiranja, saj je roman kot knjiga prostorska umetnost. V dobri tradicionalni pripovedi avtor med platnice, ki vsebujejo med petdeset in sto tistoč besed, postavi vse tako, da bralec pride do spoznanj v natančno določenem tranutku. S tega stališča lahko branje pripovedništva pojmujeemo kot način sodelovanja, drugačen od opazovanja slike ali tudi poslušanja glasbenega dela. Branje romana je aktivnost dešifriranja in razkrivanja, ki vključuje fizično nalogo vizualnega sledenja besedilu navzdol in prehajanje na naslednjo stran. Je skrbno iskanje sprostivke, ki se kot vrh lahko pojavi kadarkoli. Glede na vključenost subjekta branje za bralca vedno privzema

obliko posebne vrste pustolovščine – iskanja zaklada. Pri obračanju strani smo vzpostavljeni napetosti razkritja neznanega, nevarnosti ali nagrade. Z vsakim novim odstavkom se pred nami lahko pojavijo novi ključi, ki lahko vodijo naprej ali vstran k zakopanemu zakladu razpleta. Morda je dejstvo, da ima roman v naši kulturi obliko plitve škatle z odprtino na strani, le srečen slučaj zahodnjaške tehnologije. Pri ljudeh, ki so nekoč svoje knjige opremljali z zaklopkami in ključavnicami, je moral biti občutek, da knjiga je nekaj podobnega zakladu, vsekakor prisoten. V vsakem primeru nas k temu, da knjigo preberemo, največkrat med mnogimi pomembnejšimi opravili, tira prav želja po končnem odkritju skrivnosti, ki jo vsebuje.

Prevedel Tone D. Vrhovnik

Opomba: Prevod obsega drugo poglavje prvega dela študije *The Pursuit of Crime (Art and Ideology in Detective Fiction)*. Yale University Press, New Haven and London, 1981. Izpuščen je osrednji del, v katerem Porter omenjena načela podrobno prikaže ob romanih *Mesečev kamen* Wilkieja Collinsa, *Baskervillski pes* Conana Doylea in *Veliki sen* Raymonda Chandlerja.

Odlomka iz Filozofije kompozicije in Poetike citiram po prevodu Andreja Arka (Kondor 229, Mladinska knjiga, 1985) in Kajetana Gantarja (Cankarjeva založba, 1982).