

Krimi radiodrama

Ne ulazeći ovom prilikom u problematiziranje pripadnosti *krimića* tzv. trivijalnoj književnosti,¹ kao ni u bavljenje njegovim vrijednosnim aspektima u našem ćemo radu provesti analizu nekolicine kriminalističkih radiodramskih predložaka koji su u rasponu od 1998. do 2002. godine izvedeni na Hrvatskom radiju u sklopu emisije *Radio-napetica iliti krimić*.² Posegnut ćemo pritom za studijom Stanka Lasića *Poetika kriminalističkog romana* za koju držimo da svojim 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*³ predstavlja poticajan opis za prepoznavanje kriminalističke (radio)drame kao osobitog, proznom diskursu umnogome korespondentnog *tipa literarne strukture*.

Kao početni predložak za našu analizu poslužit će nam krimi radiodrama Asje Srnec Todorović *Druga sjena* kojom dominira samo jedna, glavna radnja⁴

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

² Valja napomenuti da će predmetom naše analize biti isključivo tekstualni predlošci, dakle baviti ćemo se formalnom analizom radiodramskih tekstova, dok ćemo njihov izvedbeni aspekt zanemariti. Posegnuti ćemo za temeljnim principima bazične fabulativno-kompozicione sheme kriminalističkog romana na način na koje ih Lasić definira i propitati ih u kontekstu dramskog prosedea primjerenom analitičkom aparaturom.

³ Lasić, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914 – 1924)*, Globus, Zagreb, 1987, str. 17.

⁴ Stanko Lasić ističe da na početku svake analize određenog romanesknog predloška valja ustvrditi je li *kompozicioni totalitet* djela sastavljen od jedne ili više *kompozicionih linija* koje veže uz aktancijalni nivo romana. Za analizu dramskih tekstova čini nam se prikladnijim koristiti Pfisterov termin *dramska radnja* kojeg autor definira kao *namjerno odabrano, nekauzalno prevođenje iz jedne situacije u drugu*. (Pfister, Manfred, *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb, 1998, str. 291.) Pfister, napomenimo ujedno, poseže i za Souriauovom definicijom *dramske situacije* kao polazišnim oblikom, dovodi ju u vezu s dubinskom strukturom priče, te smatra da je njena formulacija "sastav sila" dovoljno fleksibilna da može pokriti sve statičke i potencijalno dinamičke mogućnosti uspostavljanja

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, dramu daju ležerniji ton te dozu duhovitosti. Glavna radnja se uglavnom odvija sukcesivnim slijedom koji teče od otkrivanja zločina, tj. otvaranja istrage simpatičnog inspektora, pa sve do tužnog priznanja ljubomornog i psihički potpuno iscrpljenog ubojice-suprugasusjeda. U takvu primarnu, linearnu razinu spisateljica umeće retrospektivne scene ubojstva u prostoru lifta koje su funkcijski strogo podređene samoj istrazi. U središtu čvrste i kompaktne radnja nalazi se, naravno, enigma (zagonetna smrt) koju je potrebno razriješiti. Imamo žrtvu, potrebno je pronaći ubojicu.

Radiodrama *Druga sjena* sastavljena je od niza sekvenci⁵ unutar kojih diferenciramo određeni broj situacija.⁶ Sekvence su raspoređene u dva temeljna bloka⁷ (istraga i otkriće) koji se međusobno bitno razlikuju i po intenzitetu i po dometu svoga djelovanja. Sve je ovdje podređeno otkriću zagonetke (te je u skladu s time i blok istrage dominantan), od samog početka imamo linearno

odnosa među likovima. Tako shvaćena *dramska situacija* može nam poslužiti kao supstitut za Lasićevu *funkciju*.

⁵ Termin *sekvenca* preuzimamo po uzoru na S. Lasića. Napominjemo ujedno da isti uvelike korespondira s značenjem kojeg mu pridaje i M. Pfister, koji ga određuje kao *zatvoreni sustav kronoloških i kauzalnih odnosa*. (Vidi: Pfister, M., n.d., str. 307 – 308.)

⁶ Terminološko polazište za našu analizu radiodramskih predložaka biti će, kako smo već i spomenuli) Souriauova definicija *dramske situacije* kao temeljne funkcijske činjenice dramskog teksta, njegove osnovne analitičke jedinice. (Vidi: Zuppa, Vjeran, *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995.) Vraćajući se ponovno Pfisteru držimo, naime, da nam upravo Souriauovo razmišljanje o dramskoj situaciji ne kao o "fundamentalnoj strukturalnoj figuri", već kao njenom koherentnom i razloživom segmentu koji zavisi od konfiguracije pripadajućih funkcija može poslužiti kao svojevrsna instrumentalna poveznica s Lasićevim pojmom *funkcije*, tj. u takovu značenju možemo ju prihvatiti kao temelj izučavanja *kompozicione sheme* kriminalističke radiodrame. (Vidi: Souriau, Etienne, *Les deux mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1970.)

⁷ U nedostatku prikladnije terminologije ovoga smo puta koristili Lasićev pojam *kompozicioni blok* držeći ga operabilnijim u odnosu na Pfisterov *kombinacija sekvenci*. Autor, dodajmo, tvrdi da se *Od postavljanja zagonetke do rješenja zagonetke, od gubitka ravnoteže do uspostavljanja ravnoteže, pruža (...) pet kompozicionih blokova: PRIPREMA ZLOČINA – ISTRAGA – OTKRIĆE – POTJERA – KAZNA. Ne treba ih svaki kriminalistički roman sadržavati u potpuno razvijenom obliku. Ali ih mora imati, makar se neki od njih sveli samo na jednu ili dvije funkcije.* (Lasić, S., n.d., str. 65 – 66.)

kretanje prema naprijed, prema otkriću početne enigme. No, istodobno – kako bi rekao Lasić – konstatiramo i svojevrsni paradoks: sve jedinice u toj radiodrami vode u isto vrijeme i prema prošlosti, točnije prema početnoj točki (ubojstvu) koja je inicirala 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 izmjenjuju se sa scenama u liftu u kojem se je zločin zbio). Za zaključiti je, dakle, da je u našem primjeru *linearno kretanje unaprijed zapravo povratno kretanje natrag*⁸ pri čemu je taj postupak mjestimice i potpuno razotkriven (upravo spomenutim retrospektivnim scenama), ogoljen i stavljen u funkciju rješavanja glavnog principa kriminalističke strukture – zagonetne smrti koja se je dogodila na samom početku radiodrame.

Iz *kompozicione sheme*⁹ *Druge sjene* evidentno je, dakle, da ovom dramom dominira jedna *linearno-povratno* organizirana dramska radnja, *paradoksalni događajni niz: kretanje naprijed je i kretanje natrag(...)* *Objašnjenje je uspostavljanje ravnoteže narušene inicijalnom zagonetkom, brisanje ambigviteta.*¹⁰ Njezino je bitno obilježje svakako gradacija, tj. postupno gomilanje (iskaza, motiva, sumnji...) koje vodi prema kulminaciji koja se javlja pri samom kraju 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 zločina¹¹ s kojim ujedno dolazi i do uspostavljanja ravnoteže. Razaznajemo također još jednu važnu figuru: aluziju. Nalazimo je već na samom početku kada Natalija Perković, prepričavajući događaje u liftu,

⁸ Lasić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana*, Liber, Zagreb, 1973, str. 54.

⁹ O terminu *kompoziciona shema* vidi u: Lasić, S., n.d.

¹⁰ Lasić, S., n.d., str. 65.

¹¹ Inverzija je, po Lasićevu sudu, osnovna figura kriminalističkog romana. Najočitije se ona iskazuje promotrimo li suodnos *sižea i fabule*, tj. pfisterovski rečeno, *priče i fabule* ove drame.

neodređeno daje inspektoru naslutiti da postoje brojni nerazjašnjeni elementi u priči oko žrtvina ubojstva. Potom slijede čitav niz nejasnih aluzija (je li žrtva zaista ubijena ili se je ubila sama?) koje su svojevrsna "nit vodilja" pomoću koje mudri inspektor otkriva pravu istinu.

Što se pak tiče rasporeda kompozicionih blokova *Drugom sjenom*, kako smo već o spomenuli, dominira blok istrage¹² koji potiskuje sve ostale blokove koji su sažeti na samom kraju. Tu ubojica satjeran pred zid napokon 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 čak četiri radiodramske "napetice" Asje Srnec Todorović: spomenuta *Druga sjena*, ali i *Veliki crni čovjek*, *Spavaj i budi dobra* i *Klackalica*.¹³ Njemu, parafrazirajmo Viktora Žmegača, pripada glavna i posljednja riječ u svakoj od njih – rješenje zagonetke. Poput Dupina, Sherlocka Holmesa, Poirota i mnogih drugih i on 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*.¹⁴ U Asjinom slučaju to su svakako Stariji i Mlađi inspektor – humorom osjenčani likovi,

¹² Istraga je u isto vrijeme i potjera za počiniocem zločina.

¹³ 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* koji čeka na svoje objavljivanje u zborniku *Krležini dani u Osijeku 2003*.

¹⁴ Žmegač, Viktor, *Pogled na roman detekcije*, u: *Umjetnost riječi*, XIV, 1970, 1 – 2, str. 286.

tipski protagonisti, književni klišeji. Sve autoričine radiodrame u čijem su oni središtu započinju zločinom, točnije neposredno nakon počinjenog zločina. *Druga sjena* 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. U *Velikom crnom čovjeku* djevojčica Ana javlja dežurnom policajcu da joj je ubijen 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 počinilac toga čina. Složili bismo se s Lasićevim mišljenjem: *To 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 potjeru i kaznu.*¹⁵ Za sve te 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 kulminaciona točka smještena na sam kraj u kojem dolazi do otkrića počinitelj zločina. Priprema, potjera i kazna u svim su radiodramam 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. Asji Srnec Todorović je obitelj *kao ambijent u kojemu upravo iz rodbinskih odnosa proizlaze sudari, strasti i zločin*¹⁶ vrlo česta pozornica zločina iz koje posvuda suklja krv. Rješenje istrage i konačno otkrivanje istine u njezinu ciklusu

¹⁵ Lasić, S., n.d., str. 70.

¹⁶ Vidi: Pavličić, Pavao, *Sve što znam o krimiću*, Biblioteka Albatros, Beograd, 1990.

vezanom uz lik Grabovca čini se važnijim od samog uhićenja zločinca i njegova kažnjavanja. Nakon dugotrajnog razmišljanja, smjenjivanja scena rasprava, *monologa-teza, dijaloga-raščlanjivanja problema* u kojima se zagonetka hipotetički objašnjava, skupljanja podataka i pozornog slušanja na kraju svih drama otkrivamo da su junaci i sva njihova zbivanja zapravo potpuno nešto drugo od onoga što su bili na samome početku. Pritisnuti inspektorovim dokazima svi zločinci na samom kraju ispovijedaju svoj zločin i otkrivaju motive svojih nedjela. Završni dio drama, dakle, sadrži stvarno uhićenje i ispovijed zločinca. Rasplet je pritome *uvijek u vrlo čvrstoj vezi s jednim momentom u uzorku*,¹⁷ tj. veže se na, tek naoko, nejasnu slutnju koja progoni detektiva, a koja se na kraju pokazuje odlučujućom u otkrivanju zločinca.

U prvi oblik ili oblik istrage koji je strukturiran zagonetnim činom valja ubrojiti i niz od devet kriminalističkih radiodrama Hrvoja Kovačevića.¹⁸ Većina tih tekstova započinje, slično kao i kod Asje Srnc Todorović, tajnovitim činom, uglavnom ubojstvom. U *Mišolovki za Ivicu Mišića* likovi *spojnice*:¹⁹ "školovani inspektor" Vidmar i "iskusni policajac" Mladen, vozeći se autom, slučajno nailaze na leš Ivica Mišića, u *Noćnoj utrci* napadnut je, a potom i ubijen "tajkun u padu" Pišmiš, u *Poštara uvijek odzvoni dvaput* umire "ubijeni ubojica" Bičanić, u *Smrti tajnog agenta* istražuje se smrt navodnog tajnog agenta Nikkya, u *Špijunu* referenta nabave Kreše Lokotara, u *Švabici* četrdesetogodišnje uspješne poslovne žene Doris Kokić, u *Tanga boyu* Miroslava Belje, a u *Veselim susjedima* agresivca Papića. Radiodrama *Ludak* započinje pak istragom pokušaja silovanja mlade žene Eme Krešić, nakon čega slijedi ubojstvo poznatog požeškog tajkuna Rakovića. Imamo, dakle, i ovdje realizirani tajnoviti

¹⁷ Mrakužić, Zoran, *Struktura detektivske priče*, u: *Književna smotra*, XXXI, 1999, str. 155.

¹⁸ "Školovanom inspektoru" Robertu Vidmaru i njegovom pomoćniku "iskusnom policajcu" Mladenu Crnkoviću Hrvoje Kovačević je posvetio čak devet radiodramskih tekstova: *Ludak, Mišolovka za Ivicu Mišića, Noćna utrka, Poštara uvijek odzvoni dvaput, Smrt tajnog agenta, Špijun, Švabica, Tanga boy, Veseli susjedi*.

¹⁹ Vidi: Hamon, Philippe, *Za semiološki status lika*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, pr. Milanja, C., Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 429 – 478.

čin nakon kojeg slijedi istraga, tj. pokušaj da se otkrije tko je njegov počinitelj, kao i da se otkriju razlozi njegova djelovanja. Svi su blokovi "bazične kompozicione sheme" podređeni bloku istrage koji potiskuje pripremu-prijetnju, kao i potjeru i kaznu. Istraga zapravo u svim tekstovima interferira s potjerom, a u činu otkrića sublimirane su priprema i kazna. Locirana je ona najčešće na neki uski prostor grada Požege: određeno poduzeće, lokal, najčešće susjedstvo, a u zločinu koji se je zbio uvijek su implicirane osobe koje su stalno na okupu, vezane su poslovnim, nekim prijateljskim, susjedskim ili obiteljskim vezama. Stoga je logično da potjera i kazna u tim radiodramama koindicira s otkrićem. Priprema zločina svedena je na najmanju moguću mjeru, a razlog tome leži u činjenici da je većina zločina u Kovačevićevu radiodramskom miljeu počinjena zapravo nehotice – u trenutku bijesa izazvanog zavišću, kompleksima, (erotskim, financijskim, moralnim i sl.) frustracijama. Sudionici su zbivanja vrlo često u grubim naznakama ocrtani tipski protagonisti požeške "postdomovinske" svakodnevnice: perspektivni političari, tajkuni, "golgeteri čiji je IQ na granici retardacije", mamlazi iz urudžbenog, friške udovice, pomalo umorne žene itd. itd. Promotrimo li leksičkostilistički plan ovih tekstova možemo u njima primijetiti "preobilje" žargonizama, kao i vulgarizama i psovki. Kao i u većini kriminalističkih djela i u njima su prisutni modalni prosedei u kojima se zagonetka hipotetički objašnjava: scene-rasprave, dijalozi-raščlanjivanja (najčešće između inspektora i njegova pomoćnika), digresije – pitanja. I ovdje školovani inspektor Vidmar svoje hipoteze definira u poduljima monolozima, a dijalozi među protagonistima vrlo su često isjeckani, dominantna osoba (istražitelj ili njegov pomoćnik) najčešće se u njima koristi direktivima, dok oklijevanja, poštapalice, nepotpune rečenice i sl. spadaju u sredstvo kojim se govorno karakteriziraju likovi u "obrambenoj" funkciji, tj. osumnjičeni likovi.

Sve Kovačevićeve krimi radiodrame strukturirane su na sličan način: nakon čvrste polazne situacije - počinjenog ubojstva slijedi razgovor istražitelja i njegova pomoćnika ili pak istražitelja i nekog od svjedoka počinjenog zločina u

kojima se ekspliciraju okolnosti u kojima je zločin počinjen te podaci o žrtvi i mogućim sumnjivcima. Nakon toga slijedi kružni put dedukcije i indukcije, ispituju se sudionici, analiziraju njihovi motivi, iznose tragovi i napokon se očituje dokaz do kojeg dolazi glavni istražitelj metodičkim otkrivanjem uzroka zločina uz pomoć uglavnom racionalnih sredstava, ali i intuitivnim putem. Inspektor Vidmar pritom je, za razliku od iskusnog policajca Mladena Crnkovića²⁰ svojevrsni "stranac" u sredini u kojoj profesionalno obavlja svoju dužnost, samac je predan svome poslu, dobar psiholog, do istine dolazi pri samom kraju drame – u pretposljednjoj sceni koja ujedno predstavlja i kulminaciju nakon koje slijedi nagli kraj. Tu se on najčešće sam suočava s glavnim osumnjičenim te siguran u svoju hipotezu nadmudruje ubojicu uvjeravajući ga - ili da će mu kazna biti umanjena ukoliko prizna zločin ili pak preuveličava važnost i neupitnost određenih dokaza koje "navodno" posjeduje. U nekim pak radiodramama postavlja stupice osumnjičenima (*Poštar uvijek odzvoni dvaput*, *Špijuni*). Prema ubojicama koji su zločin počinili na neki način nehotice (iz straha od ucjene ili zbog razno-raznih frustracija) Vidmar pokazuje suosjećanje te nastoji ublažiti njihovu kaznu. Krimi radiodrame Hrvoja Kovačevića završavaju priznanjem zločina koje podrazumijeva i primjerenu kaznu (*Ludak*), sarkastičnim komentarem sudionika zbivanja (*Mišolovka za Ivicu Mišića*) ili samih istražitelja (*Noćna utrka*, *Poštar uvijek odzvoni dvaput*, *Švabica*, *Tanga boy*, *Veseli susjedi*).

Radiodrama *Titan Horvat* za razliku od svih do sad spomenutih autorovih tekstova ne slijedi varijantu prvog oblika istrage. Iz nje izostaju dobro nam poznati istražitelji Vidmar i Mladen te njome dominira prijeteći čin - njezin glavni protagonist četrdesetsedmogodišnji "arhić" Titan izložen je neprestanim prijetnjama svog bivšeg studenta Igora Karača kojeg je prije tri godine srušio na ispitu. Nakon niza telefonskih prijetnji Titan spas traži u stanu svojih prijatelja

²⁰ Mladen je stariji od Vidmara, oženjen je, otac je dvoje djece, vrlo je impulzivan, pomalo naivan, te – za razliku od Vidmara - uglavnom poznaje većinu zločinaca i osumnjičenih: ili je išao s njima u školu ili je na bilo koji drugi način upoznat s njihovom sudbinama.

koji isprva s nevjericom i podsmijehom prate njegovu priču. Osvjedočivši se (nakon Igorova telefonskog poziva u njihov dom) napokon u istinitost Titanovih navoda i sami bivaju upleteni u atmosferu straha i neugode. U skladu, dakle, s strukturnom shemom oblika prijetnje ovom radiodramom dominira oblik pripreme prijetećeg čina povlaštenog i sveznajućeg ucjenjivača Igora. To je pripremanje "zločina" u isto vrijeme i faza istrage od strane žrtve i njegovih pomoćnika, nju u jednom trenutku prekida lažno otkriće i potjera usmjerenom prema nedužnom inkasatoru koji se pojavljuje na vratima stana u kojem se žrtva skriva.

Prijeteći čin u tom se tekstu proteže na cijelu dramsku kompozicionu liniju, to je – rekao bi Lasić – *zagonetni čin par excellence*, no na samom kraju on biva u potpunosti negiran i ismijan – propali student arhitekture, a sada uspješni marketinški agent Igor osvećuje se svom bivšem profesoru na način da na televizijskom programu emitira reklamu zaštite od AIDS-a u kojoj svog bivšeg profesora ponižavajuće izvrgava ruglu i podsmijehu.²¹ Stoga možemo zaključiti da je radiodrama *Titan Horvat* zapravo antikriminalističko djelo jer u njoj Kovačević doduše u potpunosti realizira bazičnu kriminalističku kompozicionu shemu, ali je istodobno i negira samim činom otkrića kojim se cijela prethodna radnja izokreće u karikaturu i dosjetku.

Sličan primjer antikriminalističke radiodrame je i prvi radiodramski tekst Asje Srnec Todorović *Jeste li za kavu*. U njoj su prisutni neki od, po Lasićevu sudu, bitnih kompozicijskih blokova kriminalističkih djela: zločin, istraga i otkriće, no kako istragu provodi sam ubojica, kazna, tj. uhićenje pravog krivca, tj. potjera za njim naravno nije realizirana, a djelo završava grotesknom scenom u kojoj Julija pod tušem, okružena nevinim dječjim skakutanjem, ispire tragove zločina. Sustav vrijednosti nametnut kroz vizuru ubojice-istražitelja je, naravno,

²¹ ANA: *U kadru su mladić i djevojka! Valjda je Igor mladić.*

TITAN: *Je.(...)*

TV IGOR: *Što je, Titane, zašto si nezadovoljan?*

RIA: *Gle! Igorov se pimpek zove Titan...* (Kovačević Hrvoje, *Titan Horvat* /rukopis/, str. 15.)

izokrenut i podvrgnut zakonima bolesnog uma, a sva se pažnja usmjerava na analizu Julijinih osjećaja. Razotkrivanje lažnih indicija koje su uokvirivale inicijalni zločin na samom kraju izokreće tako cijelu prethodnu radnju u grotesknu psihološku studiju te stvara – parafrazirajmo Lasića – anti-kriminalističku radiodramu.

Osim kod Asje Srnec Todorović i Hrvoja Kovačevića primjere antikriminalističkih drama nalazimo i u radiodramskom opusu Stanislava Pejkovića, u njegovim dramama *Udovica* i u *Tuđoj kući*²² – u obje se u potpunosti realizira kompoziciona shema kriminalističkog romana: *Udovica* započinje istragom o "sumnjivoj" smrti umirovljenog kapetana duge plovidbe koju provode mladi liječnik sudske medicine i iskusni istražitelj, slijedi potom ispitivanje jedine osumnjičene osobe – udovice ubijenoga, otkriće uzroka, a time i počinitelja zločina (same udovice). Na samom je kraju shema opet razbijena otkrivenjem činjenice da tajnovito, ali i aktualizirano ubojstvo²³ na neki način uopće nije ni postojalo, odnosno da sam čin uopće i nije ono što se je pretpostavljalo da jest – kompoziciona linija dakle negira samu sebe. Slično se događa i u primjeru Pejkovićeve *Tuđe kuće*, kao i Vujčićevu *Mrcvarenju*²⁴ i Hribarovu *Kapitalu*²⁵ - u osnovi tih tekstova je prije svega kritika društvenog sustava, socioloških okolnosti. U *Brodovi ovdje više ne pristaju*²⁶ Lade Martinac Kralj finalno razrješenje zločina izostaje, to je jednostavno kriminalistička drama bez otkrića.

Radiodrame pak *Dvije usidjelice*²⁷ Stanislava Pejkovića, *Iza svakog uspješnog muškarca stoji – muškarac* Sonje Zubović²⁸ i *Otrovana*²⁹ Jurice

²² Pejkovićeve radiodrame *Udovica* i *Tuđa kuća* izvedene su na Hrvatskom radiju 1999. godine.

²³ Nakon burnog seksualnog iskustva s temperamentnom udovicom umire i istražitelj.

²⁴ Ta je radiodrama izvedena na HR-u 30. studenog. 2000. g.

²⁵ Izvedena na HR-u 7. siječnja 1999. g.

²⁶ Izvedena na HR-u 17. svibnja 2001. g.

²⁷ Izvedena na HR-u 6. travnja 2000. g.

²⁸ Izvedena 21. rujna 2000. g.

²⁹ Izvedena 16. studenog 2000. g.

Pavičića te *Golub na žici*³⁰ Zorana Pongrašića predstavljaju primjere eksteriorizacije trećeg tipa – tipa prijetnje. I tim tekstovima uskih aktancijalnih i prostornih lokacija dominira *prijeteci čin, tj. serija djela koji aktante stavljaju u situaciju tjeskobe, nesigurnosti, straha, opasnosti groze, čudnih naznaka, nenormalnih pojava, iznenadnih promjena, užasnih zebnji i, na kraju, stravične slutnje smrti.*³¹ Njihovi protagonisti u potrazi su za istinom, otkrićem tajanstvenog čina, atmosfera im je prožeta tajanstvenošću (*Dvije usidjelice*), karikaturom, ruganjem, ali i nelagodom (*Iza svakog uspješnog muškarca stoji – muškarac*), beznađem i gubitkom svih iluzija (*Otrovana*), groteskom i oštrom kritikom sustava (*Golub na žici*). Upravo u toj posljednjoj radiodrami "čovjek željan osvete", novinar Kifla postupno i promišljeno prisiljava svog bivšeg školskog kolegu – policijskog inspektora Sanija koji "uživa više no što bi trebao, te treba platiti za svoje grijeha" da prizna razno-razna nedjela počinjena pod krinkom pravde, te ga na kraju ubija. Besprijevano smišljeno "savršeno ubojstvo" pritom je zapravo stravična kazna koja slijedi poslije vješto strukturiranog, tjeskobnog bloka prijetnje koji se isprepleće s elementima otkrića, pripreme i potjere.

Na kraju možemo zaključiti da nam je u svim primjerima za kojima smo posegnuli Lasićeva bazična kompoziciona shema kriminalističkog romana i njezine varijante poslužila kao nadasve poticajno oruđe za analizu. Njegova poetika kriminalističkog romana u sudaru s radiodramskom praksom ukazala nam je na činjenicu da je, bez obzira na temeljne različitosti dvaju iskaznih sistema (proznog i dramskog), o kriminalističkim djelima u svakom slučaju moguće govoriti kao o, solarovski rečeno, *žanru u užem smislu*,³² tj. *u smislu*

³⁰ Izvedena 21. ožujka 2002. g.

³¹ Lasić, S., n. d., str. 91.

³² Termin *žanr* Milivoj Solar koristi u *užem smislu* u odnosu na teorijske klasifikacije književnih vrsta, u *smislu nečega što upravlja razumijevanjem i time omogućuje prepoznavanje naprosto zato što bez ikakve žanrovske svijesti teško da bismo mogli pravo razumjeti ikakav govor.* (Solar, Milivoj, *Laka i teška književnost*, MH, Zagreb, 1995, str. 82.) Uz pomoć tako shvaćenog termina "žanr" dodatno se oterećujemo i estetskih prosudbi,

nečeg što upravlja razumijevanjem, (... nečega što, op. ACM) 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".³³

izbjegavamo subordinirajuće konotacije vezane uz termine "književna vrsta", njezino propitivanje odnosa prema "književnom rodu", te one vezane uz Lasićevu deduktivnu trijadnu tipologiju (*struktura-žanr, struktura-vrsta i struktura-tip*).

³³ Isto.