

stualni okvir u teoriji teksta) i *Text a jazykový systém* (Tekst i jezički sistem). U sledeća tri članka (*Miesto glutinácie textu v textovej lingvistike* (Mesto glutinacije teksta u tekstualnoj lingvistici), *Pojem glutinácie a glutinatívne prostriedky* (Pojam glutinacije i glutinativna sredstva) i *Exaktné vyjadrovanie glutinácie* (Egzaktno izražavanje glutinacije) obraduje teoretska pitanja koja se tiču same glutinacije i mogućnosti njene egzaktnе primene. U četiri zaključna teksta (*Glutinácia publicistických textov* (Glutinacija publicističkih tekstova), *Glutinácia v náučných textoch* (Glutinacija u naučnim tekstovima), *Glutinácia administratívnych textov* (Glutinacija administrativnih tekstova) i *Glutinácia v umeleckých textoch* (Glutinacija u umetničkim tekstovima)) autor egzaktne meri i brojčano izražava glutinaciju navedenih vrsta tekstova u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku. Taj deo knjige sadrži: *Záver* (Zaključak), *Poznámky* (Napomene), *Zoznam excerptovanej literatúry* (Spisak ekscerptirane literature), *Literatúra, Resumé* (Rezime) (na srpskohrvatskom i nemačkom jeziku), *Menný register* (Registar imena i Predmetni registar) i *Poznámka o autorovi* (Beleška o piscu).

U širem teoretskom delu autor najveću pažnju poklanja poreklu tekstualne lingvistike i analizira važnije radeve svetske, evropske, tekstualne lingvistike i većinu radeve iz teorije teksta i tekstualne lingvistike na slovačkom i srpskohrvatskom jeziku, proučava odnos jezika i govora prema tekstu, njegov sistemski aspekt i sl. Akceptirajući shvatanja da je tekst hjerahijski vrh jezičkog sistema, da tekst nije samo puki sled rečenica nego struktuirana celina, »informacijski i komunikacijski vezana i kompleksna verbalna jedinica realizovana u konkretnom vremenu i prostoru, dakle, društveno i psihički modifikovana«. Dudok svesno insistira na tome da u svojim teoretskim analizama ne bude isključiv, već i zato jer polazi od teze da tekst, s obzirom na svoj karakter, mora biti predmet interesovanja većeg broja naučnih disciplina. Ne prepostavlja, na primer, ispitivanje teksta kao jezičke jedinice (dakle, jedinice sistemskog nivoa) nad ispitivanjem teksta, kao jedinice govornog produkta (dakle, konkretnog iskaza). Istu važnost pridaje i izučavanju tekstualne lingvistike (koja program svog izučavanja zasniva na parcijalnim problemima, koneksije, rekurense, glutinacije, metaforizacije, gramatičke kompozicije i sl.) i tekstualne gramatike koja »ide za svojim stabilnjim i sistematizovanijim predmetom proučavanja« i obuhvata, između ostalog, intertekstualno povezivanje, tradiciju, kao tekstoprovnu kategoriju i sl.

U drugom delu svoga rada, sa užim teoretskim i egzaktnim ciljem autor analizira pitanja koja su u vezi sa definicijom pojma glutinacije teksta, stvaranjem operativnog modela glutinacije teksta, zapravo, stvaranjem uzorka za egzaktno izražavanje prosečnog stepena glutinacije teksta i izražavanje podataka o kohezionosti teksta i pitanja koja proističu iz konkretnih analiza i interpretacije glutinacije u četiri stila modernog slovačkog i srpskohrvatskog jezika u publicističkom, naučnom, administrativnom i umetničkom. U procesu obrazovanja navedenog operativnog modela glutinacije teksta autor ekcipira empirijski pristup. J. Misrik, koji je u slovačku lingvistiku uveo mere je glutinacije i utvrdio pet tipova glutinativnih načina – »glutinatora«, dr. Misrik, polazeći od empirijskog pristupa, uz utvrđene glutinatore doda je i stepen intenziteta kojim se meri nov izraz, na čijem čelu stoji glutinator, pripaja na prethodni kontekst. Stepen pripajanja ili priključenja, na prethodni kontekst prof. Misrik je ovako klasifikovao:

1. podmet	0
2. predmet	1
3. određivanje situacije	2
4. određen glagolski oblik	3
5. konektor	4

Autor knjige »Glutinacija teksta u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku«, dr. Dudok, u osnovi prihvata oba stepena priključivanja na prethodni kontekst, ali uvođi 6. stilističko obeležje stepena, koji se realizuje, između ostalog, i replikacijom reči u dijalogu. Dr. Dudok je, dođuše, delimično proširio mogućnost shvatanja

intenziteta pripajanja aglutinatora terminološkim neutralizovanjem njihovog značenja: podmet = tematizator, predmet = objektov emfazitator, određivanje situacije = situativ, određen glagolski oblik = tranzitivizator itd, ali se ne možemo oslobođiti utiska da u ovom kontekstu ipak nedostaje šire teoretsko i terminološko objašnjenje. Bez namere da polemišemo, navećemo, radi ilustracije napred spomenute tvrdnje, samo jedan primer iz romana D. Čosića:

— *Kunem se! — šapnu ona svom snagom. Ne pogleda je, brzo izlazi, poguren. Ude Nikola i zatvori prozor da Simka ne čuje kuknjavu iz sela.*

Prema tome, treća rečenica citiranog odlomka se na prethodnu nadovezuje određenim glagolskim oblikom (po Dutkovoj terminologiji – tranzitivizatorom), koji bi trebalo da ima visoki stepen aglutinacije, a jasno je da se tu radi, u najboljem slučaju, o nultom stepenu glutinacije, iako rečenica počinje ličnim glagolskim oblikom *ude*.

U zaključnom delu rada autor je skupio rezultate egzaktnih pokazatelja glutinacije teksta u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku i uveo ih u širi kontekst tekstualne lingvistike. U

tom kontekstu je, možda, najinteresantniji njegov zaključak: da se u konfrontiranju rezultata merenja glutinacije teksta u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku javlja, manje-više, konstantna razlika u glutinaciji teksta. Glutinacija je za 0,20 stepeni veća u slovačkim tekstovima u odnosu na srpskohrvatske, ali se to ne odnosi na sve žanrove. No, dr. Dudok se ne zadovoljava samo tom konstatacijom, nego argumentovano određuje i zašto je to tako:

U zaključku ovog kratkog osvrta na knjigu M. Dutku »Glutinacija teksta u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku« uzimamo slobodu da konstatujemo da naša kulturna javnost, a i ne samo naša, dobija novu i teoretsku i pragmatičku lingvističku vrednost, pa, iako to može biti shvaćeno kao malicioznost ili sitničarenje, moramo i ovom prilikom konstatovati da su se tehnički i drugi previdi moralni redukovati na tolerantan minimum, naročito kad su u pitanju ovako usko lingvistički tekstovi. Prilikom lekture i korekture teksta ne bi se smelo prevideti da se reč sistem (*systém*) ne piše sa mekim i (u sadržaju pod brojem 6. stoji Text a jazykový sistem), ili da pôvodca (zacetnik) nije *pôvodca* (str. 36) i sl.

Sa slovačkog: Branislav Rom

## sažet put do smrti

Mihajlo Pantić: *VONDER U BERLINU*, Filip Višnjić, Beograd, 1987.

### nenad šaponja

Posle premijernog prikazivanja u književnoj periodici poslednjih godišta, u prilici smo nenačiniti osvrta na najnoviju proznu produkciju (svakako najprisutnijeg književnog kritičara svoje generacije) Mihajla Pantića (1957) uobjaštenu u zbirku priča *VONDER U BERLINU*. Nevezane priče (iako, uglavnom, imaju zajedničkog glavnog junaka, to jest, pisca) formalno su organizovane u tri celine (*Vonder u Berlinu, Ugao pod kojim pada svjetlo, Devet paragrafa umiranja*) ostavljaju, ovako skupno uocene, pre svega, utisak gorskog okusa aktuelnog urbanog (pre)življaja. Prvoj trećini pripadaju priče koje na savremen način (»Fragmenti su jedina forma kojoj ja verujem« rekao je, još uvek ne tako davno, u jednoj priči Bartelmi) pričaju o fenomenu savremenog, pri tome nastojeći da se svide čitaču upravo zbog svoje pričljivosti; drugoj trećini one u kojima dominira shizoidna raspolaženost (pisca, čitaoca, jezika i ostalih fenomena); a treću čine različite varijacije projekcija svesti o sopstvenoj koničnosti kao sastavnom elementu dijalektike nagona smrti (u čijem kontekstu, verovatno, i nastaju gore navedeni paragrafi ili fragmenti). *Proze, larve* prethodne knjige *HRONIKA SOBE* (1984) komponovane su u izrazitoj političnosti izražajnih figura, te načina i mogućnosti pisanja; odišu gustinama toliko karakterističnim za spisateljske prvevene koji nagoveštavaju, znojem kopulacije lične poetike i suve činjenice, bekotovskim vremenom... Uporedimo li ih sa pričama *Vondera u Berlinu* zapazimo gotovo identičnu misaonu matricu književno osmišljenih unelektilno drugaćim narativnim postupcima. Zapazimo dva lica iste polazišne stvarnosti. Za razliku od proza *Hronike sobe*, ovde je u mnogo većoj meri izražena sklonost pričanju u prvom licu. U većini priča pripovedač se naglašeno pojavljuje u dva lica – sadašnjem i prošlom, i često, perspektivu prvog koristi se drugim kao objektom, pri tom se trudeći da baci što više svetla na to prošlo biće. Ponekad pripovedač (sadašnje lice) biva sam objektom svoga pisanja u momentu dok ono nastaje. To su modeli simuliranja sumnje, trenuci u kojima autora vidimo na najudaljenijim tačkama horizonta smislenog. Dalje se više ne može govoriti. Takvo mešanje sopstvenih lica i perspektiva, detronizacija magije pisanja (koji kao da vuku korenje iz nekih savremenih epistolarnih formi) mogu se učiniti i pozom, ali ovde se radi o smišljenom modeliranju egzis-

tencijalne neusaglašenosti i nedorečenosti, neiskazana i nespoznanja, modeliranju te zastrašujuće nepotpunosti bića. Pisac se ne libi da prizna svoju »ravnodušnost prema lepoti, smislu za skupljanje suvišnih činjenica, sklonost raspadanju, praznu rečitost«. Istovremeno i izolovan i otvoren raznorodnim uticajima (u ovom globalnom selu od znanog nam sveta) on je »odmetnik i usamljenik, etički dislociran«. Pisanje shvata kao nemoć vlastite egzistencije. Njegova naracijia se grčević borii za »svoje mesto van opštih mesta«. Samoj priči pokušava podariti svest o sopstvenom nestajanju, o sopstvenoj konačnosti (što nije ni novo, ni neobično, pogotovo za noviju srpsku prozu, ali modus izvedbe autoru obećava značajno mesto u njoj). Za njega je priča, to sažeto opošnjanje stvarnosti – ionako samo sažet, ubrzan put do smrti«.

Sažetost ove proze nije (kao što to najčešće biva) u gnomičnom, već u emotivnom. Pantić jeste, pre svega, pisac atmosfere u *Hronici sobe* ona bazično izvanvremenskim zadahom od bukcione sale, u *Vonderu u Berlinu* to je urbana fotografija razilazećeg vremena devete decenije). Zapisi ove treperave egzistencije se sarmosvesno obreduju spram pravilje nepostojanja (ili njenog neprepoznavanja), oblikuju se u pseudoadtobiografske storije natopljene nostalgijom i sveprisutnim i svakovrsnim bespućem, ili su ispisivane (i mahom neostvarene) komunikacije sa delom fenomena koji su oblikovali tu egzistenciju. Baš kao i Bukovski, Pantić stalno pokušava ispričati jednu priču – egzistencijalnu teskobu razrešava pisanjem priče. Ipak, ta priča nije zatvorena, lična, to je priča hiljadu sličnih priča, skoro potpuni arhetip pustosi svakodnevno, tog duhovnog ništavila epoha u kojoj živimo. Veštrom citatološkom montažom fragmentima sopstvene haotičene svesti i nekih najopštijih (ponekad i enciklopedijskih) podataka pisac (inače, povremeno sklon katalogiziranju) slaže i preslaguje intimni inventar detinjstva i odrastanja. Čitalac se, poput onog u Bartelmi, hvata u brižljivo isprepletenu (a naoko haotičnu) mrežu asocijacija, ili, pak, prepusta ugodnom talasu ovog fluentnog i zrelog pripovedanja naglašeno usmerenog ka srednjoevropskim tokovima (Šulc, Handke, Hrabal, Skvoreckij). Prividna realnost priče, ne retko, biva isčašena fantastičarskim polurečenicama, inerpoliranjem drugaćim tekstualnosmitma, filmskim rezovima u pravolinijskom toku pripovedanja između kojih ponori sumnje (odnosno kadrovi potpuno drugačije

realnosti). Ta sumnja u sopstveno postojanje, neverica u telesno, i jeste (najšire posmatrano) kohezivni elemenat ovih, inače dosta raznorodnih, priča koje relativizuju sve, pa i sebe same.

Svoje književno-kritičarske svetonazore ovaj *iskušenik sažetosti* pričama zbirke *Vonder u Berlinu* (sto nije tako dosledno bio slučaj sa prozom *Hronike sobe*) realizuje skoro u potpunosti. Nije teško ustvrditi da: *stepen otvorenosti priča korespondira s multimedijskim vremenom koristeći kako iskustva moderne proze tako i drugih medijskih i umetničkih istraživanja*; prisutna je fragmentiranost, ponistiavanje hijerarhijske važnosti mesta, deskripcija nauštrb naracije, to zbijanje u korist atmosfere, nepostojanje razlike između predstavljenog i predstavljanja, ponistiavanje hijerarhijske važnosti mesta, insistiranje na samom postupku pišanja, dokidanje kraja i početka, pripovedačko

*eksperimentisanje: fabula nije osnovni zahtev, dominira jedan pripovedački glas nasuprot malom broju krokiranih likova, postoji svest teksta o sebi, autopoetički iskazi, priče u priči...*

Vratimo li se na komparaciju Pantićevih proza s početka ovog prikaza, nameće se zaključak — narativna perspektiva *Vondera u Berlinu* pokazuje se kao književno produktivnija, kao poetika koja tek treba da doživi svoju širu realizaciju. A vratimo li se poslednjim stranicama ove Pantićeve knjige, srećemo se s pravim Manifestom njenog sadržaja — pasuš — pogovorom Save Damjanova, odnosno tekstom-soderom koji sažeto parodira paradigmatsnost ovakvog pripovedanja mešajući smisljeno i obesmisljeno, stvarno i nemoguće, tekst i podtekst, kritičku recepciju i stvaračku imaginaciju... pečeno pile i čokoladu, knjigu i vino... Pa, prijatno.

## obrtanje klasične perspektive

Branislav Krivokapić: JARAC OTKUPITELJ, Revija, Osijek, 1987.

### milovan tatarin

Točno 60 godina je proteklo od Van Dineova napisa u kojem je eksplicirao čuvenih Dvadeset zapovijedi nastojeći tako precizno omediti kriminalistički roman kao vrst narativnog teksta žanrovske bitno drugačijeg spram nekih drugih pripadnika romaneske forme. Ispisujući zapovijedi izuzetno nedvosmisleno (prisjetimo se samo nekih: 1. krivac mora biti osoba od izvjesne važnosti, 2. sve se mora razriješiti na racionalan način, fantastika nije dopuštena, 3. nema mesta ljubavi, 4. krivac mora biti utvrđen serijom dedukcija... itd.) on pretendira na normativnost klasicističkog tipa i estetike »odozgo«. No, od tako postavljenih pravila dijeli nas navedeni niz godina koji je sobom nužno nosio i mijenjanje odnosa glede ovog žanra: u prvom redu broj teoretskih rasprava se neprestano uvećava (one strane provenijencije su, dakako, brojni, ali, na žalost, i nedostupne u adekvatnim prijevodima, dok se u našoj znastvenoj literaturi toj oblasti dosta stidljivo, ali ipak, pristupa). Ubalježimo radeve S. Lasića, I. Mandića, Z. Škreba, V. Žmogača, I. Župana, temat splitskih »Mogućnosti« iz 1970., zborniki o trivijalnoj književnosti (SIC, Beograd, 1987.) ili pretiskan razgovor okruglog stola posvećenog krimiću (sudionici: H. Turković, P. Pavličić, B. Donat, I. Mandić, G. Tribuson) u SL-u 923-924/1986.), što rezultira preglednošću područja, dok s druge strane prozna produkcija biva obogaćivana sve interesantnijim uracima domaćih autora koji niukoliko ne zaostaju za onima iz književnosti sa, svakako, dužom tradicijom. Ovakvi pomaci moralu su inicirati i ono što se već na određeni način implicira: pokušaje, naime, da se izade iz zadane strukture, njenog jasno opisanog i prilično zahtjevanog obrisa, te da se učine prijetki koji će sintetizirati nakupljena iskustva, ali unositi u njih i neka nova, originalna, rješenja. Jer, kao što se dobar kriminalistički roman ne može čitati dva puta (a razlozi tome su nam znani) tako je nemoguće neprestano rabiti isti način tretiranja grade. Prevazići je zasićenja i iznaci neke nove postupke kojima će osnovna funkcija biti oneobičavanje. Kakav inovativni zahvat uvesti odredit će sam spisatelj prema vlastitim sposobnostima i imaginaciji. Napomenuti nam je da izmicanje od jednom uspostavljenog modela nikako nije istoznačno sa valjanošću novonastala djela. Ono (izmicanje) nosi odredene kvalitete, ali nije, a na to treba posebno obrati pažnju da ne bismo bili dovedeni u zabludu, i kvalitetu sama.

Najnoviji roman Branislava Krivokapića „Jarac otkupitelj“ (1982. godine objelodanio je,

također u osječkoj »Reviji«, »Sve zbog Marije«, naslov koji je svoju tkivnost crpio iz nekih lokalističko-tračerskih izvora, što je atraktivitet nastojao zasnivati na lakom prepoznavanju osoba iz uže okoline i time postao žrtva samog sebe: mogao je biti zanimljiv SAMO onima koji te ljudi neposredno poznaju. Ostali konzumenti nisu imali previše čitalačkog užitka budući da im je bio uskraćen upravo navedeni činilac. U tom je slučaju Krivokapić podlegao nekim izvanestetskim kriterijima prilikom pisanja i žrtvovao knjigu cilju koji joj je potpuno stran. Rezultat: njena vlastita smrt.) nalazi se u tragu jednog zanimljivog pokušaja, u svakom slučaju neobičnog u sadašnjoj književnoj situaciji. Ono po čemu je ovaj roman odista različitiji jeste to da se cijelokupna priča prati iz perspektive ubojice — cime smo automatski lišeni enigme za koju Lasić kaže da je glavni princip po kome ovaj žanr specificira sebe nasuprot drugima. Neprestano smo prisutni djelovanju glavnog aktera Ahmeta Gotuhela koji u ljetnom periodu počinjava zločine te o tome vodi, veoma pažljivo, dokumentaciju. Iznimna briga poklonjena je jačanju socijalnih kontakata sa osobama iz nazužeg kruga ubijenih.

Ipak, zamjetljivi su i neki propusti:

1. Veoma je nepopularno postavljati naratora na instancu Boga, a upravo je to ovdje učinjeno pa se čitatelju izravno nameće dileme oko porijekla nekih informacija. Krivokapiću je takvo što vjerojatno potrebno (samо tako on može rekonstruirati, npr., izuzetno zanimljivu sudbinu čovjeka ubijenog u Fojnici. U tom slučaju oblikuje se mala privatna povijest,) da bi samu priču učinio složenjom. Nama se ovakav način motrenja dogadaja čini kao faktor slabljenja, a pukotine koje ono stvara mogle bi se ukloniti homodijegetičnom organizacijom. Time bi se istovremeno pridonijeo i jačoj psihoprofilaciji Gotuhelova lika. Jer, promatratući zbivanja iz fokusa ubojice daje mogućnosti za neslućeno potentne autorske avanture, a i čitatelj bi bio zadovoljniji kada bi mogao zavrijeti u unutrašnjost onog koji je (još uvijek) senzacionalni otklon. Nismo često u takvoj poziciji jer je većina ovakvih romana pisana iz perspektive centralne inteligencije. Sada kada se prilika ukazala nije ni približno iskoristena.

2. Kao što smo na početku naveli Van Dine odbacuje uvođenje fantastike, kako u završnici tako i u tijeku. Ne smatramo da je bespovorno poricanje uvije opravданo pogotovo ne onda ako se njen uplitjanje pokaže kao funkcionalno (prisjetimo se sjajnog romana J. Bočeka »Slučaj doktora Karpete«). Krivokapiću je to poznato pa će stoga i uvesti nekoliko fantastičnih motiva: žena koja enormno raste, lažna

trudnoća i mali Mislav sa neobjasnivim sposobnostima, rast grudi u žene koja se na kraju rasprse, neobični dogadaji vezani uz poznatog pjevača i poetu. Način na koji je to učinjeno nije, mišljenja smo najuspješniji te je naveđene dijelove moguće izbaciti a da se u cjelini ništa bitnije ne promjeni. Znano nam je, pak, da dijelovi čije se odsustvo ne osjećaju i nisu organski vezani sa matičnim okružjem. Autor možda posjeduje objašnjenje za njihovo uvođenje. Smatramo ga u ovom slučaju sekundarnim budući da ništa ne mijenja na relaciji tekst — recipient.

3. Ako prihvati tipologiju kriminalističkog romana kakvu nam predlaže Tsvetan Todorov onda bismo se za varijantu romana napetosti odlučili kao za najprimjerenu, mada se ovdje radi o napetosti u nešto blažoj formi. Odakle njeni porijeklo u »Jarcu otkupitelju?« Već smo istaknuli da je obrnuta perspektiva uvjetovala da nestane enigma: Tko je ubojica?, te da se koncentrišemo na pitanje: (koji je motiv sveg djelovanja?) Upravo taj upit uvjetuje napetost u čitatelja koji hita ka kraju da bi saznao i posljednju informaciju što bi trebala na najlogičniji način povezati sva, tako razudena, ubojstva. U tom će se smislu kraj tretirati kao olakšavajuća kulminaciona točka u stepenasto gradenju priči. Uprkos našim očekivanjima završetak ne donosi nikakvu odgovotku i ostajemo iznevjereni. Za takav oblik anti-kriminalističkog romana Lasić kaže: »Zagonetni čin i daљe ostaje zagonetan (ovdje se ne radi o zagonetnom činu već, budući da je perspektiva zatočirana, o zagonetnom uzroku — napomena M. T.) nema finalnog razrješenja; ne znamo što se dogodilo, pisac nas je na kraju prevario jer nije ispunio obećanje, stvorio je kriminalistički roman bez otkrića. (S. Lasić: Poetika kriminalističkog romana, Liber, Zagreb, 1973., str. 131.) Prema tome i takav oblik krimića je »službeno« ovjeren, pa sukladno tome i očekivan. Ipak, metafizičnost »Jarca otkupitelja« vrvi vlastitim nezadovoljstvom. Kao da je i sam autor izgubio vlast nad sopstvenim tekstom, te nije znao kako da razmrsti ono što je tako vještito pleo. Završetak kakav je dan može biti interesantan (tradicionalni je potvrđen) i moguće ga je u svakom trenutku braniti različitim razlozima: od onih što se prikazuju pod plaštom odstupanja od konvencije, preko tumačenja da je i čitatelju ostaviti malo nesavršenosti nad kojima bi se zamislio, pa do mogućeg nerazumijevanja jer se nije pažljivo pratila priča iz koje bi se izvuklo odgovarajuće rješenje (ne treba ga tražiti na kraju budući da je to besmisleno već ga treba izvlačiti iz romaneske ukunosti. Poznato nam je takvo Barthesovo tumačenje o spajaju horizontalnih pripovjednih niti sa implicitnom vertikalnom osi iz čega se onda iščitavaju osobnosti smislovi. To stoji, mada je krimić ipak skloniji da svoje razrješenje eksplicitno »servira« na kraju iz nekih razloga u čije se obrazlaganje sada ne možemo upuštati). Unatoč mogućim opravdanjima, (pridodati je i već spominjani anti-kriminalistički roman koji iznevjerava recipienta) koja su jednako vrijedna kao i proturazlozi, zamjeramo Krivokapiću što nije motivirao djelovanje Ahmeta Gotuhela te završetak stavio u funkciju priče i dao mu razrješavajuću notu.

Premda neki predlažu da se djelima žanrovske literature pristupa sa stanovišta estetike istovjetnosti, a ne originalnosti, svjesni smo da je upravo estetika originalnosti ta koja može opravdati sve postavljene prigovore. Ovdje se radi o tekstu koji je na neki način zakoračenje u nepoznato pa se i eventualni propusti mogu tolerirati, a greške proglašiti kreativnim, namjernim zahvatima. Ne släžemo se tako da postavljeno konstatacijom (ali smo je osvijestili) i stoga smo iznijeli one nedostatke što su nam se učinili daleko nadmoćnjima od činjenice da čitamo kriminalistički romana koji bi TREBAO biti interesantan (a time kritički i receptivno dobro prihvaćen) zato što daje neobičnu vizuru. Očigledno da Krivokapić nije imao snage za jače i zrelijе spisateljske poteze pa je ovaj uradak ostao tek prosječno djelo koje nije znalo iskoristiti ono što mu se nude u izvanrednoj temi. Vraćamo se tako na početak: ODMICANJE OD ŽANROVSKIH UZUSA NOSI SA SOBOM KVALITETE, ALI ISTOVREMENO NIJE I KVALITETA SAMA.