

Od krimi romana do krimi radiodrame

Signali kao što su, primjerice, javljanje smrti u naslovu teksta; oružje, krv, zločin u samom tekstu, prisustvo detektiva / inspektora / policajca kao važnih protagonista radnje, istraga zagonetke, uhićenje zločinca, kazna, itd. upućuju nas na prepoznavanje vrlo popularnog i mnogima omiljenog kriminalističkog žanra koji svoje sadržaje najčešće ostvaruje u okviru određenih ustaljenih shema, svojevrsnih predložaka, modela. Pravila svijeta tzv. 'krimića' nesmiljena su i čvrsta, ona predstavljaju bit njegove strukture kojom se je, uz ostale, iscrpno bavio Stanko Lasić u svojoj studiji *Poetika kriminalističkog romana*. Ne ulazeći u problematiziranje pripadnosti krimića tzv. "trivijalnoj književnosti", kao ni u preispitivanje njegovih vrijednosnih aspekata,¹ ovim se radom poseže upravo za tim teorijskim prosegom i propituje mogućnost njegove primjene u kontekstu radiodramskih tekstualnih predložaka. Lasić, naime, u svojoj studiji ne nudi terminološku osnovu za analizu (radio)drame, pa će stoga cilj rada biti pokušaj stvaranja svojevrsne instrumentalne poveznice između dvaju divergentnih iskaznih sistema – dramskog i romanesknog. Preispitat će se svrhovitost temeljnih principa Lasićeve bazične fabulativno-kompozicijske sheme kriminalističkog romana u kontekstu radiodramskog diskursa primjerenom analitičkom aparaturom ili – parafrazirajući Lasića – dramskom kompozicijskom shemom.²

Ponajprije nam valja u osnovnim crtama izložiti Lasićev teorijski sustav koji se temelji na pretpostavci da je poetika kriminalističkog romana, prije

¹ Vidi: *Mogućnosti*, XVII, 1970, 3-4; *Umjetnost riječi*, XVII, 1973, 2; *Trivijalna književnost – Zbornik tekstova*, Beograd, 1987.

² Pritom ujedno valja napomenuti da će predmetom ove analize biti isključivo tekstualni predlošci, dakle formalna analiza radiodramskih tekstova, dok će se njihov izvedbeni aspekt zanemariti.

svoga, *analitička slika strukture-tipa*,³ tj. *struktura koja je ishodište svih struktura-modela*.⁴ Kao najopćenitiji kodeks pravila iz kojeg izrasta poseban tip romana⁵: kriminalistički roman, struktura-tip vrlo je otporna logička struktura, njezin je temeljni princip (tj. onaj koji ju određuje) *enigma* koja se najsavršenije izražava na *fabulativno-kompozicijskom nivou*. Termin *fabulativno-kompozicijski nivo* autor koristi želeći sačuvati slojevitost fabulativne dimenzije teksta, ali i 'rigoroznost' kompozicijske sheme. Unutar njega razlikuje tri sloja: *korpus*,⁶ *fabulu* i *kompoziciju*. Pojam *fabula* koristi u skladu s tradicijom hrvatske znanstvene terminologije u značenju slijeda događaja u romanu. Takvom postavkom rastvara područje odnosa fabule i sižea (posebno važno za studij romaneskne temporalnosti) ističući da pod *sižoom* podrazumijeva kronološki i logički slijed događaja nekog romana bez obzira na činjenicu kojim su redom ti događaji u romanu ispričani. Ogolivši fabulu na zasebne *fabularne jedinice* (koje su dio slijeda), dolazi bliže trećem sloju – *kompoziciji* čije su pak *jedinice* dio *sistema jedinica* (tj. iskazuju vezu između podređenih i nadređenih jedinica, odnose među njima). *Kompoziciju* je na taj način moguće protumačiti kao svojevrsan kostur, krajnju redukciju romaneskne akcije, strogo povezivanje

³ U svojoj studiji *Problemi narativne strukture – Prilog tipologiji narativne sintagmatike*, SNL, Zagreb, 1977. g. Stanko Lasić nadopunjuje svoje teze iznesene u *Poetici kriminalističkog romana*. Slijedeći deduktivnu shemu *strukturu-žanr* definira kao apstraktni identitet, točku u kojoj se romaneskna struktura odvajala od ostalih literarnih i akustičkih struktura potvrđujući se kao zasebna struktura. *Struktura-vrsta* prva je logička aktualizacija, tj. u tu skupinu ulaze oni romani kod kojih se totalitet zbivanja uglavnom svodi na funkcije ili akcije jedinice, tj. funkcijski romani u kojima težište leži na distributivnim jedinicama, tj. *funkcijama* ('romani s dinamičkim motivima', 'romani tijeka i rasprostiranja' kojima je princip čvrsta narativna sukcesija). Na kraju su *strukture-tipovi* kao konkretni totaliteti nastali konkretizacijom funkcijskih romana. Budući da se akcijska linija može realizirati samo na tri načina (linearno, spiralno, linearno-povratno) Lasić je strukturu-vrstu podijelio na *strukture-tipove* (akcioni roman, feljtonski roman, kriminalistički roman).

⁴ Lasić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana*, Liber, Zagreb, 1973, str. 12.

⁵ Lasić, S., n.d., str. 146.

⁶ Termin *korpus* obuhvaća prvu i najširu konkretizaciju romaneskne materije, sadržaj nekog djela. *'Ljuštenje' bitnog od nebitnog na tom sloju nije definirano i 'ozakonjeno' nekom općom teorijom ili shemom, nego samo najopćenitijim pravilom da na putu kroz šumu kojom se probijamo treba položiti znakove snalaženja na neka stabla. Izbor događaja često je zato prepušten slučaju, ukusu i općem znanju. Simbol korpusa sije rigorozna analiza, nego bogatstvo slobodne deskripcije.* (Lasić, S., n.d., str. 18.)

romanesknih funkcija,⁷ najdonji sloj *fabulativno-kompozicijskog nivoa*. Do njega je moguće doći samo putem jasne sheme, *teorije kompozicije*. Izgrađujući shemu *opće kompozicijske romaneskne sheme* (koja je temelj za izradu bazične kompozicijske sheme *strukture-tipa*, tj. u našem slučaju kriminalističkog romana) ističe da je svaka kompozicija svojevrsan *totalitet* (čiji su dijelovi *relativni totaliteti*) koji je moguće raščlaniti na nekoliko *kompozicijskih linija* (zavisno o tomu rješava li se u romanu jedan ili više samostalnih projekata)⁸ koje svoj izvor nalaze u aktancijalnom nivou.⁹ Kompozicijske linije sastavljene su od *kompozicijskih blokova* (etapa, velikih odlomaka). Njih Lasić dijeli na *kompozicijske sekvence* (događajne cjeline kojima dominira čvrsta kohezija), te na kraju dolazi do najmanjih elemenata – *kompozicijskih funkcija* (koje nisu cjeline, već atomi koji grade prvu kompozicijsku cjelinu – sekvencu).¹⁰

Na temelju ovako postavljene *opće romaneskne kompozicijske sheme* Stanko Lasić potom gradi *bazičnu kompozicijsku shemu kriminalističkog romana*. Kompozicijski totalitet te bazične sheme uvijek je prema njegovu tumačenju svediv na jednu kompozicijsku liniju kojoj je ishodišni princip *linearno-povratno kretanje (naracija)*. Moguće je ono samo zahvaljujući prisustvu *enigme* – i to ne svake, već samo kriminalističke enigme (zagonetna smrt, zločin, strah, tj. situacija u kojoj se radi o ljudskom životu) koja se prenosi ne samo na fabulativno-kompozicijski nivo već na cjelinu strukture romana (npr. na njezin stilski ili idejni nivo). *Gradacija* i *inverzija* dvije su temeljne figure

⁷ Tj. samo onih događaja koji su neposredno vezani s drugim događajima, tj. onih koje određuje događajni totalitet.

⁸ U skladu s time razlikujemo romane s jednom kompozicijskom linijom ili pak sa spletom kompozicijskih linija (a unutar njega razne varijante).

⁹ Projekti-linije, dakle, svoj izvor nalaze u aktancijalnom nivou, dok kompozicijski totalitet – generalni projekt diže i fabulativno-kompozicijski i aktancijalni nivo na plan ideja i tema.

¹⁰ *Opća romaneskna shema sastoji se od jedne ili više kompozicionih linija koje izražavaju 'prostiranje' ili 'temporalizaciju' jednog ili više paradigmatičkih projekata. Kompozicione linije (koje se ukidaju u kompozicionom totalitetu) raspadaju se na blokove, a ovi na sekvence koje su primarne sinteze događajnih atoma – funkcija. Pružajući se istodobno horizontalno i vertikalno, sve kompozicione jedinice zajedno grade kompozicionu mrežu.* (Lasić, S., n.d., str. 44.)

kriminalističke naracije, a *kompozicijski blokovi* te strukture-tipa su nadasve koherentni (Lasić izdvaja pet blokova: *priprema zločina – istraga – otkriće – potjera – kazna*) iako ih svaki roman ne mora sadržavati u potpuno razvijenom obliku (mogu biti svedeni na jednu ili dvije funkcije). *Sekvence*, pak, obično spajaju dvije do tri funkcije, unutar njih gotovo se uvijek odvija borba trija: *žrtve – ubojice / gonjenog – progonitelja*. I, na kraju, ovisno o *vrsti zagonetke* bazična shema kriminalističkog romana eksteriorizira se u *četiri glavna kompozicijska oblika* (*istrage, potjere, prijetnje i akcije*) koja rezultiraju iz četiriju različitih zagonetnih činova i koji se opet mogu raspasti na brojne varijante.

Valja se sada zapitati uz pomoć kakvog pojmovlja valja pristupiti analizi *kompozicijske sheme* radiodramskih predložaka, tj. postoji li u teatrologijskoj, dramaturgijskoj ili dramatologijskoj literaturi bar donekle korespondentna aparatura onoj Lasićevoj. Želimo li provjeriti je li moguće izloženi autorov model temeljen na romanesknim predlošcima primijeniti na analizu radiodrama, moramo na početku u svakom slučaju riješiti terminološke nedoumice vezane uz genološke osobitosti spomenutih diskurzivnih grupa, odnosno propitati postoje li između proze i drame određene sličnosti temeljem kojih je moguće izgraditi jasan i operabilan pojmovni sustav. U tom kontekstu ponajprije se valja osvrnuti na već spomenutu Lasićevu dihotomiju *siže/fabula* koja neminovno vodi k pojmu *pripovijedanja*, tj. *priče*. Cilj ovog rada nije iscrpno se baviti genološkim aspektima dramskog diskursa, niti propitivati njegov suodnos prema supostojećim mu rodovskim skupinama, tj. epici i lirici,¹¹ već samo podsjetiti da se većina suvremenih teoretičara pripovijedanja slaže s činjenicom da su i proza i drama, bez obzira na sve razlike¹² koje postoje među njima, ponajprije

¹¹ Vidi: Car-Mihec, Adriana, *Pripovijedanje u drami*, u: *Književna revija*, 43, 2003, 4-6, str. 159 – 166.

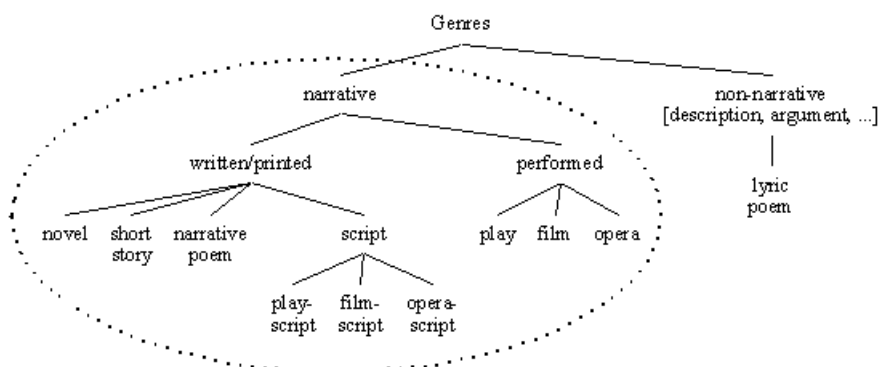
¹² O razlikama između drame i proze vidi u: Jahn, Manfred. 2003. *A Guide to the Theory of Drama. Part II of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne, August 2, 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppd.htm>.

pripovjedni oblici ili, kako bi rekao Gajo Peleš, fabularne vrste.¹³ Manfred Jahn u svojem *Vodiču kroz teoriju drame* slijedeći teorijske postavke M. Pfistera i S. Chatmana, tako tvrdi da je u osnovi svake drame, kao i romana, prije svega *naracija, pripovijedanje*.¹⁴ Razlikuje dvije velike narativne forme: epsku (romane i priče) i dramsku,¹⁵ te dramu definira kao multimedijalnu pripovjedačku formu koja, dakako, prezentira neku *priču*. Priča je za M. Jahna, kao uostalom i za G. Peleša¹⁶ i M. Pfistera supstrat svakoga književnog teksta. Događajni niz specifikum je, pak, svake priče, a svi spomenuti autori – slijedeći Forsterovu terminologiju nastalu u prvom redu na teoriji romana¹⁷ - nazivaju ga *fabulom (plot)*. Na području radiodramske analize sličnu podjelu nalazimo i u studiji *Načela pisanja radio drame* Tima Crooka. Taj autor, naime, također odbacuje zbunjujuću terminološku inverziju ruskih formalista priklanjajući se dobro poznatoj dihotomiji *story/plot*, te tvrdi da je priča *prostor naracije koja sadrži igru kao koncentraciju akcije i dramatičnosti. Model ili sistem akcije i dramatičnosti je plot, a oblikovanje i tehnika plota je struktura*.¹⁸ Dodaje potom da je termin *plot* ono što ruski formalisti nazivaju *siže* (tj. kod Lasića *fabula*) i definira ga kao ciljano konstruiranu arhitekturu pripovijedanja.

¹³ Vidi: Peleš, Gajo, *Tomačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.

¹⁴ Vidi: Jahn, Manfred. 2003. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Part III of *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne, 28 July 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

¹⁵ Do spomenute podjele dolazi slijedeći Bartesovu taksonomiju žanrova:



¹⁶ Vidi: Peleš, G., n.d.

¹⁷ Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

¹⁸ Crook, Tim, *Načela pisanja radio drame*, u: *Anagnorisis*, 1, 2002, 2-3-4, str. 5.

Prihvatanje anglosaksonske dihotomije *story/plot* na području teorije drame nalazimo, kako smo već i spomenuli, i u respektabilnoj studiji Manfreda Pfistera (na kojoj se, uostalom, i temelji Jahnov vodič kroz teoriju drame) koji *priču* (tj. *story*) također promatra kao temelj svake književne (i dramske i narativne) makrostrukture, zajednički kostur nepromjenjivih odnosa u svim realiziranim i mogućim prikazima.¹⁹ Ona predstavlja kronološki slijed događaja i zbivanja za razliku od *fabule* koja je, slično kao i kod Lasića, tj. Crooka shvaćena kao uspostavljanje kauzalnih i ostalih odnosa koji zasnivaju smisao, stvaranje faza, vremenska i prostorna pregrupiranja i sl. Pfister, osim toga, veliku pažnju posvećuje kompoziciji i segmentiranju dramskoga teksta, te tvrdi da je uvijek jednak broj razina na kojima se segmentira makrostruktura dramskog teksta: razina prikazane priče, te razina njena prikazivanja, tj. fabule. Pritom razina dubinske strukture prikazane priče mora biti vođena semantičko-logičnim kriterijima (na tom se nivou kao najvažnije razine iskazuju radnja / događanje, faza radnje / faza događanja i sekvenca radnje / sekvenca događanja), a uz nju je vezan i pojam *dramske situacije* kao temeljne funkcijske činjenice dramskog teksta. Segmentiranje, pak, na površinsko-strukturnoj razini prikazivanja zasniva se uglavnom na jasnim kriterijima koji se relativno lako mogu provesti, označuje se najčešće promjenom konfiguracije lica, prekidanjem prostorno-vremenskog kontinuiteta i dodatnim signalima poput zavjese, stanki, podjele na prizore, scene i činove. Upozorava pritom da segmentiranje faza na razini priče vrlo često može biti problematično budući da još uvijek nema prethodnih radova na području gramatike radnje (posebno o povezivanju pojedinih radnji u faze radnje i faza radnje u sekvence radnje), pa smo najčešće upućeni na intuitivno određivanje podjele.

Pfisterove hipoteze bit će osnova za pokušaj "prevođenja", tj. usklađivanja pojmovlja između dvaju bitno različitih, ali ne i potpuno nespojivih diskurzivnih

¹⁹ Upravo na osnovi tog kriterija dramski se i narativni tekstovi razlikuju od argumentacijskih i deskriptivnih tekstova. Vidi bilješku 15.

sistema: proze i drame. Uz pomoć njegova pojmovlja pokušat će se izgraditi svojevrsna "hibridna" premosnica prema Lasićevoj teoriji kompozicije, te propitati ju na odabranom radiodramskom predlošku. Pritom valja uzeti u obzir činjenicu da je radiodrama samosvojan aspekt dramske umjetnosti vezan ponajprije uz karakteristike radija kao specifičnog medija komunikacije. Iako neosporno posjeduje osebusni dramski iskaz jer je pisana isključivo za slušanje (što je uvjetovalo maksimalno korištenje svih izražajnih mogućnosti riječi, zvučnih efekata i muzike), ona je ipak podvrsta dramske umjetnosti, te je bez obzira na sve razlike njenu poetiku (posebice ako se zna da je riječ o analizi tekstualnog aspekta) moguće promatrati u sklopu dramaturške kulture, pa tako i pri njezinoj analizi koristiti spomenuti teorijski instrumentarij.²⁰

Kao polazište za analizu poslužit će, kao i Pfisteru, Souriauova definicija *dramske situacije* kao temeljne funkcijske činjenice²¹ dramskog teksta, njegove osnovne analitičke jedinice.²² Poznata je, naime, tvrdnja spomenutog teoretičara da svako dramsko djelo ima jednu osnovnu, bazičnu situaciju koja nastaje iz 'morfološki različitih kombinacija' šest dramskih funkcija, te da se ta ista 'globalna' situacija raščlanjuje na nizove manjih situacijskih cjelina, strukturalnih figura koje su opet razložive na funkcije, tj. na 'specifično djelovanje lica u situaciji'. Za njega je dramska situacija 'polje sila' koje on naziva 'dramaturgijskim funkcijama' (postoji ih šest, no permutacijama one mogu sklopiti više od dvije stotine tisuća situacija). Sve te sile unutar dramske radnje djeluju nezavisno od njezine podjele na činove, prizore i sl., te formiraju nizove dramskih situacija. One su svojevrsni, kako bi rekao Lasić, atomi dramske kompozicije, *stupovi na kojima počiva cijela kompoziciona linija, a*

²⁰ Vidi: Prica, Čedo, *Uvod u radiodramaturgiju*, u: *Stvarnost i iluzija*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1987, str. 139 – 213; Švacov, Vladan, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976; Vončina, Nikola, *Kazalište, radio, televizija*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1990.

²¹ Vidi: Pfister, M., *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb, 1998, str. 293. i Souriau, Etienne, *Les deux mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1970.

²² Vidi: Zuppa, Vjeran, *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995.

kompoziciono kretanje (horizontalno i vertikalno, o.p. ACM) *zapravo je luk koji se pruža od jedne funkcije k drugoj.*²³ Upravo, dakle, takvo Souriauovo razmišljanje o dramskoj situaciji ne kao o 'fundamentalnoj strukturalnoj figuri', već kao njezinu koherentnu i razloživu segmentu koji zavisi od konfiguracije pripadajućih funkcija može poslužiti kao svojevrsna poveznica, supstitut za Lasićev pojam *funkcije*, tj. u takovu se značenju *dramska situacija* može prihvatiti kao temelj izučavanja *kompozicijske sheme* kriminalističke radiodrame. Jer, kako i tvrdi M. Pfister, tako shvaćena *situacija*, uz nužno uvažavanje razlike narativnog, tj. dramativnog,²⁴ dovoljno je otvorena *da može pokriti sve mogućnosti antagonističke, komplementarne ili nekonfliktne sve statičke i potencijalno dinamičke mogućnosti uspostavljanja odnosa među likovima,*²⁵ ali, po našem sudu, i Lasićev pojam *funkcije*²⁶ koji obuhvaća široko polje materija i *unutar kojeg živi narativna supstancija životom koji je daleko kompleksniji nego što to kompozicijska shema izražava.*²⁷

²³ Lasić, S., n.d., str. 43.

²⁴ O odnosu *narativnost – dramativnost* vidi u: Zuppa, V., n.d.

²⁵ Pfister, M., n.d., str. 294. Kategorija konflikta u situaciji se pojavljuje ne kao konstitutivan, već kao fakultativan element. U njoj je na taj način sadržana i potencijalna *radnja*, ali i *događanje*. Vidi: Isto, str. 292 - 294.

²⁶ Definiciju *funkcije* Lasić nadopunjuje u svojoj narednoj studiji tvrdeći da u njeno uređenje ulazi samo ono što je u narativnoj supstanciji bitno za kompoziciju. Njome je tako definirana osnovna *radnja*, ali ne i elementi od kojih je ona sagrađena. *Kompozicijska funkcija prekriva, dakle, široko područje narativne materije koje je sastavljeno on niza **narativnih paragrafa*** (podebljala A.C.M) *ili od niza cjelina u koje se uklapaju osnovne 'cigle diskursa': jednostavne sintaktičke sintagme, jednostavne rečenice.* (Lasić, S., *Problemi ...*, str. 20.) Narativni paragraf je tako prema njegovu mišljenju primarna narativna sintagma, indikativni mikrototalitet, mikrostruktura koji se izdiže iznad jednostavne rečenice (sintaktičke sintagme), tendira prema funkciji, u njoj je službi (iako mu je funkcija daleko opsežnija od zahtjeva koje postavlja kompozicijska funkcija), on ulazi u sve slojeve i elemente makrostrukture. Unutar funkcije, dakle, nalazi se za kompoziciju romana čitav niz nebitnih događaja koji grade punoću naracije, a koji se očituju upravo kroz narativni paragraf. Držimo da je u dramskim tekstovima daljnje, subordinirajuće segmentiranje dramske situacije izlišno, jer *radnja* je, kako tvrdi i Zuppa, sam *iskaz drame*, a dramska situacija kroz koju se ona iskazuje generativni uvjet dramskog djela. *Dramska je situacija, dakle, strukturalna figura, a to znači: posebno oblikovani odgovor na cjelokupnu situaciju dramske radnje u danom trenutku. "Radnja treba voditi situaciji, a situacija treba dovesti do radnje."* (Zuppa, V., n.d., str.75.)

²⁷ Lasić, S., n.d., str. 20.

Držeći se spomenutih načela, započet ćemo analizu konkretne radiodramske strukture, tj. preispitat ćemo Lasićeva teorijska načela na primjeru krimi radiodrame Asje Srnec Todorović *Druga sjena*. Slijedeći teoretičarevu preporuku da na početku svake analize romanesknog predloška valja ustvrditi je li *kompozicijski totalitet* djela sastavljen od jedne ili više *kompozicijskih linija*,²⁸ napraviti ćemo (opet) terminološki pomak prema Pfisterovu pojmu *dramske radnje*,²⁹ te zaključiti da u *Drugom sjenom* dominira zapravo samo jedna, glavna radnja koju je moguće sažeti u jednostavno pitanje: tko je ubojica Ksenije Lentić i zašto je ona ubijena? Iz nje se izdvajaju poput svojevrsnih aluzija vrlo šture naznake o privatnom životu Inspektora Grabovca i Starijeg inspektora koje, ne uspijevajući se osloboditi u samostalnu radnju, dramati daju ležerniji ton, te dozu duhovitosti. Glavna radnja se uglavnom odvija sukcesivnim slijedom koji teče od otkrivanja zločina, otvaranja istrage simpatičnog inspektora Grabovca, pa sve do tužnog priznanja ljubomornog i psihički potpuno iscrpljenog ubojice-supruga-susjeda. U takvu primarnu, linearnu razinu spisateljica umeće retrospektivne scene ubojstva koje se odvijaju u prostoru lifta koje su funkcijski strogo podređene istrazi. U središtu čvrste i kompaktne radnja nalazi se, naravno, enigma (zagonetna smrt) koju je potrebno razriješiti. Imamo žrtvu, potrebno je pronaći ubojicu.

²⁸ Koji je, kako smo već i spomenuli, nužno vezati uz aktancijalni nivo romana.

²⁹ *Dramsku radnju* (kojoj je svojstvena trijadna struktura, tj. početna situacija, pokušaj promjene i promijenjena situacija) autor definira kao *namjerno odabrano, nekauzalno prevođenje iz jedne situacije u drugu*. (Pfister, M., n.d., str. 291.)

Lasić, pak, u svojoj *Poetici kriminalističkog romana*, objašnjavajući što je to *kompozicijska linija* poseže za terminom *radnja*, te tvrdi: *Dva različita, ali komplementarna postupka omogućuju pronalaženje primarne radnje, "radnje nad radnjama", tj. utvrđivanje kompozicionog totaliteta i kompozicione linije.*

Prvi prosede polazi od fabule. Promatranjem fabule zamjećujemo jednu događajnu struju koja se nameće kao bitna događajna struja.(...) *Drugim riječima, fabularno-kompozicioni nivo vezujemo s drugim romanesknim nivoima, posebno s aktancijalnim nivoom i tematsko-idejnim planom.*

Drugi prosede kreće od paradigme i ide s sintagmi: formuliramo **odmah** bitni projekt/sukob i zatim promatramo kako se ta paradigmatička formula realizira u sintagmi...(Lasić, S., *Poetika...*, str. 34 – 35.)

Iz svega navedenog držimo da se pojam *dramska radnja* može koristiti kao istoznačnica Lasićevu pojmu *kompozicijske linije*.

Pogledajmo dalje, slijedeći Lasićev predložak, kako izgleda *kompozicijska mreža* radiodrame *Druga sjena*:

Situacije	Sekvence	Blokovi
1. Ubijena Ksenija Lentić u liftu 2. Inspektor Grabovec pokreće istragu 3. Suprug Ratko Lentić insistira na pronalasku ubojice	↓ 1. Narušena ravnoteža, prva zagonetka: tko je ubojica	Istraga /potjera
4. Ispitivanje R. Lentića o okolnostima ubojstva 5. Tko su osumnjičeni 6. Postavljanje početne hipoteze	↓ 2. Postavka teze - osumnjičeni	
7. Ispitivanje Natalije Perković 8. Retrospekcija - scena u liftu – nesporazum oko poziva na kavu 9. Sumnja - nestanak noža iz stana N.P.	↓ 3. Prvi osumnjičeni – krivi trag	
10. Ispitivanje Josipa Kadića – je li bio Ksenijin ljubavnik 11. Kadić sumnja da je Ksenija počinila samoubojstvo 12. Retrospekcija - scena u liftu 13. Novi tragovi: Ksenija djelovala odsutno, slika	↓ 4. Drugi osumnjičeni – krivi trag, ali i slutnja preokreta (oksimoronsko objašnjenje)	
14. Preslušavanje iskaza susjeda na magnetofonskoj traci 15. Nova sumnja – Ksenija često nosila crne naočale	↓ 5. Povijest žrtve	
16. Retrospekcija - scena u liftu (Rozalija Perković) 17. Rozalijini otisci na nožu kojim žrtva ubijena 18. Rozalija optužuje sestru za ubojstvo	↓ 6. 3. osumnjičeni – ponovno krivi trag	
19. Ratko Lentić iščekuje rezultate potrage	↓ 7. Forsiranje istrage	
20. Ispitivanje Stanka Ferenščaka 21. Retrospekcija - scena u liftu 22. Novu sumnju pobuđuje podatak o kretanju lifta	↓ 8. Četvrti osumnjičeni (koncentracija istrage na 'sumnjive tragove')	
23. Analiza motiva osumnjičenih 24. Sumnja se usmjerava prema Kadiću 25. Tragovi (otisci, mrak, kretanje lifta, crne naočale, tužan pogled, poziv na kavu)	↓ 9. Od krivog smjera potrage do koncentracije u pravom smjeru	
26. Preslušavanje magnetofonske vrpce – preispitivanje sumnjivih tragova 27. Inspektor Grabovac u liftu – potvrda sumnji	↓ 10. Prevrat – razrješenje sumnji	
28. Ispitivanje Ratka Lentića – priprema ubojstva, iznošenje razloga zbog kojih je ubio vlastitu ženu 29. Priznanje	↓ 11. Priznanje i rješenje	Otkriće Priprema zločina Kazna

Radio drama *Druga sjena* sastavljena je, vidimo, od jedanaest sekvenci³⁰ unutar kojih diferenciramo određeni broj situacija.³¹ Sekvence su raspoređene u dva bloka³² koji se međusobno bitno razlikuju i po intenzitetu i po dometu svoga djelovanja. Sve je u ovome tekstu podređeno otkriću zagonetke (te je u skladu s time blok istrage dominantan), imamo dakle linearno kretanje prema naprijed, prema otkriću početne enigme.³³ No, istodobno – kako bi rekao Lasić – konstatiramo i paradoks: sve jedinice u toj radiodrami vode i prema prošlosti, točnije prema početnoj točki – ubojstvu - koja je inicirala početno kretanje i s kojom su sve nerazdvojno vezane. Osim toga, linearno kretanje unaprijed, prema otkriću zločinca u tom se tekstu prekida i neprestanim umetanjem retrospektivnih scena (tj. scene ispitivanja pojedinih sudionika tragičnog događaja u prostoriji za ispitivanje izmjenjuje se sa scenama u liftu u kojem se je zločin zbio). Valja zaključiti, dakle, da je u našem primjeru *linearno kretanje unaprijed zapravo povratno kretanje natrag*³⁴ pri čemu je taj postupak i potpuno razotkriven, ogoljen i stavljen u funkciju rješavanja glavnog principa kriminalističke strukture – zagonetne smrti koja se je desila na samom početku radiodrame.

Iz kompozicijske je sheme *Druge sjene* evidentno da ovom dramom dominira jedna linearno organizirana dramska radnja, *paradoksalni događajni*

³⁰ Termin *sekvenca* (u značenju drugog nivoa segmentiranja teksta) preuzimamo po uzoru na S. Lasića. Isti zapravo korespondira sa značenjem koji mu pridaje i M. Pfister u značenju *zatvorenog sustava kronoloških i kauzalnih odnosa*. (Vidi: Pfister, M., n.d., str. 307 – 308.) Preskočili smo, dakle, iz Pfisterova sustava segmentiranja razinu *radnja / događanje* držeći (o čemu je već bilo i riječi) da je ista zapravo obuhvaćena pojmom *situacije*, ali i nejasan i čini se poprilično aproksimativan nivo *faza radnje / faza događanja*.

³¹ Za termin *situacija* opredijelili smo se, kako smo već i napomenuli, u skladu s Souriaovom definicijom tog pojma držeći ju umnogome korespondentnoj Lasićevoj *funkciji*. Povezivanjem tih dvaju pojmova nastojali smo ujedno izbjeći i Souraovu opterećujuću astrološku i energijsku terminologiju. Pri podjeli teksta da dramske situacije vodili smo se uglavnom semantičkim načelima, nadopunjujući ih i Jansenovim temporalnim principima. (Vidi u: Jansen, Sten, *Što je dramska situacija?*, u: Miočinović, Mirjana, *Moderna tumačenja drame*, Beograd, 1981, str. 152-200.)

³² U nedostatku prikladnije terminologije ovoga smo puta posegnuli za Lasićevim pojmom *blok* držeći ga operabilnijim u odnosu na Pfisterov pojam *kombinacija sekvenci*.

³³ Istraga je u isto vrijeme i potjera za počiniteljem zločina.

³⁴ Lasić, S., n.d., str. 54.

niz: kretanje naprijed je i kretanje natrag.(...) Objašnjenje je uspostavljanje ravnoteže narušene inicijalnom zagonetkom, brisanje ambigviteta.³⁵ Njezino je bitno obilježje svakako gradacija, tj. postupno gomilanje (iskaza, motiva, sumnji...) koje vodi prema kulminaciji koja se pojavljuje pri samom kraju radiodrame, u desetoj sekvenci kada dolazi do preokreta u istrazi Ksenijina ubojstva. Naravno, uz gradaciju svakako valja spomenuti i inverziju kojom se izokreće poredak događaja, tj. njezin se početak prebacuje na sam kraj drame – u ubojičino objašnjenje, tj. priznanje zločina³⁶ s kojim ujedno dolazi i do uspostavljanja ravnoteže. Uz inverziju i gradaciju i u ovom tekstu dominira još jedna figura: aluzija. Nalazimo je već u drugoj sekvenci u kojoj Natalija Perković prepričavajući događaje u liftu neodređeno daje inspektoru naslutiti da postoje brojni nerazjašnjeni elementi u priči oko žrtvina ubojstva. U trećoj sekvenci nejasne aluzije sve su brojnije (je li žrtva zaista ubijena ili se je ubila sama?) i upravo su one svojevrsna 'nit vodilja' uz pomoć koje mudri inspektor otkriva pravu istinu. Što se pak tiče rasporeda kompozicijskih blokova vidljivo je da ovom dramom dominira blok istrage: on potiskuje sve ostale blokove koji su sažeti na samom kraju radiodrame. Tu ubojica satjeran pred zid napokon

³⁵ Lasić, S., n.d., str. 65.

³⁶ Inverzija je, po Lasićevu sudu, osnovna figura kriminalističkog romana. Najočitiije se ona iskazuje promotrimo li suodnos *priče* i *fabule*, tj. – kako bi rekao Lasić, *sižea* i *fabule* ove drame. Promotrimo, ponajprije, slijed jedinica u njenu sižeu:

1. Brak Ratka Lentića i Ksenije Lentić. Nesuglasice i netrpeljivost.
2. Ksenija traži pomoć i razumijevanje od susjeda Kadića.
3. Ratko Lentić planira Ksenijino ubojstvo.
4. Tjera Kseniju da pozove Kadića. Ratko Lentić predstavlja se kao Ferenščak i poziva blizanke na kavu.
5. Lentić isključuje struju u zgradi. Ubija suprugu.
6. Odvodi žrtvu u lift u kojem svi stanari. Poziva lift i odlazi u prizemlje.
7. Stanari otkrivaju ubojstvo.
8. Inspektor Grabovec započinje istragu.
9. Ispitivanje Ratka Lentića o okolnostima zločina. Postavljanje hipoteze.
10. Ispitivanje osumnjičenih. Koncentracija prema krivom smjeru.
11. Slutnja mračnog naličja braka. Preispitivanje sumnjivih tragova.
12. Lentićevo priznanje.

Fabula, pak, drame, počinje tek u trenutku kada inspektor Grabovec (8. jedinica) započinje istragu Ksenijina ubojstva – u cilju izazivanja napetosti početak se, dakle, prebacuje na sam kraj drame.

priznaje svoj zločin, ali iznosi (doduše u nadasve koncentriranom obliku) i sve elemente njegove pripreme. Priprema zločina i čin priznanja tako interferiraju da je teško razlučiti koja je dominantna karakteristika ovog bloka. Kako je sam ubojica prisutan tijekom rješavanja istrage, otkriće je ujedno i kraj potjere, ali i sama kazna.

Lik inspektora Grabovca središte je oko kojeg su na strogom kriminalističkom obrascu izgrađene i sve ostale radiodramske "napetice" Asje Srnec Todorović.³⁷ Proistekao iz tradicionalnog Doyleovskog obrasca on je tipičan detektiv obdaren prodornim opažanjem, intuicijom, visokom sposobnošću logičnog zaključivanja, 'analitički genije' koji posjeduje izuzetne sposobnosti deduktivnog zaključivanja. Grabovec je ne samo izuzetno obazriv,³⁸ uman već posjeduje i mnoge druge izražene³⁹ osobine: opsjednut je ponajprije svojom ljubavlju prema ribici Cleo za koju vjeruje da mu donosi sreću u otkrivanju prave istine zbog čega ga Stariji pomoćnik naziva čudakom. Usamljen je i pomalo ekscentrični pojedinac, nema žene, djece, voli piti čaj, vegetarijanac je, analizira pretpostavke vezane uz zločin koji istražuje uvijek sam (u svom stanu, radnoj sobi, šećući noću Ribnjakom, na ulici i sl.) i uz pomoć diktafona. Svoje zaključke donosi na temelju promatranja, pri čemu ga zanimaju posve neznatne, naoko nebitne, teško uočljive sitnice kao što su, kako smo mogli i vidjeti u *Drugoj sjeni*, nestanak noža iz stana blizanki, Ksenijina

³⁷ Od 1998. do danas autorica je napisala pet krimi radiodrama: *Jeste li za kavu* (napisana 1998.g. - u režiji Vedrane Vrhovnik izvedena je na Hrvatskom radiju 12. 11. iste godine), *Druga sjena* (napisana i izvedena 2000. g. u režiji Ranke Mesarić), *Veliki crni čovjek* (napisana i izvedena 2001. g. u režiji Vedrane Vrhovnik), *Spavaj i budi dobra* (napisana i izvedena u režiji Ranke Mesarić) i *Klackalica* (napisana i izvedena 2003. g., kao i prethodne drame, za emisiju *Radionapetica iliti krimić*). Svi spomenuti tekstovi, osim prvoga, vezani su upravo uz lik inspektora Grabovca. Njima se iscrpnije bavimo u tekstu pod naslovom *Radiodramski opus Asje Srnec Todorović*, u: *Krležini dani u Osijeku 2003 – Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zagreb – Osijek, 2004, str. 363–378.

³⁸ Cilj mu nije isključivo kazniti zločinca, koliko shvatiti kriminalca, zamršeni splet njegovih motiva.

³⁹ Takve likove Pavličić naziva 'hiperboločnima'. Vidi: Pavličić, Pavao, *Sve što znam o krimiću*, Biblioteka Albatros, Beograd, 1990, str. 47.

slika, crne naočale, nestanak struje u liftu, nesporazum oko poziva na kavu, neobičan šum u liftu i sl. Inspektoru Grabovcu, naravno, nema takmaca u istrazi, njemu, parafrazirajmo Viktora Žmegača, pripada glavna i posljednja riječ u radiodrami – rješenje zagonetke. Poput Dupina, Sherlocka Holmesa, Poirota i mnogih drugih i Inspektor Grabovec pripada *književnoj eliti analitičkih genija koji ne dopuštaju takmičenje. Njihovi su suradnici notorne naivčine, kao takvi potrebni autoru da njima ispuni shemu: postavljajući nevješta pitanja provociraju potrebne i mudre odgovore, detektivska objašnjenja.*⁴⁰ U Asjiniu slučaju to su svakako Stariji i Mlađi inspektor – humorom osjenčani likovi koji se, uz Inspektora Grabovca javljaju u sve četiri radiodrame i koja su također u svojoj osnovi tipski protagonisti, književni klišeji.⁴¹ Sve autoričine radiodrame u središtu kojih nalazimo prethodno spomenute likove prema klasičnom kriminalističkom obrascu započinju zločinom, točnije neposredno nakon počinjenog zločina. *Druga sjena*, kako već znamo, odvija se u sobi za preslušavanje u policijskoj postaji u kojoj iz razgovora Ratka Lentića, Inspektora Grabovca i Starijeg pomoćnika doznajemo da je Lentićeva supruga ubijena u liftu njihove kuće u kojem se je nalazila s još četiri osobe.⁴² U *Velikom crnom čovjeku* djevojčica Ana javlja dežurnom policajcu da je ubijen njezin otac; u *Spavaj i budi dobra* Stariji i Mlađi pomoćnik pretražuju mjesto zločina (Maksimirska šuma) na kojem je ubijena mlada djevojka; prva se scena u *Klackalici* odvija u kupaonici obitelji Flirt-Škabec u kojoj je pronađeno mrtvo tijelo Anite Flirt. Već otpočetak, dakle, znamo da je netko ubijen, no ne znamo, naravno, tko je počinitelj toga čina. Složili bismo se s Lasićevim mišljenjem: *To*

⁴⁰ Žmegač, Viktor, *Pogled na roman detekcije*, u: *Umjetnost riječi*, XIV, 1970, 1 – 2, str. 286.

⁴¹ Stariji pomoćnik prikazan je kao sarkastičan, u usporedbi s Mlađim, simpatično šeptrljivim pomoćnikom, pomalo nadmen policijski djelatnik koji uporno pokušava prestati pušiti, ima ljubomornu ženu koja ga neprestano provjerava. Mlađi je pak nespretan, naivan, nadobudan, poslušan izvršitelj mnogobrojnih (pred)radnji koje su, naravno, neophodne pri ispitivanju svakog zločina (donošenje nalaza autopsije, ispitivanje susjeda, pronalazak nestalih protagonista i sl.).

⁴² Imamo, dakle, kako u samom početku misli Stariji pomoćnik, 'čistu matematiku': *Petero ljudi zatvoreno u liftu. Jedan od njih je ubijen. Ostaje njih četvero.* (Srniec Todorović. A., *Druga sjena*, rukopis, str. 2.)

je tajna. Ona stvara napetost, ruši ravnotežu i traži takvo kretanje u kojem će se tajna raspršiti, ravnoteža uspostaviti. Dominira, dakle, nastojanje da se tajnoviti čin pretvori u objašnjeni čin: treba otkriti subjekt koji je djelo počinio i objasnio razloge njegova djelovanja. Svi su blokovi bazične kompozicione sheme podvrgnuti 'bloku istrage'. Blok istrage se širi i lijevo i desno: potiskuje pripremu-prijetnju kao i potjera i kaznu.⁴³ Za sve četiri Asjine drame, slijedimo li i nadalje Lasićevu terminologiju, možemo reći da su tipična kriminalistička djela koja koriste varijantu prvog oblika istrage u kojem je kulminacijska točka smještena na sam kraj u kojem dolazi do otkrića počinioca zločina. Priprema, potjera i kazna u svim su radiodramama svedene na puku formalnost. Priprema, naravno, ne prethodi radnji, već je kao i potjera i kazna sadržana u samom činu otkrića. Istraga se odvija u zatvorenom društvenom krugu čiji su članovi međusobno blisko povezani.⁴⁴ Asji Srnec Todorović je obitelj kao ambijent u kojemu upravo iz rodbinskih odnosa proizlaze sudari, strasti i zločin⁴⁵ vrlo česta pozornica zločina iz koje posvuda suklja krv. Rješenje istrage i konačno otkrivanje istine u njenom ciklusu vezanom uz lik Grabovca čini se važnijim od samog uhićenja zločinca i njegova kažnjavanja. Nakon dugotrajnog razmišljanja, smjenjivanja scena rasprava, monologa-teza,⁴⁶ dijaloga-

⁴³ Lasić, S., n.d., str. 70.

⁴⁴ U *Drugoj sjeni* riječ je, kako smo već i spomenuli, o bračnom paru i njihovim susjedima, u *Velikom crnom čovjeku* o tročlanoj obitelji i njihovim susjedima, u *Klackalici* radnja se također odvija u uskom obiteljskom krugu. U radiodrami *Spavaj i budi sretna* krug potrage se, s obzirom na činjenicu da se radi o masovnom ubojici, širi na čitav grad, tj. uključuje osim istražitelja, te njima pridodanog Patologa i njegovu pomoćnicu koji istražuju zločine, i roditelje ubijenih djevojaka, njihove prijatelje, susjede koji sumnjivim ponašanjem navode inspektora na krive tragove.

⁴⁵ Vidi: Pavličić, Pavao, n.d.

⁴⁶ Riječ je tu, svakako, o Grabovčevim dugim isječkanim, eliptičnim monolozima (najčešće su to njegovi govori u diktafon), ispunjenim nedovršenim rečenicama u kojima inspektor izlaže svoje pretpostavke o počinjenju zločinu. Pritom na stilističkom nivou poštuje parataktičku frazu što možemo i vidjeti iz slijedećeg primjera: *Ne znamo ništa o njemu.. Ne, ne, znamo ipak nešto malo... Muškarac je... ne znamo koliko ima godina... tu i tamo pomislim da je mlad, zbog tih kondoma jer je to tek sad u modi... ali opet to nema nikakve veze..., ali ipak nešto me drugo muči, ako je stariji, gdje je bio sve to vrijeme... gdje se skrivao... kako to da nije ubijao... ne znam... nemam pojma... možda mu se ta želja razvila tek kasnije u životu... želja... što to pričam... ali da, pa je, želja, čežnja strast, ludilo, da, to je točno, borimo se*

*rašćlanjivanja problema*⁴⁷ u kojima se zagonetka hipotetički objašnjava,⁴⁸ sakupljanja podataka i pozornog slušanja na kraju svih drama otkrivamo da su svi njihovi junaci i sva njihova zbivanja zapravo potpuno nešto drugo od onoga što su bili na samome početku. Pritisnuti inspektorovim dokazima svi zločinci u krimi radiodramama Asje Srnec Todorović na samom kraju ispovijedaju svoj zločin i otkrivaju motive svojih nedjela. Završni dio njenih drama, dakle, sadrži stvarno uhićenje i ispovijed zločinca. Rasplet je pritom *uvijek u vrlo čvrstoj vezi s jednim momentom u uzorku*,⁴⁹ tj. veže se na, tek naoko, nejasnu slutnju koja progoni detektiva, a koja se na kraju pokazuje odlučujućom u otkrivanju zločinca.⁵⁰

Svojim krimi radiodramama Asja Srnec Todorović iskazuje se, dakle, kao vrsna konstruktorica dramskih svjetova. U šablonske okvire popularnog žanra ona je uspjela unijeti sugestivnost i svježinu, tj. parafrazirajmo Pavličića, svojom dramatičarskom umješnošću na planu stila, motivike, koncepcije likova i slikanja atmosfere pronašla je put svoga 'iskupljenja'. Studija, pak, Stanka

protiv luđaka, protiv poremećene, ali dobro organizirane osobe... dobro organizirane? ...(Srnec Todorović, Asja, *Spavaj budi dobra*, rukopis, str. 10.)

⁴⁷ Vidi npr.: *INSPEKTOR GRABOVEC: Sanja Škrabec...*

STARJI POMOĆNIK: Ona je prošle godine počela studirati isto tako na Pravnom fakultetu, ali je odustala i sad ne znam što radi...

INSPEKTOR GRABOVEC: Priprema se otvoriti salom za uljepšavanje...

STARJI POMOĆNIK: Oho!

INSPEKTOR GRABOVEC: Do jučer joj je to bio samo san...

STARJI POMOĆNIK: Točno. Ona je sad jedini naseljenik.

INSPEKTOR GRABOVEC: I sad joj ništa više ne stoji na putu do tog nasljedstva.

STARJI POMOĆNIK: Možda jedino zatvor.

INSPEKTOR GRABOVEC: I ja imam taj osjećaj...

STARJI POMOĆNIK: Imat će najljepši salon za uljepšavanje u zatvoru.

INSPEKTOR GRABOVEC: Nemojmo žuriti... Moramo sve još dobro razmotriti...(Srnec Todorović, Asja, *Klackalica* (rukopis), str. 31.)

⁴⁸ Lasić, S., n.d., str. 62.

⁴⁹ Mrakužić, Zoran, *Struktura detektivske priče*, u: *Književna smotra*, XXXI, 1999, str. 155.

⁵⁰ Ratko Lentić se tako pritisnut Grabovčevim dokazima ispovijeda u policijskoj postaji, u istu okruženju Ana otkriva svoje ubojstvo, Patolog u *Spavaj i budi dobra* u dvorani za autopsije napokon priznaje Grabovcu istinu, a u *Klackalici* nakon klasične scene u kojoj Inspektor okuplja sve članove obitelji ubijene i opširno izlaže o rasuđivanju koje ga je dovelo do rješenja Vera, satjerana u tjesnac, priznaje krivnju. I u *Spavaj i budi dobra* i u *Klackalici* zločinci se na kraju, nakon ispovijedi, sami predaju 'rukama pravde'.

Lasića⁵¹ postuliranjem deduktivne ili strukturalne tipologije literarnog diskursa kao *posebne organizacije ljudskog govora (specifičnog sistema znakova) ili specifične jezične strukture koja postoji i u sveukupnosti literarne prakse i u još neotkrivenom potencijalu*⁵² pružila nam je poticajne osnove za prepoznavanje kriminalističke (radio)drame kao specifičnog, romanu umnogome korespondentnog tipa literarne strukture. Romani pritom, dakako, imaju mahom bogatiji polisemički prostor, tj. u njih stane daleko veća količina svijeta u reističkom i realnom smislu nego u mikrokosmos drame,⁵³ djelovanje u njima *proizlazi iz manje ili više razrađenih stanja i situacija,*⁵⁴ a protagonisti su smješteni u vrijeme i prostor koji su ujedno i ishodište njihova postupka. Za razliku od toga, u (radio)dramskom svijetu sve je fokusirano, kako i ističe Peleš, na sam tijek mijene stvari, na djelovanje, prikazivanje sudionika u izravnoj akciji.⁵⁵ Ali, bez obzira na sve razlike između proznih, tj. dramskih predložaka činjenica je da i u jednim i u drugima uvijek moguće prepoznati određene, samo kriminalističkim djelima svojstvene, ne samo sadržajne i stilske, već i strukturalne osobitosti. *U takvim tekstovima značenje (poruka) i shema u toj mjeri konvergiraju da su u načelu identični: poznavajući načela strukturiranja, poznajemo tekst i prije nego što smo obaviješteni o njegovoj promjenjivim (irelevantnim) elementima.*⁵⁶

Kriminalistička djela – i drame, i radiodrame i romane, ali i druge prozne oblike – možemo stoga prihvatiti kao osobitu književnu formu koja bez obzira

⁵¹ U kojoj, valja primijetiti, autor ni u kom slučaju ne smatra da se njegova analiza odnosi na trivijalni žanr, već drži da je ona prilog općoj poetici romana.

⁵² Lasić, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914 – 1924)*, Globus, Zagreb, 1987, str. 17.

⁵³ Vidi: Prohić, Ozren, *Dramatizacija i adaptacija – Dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, I. knjiga, Osijek – Zagreb, 1996, str. 133 – 137.

⁵⁴ Peleš, G., n.d., str. 23.

⁵⁵ M. Pfister ističe da se dramski tekstovi od epsko-narativnih razlikuju u tome što stalno stoje u modusu prikazivanja, što pisac u njima nigdje ne govori sam.

⁵⁶ Vidi: Žmegač, V., *O kritičkom pristupu trivijalnoj književnosti*, u: *Umjetnost riječi*, XVII, 1973, 2, str. 75 – 141, str. 79.

na različitosti koje unutar nje postoje (a koje su uvjetovane činjenicom da su dramski, tj. prozni kriminalistički oblici nastali interpretacijom različitih vrstnih modela) posjeduju uvelike konvencionalno određen sadržaj i način njegove obrade, tj. prepoznatljive tematske, stilske i strukturalne osobine. Ili – želimo li se još više ograditi od uskih, strogo formaliziranih teorijskih klasifikacija i tipologija o kriminalističkim (radio)dramama, kao i o kriminalističkim romanima možemo svakako govoriti kao o, solarovski rečeno, *žanru u užem smislu nečeg što upravlja razumijevanjem*⁵⁷ pri čemu se dodatno oterećujemo estetskih prosudbi, te izbjegavamo subordinirajuće konotacije vezane uz termine 'književna vrsta', njezino propitivanje odnosa prema 'književnom rodu', a posebice one vezane uz Lasićevu deduktivnu trijadnu tipologiju ('struktura-žanr', 'struktura-vrsta' i 'struktura-tip').

⁵⁷ *Shvatimo li, dakle, žanr u smislu nečeg što upravlja razumijevanjem, s jedne smo se strane oslobodili sheme po kojoj bismo imali na jednoj strani trivijalne, a na drugoj netrivialne književne vrste... Također smo se oslobodili shvaćanja da je žanr isključivo stvar strukture teksta; žanr se 'proteže' od pisca, preko djela do čitatelja, i zahvaća cjelinu institucije književnosti, jer pretpostavlja prešutno prihvaćanje određenih konvencija: pisac 'u žanru' piše, čitatelj 'u žanru' čita i djelo je 'žanrovski određeno'. (Solar, Milivoj, *Laka i teška književnost*, MH, Zagreb, 1995, str. 82.)*

Literatura:

1. Car-Mihec, Adriana, *Pripovijedanje u drami*, u: *Književna revija*, 43, 2003, 4-6, str. 159 – 166.
2. Car-Mihec, Adriana, *Radiodramski opus Asje Srnc Todorović*, u: *Krležini dani u Osijeku 2003 – Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zagreb – Osijek, 2004, str. 363 –378.
3. Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
4. Jahn, Manfred. 2003. A Guide to the Theory of Drama. Part II of *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne, August 2, 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppd.htm>.
5. Jahn, Manfred. 2003. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne, 28 July 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.
6. Jansen, Sten, *Što je dramska situacija?*, u: Miočinović, Mirjana, *Moderna tumačenja drame*, Beograd, 1981, str. 152-200.
7. Lasić, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914 – 1924)*, Globus, Zagreb, 1987.
8. Lasić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana*, Liber, Zagreb, 1973.
9. Lasić, Stanko, *Problemi narativne strukture – Prilog tipologiji narativne sintagmatike*, SNL, Zagreb, 1977.
10. *Mogućnosti*, XVII, 1970, 3-4.
11. Mrakužić, Zoran, *Struktura detektivske priče*, u: *Književna smotra*, XXXI, 1999, 112-133, str. 151 – 157.
12. Pavličić, Pavao, *Sve što znam o krimiću*, Biblioteka Albatros, Beograd, 1990.
13. Peleš, Gajo, *Tomačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.
14. Pfister, M., *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb, 1998.
15. Prica, Čedo, *Uvod u radiodramaturgiju*, u: *Stvarnost i iluzija*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1987, str. 139 – 213.
16. Prohić, Ozren, *Dramatizacija i adaptacija – Dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, I. knjiga, Osijek – Zagreb, 1996, str. 133 – 137.
17. Souriau, Etienne, *Les deux mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1970.
18. Srnc Todorović, Asja, *Klackalica*, rukopis.
19. Srnc Todorović, Asja, *Spavaji budi dobra*, rukopis.
20. Srnc Todorović, A., *Druga sjena*, rukopis.
21. Švacov, Vladan, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
22. *Trivijalna književnost – Zbornik tekstova*, Beograd, 1987.
23. *Umjetnost riječi*, XVII, 1973, 2.
24. Vončina, Nikola, *Kazalište, radio, televizija*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1990.
25. Zuppa, Vjeran, *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995.
26. Žmegač, Viktor, *Pogled na roman detekcije*, u: *Umjetnost riječi*, XIV, 1970, 1 – 2, str. 285 – 456.