

književna smotra

Časopis za svjetsku književnost

ISSN 0455 – 0463

Godište XLIII / 2011 broj 159 (1)

**Medijska analiza i
književni tekst**

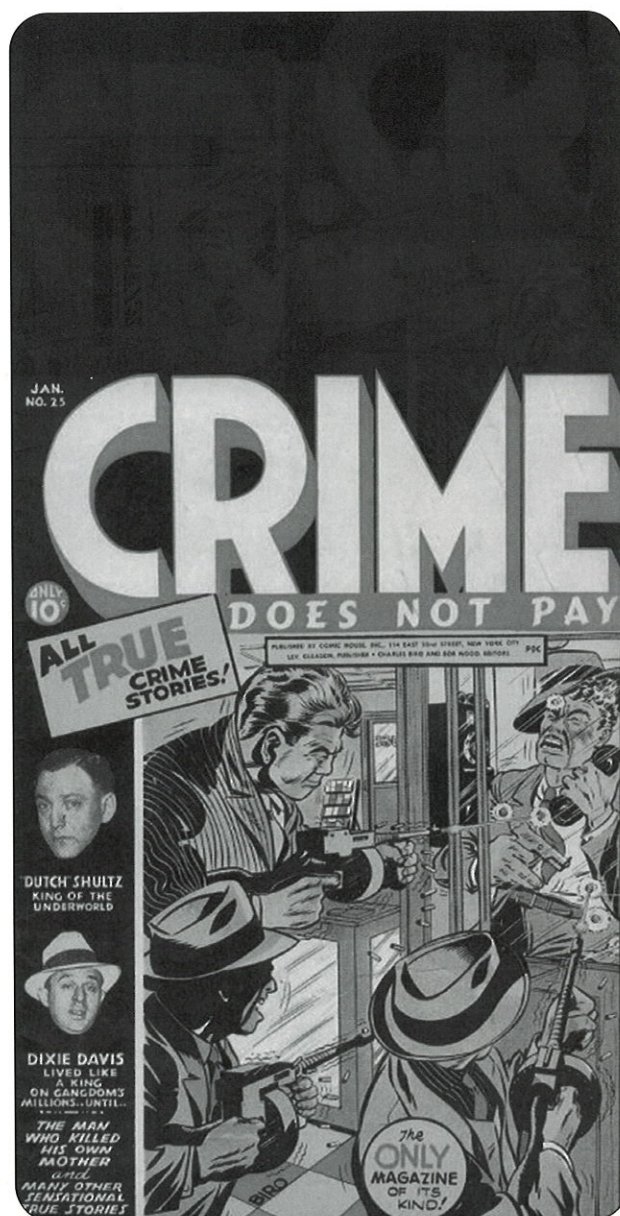
**Usamljeni su hrabri:
američki kriminalistički roman
od Hammetta do Hillermana**

**Teatar zločina: kazališne prakse
u ciklusu romana o inspektoru
Wallanderu**

**Tipologija čudovišnosti i razine
hibridizacije u distopijskoj
menipeji *Kis* Tatjane Tolstoj**

**Opreka Istoka i Zapada u esejima
i putopisima Juana Goytisola**

**Prijevodi:
Jean-Pierre de Claris de Florian**



Teatar zločina: kazališne prakse u ciklusu romana o inspektoru Wallanderu autora Henninga Mankella

UVOD

“Odmah na početku valja istaknuti da, iako stara poslovice kako se zločin ne isplati ima svoju istinosnu vrijednost, taj isti zločin već više od stotinu i pedeset godina ipak predstavlja temelj čitavoga jednoga književnog žanra.”¹ (Scaggs, 2005:1) Od samih početaka, kriminalistička je proza plijenila pozornost publike. Rijetko koji popis najprodavanijih knjiga ne sadrži pokoji krimić; autori poput Ruth Rendell, P. D. James, Patricie Cornwall ili Borisa Akunina međunarodne su zvijezde, a popularnosti knjiga često pridonose i brojne filmske i televizijske adaptacije. U izdavačkim krugovima kriminalistička proza slovi kao najpopularnija i najprofitabilnija kategorija unutar beletristike. (Forshaw, 2007:295) “Statistika je zapanjujuća – više od milijardu prodanih romana Agathe Christie (...), čak se procjenjuje da jedna trećina sve beletristike izdane na engleskom jeziku pripada kriminalističkom žanru.” (Knight 2004:x) Smještena u okvire suvremene znanosti o književnosti, priča o popularnom ‘krimiću’ zadobiva gotovo bajkovite razmjere. Dugo degradiran i etiketiran kao ‘manje vrijedna’, ‘trivijalna’, ‘šund’ literatura², kriminalistički je roman nakon brojnih transformacija (mahom tematskih i narativnih)

¹ Citate iz tekstova na engleskom jeziku koji nisu dostupni u hrvatskom prijevodu prevela sam sama. To se odnosi i na primarnu (Mankell) i na sekundarnu literaturu (Brönnimann, Chesterton, Dove, Foreshaw, Knight, Michaëlis, Mullen&O’Beirne, Nestigen, Orfali, Priestman, Rushing, Rzepka, Scaggs, Symons, Wehmeier, Žižek, te on-line izvore)

² U svom *Rječniku književnog nazivlja* Solar definira trivijalnu književnost kao “književnost prilagođenu ukusu svih slojeva publike” (2006:301), a čiji je primarni cilj zabaviti čitatelja; kao razlikovna obilježja ovog tipa literature Solar navodi “shematičnost, tipiziranost likova, jednostavnost izraza,” te ponešto pojednostavljeno poimanje dobra i zla. (ibid:302) Osim kriminalističkog, kategorija trivijalne književnosti uključuje i “sentimentalni, špijunski, pornografski, doktorski i znanstvenofantastični” roman i novelu. (ibid:304) Symons se, pak, u svom *Krvavom umorstvu (Bloody Murder)* zalaže za uvođenje termina “senzacionalistička književnost” (sensational literature) kao zajedničkog nazivnika za detektivski, policijski i špijunski roman, te triler. (1993:4)

od ružnog pačeta postao labudom. Nekadašnja treće-razredna literatura za kućanice i dokoličare pronašla je svoje mjesto u književnim kanonima, antologijama, kurikulumima eminentnih sveučilišta. Drugim riječima, objašnjava Priestman, današnji detektivski romani zahtijevaju da im se pristupa kao i bilo kojoj drugoj ‘ozbiljnoj’ knjizi, a ne da ih se tretira tek kao razbibri-gu i privremeni bijeg od svakodnevice. (2003:173) Je li ova, relativno recentna pojava, posljedica radikalnog zaokreta na tematsko-stilističkom polju (drugim riječima, jesu li pisci, recimo to tako, počeli pisati zanimljivije, kvalitetnije, riječju bolje?) ili pak logičan ishod postmodernističke ‘anything-goes’ doktrine koja (makar nominalno) dokida granice između ‘visokog’ i ‘niskog’, ‘artističkog’ i ‘trasha’, ‘ozbiljnog’ i ‘zabavnog’. Čini se kako je upravo fleksibilnost međuzanrovskih granica te potreba za preispitivanjem i svojevrsnim dekonstruiranjem postojećih tematskih i narativnih modela, toliko simptomatična za postmodernizam, omogućila autorima kriminalističkih romana krajem 1990-ih da, recimo to tako, odu korak dalje te iskušaju sasvim nov pristup konvencijama detektivske proze.

Uz već spomenute tematsko-stilistički inovacije te promjene u interpretaciji i evaluaciji žanra, produkciju kriminalističke proze od druge polovice dvadesetog stoljeća obilježava i masovni prodor autora s neengleskoga govornog područja na književnu scenu. Dok su do otprilike pedesetih godina prošloga stoljeća primat u žanru držali isključivo Britanci i Amerikanci, što se donekle može objasniti njegovim porijeklom i razvojem (Poe i Doyle kao rodonačelnici žanra, Christie te Hammett, Chandler i Spillaine kao začetnici i glavni predstavnici klasičnog, odnosno tzv. *hard-boiled* krimića), kasnija desetljeća svjedoče o svojevrsnoj globalizaciji kriminalističkog žanra. Dotadašnje “književne kolonije”, kako ih naziva Rzepka, odlučno objavljuju vlastitu literarnu emancipaciju suprotstavljajući se sveopćoj dominaciji engleskog jezika. (2005:243) Od Rusije (Boris Akunin), preko Italije (Donna Leone) i Španjolske (Manuel Vázquez Montalbán), pa sve do Afrike (Alexander McCall Smith), kriminalistička je proza u gotovo svakom kut-

ku svijeta pronašla vlastiti, gotovo nacionalno specifični oblik i izraz. U ovom radu cilj mi je fokusirati se na danas iznimno popularan skandinavski kriminalistički roman, točnije na jednoga od njegovih najglasovitijih predstavnika – švedskog autora Henninga Mankella.

Iako djeluje i kao dramatičar i voditelj amaterskoga kazališta u Maputu, glavnom gradu afričke države Mozambik, Mankell je javnosti najpoznatiji kao autor niza kriminalističkih romana o policijskom inspektoru Kurtu Wallanderu. Temeljna teza od koje polazim u ovom radu jest ta da postoji vrlo izražena veza između specifično kazališnih praksi i realizacije zločina u Mankellovim romanima³. U tom smislu, navedeni podatak o Mankellovom redateljsko-dramaturškom djelovanju nipošto nije zanemariv; štoviše, smatram da govori u prilog mojoj tezi. Mankellov književni kozmos ne ostavlja mjesta slučajnosti; svako kriminalno djelo počiva na pomnom planiranju, iziskuje dugotrajne pripreme, pažljiv odabir žrtve, mjesta, trenutka te posebice načina na koji će ono biti počinjeno. Drugim riječima, zločin je nužno posljedica svjesnog i intencionalnog djelovanja pojedinca (rjeđe skupine). Polazeći od pretpostavke o kazalištu kao proizvodnoj metafori Mankellovih romana, likove zločinca u njima moguće je okarakterizirati kao kostimografe, vizažiste, scenariste, scenografe, nerijetko i gledatelje, a prvenstveno kao redatelje i glumce u spektakularnim predstavama teatra zločina. Kao što na pozornici svaka riječ i svaki predmet imaju svoje značenje i simbolički teret (drugim riječima, ništa nije suvišno, beznačajno ili nepotrebno), tako i najmanja sitnica vezana za počinjene zločine kod Mankella prenosi određenu poruku. Na publici (u ovom slučaju, skupini policijskih istražitelja na čelu s Kurtom Wallanderom) jest da te poruke interpretira. Odabir mjesta, položaj trupla, vrsta oružja kojim je zločin počinjen, količina nasilja – ništa nije posljedica slučajnosti već intenzivnog promišljanja i svjesne odluke. Nadalje, počinitelji su ujedno i glumci u vlastitim komadima – preoblače se, na lica navlače maske a na glave vlasulje, izgovaraju naučeni tekst. Velik broj zločina u Mankellovim romanima ritualnog je karaktera, što, prisjetimo li se obrednih korijenja teatra, također podupire moju tezu. Naposljetku, većina opisanih zločina uistinu je spektakularna te u tom smislu “teatralna”. Umjesto stereotipnog leša u biblioteci, ovdje nailazimo na prizore poput samospaljivanja djevojke u polju repice, zapaljenih labudova u letu ili čovjeka koji umire nabijen na kolce od bambusa.

³ Književno stvaralaštvo Henninga Mankella nadilazi granice ciklusa o inspektoru Wallanderu. Međutim, budući da su mi u okviru ovog istraživanja zanimljivi upravo ti romani, u kontekstu ovoga koristit ću sintagmu “Mankellovi romani” kao istoznačnicu za ciklus od osam romana o Wallanderu, te za roman *Prije mraza* (*Before the Frost*) koji u prvi plan postavlja Wallanderovu kćer Lindu (prvi, ali i jedini roman iz najavljenog ciklusa o Lindi Wallander).

Prije negoli se posvetim konkretnim primjerima, željela bih se nakratko osvrnuti na postmodernistički te posebice tzv. socijalni kriminalistički roman⁴ (danas gotovo sinonim za skandinavsku kriminalističku prozu), kao i na skandinavski krimić općenito, radi boljeg razumijevanja literarno-društvenoga konteksta unutar kojega djeluje Mankell.

POPULARNI ŽANR KAO DRUŠTVENA KRITIKA

U svojoj studiji o detektivskoj prozi *Čitatelj i detektivska priča* (*The Reader and the Detective Story*), Dove govori o “ograničenom utjecaju” koji društveni i kulturalni kontekst ima na spomenuti literarni žanr. (1997:177) Čitatelji, smatra Dove, ne posežu za takvom vrstom štiva kako bi se bavili problemima suvremenog života, već naprotiv, kako bi na njih zaboravili. (ibid:178) O sličnoj odvojenosti socijalne problematike i kriminalističke proze govori i Lasić. Svaki krimić, ističe on, mora završiti hvatanjem i kažnjavanjem zločinca jer je jedino na taj način moguće očuvati i poduprijeti temeljne društvene norme: “To su romani koji potvrđuju sustav vrijednosti (...) Oni ne dovode u pitanje društveni sustav u kojem aktanti djeluju.” (1973:121) Takva su razmatranja primjenjiva jedino na tzv. ‘klasični’ krimić (anglo-američka proza do početka Drugoga svjetskog rata), dok u kontekstu suvremene kriminalističke proze postaju neodrživima. Brisanjem granica između visoke i niske književnosti u postmodernizmu, primjećuje Solar, kriminalistička proza postupno napušta okvire zabavnog štiva (2006:165) i prerasta u platformu za kritičko promišljanje društvenih procesa, svojevrsan forum koji omogućuje nesputanu debatu o brojnim problemima suvremenog čovjeka. (Michaëlis 2001: 14)

Današnji se pisci krimića bave stvarnim svijetom, stvarnim problemima, stvarnim dramama. Poput kirurga, oni koriste skalpel kako bi rastvorili društvo, pomno proučili njegove rane i pronašli rak korupcije, prijevare, nezaposlenosti, droge. A kirurgija?

Kirurgija je u pisanju: jasan, britak, pronicljiv stil i dijalozi za koje bi ubili u Hollywoodu. (Mullen& O’Beirne 2000:i) No postmodernizam u prvom redu predmnijeva kritički odnos prema samim postavkama žanra, pa se tzv. “postmoderna detektivska proza” kako je naziva Rzepka, namjerno poigrava s brojnim žanrovskim konvencijama (2005:218), “posuđuje” teme i postupke iz visoke književnosti ili drugih popularnih žanrova i slično. U Ecovom *Imenu ruže* (*Il Nome della Rosa*, 1980) koji se često navodi kao tipičan primjer postmodernoga krimića i egzemplarna ilustracija načina na koji se popularni žanr inkorporira

⁴ Termin “socijalni kriminalistički roman” (der Soziokrimi) prvi koristi Brönnimann u svojoj studiji *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment?* (2004)

u kanonsku književnost te ne nužno misterije. Prisjetimo se njegovih pet romana koji primijetiti kako kazna” (1973:121) nje od osnovnih imperativa hvatanja i suđenja pred poslovičnim suvremenim krimićem ili socio-kriminalističkom kritičkom društvenom prepoznatljivošću svojevrstne plati. *Defence of Deceit* je taj potencijal književnosti i sudbine kojima žive. Ponekad kritizira određene probleme (2008: 255). U svojim romanima, poniklo je noga kriminalističkog Spisateljskog društva među prvima. Mankella mića kao srednjoškolski (197) Njihov glavni lik, Martinu Becku, omogućuje blagostanja čovjeka no počeli izlaziti uspješno tih romana tveno osjetljivi

(...) skandinavski roman, uživa u zemljama. Davidsen i Høegu. A Mankella, drugim autorima stavljaju sin [i] društvenom lističku pisanje govornog skandinavskog vodima pr

Tipičan iscjeliteljski jevrnska je inka. on je “pretio, sa znojenjem hola. Nije sretno podsjeća na t. Svedskoj.” (Mankellovih policijskih dužnosti postojeću situaciju u privatnim problemima u

primjerima, modernistički man⁴ (danas kriminalističku ocijenito, radi ga konteksta

A KRITIKA

zi *Čitatelj i etective Stojecaju*” koji i spomenuti ira Dove, ne bi se bavili protiv, kako odvojenosti proze govori vršiti hvatao na taj način uštvene norv vrijednosti stav u kojem razmatranja imić (anglo-etskog rata), stičke proze između visoi, primjećuje pušta okvire platformu za , svojevrsan tu o brojnim haëlis 2001:

im svijetom, ama. Poput orili društvo, ak korupcije, rgija? pronicljiv stil u. (Mullen& i prvom redu i postavkama ivska proza” va s brojnim , “posuđuje” sti ili drugih i *Imenu ruže* o navodi kao egzemplarna r inkorporira

(der Soziokrimi) krimi: ein neues 4)

u kanonsku književnost, istraga ovisi o nizu slučajnosti te ne nudi zadovoljavajuće rješenje inicijalne misterije. Prisjetimo li se Lasićeve tipologije krimića i njegovih pet obveznih narativnih blokova, možemo primijetiti kako je upravo posljednji blok, “pravedna kazna” (1973:121) najčešće mjesto kritike i udaljavanja od osnovnoga pripovjednog modela. Ukidanjem imperativa hvatanja zločinca te njegovog izvođenja pred poslovično lice pravde, specifična podvrsta suvremene kriminalističke proze poznata kao socijalni ili socio-krimi⁵, izdvaja se kao sredstvo subverzije i kritike društva. Već 1901. godine Gilbert K. Chesterton prepoznaje potencijal detektivske proze kao svojevrsne platforme za promicanje općeg dobra (*A Defence of Detective Stories*). Suvremeni autori nastoje taj potencijal maksimalno iskoristiti pa rabe popularnu književnost kao sredstvo za izricanje vlastitih stavova i sudova o stanju u društvima i državama u kojima žive. Pišući kriminalističku prozu, oni istovremeno kritiziraju, interveniraju, reagiraju, ukazuju na određene probleme ili zahtijevaju promjene (Nestigen, 2008: 255). U tome osobito prednjače skandinavski autori, ponikli iz snažne tradicije socijalno intoniranoga kriminalističkog štiva.

Spisateljsko-bračni par Maj Sjöwall i Per Wahlöö među prvima su prepoznali i iskoristili potencijal krimića kao sredstva društvene kritike. (Nestigen, 2008: 197) Njihov ciklus od deset romana o istražitelju Martinu Becku iz šezdesetih godina dvadesetog stoljeća omogućio im je razotkrivanje švedskog modela blagostanja čije su mane i nedostaci u to doba postupno počeli izlaziti na vidjelo. (ibid: 218) Međunarodni uspjeh tih romana otvorio je vrata čitavom nizu društveno osjetljivih autora krimića sa sjevera Europe:

(...) skandinavski kriminalistički, a posebice policijski roman, uživa istaknuto mjesto i u skandinavskim zemljama i diljem svijeta. Zahvaljujući Leifu Davidsenu, Kerstin Ekman, Karin Fossum, Peteru Høegu, Anne Holt, Leeni Lehtolainen, Henningu Mankellu, Lizi Marklund, Håkanu Nesseru te brojnim drugim autorima, danas skandinavski krimić predstavlja sinonim za antiherojske policijske inspektore [i] društvenu kritiku (...) Police odjela za kriminalističku prozu u knjižarama zemalja njemačkoga govornog područja najvećim su dijelom popunjene skandinavskim krimićima. Spomenuti su autori u prijevodima prodali na desetke milijuna knjiga. (ibid: 14)

Tipičan istražitelj u skandinavskom krimiću svojevrsna je inkarnacija svih problema švedskog društva: on je “pretio, rastavljeni policajac koji ima problema sa znojenjem, previše puši, pije previše kave i alkohola. Nije sretan a njegov ga posao čitavo vrijeme podsjeća na to da je nešto trulo u socijalnoj državi Švedskoj.” (Michaëlis 2001: 13) Nemogućnost policijskih dužnosnika da shvate, objasne ili promijene postojeću situaciju u kombinaciji s njihovim nesrećnim privatnim životima tako postaje simptom za probleme u društvu kao takvom.

STRAH I PREZIR U BERGMANLANDU⁵

Često nazivan “najpoznatijim švedskim piscem nakon Strindberga” (*True Crime*), Henning Mankell (1948 –) na književnu scenu stupa 1991. godine romanom *Ubojice bez lica* (*Mördare utan ansikte*) u kojemu se javnosti prvi put predstavlja istražitelj Kurt Wallander. Velika popularnost ubrzo je rezultirala ciklusom od osam romana, koji su prodani u preko dvadeset i pet milijuna primjeraka diljem svijeta (Nestigen, 2008: 224), a u Njemačkoj po uspjehu i popularnosti nadmašuju čak i Harrya Pottera (*True Crime*). Osim Wallandera, poveznicu među romanima iz ciklusa čine i drugi likovi, članovi istražiteljskog tima (primjerice Svedberg, Nyberg, Ann-Britt Höglund) kao i mjesto radnje – švedski gradić Ystad. U skladu s već spomenutom tradicijom socio-krimića, romani u velikoj mjeri tematiziraju niz problema s kojima je suočeno suvremeno švedsko društvo, poput raspada tradicionalne obitelji, nasilja, zlorababe droge i alkohola, rastućeg broja imigranata itd.

Mankellov, uvjetno rečeno, junak (iako bi ponekad pojam anti-junak možda bio adekvatniji i točniji), inspektor Kurt Wallander poprilično odudara od ponešto stereotipne slike istražitelja kao visoko moralnog, sposobnog, odvažnog te u svakom pogledu izuzetnog pojedinca koji ne samo da svojim djelovanjem štiti društvene vrijednosti, već ih i pounutarnjuje. Wallander gotovo da i ne posjeduje moralni kompas: ima problema s alkoholom, posjećuje prostitutke, ne libi se upotrijebiti silu ili prijevarom doći do potrebnih podataka. Teško kontrolira svoju eksplozivnu narav, laže, čak izražava blago rasističke stavove (ne odobrava Lindinu vezu s afričkim studentom medicine). Takav lik koji na svojim plećima nosi gomilu problema, sklon je porocima i često griješi (i na privatnom i na poslovnom planu) svakako djeluje mnogo humanije od primjerice Sherlocka Holmesa, kojega njegova stroga racionalnost u kombinaciji s visokim stupnjem samokontrole i nevjerojatnom sposobnošću zaključivanja čine gotovo nadnaravnim bićem koje osuđuje svaki pokušaj identifikacije. Za razliku od prijašnjih detektiva holmesovskog tipa koji izazivaju divljenje i strahopoštovanje, Wallander predstavlja novi model anti-junaka koji je i suviše pogrešiv da bi mu se divili, ali zato poziva na razumijevanje i identifikaciju. (Nestigen, 2008: 236) Brojni kritičari upravo u tome vide razlog njegove goleme popularnosti.

Kurt Wallander predstavlja jednu od najimpresivnijih i najuvjerljivijih kreacija u kriminalističkoj prozi današnjice. Mankell ga prikazuje kao ozbiljnog i zamišljenog pojedinca s mnoštvom zdravstvenih

⁵ Termin ‘Bergmanland’ preuzela sam iz članka Mankell, *umjetnik paralaksnog pogleda* (Mankell, *Artist of the Parallax View*) Slavoj Žižeka. Romane iz Mankellovog ciklusa o Wallanderu Žižek naziva “policijskim romanima u zemlji Ingmara Bergmana” (... *police procedurals in Bergmanland...*).

problema. (...) Jede previše brze hrane, pa se tijekom tri mjeseca nakon što ga supruga Mona napušta udeblja sedam kilograma. Kolege ga zaustavljaju zbog vožnje u alkoholiziranom stanju, a njegova odrasla kći Linda pokušava izvršiti samoubojstvo. Kao da to nije dovoljno, Wallanderov osamdesetogodišnji otac (slikar pejzaža sa "sedam tisuća zalazaka sunca" iza sebe) polagano gubi razum. Nesretan i rastavljen razmišlja o boravku u toplicama, no umjesto toga odaje se alkoholu i zapada u tugaljiva razmatranja o vlastitoj propasti, kao i propasti čovječanstva. (*True Crime*)

Nadalje, nedostatak crno-bijele karakterizacije onemogućuje čitatelju jednoznačno pristajanje uz istražitelja i osudu zločinca. Počinitelja koji je i sam svojevrsna žrtva društvenih previranja i/ili nesređene obiteljske situacije možemo razumjeti i djelomično možda i opravdati, dok poročno ponašanje i nemoralni postupci istražitelja onemogućuju njegovu bezrezervnu dezignaciju kao "pozitivca". Štoviše, čitatelj prema liku istražitelja najčešće razvija neku vrst ambivalentnog stava koji istovremeno uključuje i simpatije (privatni problemi s kojima se bori, usamljenost, egzistencijalna pitanja koja ga opsjedaju) i odbojnost (nasilni ispadi, alkoholizam, rasizam). (Nestigen 2008: 250) Upravo takva dualna čitateljska pozicija, smatra Nestigen, ključna je za uspostavu kriminalističkog romana kao sredstva društvene kritike, posebice u skandinavskom kontekstu. Portretirajući policajca kao poroćnog, tjeskobnog, izmorenog, nerijetko i neučinkovitog pojedinca, Mankell destabilizira ulogu policije, čime izravno razotkriva krizu pravnog sustava (ibid: 252), dok ambivalentni stav koji u čitatelju izaziva taj isti policajac odražava ambivalentnu poziciju Švedske (ali i drugih skandinavskih zemalja) koja s jedne strane nastoji održati privid države blagostanja, dok se istovremeno svojski trudi držati korak s globalizacijskim tokovima te odgovoriti na njihove političke i etičke zahtjeve. (ibid: 254).

KAZALIŠTE KAO METAFORA: ZLOČINAC U REDATELJSKOJ FOTELJI

Pavisov *Pojmovnik teatra* definira redatelja kao "[o]sob[u] zadužen[u] za postavljanje kazališnoga komada na pozornicu koja preuzima odgovornost za njegovu estetiku i organizaciju, birajući glumce, interpretirajući tekst, koristeći se scenskim mogućnostima koje mu stoji na raspolaganju." (2004: 316) Transponirana u literarni svijet Henninga Mankella, citirana definicija funkcionira kao prilično egzaktan opis lika zločinca (počinitelja), koji pažljivo planira kriminalno djelo, pomno odabire trenutak, okruženje, aktere (žrtve) i rekvizite (oružje) te način realizacije zločina/predstave. Specifičnost kazališnog medija isključuje mogućnost slučaja: sve što se odigrava na pozornici ima neko značenje u širem kontekstu predstave kao cjeline, pa tako svaka glumačka gesta i replika nosi osobit simbolički teret. U skladu s vlastitom

umjetničkom vizijom, odnosno osobnom "idejom predstave" (Jovanović, 1984: 286), redatelj kao "[u]metnički rukodovilac scenske realizacije nekog dramskog dela" (ibid.) organizira scenu kako bi sve na njoj tu ideju prenijelo publici, odnosno "nastoji da je u svim komponentama scenskog izraza dosledno i sprovede." (ibid.) U tom smislu ništa nije nevažno – od odabira glumaca, dizajna rasvjete, šminke, kostima, rasporeda rekvizita i kulisa, svaki detalj stavlja se u službu prenošenja temeljne poruke. Slična primarna motivacija pri osmišljavanju i izvršavanju svojih kriminalnih djela (uglavnom ubojstva) pokreće i Mankellove zločince.

Jedna od glavnih odlika većine zločinaca iz Mankellovih romana jest iznimna strpljivost i organiziranost. Oni nerijetko posvećuju mnogo vremena praćenju svojih žrtava, promatranju i bilježenju njihovih navika, što podsjeća na pripreme koje prethode postavljanju kazališnoga komada (proučavanje razdoblja u koje je radnja smještena, "upoznavanje" s likovima i sl.). Uhođenjem bivšeg ministra pravosuđa, mladi Stefan Fredman u romanu *Na pogrešnom tragu* (*Villospar*, 1995) otkriva njegovu naviku da navečer sam šeće plažom, te koristi upravo jednu od tih samotnih šetnji kako bi ga napao s leđa. Istražujući brutalno ubojstvo naoko bezopasnog i mirnog pjesnika i ljubitelja ptica Holgera Erikssona u romanu *Peta žena* (*Femte kvinnan*, 1996), inspektor Wallander primjećuje: "Tko god da je ovo učinio dao si je vremena. Također je bio detaljno upoznat s Erikssonovim navikama. Vjerojatno ga je uhdio." (Mankell, 2004b: 66) I doista, ubojica Yvonne Ander dulje vrijeme promatra Erikssona, bilježi njegove navike i dnevni ritam što joj omogućuje odabir optimalnog trenutka za napad. Svoju iduću žrtvu, cvjećara Göste Runfeldta otima noć prije njegova planiranog putovanja u Nairobi. Počinitelj Åke Larstam u *Ubojstvu na Ivanjsku noć* (*Steget efter*, 1997) također uhodi svoje žrtve: "Znao je njihove planove do najsitnijih pojedinosti. To mu je pružalo osjećaj neograničene nadmoći." (Mankell, 2004c: 8) U romanu *Prije mraza*, sektaški vođa Erik Westin tijekom tri mjeseca posjećuje šumsko jezero i hrani labudove, ne bi li ih privikao na svoju prisutnost i stekao njihovo povjerenje. To mu omogućuje izvršavanje okrutnog nauma: dok labudovi jedu kruh koji im je donio, on ih polijeva benzinom i zapali.

U svojoj engleskoj inačici, riječ "redatelj" (engl. *director*) ne samo da označuje kazališnog ili filmskog djelatnika, već i bilo kakvog upravitelja, odnosno osobu zaduženu za upravljanje radom određene tvrtke, odjela, ureda i slično. (Wehmeier, 2005: 429) Pojam "režirati" (engl. *to direct*) tako postaje istoznačnica za upravljanje, kontroliranje, izdavanje uputa ili naredbi. (ibid: 428-429) Upravo ti pojmovi najpreciznije opisuju domenu djelovanja zločinaca u Mankellovim romanima. Pažljivim aranžiranjem mjesta zločina (engl. *crime scene* – u doslovnom prijevodu *scena zločina*), postavljanjem trupla u točno određeni položaj, dodavanjem ili uklanjanjem predmeta i sl. oni

om "idejom redatelj kao zacije nekog kako bi sve "nastoji da a dosledno i e nevažno – ke, kostima, stavlja se u na primarna u svojih kri- će i Mankel-

aca iz Man- t i organizi- remena pra- nju njihovih rethode po- nje razdoblja " s likovima suđa, mladi "ragu (Villo- navečer sam ih samotnih ići brutalno ika i ljubite- žena (Fem- primjećuje: na. Također navikama. 004b: 66) I ne promatra ni ritam što a za napad. eldta otima u Nairobi. vanjsku noć rtve: "Znao osti. To mu " (Mankell, i vođa Erik sko jezero i i prisutnost ućuje izvr- lu kruh koji pali. itelj" (engl. li filmskog a, odnosno žene tvrtke, l29) Pojam toznačnica ta ili nared- jpreciznije ankellovim sta zločina odu scena eđeni polo- ta i sl. oni

stvaraju uvjete za odašiljanje određene (mahom never- balne) poruke, te u velikoj mjeri manipuliraju načinom na koji će publika tu istu poruku percipirati i interpre- tirati. Pljačkaši u *Ubojicama bez lica*, primjerice, pretvaraju spavaću sobu bračnog para Lövgren u po- prište krvavog masakra:

Spavaća soba bračnog para bila je prepuna krvi. Čak je i porculanska svjetiljka koja je visila sa stropa bila njome umrljana. Ispružen preko kreveta ležao je starac; nije imao košulje a duge su mu gaće bile povu- čene prema dolje. Njegovo je lice bilo smrskano do neprepoznatljivosti. Činilo se da mu je netko pokušao odrezati nos. Ruke su mu bile vezane iza leđa, dok mu je lijevo bedro bilo zdrobljeno. Bijela se kost isticala na crvenoj pozadini. (...) Onda su se nadvili nad ženu koja je napola ležala na podu, vezana za stolicu. Tko god ju je vezao, ovio je omču oko njenoga suho- njavog vrata. (...) "Unutra je prava klaonica", rekao je Peters. (Mankell, 2003a: 10-11) Sve na "sceni" osmišljeno je i raspoređeno na način koji vrlo jasno upućuje na ubojstvo iz mržnje, odnosno afekta, te isto- vremeno otklanja sumnju na provalu i zločin iz ko- ristoljublja. Prenaglašavanje nasilja u ovom slučaju funkcionira kao svojevrsna dimna zavjesa, sredstvo za navođenje policije na pogrešan trag. Drugi roman iz ciklusa o inspektoru Wallanderu, *Psi iz Rige (Hun- darna i Riga, 1992)*, donosi dvije režijske instancije: jedan prizor i jednu omanju predstavu. Na početku romana na obale Švedske dopluta gumeni čamac ne- poznatog podrijetla i poprilično nesvakidašnjeg tereta: u njemu leže dva zagrljena mrtva muškarca.

Istraga pokazuje da su oni najprije mučeni a zatim i ubijeni preciznim hicima u srce. Wallander uočava kako "muškarci nisu nosili sakoe kad su ubijeni. Na njima nije bilo rupa niti tragova baruta. (...) Netko puca dvojici muškaraca ravno u srce. Kad su mrtvi, počinitelj im najprije oblači sakoe a zatim njihova tru- pla ubacuje u čamac za spašavanje." (Mankell, 2004a: 20) Takvi zaključci ukazuju na intencionalnost pri- likom izvođenja zločina kao i na pažljivo aranžiranje prizora u čamcu, koji (paradoksalno) podsjeća na žive slike srednjovjekovnog teatra. Po njegovom dolasku u Rigu, kriminalni milje baltičkih zemalja priprema pravu malu predstavu za inspektora Wallandera, koja uključuje ubojstvo narednika Liepe, s nedužnim Upiti- som u ulozu ubojice koji se sam predaje u ruke policije. Ucijenjen smrću vlastite obitelji, Upitis igra ulogu zločinca koji se, stjeran u kut pred policijskom potje- rom, odlučuje predati, ponavljajući pritom naučene replike. No čini se kako mu nedostaje glumačke vješti- ne – Wallander, naime, ubrzo prozrijeva kazališnu iluziju: "Slušajući Murnierov izvještaj o Upitisovom priznanju, shvatio je da nešto nije bilo kako treba – nešto nikako nije bilo kako treba. (...) znao je da je čitava stvar izmišljotina." (ibid: 327)

Napad na bjelački restoran u kojemu se održava godišnji sastanak kušača vina u romanu *Bijela lavica (Den vita lejoninnan, 1993)* zapravo je maestralno izrežirana predstava čiji je cilj raspirivanje mržnje i

rasne netrpeljivosti među bjelačkim i crnačkim sta- novništvom Južnoafričke Republike. Glavni likovi u krvavom komadu nazvanom "Masakr u Pinetownu" (Mankell, 2004d: 204) pucaju po bijelim gostima, dok crno osoblje bježi kroz stražnji izlaz restorana. Speci- fičnom "obradom" osjetljive i provokativne "tema- tike" rasizma, "predstava" uspijeva izazvati ciljanu reakciju kod publike:

Vrata restorana naglo su se otvorila, propuštajući bjelkinju od tridesetak godina. Bila je raščupana i histe- rična. Kad je opazila inspektora Sibandea, jedinog crn- ca u prostoriji, izvukla je pištolj i ispalila pucanj u njegovom smjeru. (...) Čitavo je vrijeme vrištala na afrikaansu da će osvetiti svoga brata koji je poginuo u masakru. Urlala je da neće stati sve dok i posljednji crnac ne bude mrtav. (...) Reakcija bijele žene bila je upravo ono što je sinoćnji pokolj i trebao izazvati. Samo mnogo većih razmjera. (ibid: 207-208)

Zamka na koju nailazi odvjetnik Torstensson u *Čovjeku koji se nasmijao (Mannen som log, 1994)*, stolica na kojoj sjedi lutka postavljena nasred ceste, i njega samoga podsjeća na kazališni prizor: "Posljed- nja mu je misao bila da ga to podsjeća na pozornicu, s glumcem koji se upravo sprema za izlazak." (Man- kell, 2007: 6, moja emfaza). Radnja romana prati niz zbivanja na pozornici kojima upravlja te koje na tu istu pozornicu postavlja Alfred Harderberg. Poput kakvoga virtuoznog redatelja, Harderberg kontrolira svim djelatnostima vezanim za realizaciju vlastitih krvavih komada, naručuje ubojstva oca i sina Tor- stenssen, računovođe Bormana, pa i inspektora Wal- landera. Ništa mu, čini se, nije skriveno, pa tako ni tijekom policijske istrage, što mu omogućuje da podmeće lažne tragove. "Bilo je to poput igre," zaključuje Har- derberg na kraju romana, "poput zabadanja štapa u mravinjak. Igre u kojoj je cilj stvoriti zbrku. To je sve." (ibid: 313)

Nakon što je svjedočio spektakularnom prizoru samospaljivanja djevojke na početku romana *Na po- grešnom tragu*, Wallander sjedi na trijemu kuće i pokušava dokučiti viđeno. Spaljeno ga polje podsjeća na "pustu pozornicu na kojoj se održavala predstava kojoj je on bio jedini gledatelj." (Mankell, 2003c: 44, moja emfaza) Liječnica Malmström primjećuje kako teatralno samoubojstvo nepoznate djevojke nije usamljen slučaj. Sve se više mladih u Švedskoj, ističe ona, laća režiranja vlastitih monodrama suicida: "Proš- log tjedna skupljala sam ostatke neke sedmogodišnje djevojčice koja se sama raznijela (...) Ona je to baš tako isplanirala. Pazila je čak da nitko pritom ne bude oštećen. No budući da je jedva znala pisati, ostavila je crtež kao oprostajno pismo." (ibid: 59) Paralela s kazalištem u ovome romanu dodatno je naglašena kroz sporednu pripovjednu liniju vezanu za Wallanderovu kćer Lindu: ona i njena prijateljica zajedno postavljaju amatersku predstavu. Kao što sam već napomenula, glavni zločinac u romanu *Na pogrešnom tragu*, Ste- fan Fredman, mnogo vremena posvećuje promatranju žrtava te planiranju i izvršavanju njihovih ubojstava.

Pritom, u najboljoj mankellovskoj maniri, odabir žrtva nije slučajna, a modus izvršavanja kriminalnog djela naglašeno je simboličan i opterećen čitavim nizom značenja. U tom se smislu posebno ističe ubojstvo Stefanovog oca Björna Fredmana. Dok je, primjerice, ministra Wetterstedta napao s leđa, Stefan želi da ga otac vidi i razumije zbog čega mora umrijeti:

Sagnuo se tako nisko do očeva lica da je on mogao nazrijeti i prepoznati bojama oslikano lice vlastitoga sina. To je bilo posljednje što je trebao vidjeti. Tu sliku trebao je imati u glavi kad bude umirao. Hoover je odvio čep boce. Držao ju je iza svojih leđa. Zatim ju je uzeo i žurno nalio nekoliko kapi solne kiseline u očevu lijevo oko. Ispod ljepljive vrpce otac je počeo urlati. Trzao se svim snagama iz užadi. Hoover je nasilno otvorio drugo oko koje je bilo stisnuto i opet ulio solnu kiselinu. (...) Vidio je pred sobom životinju koja se u smrtnom grču bacakala amo-tamo. (...) Hoover je izvadio nož iz naprtnjače i oderao kožu s lubanje životinje. Podigao je skalp prema tamnom nebu. Zatim je uzeo sjekiru i udario njome takvom snagom izravno u čelo životinje da se oštrica zabila u drvo dolje na mostiću. (ibid: 192)

Budući da njegov mlađi brat u tolikoj mjeri strahuje od oca da ga ne može ni pogledati, Stefan odlučuje simboličko sljepilo sina kazniti fizičkim osljepljivanjem oca.

U romanu *Peta žena* (*Den femte kvinnan*, 1996) Mankell prvi put u ciklusu o Wallanderu eksplicira problematiku poruke enkodirane u način izvršavanja zločina. Pokušavajući dokučiti što može natjerati nekoga da iskopa duboku jamu i u nju postavi kolce od bambusa, Wallander zaključuje kako svaki zločin funkcionira kao sredstvo prenošenja poruke, pri čemu "ubojica koristi jezik koji svjesno odabire." (Mankell, 2004b: 79) Kao i u kazalištu, u takvom artificijelno stvorenom komunikacijskom sustavu svaka riječ i rečenična konstrukcija pažljivo je odvagana prije uporabe. U slučaju Yvonne Anders, "autor" namjerno odabire kompliciran, šifrirani jezik koji policija ne razumije i stoga pogrešno tumači: "Nismo uspjeli pročitati jezik ubojice (...) Imamo osjećaj da nam se ubojica obraća. Ali što on ili ona pokušava reći?" (ibid: 318, moja emfaza) Zbog simboličkog značenja upisanog u postupke ubojstva prestaje biti tek ubojstvo, odnosno goli čin oduzimanja nečijeg života, te postaje nešto više: sredstvo komunikacije, prenošenja specifične poruke. Na kraju krajeva, razmišlja Wallander, jedna je stvar ubiti čovjeka, ali nabiti ga na kolac nešto je sasvim drugo. (ibid: 54-55) Yvonne tako za svoje žrtve odabire nasilne muškarce, muškarce koji zlostavljaju i ubijaju žene te stoga, smatra ona, zaslužuju umrijeti. (ibid: 430) Pritom joj je cilj odabrati što brutalniji način ubojstva, koji bi odražavao i upućivao na brutalnost tih muškaraca. Nadalje, počinjena ubojstva osmišljena su na način koji imitira zločine žrtava. Tako ljubitelj ptica Holger Eriksson skončava život u jami iskopanoj u istom polju u kojemu leži njegova žrtva, Krista Haberman. Gösta Runfeldt zlostavlja i naposljetku ubija svoju ženu prepilivši rupu u ledu na zamrznutom jezeru. Yvonne ga najprije dulje vrije-

me drži u zatočeništvu (odmazda za zatočeništvo pod ledom njegove supruge) i izgladnjuje, da bi ga naposljetku vezala za drvo i zadavila (i davljenje i utapanje uključuju nasilni prekid dotoka kisika). Eugen Blomberg zlostavlja svoju trudnu ljubavnicu tako da joj gura glavu pod vodu; Yvonne ga onesviještava, stavlja u vreću s ušivenim utezima i zatim baca u vodu. Torea Grundéna koji je pregazio svoju suprugu planira gurnuti pod vlak. U konačnici, nije važno samo ubiti, odnosno oduzeti nečiji život. Važno je to učiniti vrlo polako kako bi žrtva patila i platila za vlastita nedjela. Eriksson, primjerice, satima visi proboden na kolcima od bambusa: "Ubojica nije želio samo oduzeti Erikssonov život," primjećuje Wallander. "Htio je da pati. Eriksson je vjerojatno vrlo dugo visio na tim kolcima prije nego što je umro." (ibid: 59) Gösta Runfeldt provodi dulji period u zatočeništvu, vezan i sustavno izgladnjivan, dok je Blomberg živ u trenutku kad je bačen u jezero. Naposljetku, okrutnost i nasilje uključeni u zločine sugeriraju sasvim drugačiji profil ubojice, te usmjeravaju policijsku istragu na pogrešan trag. Iz razgovora Anne-Brit Höglund i Wallandera otkriva se kako im je ideja o ženi kao počinitelju u potpunosti neprihvatljiva budući da se izravno kosi s njihovim "gledateljskim" obzorom očekivanja: "Žena gotovo nikada nije nasilna osim kada brani sebe ili svoju djecu. A ni tada to nasilje nije unaprijed smišljeno već instinktivno, čin samoobrane. Žena nikada ne bi iskopala jamu s kolcima. Ili držala muškarca u zatočeništvu. Ili bacila čovjeka zarobljenog u vreću u jezero." (ibid: 282)

Ubojstvo policajca Svedberga u romanu *Ubojstvo na Ivanjsku noć* podsjeća na ono bračnog para Lövgren u *Ubojicama bez lica*, kao i na tri ubojstva koja u *Petoj ženi* čini Yvonne Ander. Svaki od zločina obilježava prenaplašena nasilnost i brutalnost, svojevršno inzistiranje na okrutnosti što, kao što policajac Nyberg zaključuje prilikom pregleda Svedbergova stana, nipošto ne može biti posljedica slučaja:

"To je poput kakve neobične slike." Wallander ga je pogledao ispitivački. "Što misliš pod time? Slika?" (...) "Sve je to jedan jedini kaos," reče on. "Prevrnuti stolci, izvučene ladice, papiri i porculan divljački razbacani. Ali čini mi se kao da je nered prevelik." Wallander je shvatio iako ni sam nije došao na tu misao. "Misliš da bi sve to moglo biti aranžirano?" (ibid: 72, moja emfaza)

Ubojstvo na Ivanjsku noć također sadrži prizor jedinstvenog i neobičnog pokušaja rekonstrukcije "zbilje", odnosno njezine transformacije u svojevršnu kazališnu iluziju. Nakon što ubije troje zamaskiranih mladih ljudi, Åke Larstam zakopa njihova tijela i predmete koje su imali sa sobom (rekvizite), da bi ih nakon određenog vremena ponovno otkopao i "posložio" (aranžirao) na način koji odgovara prvotnom izgledu mjesta zločina. Čitav je proces do te mjere pažljivo osmišljen i isplaniran da Larstam čak dozira količinu fizičkog napora koji ulaže u kopanje i pravi stanke u pravilnim vremenskim razmacima kako se ne bi oznojio:

(...) izvuku je metodički svaki rizik svakog os (...) Nakon no mjesto tako da je stolnjak. (...) ostacima otvorio v svoje mje fotografij nje natoč -127)

Redatelj rekvizit je na žajima.

U roman Wallander p eta i tehnolog vo kao sreds čovjeka u od ga okružuje. električne v u opskrbi str na taj način i kojemu je je velik dio zer da je torbica zločina tamo ubrzo otkriv je ležala tam Ubojica Son identificirati (ibid: 78) Iz truplo progr podmetnut s

To je po rekao pri skupa: " zločina. I Ovo nije se da net trični rel netko gr je ostavl vjerojatn zbog nas

Više sa kellov litera zločine ili dj berg u roma ali samo dje ninarka Me šetnji slučaj Westina. Ial (Westin je u Westin ga, ipak uspijev religioznih

čeništvo pod
la bi ga napo-
nje i utapanje
Eugen Blom-
u tako da joj
štava, stavlja
i vodu. Torea
i planira gur-
o samo ubiti,
o učiniti vrlo
istita nedjela.
den na kolci-
amo oduzeti

r. "Htio je da
io na tim kol-
šta Runfeldt
an i sustavno
nutku kad je
nasilje uklju-
ji profil ubo-
na pogrešan
Wallandera
počinitelju u
pravno kosi s
vanja: "Žena
rani sebe ili
tjed smišlje-
na nikada ne
karca u zato-
u vreći u je-

nu *Ubojstvo*
g para Löv-
bojstva koja
zločina obi-
svojevrsno
ajac Nyberg
gova stana,

Wallander ga je
? Slika?" (...)
vrnuti stolci,
ki razbacani.
Wallander je
o. "Misliš da
, moja emfa-

adrži prizor
onstrukcije
svojevrsnu
maskiranih
tijela i pred-
bi ih nakon
"posložio"
om izgledu
re pažljivo
ira količinu
vi stanke u
ne bi ozno-

(...) izvukao [je] složivu lopatu i počeo kopati. Postupao je metodički i uzeo si vremena. A kako bi izbjegao svaki rizik od prehlade, nije se smio uznojiti. Nakon svakog osmog zamaha lopatom zastao bi i osluškivao. (...) Nakon deset minuta stavio je sve tri vreće na prvotno mjesto. Zatim je vratio busene trave i stao ih gaziti tako da je sve bilo ravnomjerno. (...) Iz torbe je izvukao stolnjak, čaše i nekoliko plastičnih vrećica s pljesnivim ostacima hrane koje je čuvao u svojoj ostavi. Zatim je otvorio vreće i izvadio mrtvace. (...) Stavio je tijela na svoje mjesto i poravnao ih tako da je izgledalo kao na fotografiji koju je snimio u Ivanjskoj noći. Kao posljednje natočio je nešto vina u jednu od čaša. (ibid: 126-127)

Redatelj, dakle, brižno postavlja scenu. Svaki rekvizit je na svome mjestu, glumci na svojim položajima.

U romanu *Vatrozid* (*Brandvägg*, 1998) u kojemu Wallander postaje bolno svjestan goleme moći Interneta i tehnologije općenito, zločini funkcioniraju upravo kao sredstva prenošenja poruka o bespomoćnosti čovjeka u odnosu na zapanjujući razvoj tehnike koja ga okružuje. Mrtvo tijelo Sonje Hökberg bačeno na električne vodove područne stanice uzrokuje prekid u opskrbi strujom velikog dijela pokrajine, ukazujući na taj način na iznimnu ranjivost modernog društva u kojemu je jedan potez dovoljan da doslovce paralizira velik dio zemlje. (Mankell, 2003b: 260) Iako se čini da je torbica Sonje Hökberg pronađena u blizini mjesta zločina tamo ostavljena pukom nepažnjom, Wallander ubrzo otkriva kako vrijedi upravo suprotno: "*Torbica je ležala tamo jer je netko želio da je pronađemo.* (...) Ubojica Sonje Hökberg znao je da će biti vrlo teško identificirati njeno tijelo. Zato je ostavio torbicu." (ibid: 78) Iz mrtvačnice stiže vijest da je ukradeno truplo programera Tynnesa Falka, a na njegovo mjesto podmetnut slomljeni relej:

To je podsjetilo Wallandera na nešto što je Ryderg rekao prije mnogo godina, kada su tek započeli raditi skupa: "Zločinci često ostave posjetnicu na mjestu zločina. Ponekad to čine namjerno, ponekad slučajno." *Ovo nije zabuna*, pomislio je Wallander. *Ne događa se da netko slučajno hoda naokolo noseći golemi električni relej sa sobom. Još je manje vjerojatno da bi ga netko greškom ostavio na kolicima u mrtvačnici. Relej je ostavljen tamo kako bi ga netko pronašao. Malo je vjerojatno da je taj netko mrtvozornik. Relej je ostavljen zbog nas.* (ibid: 109)

Više sam puta tijekom rada istaknula kako Mankellov literarni kozmos ne poznaje slučaj, neplanirane zločine ili djelovanja u afektu. Ubojstvo Birgitte Medberg u romanu *Prije mraza* tu tezu dovodi u pitanje, ali samo djelomično. Umirovljenica i rekreativna planinarka Medberg za vrijeme jedne od svojih dugih šetnji slučajno otkrije skrovište sektaškog vođe Erika Westina. Iako njeno umorstvo doista jest neplanirano (Westin je ubija kako bi zaštitio tajnu svog boravišta), Westin ga, zahvaljujući svom redateljskom umijeću ipak uspijeva iskoristiti u svrhu prenošenja određenih religioznih poruka. Dakle, i takav događaj koji zapo-

činje kao puka slučajnost ipak u konačnici biva inkorporiran u širi, pažljivo iskonstruiran i artifičijelno stvoren kontekst. Kada inspektor Wallander i njegova kćer u potrazi za nestalom Brigittom dolaze u Westinovo skrovište, tamo ne nalaze njeno tijelo već samo glavu i ruke sklopljene u molitvi: "[Linda] [n]ije mogla ni sanjati da će se ikada naći suočena s odsječenom ženskom glavom sive kose, ili parom sklopljenih ruku odrezanih kod zglobova. Ne samo sklopljenih, mislila je. Ruku isprepletenih u molitvi prije no što su odrezane." (Mankell, 2005: 142)

IGRA PRERUŠAVANJA

Gluma, odnosno igranje uloge ili utjelovljivanje određenog lika (Pavis, 2004: 118) podrazumijeva preuzimanje novog identiteta. Maksimalno pojednostavnjeno, glumac se "pretvara" da je netko drugi, nastojeći pritom u to uvjeriti i publiku. U tom smislu, i Mankellove likove koji u trenucima planiranja i izvršavanja zločina napuštaju vlastiti identitet u korist "uloge" zločinca, nerijetko i osvetnika, također možemo dezignirati kao glumce, izvodače čiji glumački potencijal dodatno naglašava činjenica da neki od njih za sebe ciljano kreiraju nove likove i uloge, alter ega kojima pribjegavaju u trenucima kriminalnih aktivnosti. Kako to objašnjava psiholog Ekholm u romanu *Na pogrešnom tragu*: "Takvi se ljudi *pretvaraju u nekoga drugog* prije nego što krenu izvršiti osvetu (...). *Prerušavanje* ih oslobađa krivnje. *Glumac* ne poznaje grižnju savjesti zbog radnji koje je počinio *lik koji igra*." (Mankell, 2003c: 306-307, moja emfaza) Neidentificirani ubojica somalijskog imigranta u romanu *Ubojice bez lica* preoblači se u farmera kako ne bi pobudio sumnju stanovnika useljeničkoga kamp. Već spomenutom Upitisu iz romana *Psi iz Rige* dodijeljena je uloga žrtvenog jarca: zbog prijetnji smrću njegovoj sestri i njejoj djeci, on je prisiljen prijaviti se u policijsku postaju i izjaviti kako je upravo on odgovoran za smrt narednika Liepe. Njegovo priznanje u tom smislu funkcionira kao prethodno memoriran i uvježban tekst (ekvivalent glumačke role). Poduzetnik Alfred Harderberg u *Čovjeku koji se nasmijao* do savršenstva dovodi ulogu uglednog člana društva, istaknutog humanitarca i uspješnoga poslovnog čovjeka, riječju, čovjeka "koji zaslužuje naše poštovanje." (Mankell, 2007: 65) Pred očima svijeta on navlači masku poštenja i altruizma, masku na kojoj lebdi vječni smiješak iz naslova romana a koja vješto skriva njegov kriminalni identitet. Zanimljivo je kako i Harderberg, promišljajući vlastitu poziciju, poseže za kazališnom terminologijom: "Ja kupujem i prodajem. Ja sam *glumac na pozornici* kojom upravljaju marketinške sile." (ibid: 312, moja emfaza)

Roman *Na pogrešnom tragu* možda je najegzemplarniji što se tiče kazališta kao provodne metafore u Mankellovim romanima. Ubojica, mladi Stefan Fredman, kreira za sebe novi identitet: lik Indijanca – rat-

nika koji predstavlja kombinaciju generala Hoovera i poglavice Geronima. Poput glumca čija priprema za lik uključuje šminkanje, oblačenje kostima, ponekad i stavljanje perike, Stefan čini vlastitu transformaciju s gotovo pobožnom predanošću:

Rano ujutro počeo je raditi na svome mijenjanju. Sve je pažljivo isplanirao kako ništa ne bi ispalo krivo. (...) S magnetofona koji je bio na podu slušao je pripremljenu vrpcu s bubnjevima. Promatrao je svoje lice u zrcalu. Zatim je povukao prve crne crte preko čela. Osjetio je da mu je ruka mirna. Dakle, nije bio nervozan. Iako je to bilo prvi put da je ozbiljno stavio ratne boje. Do tog trenutka bila je to neka vrsta bijega, njegova metoda da se štiti od bolesti kojima je stalno bio izložen; sada je doista prolazio veliku preobrazbu. (...) Prve crte na čelu trebale bi biti crne. (...) Zatim bi nastavio crvenim i bijelim crtama, prstenima, četverokutima i na kraju ukrasima u obliku zmija po obrazima. Od njegove bijele kože ne bi se više ništa vidjelo. A time bi pretvorba bila gotova. Ono što je bilo prije, nestalo bi. Uskrsnuo bi u liku životinje i nikad više ne bi govorio kao čovjek. (Mankell, 2003c: 19-20)

Uz pomoć ratničkih boja (šminka) i odgovarajućeg oružja (rekviziti) mladić doslovno stvara "svoj novi identitet. Posta[je] strogi policajac s hrabrošću indijanskog ratnika." (ibid: 105) Umjesto Stefana Fredmana koji nije sposoban nositi se sa silnom količinom nedaća koje život stavlja pred njega, na scenu stupa neustrašivi Geronimo koji s nevjerojatnom lakoćom svladava muškarce mnogo veće i snažnije od sebe.

Slično Stefanu koji ubija i skalpira muškarce koje drži odgovornima za propast svoje sestre, Yvonne Ander u *Petoj ženi* osvećuje se nasilnim muškarcima. Dok se Stefan transformira u indijanskog ratnika, Yvonne sebe vidi kao "svećenicu, predanu uzvišenom zadatku pronosjenja poruke da je pravda sveta (...)." (Mankell, 2004b: 45) Suočena s ogromnom količinom patnje i nasilja kojem su izložene žene s kojima je svakodnevno u interakciji, ona odlučuje djelovati umjesto njih i osvetiti nanese na im nedjela: "Zlo se mora istjerati zlom. Kad nema pravde, netko je mora stvoriti." (ibid: 121-122) Kako bi njena glumačka transformacija bila što potpunija i uvjerljivija, Yvonne se odjeva u posebno odabran kostim (uniforma medicinske sestre), stavlja naočale, pa čak i periku. Čin preoblačenja time zadobiva određenu simboličku vrijednost te postaje "nešto više od puke zamjene jednoga kompleta odjeće drugim." (ibid: 45) Nakon dovršene transformacije, ona prestaje biti Yvonne Ander i postaje "netko drugi." (ibid)

Prerušavanje predstavlja osnovni motiv u romanu *Ubojstvo na Ivanjsku noć*. Kostime nose gotovo svi, pri čemu ih razlikuje tek stupanj društvene (ne)prihvatljivosti odabrane odore. Skupina mladih, članovi sekte "Divine Movers", zabavljaju se oblačeći kostime i oponašajući manire iz različitih povijesnih razdoblja. Pri tome posebno dolazi do izražaja funkcija kostima kao posebne obuće i odjeće koja služi kako bi pomogla

glumcu pri "oživljavanju lika koji tumači" te istovremeno ukazuje na "društveni položaj, geografsku, odnosno nacionalnu pripadnost, (...) temperament i sl." tog istog lika. (Jovanović, 1984: 168) Dva mladića i djevojka na početku romana navlače haljine, odijela i perike, kako bi se simbolički transponirali u razdoblje rokoko:

Na malim džepnim zrcalima koja su zakvačili među grane mogli su provjeriti jesu li im *vlasulje* dobro sjele. Vlasulje su bile još najjednostavnije; teže je bilo s *prslucima* na vezanje, *jasticima* i *podšuknjama*. Ili *šalovima* za vrat i naboranim *ovratnicima*, pa napokon i debeli sloj *pudera*. Sve se to trebalo slagati. Bila je to igra. Ali oni su se ozbiljno igrali. (...) U osam sati izašli su iz grmlja i pogledali se. Za svo troje bio je to snažan osjećaj. Ponovno su izašli iz vlastitog vremena i ušli u neko drugo vrijeme. U vrijeme Bellmana, pjesnika roko-koa. (Mankell, 2004c: 7-8)

Nakon takve pomalo ekstravagantne i blago ekscitirane šetnje u prošlost, opisuju se instancije društveno prihvatljivih oblika prerušavanja, kao što je, primjerice, oblačenje svadbenog odjela i vjenčanice, "kostima" mladoženje i mladenke. "I mladenci su nekako prerušeni" (ibid: 320), primjećuje Wallander. Mladenka koja se gleda u džepno zrcalo te popravlja veo i šminku evocira skupinu mladih s početka romana koji pomoću džepnih zrcala provjeravaju pristaju li im vlasulje. Slično kakvoj generalnoj probi, mladenci iskušavaju različite poze prije fotografiranja, raspravljaju s fotografom "trebaju li napraviti ozbiljna lica ili se smijati" (ibid: 314), odnosno prevedeno na jezik kazališta, hoće li igrati tragediju ili komediju. U kontekstu igranja uloga i preoblačenja posebno je zanimljiv lik misteriozne Svedbergove ljubavnice Louise, za koju se ispostavlja da je zapravo transvestit – muškarac u ženskoj odjeći (dakle, u 'kostimu' žene), muškarac koji doslovce glumi ženu.

Posljednji roman u ciklusu o Wallanderu, *Vatroid*, obiluje pojedincima s lažnim identitetima koji se po potrebi i u kratkom vremenu prebacuju iz jedne uloge u drugu. Nepoznati Azijac, primjerice, "glumi" čovjeka iz Hong Konga. Istraga pokazuje da su mu isprave krivotvorene, lažne, poput kazališnih rekvizita, primjerice pištolja ili kazališnog novca, koji se mogu upotrebljavati jedino na pozornici; izvan konteksta teatra, oni su tek plastična igračka i gomila papira. Elvira Landfelt igra usamljenu ženu koja preko oglasa traži ljubav svog života i tobože slučajno nabasa na Wallandera. Na kraju krajeva, i sam je virtualni svijet svojevrсна pozornica koja svojim korisnicima dopušta kreiranje niza alternativnih ličnosti u obliku raznih avatara i profila na forumima, blogovima, sustavima za upoznavanje, društvenim stranicama i slično.

Osim ljudi, u romanima Henninga Mankella prerušavaju se i djela odnosno događaji. Vrlo često likovi počinitelja nastoje na neki način prikriti pravu narav svojih djela te time navesti policiju na pogrešan trag. Takvi postupci iziskuju mnoštvo redateljskog umijeća

'te istovre-
rafsku, od-
ament i sl."
a mladića i
ne, odijela i
u razdoblje

vačili među
dobro sjele.
že je bilo s
uknjama. Ili
pa napokon
ati. Bila je to
am sati izašli
je to snažan
mena i ušli u
na, pjesnika

blago eks-
u se instan-
avanja, kao
ela i vjenča-
I mladenci
ije Wallan-
calo te po-
h s početka
ovjeravaju
alnoj probi,
ografitanja,
viti ozbiljna
evedeno na
komediju.
posebno je
ljubavnice
o transvestit
imu' žene),

eru, *Vatro-*
ima koji se
ju iz jedne
ce, "glumi"
e da su mu
šnih rekvi-
vca, koji se
izvan kon-
ta i gomila
i koja preko
čajno naba-
je virtualni
korisnicima
sti u obliku
ologovima,
tranicama i

nkella pre-
često likovi
pravu narav
grešan trag-
og umijeća

manipulacije publikom. Drugim riječima, potrebno je mnogo minucioznog planiranja i osmišljavanja izgleda "scene" kako bi se "publici" (istražiteljskom timu) nametnula pogrešna interpretacija događaja. Češki imigranti i pljačkaši banaka Lothar Kraftczyk ("Skinhead") i Andreas Haas ("Lucia") u romanu *Ubojice bez lica* prikrivaju tragove pljačke na farmi Lövgrenovih insceniranjem krvavog ubojstva u spavaćoj sobi. Ogromna količina nasilja te stupanj brutalnosti kojim je ubijen bračni par Lövgren sugerira zločin iz mržnje, djelovanje u afektu: "Dvoje starih ljudi koji nemaju skriveni novac pod krevetom, niti starinsko pokućstvo, ubijeni su na takav način da se čini kako je riječ o nečem većem od obične pljačke. Ubojstvu iz mržnje ili osvete." (Mankell, 2003a: 52) Poprište zločina, doima se pomalo nadrealno, gotovo, kako primjećuje Rydberg, kao prizor iz kakvog američkog filma. (ibid: 21) Da su počinitelji samo željeli okraštati umirovljenog farmera i njegovu suprugu, nagađa istražiteljski tim, mogli su to učiniti bez nekih većih problema. U najgorem bi slučaju bili primorani vezati bračni par. No spavaća soba prepuna krvi, omča oko vrata Marie Lövgren te do neprepoznatljivosti smrskano lice njenog supruga upućuju na djelovanje iz afekta a ne koristoljublja.

U *Bijeloj lavici* dodavanje jednoga jedinog elementa na mjesto zločina prerađava politički motivirano ubojstvo u ono ritualnoga karaktera. Nakon što ustrijeli van Heerdena, Kleyn namjerno postavlja šakalovu kožu kraj trupla, s jedne strane zbog njene naglašene simboličke vrijednosti (van Heerden kao šakal u svijetu politike), a s druge strane kako bi naveo istražitelje da pomisle kako su počinitelji članovi neke od crmačkih kriminalnih skupina:

Crni su se kriminalci ponekad zabavljali uvođenjem ritualnih elemenata u svoje zločine, posebice u slučajevima pljačke s elementima nasilja. Puko razmazivanje krvi po zidovima nije ih zadovoljavalo. Ubojica bi često ostavljao neku vrst simbola kraj žrtve. Slomljenu granu, kamenje posloženo u određeni uzorak. Ili životinjsku kožu. Kleyn je odmah pomislio na šakala. U njegovim je očima upravo to bila uloga koju je igrao van Heerden: iskorištavanje tuđeg rada. (Mankell, 2004d: 219)

Pažljivim konstruiranjem izgleda "pozornice", Kleyn poput kazališnog redatelja bira što će otkriti gledateljima kako bi proizveo željeni efekt i na taj im način nametnuo najpoželjniju interpretaciju videnoga.

Ubojstvo odvjatnika Torstenssena u *Čovjeku koji se nasmiješio* prikazuje se kao prometna nesreća, a ono računovođe Bormana kao samoubojstvo. No pažljiva istraga otkriva niz nelogičnosti vezanih za dva "nesretna slučaja", čime kazališna iluzija postaje neodrživa. "Na putu kući," zaključuje Wallander, "netko ga je [Torstenssena] ubio i pokušao nas uvjeriti kako se dogodila prometna nesreća. (...) Kao i u slučaju automobilske nesreće, samoubojstvo je bilo namješteno." (Mankell, 2007: 193-194, moja emfaza) Roman *Peta žena* započinje razotkrivanjem zamaskiranog

događaja. Nakon okrutnog ubojstva četiri opatice i švedske turistkinje u Africi, tamošnje vlasti zaključuje kako bi vijest o smrti strane državljanke mogla izazvati negativan publicitet i neželjene političke trzavice:

(...) budući da se činilo kako je Anna Ander putovala sama, zbog političkog pritiska policija je odlučila ne spominjati petu ženu. Ona jednostavno nije bila tamo te kobne noći. (...) Umjesto toga, prijavili su da je poginula u prometnoj nezgodi i zatim je zakopali u neoznačeni grob. Svi su tragovi izbrisani. (Mankell, 2004b: 3-4)

Nadalje, roman obiluje likovima muškaraca koji zlostavljaju svoje djevojke, žene, ljubavnice, a zatim pokušavaju na ovaj ili onaj način prikriti vlastite nasilne postupke. Tako primjerice Gösta Runfeldt i Tore Grundén tvrde kako su smrti njihovih supruga posljedica nesretnih slučajeva, a zapravo su ih usmrtili oni sami (Runfeldt ispili rupu u ledu na jezeru, Grundén pregazi suprugu automobilom).

Inteligentni ubojica koji ne podnosi sreću drugih ljudi u romanu *Ubojstvo na Ivanjsku noć* uspijeva nestanak troje mladih ljudi prikazati kao zajedničko putovanje po Europi. Dok su tijela dva mladića i djevojke zakopana u šumarku, njihovo izbivanje od kuće ne izaziva brigu budući da ubojica roditeljima redovito šalje razglednice iz raznih europskih gradova. Mrtvo tijelo Sonje Hökberg u *Vatrozidu* bačeno je na električne vodove – još jedan pokušaj davanja ubojstvu obličja samoubojstva. Na sličan način jedan od sljedbenika Erika Westina u romanu *Prije mraza* nastoji prerušiti vjerski motivirano ubojstvo prostitutke: on uređuje "scenu" tako da sve na njoj (razodjeveno truplo na krevetu postavljeno u sugestivni položaj) progovara o seksualnom zločinu. No jedna se stvar ne uklapa u sliku: njene ruke sklopljene u molitvi razbijaju kazališnu iluziju.

OD REDATELJA DO GLEDATELJA

Osim kao redatelji i glumci, počinitelji u Mankellovim romanima nerijetko u teatru zločina participiraju i kao gledatelji, točnije, kao promatrači publike. Napuštanjem pozornice i spuštanjem u publiku, oni ukidaju tradicionalnu granicu pozornica – gledalište, izvođači – gledatelji. Zauzimanjem gledateljske pozicije proizvode neku vrst metateatra, u kojemu publika figurira i kao promatrač i kao promatrani. Nakon otkrića trupla ministra pravosuđa Wetterstedta u romanu *Na pogrešnom tragu*, ubojica Stefan Fredman vraća se na mjesto zločina kako bi s osjećajem nadmoći i trijumfa promatrao djelovanje istražiteljskog tima:

Proveo je mnogo sati izvan policijske ograde. Bio je to velik doživljaj da vidi sve te policajce koji su se iz petnih žila naprezali shvatiti što se dogodilo i tko je ubio čovjeka koji je ležao ispod čamca. Nekoliko puta osjetio je potrebu doviknuti im da je to bio on. To je bila slabost kojom još nije sasvim ovladao. (Mankell, 2003c: 104)

Pritom se doima poput redatelja koji se za vrijeme ili neposredno nakon predstave neprimjetno spušta među gledatelje kako bi proučavao njihove reakcije i doznao što doista misle o njegovom komadu. Sličan obrazac ponašanja nalazimo i u romanu *Peta žena*. Putem različitih medija (televizija, radio, novine) Yvonne Ander s velikim zanimanjem prati tijek policijske istrage. No inicijalni osjećaj superiornosti koji u njoj izaziva nemogućnost istražitelja da se pomaknu s mrtve točke ubrzo prelazi u nestrpljivost i nervozu: "Policija nikada neće riješiti slučajeve. Dodavala je zagonetke u priču. Policija pred sobom vidi muškog ubojicu. Željela je da se to promijeni. Sjedila je u mračnom ormaru i stvorila plan. Uvest će neke sitne izmjene. (...) Zagonetki će dati lice." (Mankell, 2004b: 182) Promatranje reakcija publike potiče je na niz redateljskih intervencija koje u potpunosti mijenjaju dotadašnji izgled i tok "predstave." Åke Larstam u *Ubojstvu na Ivanjsku noć* potajno nadzire djelovanje policije. Svoj povratak na mjesto zločina u svrhu nadziranja tijeka istrage i sam povezuje s iskustvom kazališta: "Činio se sam sebi poput gosta na ogradi koji je prisluškiavao kazališnu predstavu na koju nije bila pozvana publika." (Mankell, 2004c: 186; moja emfaza) Larstam, dakle, prepoznaje vlastitu poziciju kao onu gledatelja u kazalištu.

OD RITUALA DO KAZALIŠTA: ELEMENTI OBREDA I SPEKTAKLA

Teatralnost i dramatičnost zločina u Mankellovim romanima najčešće se postižu prenaplašenom uporabom nasilja. Tako se prizor ubijenoga bračnog para u *Ubojicama bez lica* opisuje kao klaonica (Mankell, 2003a: 11), dok se o zločinu govori kao o činu "sulude brutalnosti" (ibid: 15), bezumnom i nemilosrdnom napadu (ibid: 16), "hladnokrvnom smaknuću" (ibid: 169) i okrutnom umorstvu (ibid.). Znakovita je uporaba emocionalno angažiranih pridjeva i imenica koji uglavnom sugeriraju zgražanje, gađenje i šok kao reakcije na kriminalna djela. Svaki zločin sam po sebi predstavlja transgresiju i društveno neprihvatljiv način ponašanja te kao takav priziva osudu, no neki su zločini svakako krvaviji i nasiljniji, te time, recimo to tako, "gori" od drugih. U svim romanima iz ciklusa o inspektoru Wallanderu količina nasilja i brutalnosti uključenih u izvršavanje zločina pripadaju u kategoriju nepojmljivog. Ilustracije radi, navest ću neke od upečatljivijih instancija:

– istraga otkriva da su dvojica ubijenih muškaraca pronađenih u čamcu za spašavanje u romanu *Psi iz Rige*, prije smrti bili podvrgnuti mučenju, koje je uključivalo spaljivanje i gubljenje kože, "drobljenje palaca, kompletan prokleti tretman" (Mankell, 2004a: 22)

– o pucnjavi u afričkom restoranu u *Bijeloj lavici* govori se kao o masakru (Mankell, 2004d: 204) i klaonici (ibid: 208)

– krvavi pohod Stefana Fredmana u romanu *Na pogrešnom tragu* opisan je kao "luđačk[a] odmazd[a]" (Mankell, 2003c: 398)

– zločini Yvonne Ander u *Petoj ženi* su okrutni i jezivi (Mankell, 2004b: 62), sadistički i sablasni (ibid: 66), činovi čiste okrutnosti (ibid: 135) te brutalnog i proračunatog nasilja (ibid: 268)

– počinitelja u *Ubojstvu na Ivanjsku noć* policija zamišlja kao nekoga tko "planir[a] i točno pripremlj[a] grozote koje si je utuvio u glavu da će izvršiti" (Mankell, 2004c: 343, moja emfaza)

– zločini u *Vatrozidu* opisuju se kao gnusni (Mankell, 2003b: 8), "neuobičajeno brutalni" (ibid: 50) i naprosto grozni (ibid: 209)

Roman *Na pogrešnom tragu* sadrži najspektakularniju scenu umiranja u čitavom ciklusu o Wallanderu, dramatično samospaljivanje nepoznate djevojke u polju repice. Nakon što zaprimi pomalo neobičnu prijavu starog seljaka o djevojci koja se mota po njegovom polju, Wallander dolazi istražiti o čemu se radi. Uočivši djevojku, najprije je doziva, a zatim kreće prema njoj, na što ona reagira polijevanjem benzinom: "Istoga trenutka zapuhnuo ga je miris benzina. Odjednom je u ruci imala upaljen upaljač i držala ga na kosi. Wallander je nešto uzviknuo i ona se istog trenutka zapalila poput zublje. (...) Kad je pokušao dotrčati do nje, eksplodiralo je cijelo polje repice." (Mankell, 2003c: 35) Polazeći od pretpostavke da, ako netko želi umrijeti, ne mora nužno odabrati "tako mazohistički način" (ibid: 39), možemo zaključiti kako uz osnovni cilj usmrćivanja, čin samospaljivanja unaprijed računa na dozu spektakla, dašak srednjovjekovnoga kazališta u njegovoj najboljoj (odnosno, najgoroj) maniri.

Velik dio zločina u Mankellovim romanima pokazuje određene obredne crte. Počinitelji nerijetko na ubojstva gledaju kao na prinošenje žrtava, simboličku naknadu ili kaznu za ranije prijestupe ubijenog. Prisjetimo li se da se postanak kazališta vezuje upravo uz razne rituale i vjerske ceremonije, postaje jasno zašto je u kontekstu ove analize bitno razmotriti i ove obredne aspekte zločina kod Mankella.

Smatra se da je kazalište nastalo iz vjerske svečanosti koja ujedinjuje ljudsku skupinu koja obavlja poljodjelski obred ili obred plodnosti, osmišljavajući scenarije tijekom kojih bi neki bog umro te zatim ponovno oživio, neki zatočenik bio ubijen, ili bi se organizirale procesije, orgije i karnevali. Svi ti rituali sadrže već pretkazališne elemente: kostime svećenika koji izvršavaju obred i kostime ljudskih ili životinjskih žrtava; odabrane simboličke predmete: sjekiru i mač pomoću kojih su ubojstva izvršavaju [sic] i kojima se potom sudi, te ih se "uklanja"; simbolizacija svetog prostora, kao i kozmičkog i mitskog vremena, koji su drugačiji od prostora i vremena vjernika. (Pavis, 2004: 327-328)

Svaki je obred sam po sebi elaborirana predstava u kojoj svatko od sudionika igra jasno definiranu ulogu koja uključuje unaprijed osmišljen i memoriziran

tekst. Mjesto koriste simbole se primijene ciklusu o ins pokušati dod mana.

U skladu neprijateljsku, Stefan/G ritualno skal skalpovi ljud talno zdravlja, dakle, bili obred, k Skalпови su lovčevu zidu u *Petoj ženi* sveti zadat zadovoljiti jedino peč e nošenje žrta

Iako na u romanu V što se otkrij davci imaju i Falka kara maknut osje branih" (M rušenju glo su kao elab moći. Ubije kontekstu fi da Sonja H vana, kako (ibid: 234) je oltar na božanstva. ča na "arh bezobzirne (ibid: 395) zovitog svi samo kao n zadobivaju idući Man nosti posve zločina i v

Većina na direktar ment koji Vatra kao četka (Ch preduvjet) doba. Uniš šem" (ibid da bi na nj što u većoj gotovo svi nje spektak

romanu *Na
odmazd[a]*”

su okrutni i
blasni (ibid:
brutalnog i

noć policija
priprema
šiti” (Man-
nusni (Man-
ibid: 50) i

najspekta-
usu o Wal-
nepoznate
imi pomalo
koja se mota
ažiti o čemu
iva, a zatim
olijevanjem
ga je miris
jen upaljač i
viknuo i ona
(...) Kad je
cijelo polje
i od pretpo-
mora nužno
(39), možemo
ja, čin samo-
čtakla, dašak
ajboljoj (od-

anima poka-
nerijetko na
i, simboličku
jenog. Prisje-
je upravo uz
je jasno zašto
i i ove obred-

vjerske sve-
koja obavlja
smišljavajući
nro te zatim
ijen, ili bi se
. Svi ti rituali
me svećenika
li životinjskih
sjekiru i mač
c] i kojima se
zacija svetog
mena, koji su
(Pavis, 2004:

ana predstava
efiniranu ulo-
memoriziran

tekst. Mjesto, vrijeme i predmeti koji se pri tome koriste simbolički su intonirani. Sve dosad rečeno može se primijeniti i na opise zločina u Mankellovom ciklusu o inspektoru Wallanderu, što ću u nastavku pokušati dodatno objasniti na temelju primjera iz romana.

U skladu s indijanskim vjerovanjem da skidanjem neprijateljskog skalpa ratnik preuzima i njegovu snagu, Stefan/Geronimo u romanu *Na pogrešnom tragu* ritualno skalpira svoje žrtve, uvjeren kako će upravo skalpovi ljudi koji su je unesrećili vratiti snagu i mentalno zdravlje njegovoj sestri. Ubojstva koja počinjava, dakle, “pokazuju obredne crte. (...) Skalpovi su bili obred, kao što je to uvijek bilo skupljanje trofeja. Skalpovi su imali isto značenje kao i jelenji rogovi na lovčevu zidu.” (Mankell, 2003c: 269) Yvonne Ander u *Petoj ženi* o sebi razmišlja kao o svećenici čiji je sveti zadatak obrednim ubojstvima istjerati zlo i zadovoljiti pravdu; o golemoj sobi u kojoj se nalazi jedino peč eksplicitno se govori kao o “mjestu za prinosenje žrtava.” (Mankell, 2004b: 41)

Iako na prvi pogled ne djeluju tako, zločini opisani u romanu *Vatrozid* zadobivaju ritualni prizvuk nakon što se otkrije da njihovi mentalni začetnici i nalogodavci imaju svojevrstan kompleks božanstva. I Cartera i Falka karakteriziraju “ponos, osvetoljubivost te pomaknut osjećaj pripadnosti malobrojnoj skupini odabranih” (Mankell, 2003b: 395), a njihovi planovi o rušenju globalnoga financijskog sustava koncipirani su kao elaborirana ceremonija demonstracije vlastite moći. Ubijeni Sonja Hökberg i Jonas Landahl u tom kontekstu figuriraju kao “(...) neka vrst žrtve (...) Možda Sonja Hökberg nije tek ubijena već također žrtvovana, kako bi stupanj ranjivosti bio što uočljiviji.” (ibid: 234) U skrivenoj odaji Tynnesa Falka pronađen je oltar na kojemu stoji njegova slika, kao lik kakvog božanstva. Njegov partner Carter Wallandera podsjeća na “arhetipskoga sektaškog vođu, zaludenog i bezobzirnog, vođenog hladnom proračunatošću.” (ibid: 395) Zločini počinjeni u kontekstu takvoga “jezovitog svijeta” u kojemu Carter i Falk djeluju “ne samo kao nadglednici već i kao božanstva” (ibid: 397), zadobivaju određen religiozni prizvuk te anticipiraju idući Mankellov roman, *Prije mraza* koji je u potpunosti posvećen temama sekti, religiozno motiviranog zločina i vjerskog fanatizma općenito.

Većina transgresivnih djela u romanu *Prije mraza* na direktan ili indirektan način uključuju vatru, element koji se najčešće koristi u vjerskim obredima. *Vatra* kao simbol očišćenja, preporoda i novog početka (Chevalier&Gheerbrant, 2007: 807) nužan je preduvjet za nastanak novog poretka, početak novog doba. Uništava se “ono što je niže da bi utrla put višem” (ibid: 681); stari svijet mora nestati u plamenu da bi na njegovim ostacima niknuo novi, a to je nešto što u većoj ili manjoj mjeri nagovještaju i propagiraju gotovo sve vjerske skupine. *Prije mraza* tako započinje spektakularnim prizorom gorućih labudova u letu:

Ustao je, uzeo po jedan spremnik u svaku ruku i polio labudove benzinom. Prije nego što su mogli odletjeti, razlio je ono što je preostalo u svakome od spremnika i zapalio busen suhe trave među labudovima. Zapaljeni je benzin zahvatio najprije jednog labuda, a zatim i sve. U svojoj agoniji, zapaljenih krila, pokušali su preletjeti preko jezera, ali jedan po jedan strmoglavljali su se u vodu poput vatrenih kugli. Pokušao je urezati prizor i zvuk u pamćenje; i zapaljene ptice koje kriješte u zraku i prizor njihovih krila koja su piskutala i dimila se dok su padali u jezero. Njihovi umirući vriskovi zvuče kao slomljene trube, pomislio je. (Mankell, 2005: 14)

Nakon labudova, zapaljeno je i tele na obližnjoj farmi, kao i trgovina kućnih ljubimaca u Ystadu. Naoko bizarni zločini u potpunosti zbuduju policiju koja pretpostavlja kako je počinitelj poremećena osoba. No Wallander pronalazi logiku u njihovoj pozadini: “Imam osjećaj da životinje nisu spaljene kako bi se zadovoljili nastrani porivi nekog sadista. Svaka od tih strahota vjerojatno je *oblik žrtve*, čin koji ima vlastitu uvrnutu logiku.” (ibid: 329) Osim životinja, članovi misteriozne sekte pod vodstvom Erika Westina planiraju spaljivanje većeg broja crkava diljem Švedske, ne bi li na taj način uništili sve tragove “starih vjerovanja” te napravili mjesta za nova. Pomno isplanirani i dobro organizirani simultani napadi na čak trinaest crkava imaju za cilj uništavanje “najistaknutijih znakova lažnih proroka.” (ibid: 438) Paležima crkava u Hurupu i Frennestadu pridodana je i ljudska žrtva – zadavljena Harriet Bolston. Činjenica da je njeno mrtvo tijelo položeno pred oltar crkve vrlo jasno upućuje na to se njeno ubojstvo valja “interpretirati kao obredno žrtvovanje.” (ibid: 428)

Prema Pavisu, teatar “ne može kretnje i ponašanja iz svakodnevnog života reproducirati kao takve.” (2004: 203) Naprotiv, kroz stilizaciju, specifičan način aranžiranja scena i koreografiranja pokreta, predstava uspijeva proizvesti efekt očuđenja “prikazane stvarnosti. Ona se tada pojavljuje u novoj perspektivi, koja otkriva njenu skrivenu stranu ili onu stranu koja je postala odveć poznata.” (ibid: 244) Čini mi se kako Pavisovo razmatranje može poslužiti kao moguće objašnjenje Mankellove sklonosti k inkorporiranju kazališnih praksi u žanr kriminalističkog romana. U postmodernom svijetu koji pati od svojevrstne sveopće prezasićenosti i gdje se čini kako je, u literarnom smislu, sve već rečeno, Mankell kao da pokušava otići korak dalje. Kada je prag tolerancije na kriminal i nasilje neobično visok, potrebno je otići u ekstreme, izazvati šok kako bi se privukla pozornost publike. Nije dovoljno da si djevojka oduzme život: mora to učiniti na osobito nasilan, zapanjujući i neobičan način. Na slične trendove nailazimo i u suvremenom kazalištu, koje nerijetko uključuje elemente i postupke drugih medija, preispituje tradicionalne pojmove glumca, predstave i redatelja, poigrava se s kazališnim konvencijama i očekivanjima publike itd.

ZAKLJUČAK

Pomnim iščitavanjem romana iz ciklusa o inspektoru Wallanderu švedskog autora Henninga Mankella nastojala sam pokazati različite načine na koje autor rabi provodnu metaforu prilikom prikazivanja zločina. U tom smislu smatram kako možemo govoriti o postojanju "teatra zločina", u kojemu likovi počinitelja na različite načine sudjeluju u "postavljanju predstava": kao glumci, redatelji, kostimografi, vizažisti, scenografi, scenaristi, čak i gledatelji. Gledano kroz trokut kazališne komunikacije, odnose između likova kod Mankella moguće je prikazati pomoću sljedeće sheme:

REDATELJ – GLUMAC – GLEDATELJ
(počinitelj) (počinitelj / žrtva) (istražitelj / počinitelj)

Sljedeća shema služi kao ilustracija paralelizama između prostorne strukture kazališta i narativne strukture Mankellovih romana:

PROSTOR – SCENA – GLEDALIŠTE
IZA POZORNICE
(minuciozne (mjesto zločina) (tijek istrage)
pripreme za zločin)

Počinitelj, dakle, započinje svoje djelovanje u sjeni, iza pozornice, u funkciji redatelja i scenarista. Postupno prelazi na scenu gdje djeluje kao glumac, da bi se naposljetku spustio u gledalište odakle može nesmetano pratiti zbivanja na pozornici koju sada okupiraju istražitelji. Priklonimo li se biografsko-pozitivističkom čitanju, korjenje takvog koncepta zločina moguće je detektirati u dramskom djelovanju Mankella. Budući da mu je cilj, kako ističe u jednom od svojih intervjua, pisati romane ne zbog njih samih već kako bi svrnuo pozornost javnosti na neke od gorućih problema u društvu, kazalište mu je u tom smislu osobito privlačno: "Nastojim djelovati unutar one stare tradicije koja datira još od starih Grka, a koja koristi zločin kao zrcalo u kojem se ogleda čitavo društvo" (*The Mirror of Crime*).

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA LITERATURA

- Mankell, Henning (2003a) *Faceless Killers*. prij. Steven T. Murray. New York: Vintage Crime/Black Lizard.
- (2003b) *Firewall*. prij. Ebba Segberg. New York: Vintage Crime/Black Lizard.
- (2003c) *Na pogrešnom tragu*. prij. Bojana Zeljko Lipovščak. Zagreb: Mozaik knjiga.
- (2004a) *The Dogs of Riga*. prij. Laurie Thompson. London: Vintage.
- (2004b) *The Fifth Woman*. prij. Steven T. Murray. New York: Vintage Crime/Black Lizard.
- (2004c) *Ubojstvo na Ivanjsku noć*. prij. Bojana Zeljko Lipovščak. Zagreb: Mozaik knjiga.

- (2004d) *The White Lioness*. prij. Laurie Thompson. London: Vintage.
- (2005) *Before the Frost*. prij. Ebba Segerberg. London: Vintage.
- (2007) *The Man Who Smiled*. prij. Laurie Thompson. New York: Vintage Crime/Black Lizard.

SEKUNDARNA LITERATURA

- Brönnimann, Jürg (2004) *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment?* Wuppertal: NordPark Verlag.
- Chesteron, G.K. *A Defence of Detective Stories*. <http://chesteron.org/gkc/murderer/defence_d_stories.htm>, URL pregledan 05. 02. 2010.
- Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain (2007) *Riječnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. V. izdanje. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Dove, George N. (1997) *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Eco, Umberto (2008) *Ime ruže*. prij. Lia Paić. Zagreb: Izvori.
- Forshaw, Barry (2007) *The Rough Guide to Crime Fiction*. London: Rough Guides Ltd.
- Knight, Stephen (2004) *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jovanović, Raško V. (1984) *Pozorište i drama*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Lasić, Stanko (1973) *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*. Zagreb: Liber.
- Michaëlis, Bo Tao (2001) "Scandinavian crime novels: too much Angst and not enough entertainment?" *Nordisk literatur* 2001, str. 12-17, na: <<http://omega.ffzg.hr/file.php/560/Michaelis.pdf>>, URL pregledan 21. 01. 2010.
- The Mirror of Crime: Bob Cornwell talks to European best-seller Henning Mankell*. <<http://www.twbooks.co.uk/crimescene/hmankellintvbc.html>>, URL pregledan 26. 01. 2010.
- Mullen, Anne i O'Beirne, Emer (2000) "Introduction" u: *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945.*, ur. Mullen, Anne i O'Beirne, Emer. Rodopi: Amsterdam-Atlanra, GA. str. i-vi.
- Nestigen, Andrew (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film and Social Change*. Seattle&London: Univeristy of Washington Press.
- Pavis, Patrice (2004) *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Anti-barbarus. prij. Jelena Rajak.
- Priestman, Martin (2003) "Post-war British crime fiction" u: *Cambridge Companion*, ur. Priestman, Martin. Cambridge: Cambridge University Press. str. 173-189.
- Rzepka, Charles J. (2005) *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Scaggs, John (2005) *Crime Fiction*. London&New York: Routledge.
- Solar, Milivoj (2006) *Rječnik književnog nazivlja*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Symons, Julian (1993) *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, III. prošireno izdanje, New York: The Mysterious Press.
- True Crime*. <<http://www.guardian.co.uk/books/2003/nov/01/featuresreviews.guardianreview13>>, URL pregledan 26.01.2010.

rie Thompson.
egerberg Lon-
aurie Thomp-
d.

mi: ein neues
? Wuppertal:
Stories. <http://
stories.htm>.

007) Riječnik
likovi,
senski i Turk.
! the Detective
te University

Paić. Zagreb:
ide to Crime
y, 1800-2000.
ce: Palgrave

drama. Beo-
čkog romana.

crime novels:
nt?", Nordisk
g.hr/file.php/
2010.
s to European
books.co.uk/
ledan 26. 01.

Introduction"
pean Culture
mer. Rodopi:

tasy in Scan-
tle&London:
Zagreb: Anti-

british crime
man, Martin.
173-189.
fiction. Cam-

ndon&New
nazivlja. Za-

r. From the
eno izdanje,

books/2003/
JRL pregle-

Žižek, Slavoj. *Henning Mankell, the Artist of the Parallax View*. <<http://www.lacan.com/zizekmankell.htm>>, URL pregladan 08. 01. 2010.

OPĆE REFERENCIJE

Bujas, Željko (1999) *Veliki englesko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus. *Henning Mankell*. <<http://www.henningmankell.com>> *Inspector-Wallander.org*, Kurt Wallander & Henning Mankell Fan Site. <<http://www.inspector-wallander.org>>

Wehmeier, Sally ur. (2005) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 7. izdanje. Oxford: Oxford University Press.

SUMMARY

THEATRE OF CRIME: THEATRICAL PROCEDURES IN THE WALLANDER NOVELS CYCLE BY HENNING MANKELL

The aim of this essay is to examine how theatre functions as a central metaphor in Mankell's Wallander novels. I propose to demonstrate how the characters of criminals take on the roles of directors, actors and ultimately viewers as they carefully plan, prepare and execute their crimes. In this sense, crime (as conceived and described by Mankell) is no longer merely an act of violence directed at another human being, but takes on the role of a means of communication. Finally, I shall examine the elements of spectacle in the ritual entailed in the descriptions of the crimes themselves and try to explain whether and (if so) how these are integrated with the underlying metaphor of theatre.

