Kriminalistički diskurs u radio drami

Špoljarić, Kristina

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:911228

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Engleskog jezika i književnosti

Kristina Špoljarić

Kriminalistički diskurs u radiodrami

Diplomski rad

Izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai-Andrić

Osijek, 2015. godina

SADRŽAJ

1. SAŽETAK 1

2. UVOD 2

3. POZICIONIRANJE KRIMINALISTIČKOG DISKURSA U KONTEKSTU KNJIŽEVNOSTI 3

3.1. Umjetnička vrijednost trivijalne književnosti 4

3.2. Trivijalna književnost i kriminalistički diskurs 5

4. DEFINICIJA KRIMINALISTIČKOG ROMANA ..... **Error! Bookmark not defined.**

4.1. Aspekti kriminalističkog romana 8

4.2. Povijest hrvatskog kriminalističkog romana 10

5. UVOD U RADIODRAMU 11

5.1. Značaj radijskog medija 12

5.2. Povijest hrvatske radiodrame 13

5.3. Karakteristike radiodrame 16

6. SPECIFIČNOSTI KRIMINALISTIČKE RADIODRAME *TANGA BOY* HRVOJA KOVAČEVIĆA 19

6.1. Dramski i romaneskni oblici 19

6.2. Dramska situacija u radiodrami 21

6.3. Fabulativno-kompozicijski nivo 22

6.4. Kompozicijska mreža 25

6.5. Linearno-povratna naracija 28

6.6. Kompozicijski blokovi 29

7. ZAKLJUČAK 32

8. LITERATURA 33

8.1. Predmetna literatura 33

8.2. Stručna literatura 33

1. SAŽETAK

Cilj je ovog diplomskog rada uspostaviti teorijski okvir za analizu kriminalističke radiodrame unutar kriminalističkog diskurza, a što će se provesti i iskušati na književnom predlošku *Tanga boy* autora Hrvoja Kovačevića. Budući da će se analiza radiodrame usredotočiti na tekstualni predložak, zanemarit će se izvedbeni dio. Za uspostavljanje teorijskog okvira koristit će se podjednako literatura vezana za kriminalistički diskurz i teoriju drame, prije svega *Poetika kriminalističkog romana* autora Stanka Lasića te teorijske pretpostavke Manfreda Pfistera što se tiču analize dramskih tekstova. Osim detaljne analize, preispitat će se i problematiziranje pripadnosti kriminalističkog diskurza takozvanoj trivijalnoj književnosti u smislu da će se predstaviti i preispitati umjetnički i vrijednosni aspekt trivijalne književnosti, kao i kriminalističkog diskurza. Rad će se baviti također i radiodramom: prikazat će se njezin povijesni značaj na hrvatskom području, njezine bitne karakteristike, kao i značaj radijskog medija u današnje doba.

Prije detaljne analize fabulativno-kompozicijskog sloja potrebno je ukazati na različite karakteristike dramskih i romanesknih tekstova, ali i na bitnu poveznicu između ovih dvaju oblika. Na temelju tekstualnog predloška obradit će se slojevi fabulativno-kompozicijskog nivoa, a prikazom kompozicijske mreže steći će se detaljan uvid u predmet ovog istraživanja. Osim fabulativno-kompozicijskog nivoa, prikazat će se i dramska situacija u radiodrami, linearno-povratna naracija te kompozicijski blokovi.

KLJUČNE RIJEČI: trivijalna književnost, radiodrama, kriminalistički diskurz, kriminalistička radiodrama

2. UVOD

Budući da je predmet ovog istraživanja kriminalistički diskurz, u fokusu rada bit će teorijska analiza kriminalističke radiodrame *Tanga boy* autora Hrvoja Kovačevića [1]. Analiza će obuhvatiti tekstualni predložak koji će poslužiti za primjenu teorijskih razlaganja o kriminalističkom diskursu. Kriminalistička radiodrama specifičan je književni oblik i jedna od podvrsta dramske književnosti. Iako je kriminalistička radiodrama namijenjena izvođenju putem radijskog medija, u ovom radu teorijskog predznaka ipak će se zanemariti izvedbeni dio radiodrame koji je usredotočen na zvučne efekte, glazbu i glasove glumaca. Što se tiče uopće kriminalističkih drama potrebno ih je najprije preoblikovati kako bi bili pogodni za izvođenje na radijskom mediju koji se pokazao pogodnim za povezivanje dramskih i romanesknih tekstova. Svrstavanjem kriminalističkog radiodramskog oblika u područje trivijalne književnosti neizbježno je i raspravljanje o umjetničkoj vrijednosti navedenog. Uz navedeno, ispitat će se i značaj radijskog medija te njegov utjecaj na slušatelje u današnje doba, ali i tijekom povijesti. Kratki uvod u kriminalistički diskurz bit će prijelazni element prema analizi fabulativno-kompozicijskog nivoa koji će se detaljno razlagati prema terminologiji Stanka Lasića, a njegova *Poetika kriminalističkog romana* bit će temeljna nit vodilja teorijske analize kriminalističkog diskurza. U hrvatskoj se književnoj znanosti kriminalističkom radiodramom sustavno bavi jedino Adriana Car Mihec, čiji uvidi bitno pridonose razumijevanju tog zanemarenog književnog oblika. Uspoređivanjem dramskih i romanesknih tekstova prikazat će se bitne razlike, ali i temeljna poveznica navedenih književnih oblika. Element pripovijedanja ili priče prikazat će se kao osnovni element romanesknih i dramskih tekstova koji će voditi prema analizi fabulativno-kompozicijskog nivoa.

[1] Adriana Car-Mihec navodi da je "školovanom inspektoru" Robertu Vidmaru i njegovom pomoćniku "iskusnom policajcu" Mladenu Crnkoviću Hrvoje Kovačević posvetio čak devet radiodramskih tekstova: *Luđak*, *Mišolovka za Ivicu Mišića*, *Noćna utrka*, *Poštar uvijek odzvoni dvaput*, *Smrt tajnog agenta*, *Špijun*, *Švabica*, *Tanga boy*, *Veseli susjedi*." (Car-Mihec, 2004: 84)

3. POZICIONIRANJE KRIMINALISTIČKOG DISKURSA U KONTEKSTU KNJIŽEVNOSTI

Kriminalistički romani potvrđeni su kao značajni književni oblici tek u dvadesetom stoljeću, iako je kriminalistički roman nastao u devetnaestom stoljeću pojavom romana *Umorstva u ulici Morgue* Edgara Allana Poea. Daljnjim razvitkom kriminalistički roman počinje se svrstavati u područje trivijalne književnosti. Trivijalna književnost diskutabilno je područje književnosti koje i u današnjim teoretskim razlaganjima nema jednoglasno značenje i tumačenje. Termin trivijalna književnost navodi se već 1855. godine. Zdenko Škreb naglašava kako je termin *trivijalna književnost* u znanost o književnosti uvela Marianne Thalmann 1923. godine svojom studijom *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman* (Škreb, 1981: 170). Pojam *trivijalne književnosti* tada je uveo zbrku u znanost budući da je označivao razne raznorodne pojave, bio je to naziv za "masovnu književnu produkciju najnižega ranga, ali i za epigonalni klasicizam kao i više-manje sentimentalnu konvencionalnost u umjetnosti" (Škreb, 1981: 171). Naziv *trivijalna književnost* dolazi od njemačke riječi *Trivialliteratur*, a Milivoj Solar smatra da je to "naziv za književnost prilagođenu ukusu svih slojeva publike, najčešće na štetu umjetničke vrijednosti" (Solar, 2011: 482). U potpuno obezvrijeđenom smislu koriste se i nazivi *šund* (prema njemačkom *Schund* što znači otpadak, nevrijedna roba) i *kič* (prema njemačkoj riječi *Kitsch* što je pak izvedeno iz engleske riječi *sketch* što znači skica). Ovi nazivi koriste se isključivo za onaj dio zabavne književnosti za koji se smatra da nema nikakvu estetsku niti umjetničku vrijednost, a već navedenim nazivima mogu se pridodati i nazivi *popularna književnost* i *subliteratura*. U nadmetanju s terminima *kič, šund* i *zabavna književnost* termin *trivijalna književnost* smatra se najpreciznijim. Termin *trivijalna književnost* odnosi se na ona djela u kojima prevladava shematičnost književnih postupaka, a tiče se izgradnje fabule, likova, jezika i ideološke osnovice djela. Lako je prepoznatljiva prema opremi knjiga, načinu prodaje i prevladavajućim žanrovima. Stilski nesklad dodatna je karakteristika koja pripisuje etiketu trivijalne književnosti određenom književnom djelu. U teorijskom smislu trivijalna književnost teško je odrediv pojam, posebno u doba suvremene anarhije ukusa jer se njezine često spominjane osobine kao što su shematičnost, stilska jednostavnost, prilagođenost određenim ukusima i pridržavanje žanrovskih konvencija mogu primijetiti i u mnogim djelima općepriznate umjetničke vrijednosti. Milivoj Solar za trivijalnu književnost navodi sljedeće: "To je književnost koja se piše i koja se čita na isti temeljni način kao i ona druga, prava književnost, jedino što i pisci i čitatelji znaju da se radi o nečemu što

nije sasvim isto nego se može bez većih teškoća, barem u najvećem broju slučajeva, tako reći na prvi pogled prepoznati kao različito." (Solar, 2005: 76)

3.1. Umjetnička vrijednost trivijalne književnosti

Trivijalna književnost često je obezvrijeđena i svrstana u nižu umjetničku kategoriju. Međutim, postoje teoretičari i povjesničari književnosti koji smatraju da i unutar trivijalne književnosti postoje djela koja se izdižu iznad općeg prosjeka vrijednosti. Milivoj Solar smatra da elementi kao što su shematičnost, poseban izbor neobičnih tema i određena naivnost nikako nisu osobine koje bi same po sebi obezvrijedile neki tip književne proizvodnje (Solar, 2005: 140). Navedeni elementi mogu se pronaći i u nekim primjerima iz ozbiljne književnosti u prošlosti i sadašnjosti te nikako nisu ometale njihov umjetnički razvitak i stvaranje odličnih književnih djela. Viktor Žmegač smatra da je pojam *trivijalna književnost* nepravedno diskriminiran budući je trivijalna produkcija zbog određenih kategoričkih motiva pridobila nižu vrijednost. "Privilegij stečen u nekom razdoblju, pod određenim povijesnim okolnostima, ne jamči nekoj književnoj pojavi trajno mjesto među prihvaćenim vrijednostima." (Žmegač, 1976: 161) Najveći problem u proučavanju književnosti svakako je kriterij po kojemu se treba povući granica te se točno odrediti područje književne kritike. Žmegač navodi kako je "vrijeme da analitičar književnosti, pristupajući najrazličitijim tipovima tekstova, usvoji onaj stupanj objektivnosti koji je već odavna tekovina lingvistike, discipline kojoj ne pada na um da vrši diskriminaciju prema bilo kakvoj građi njezina domašaja ili da svoje pojmovne kategorije podvrgne nekoj apriornoj, odnosno tradicionalnoj vrijednosnoj dihotomiji" (Žmegač, 1976: 163).

Način na koji se razvija suvremena književnost zahtijeva da se osim navedenih opreka između usmene i pisane književnosti te razlika između književnih rodova, odnosno između poezije, proze i drame, razmotri i razlikovanje između takozvane trivijalne i ozbiljne književnosti. Književnost nisu samo djela visoke ili ozbiljne književnosti za koje se smatra da imaju vrhunsku umjetničku vrijednost. Književnost se javlja svugdje gdje postoji književna komunikacija te djeluje u svakoj jezičnoj zajednici, a jezik obavlja svoju stvaralačku funkciju. Viktor Žmegač navodi kako se prvi znakovi rascjepa između trivijalne i ozbiljne književnosti mogu zamijetiti "u 16. stoljeću, kada štamparije pored tadašnjih klasika i znanstvenih djela humanista objavljuju jeftine tzv. pučke knjige koje su, rekli bismo, prototip modernih „zabavnih

biblioteka“" (Žmegač, 1963: 334). Dakle, djela trivijalne književnosti treba uspoređivati i s djelima iz ranijih epoha koja su smatrana dijelom ozbiljne i vrijedne književnosti. Iako je trivijalna književnost stavljena u suprotnost ozbiljnoj književnosti, nikako se ne može isključiti mogućnost njihova međusobnog djelovanja, pa tako i preplitanja jedne i druge vrste književnosti. Solar postavlja pitanje smatra li se trivijalnom književnošću svaka književnost koja se prepoznaje kao umjetnički bezvrijedno djelo. Ako je odgovor potvrdan, tada bi se opseg trivijalne književnosti trebao proširiti budući da su čak i ona djela koja se proizvode kao da su visoka, ozbiljna umjetnička tvorevina ipak bezvrijedna književnost prema različitim standardima. "Pisci pokušavaju napisati djela ozbiljne književnosti, najčešće to ne uspijevaju, ali taj njihov neuspjeh nema ništa zajedničko s pokušajima da pišu djela trivijalne književnosti." (Solar, 2005: 79) Razliku između trivijalne i ozbiljne književnosti ne može razlučiti ni postupak klasifikacije književnih vrsta kao ni "vrednovanje" književnih djela.

Što se tiče vrijednosnih sudova trivijalne književnosti, ne možemo ih uvrstiti kao temelj prepoznavanja trivijalne književnosti. Čitatelji nakon dovršenog čitanja donose svoje sudove o pojedinačnim djelima, njih ocjenjuju kao dobra ili loša ili pak kao umjetnička i neumjetnička. Estetsko prosuđivanje književnih djela uvijek je pojedinačno i ne može se generalizirati te je estetski sud zapravo neutralan. S druge strane, vrijednosna određenja koja čitatelj donosi pripadaju vrijednosnim sudovima koji su izvedeni na području morala, politike ili ideologije. Postavlja se pitanje odakle su se onda pojavila uvjerenja o pojavi književnosti za koju se smatra da je vrijednosno manja od ostalih oblika književnih tvorevina. Solar smatra da "uvjerenje o nižoj vrijednosti trivijalne književnosti ne proizlazi tako iz estetičkih sudova ukusa, nego proizlazi iz uvjerenja o višoj vrijednosti netrivijalne književnosti, iz uvjerenja da je prava književnost umjetnička književnost, kojoj je visoka vrijednost u našoj kulturi očigledna i tako reći već unaprijed osigurana" (Solar, 2005: 88). Postavlja se pitanje postoji li onda uopće trivijalna književnost. Milivoj Solar daje nam sljedeći odgovor: "Moj odgovor tada glasi: naravno da ne postoji, ali je svakako valja izmisliti, jer ona poput vuka u Crvenkapici služi da vidimo kako je korisno dati se prevariti ako tada možemo odrasti." (Solar, 2005: 102)

3.2. Trivijalna književnost i kriminalistički diskurs

Kao prvi primjer književne shematizacije navodi se roman *Robinson Crusoe* (1719.) autora Daniela Defoea. Polovicom 19. stoljeća novine preuzimaju ulogu popularizacije književnosti. "Prvi dnevni roman-feuilleton uvodi E. de Girardim 1836. u svom listu *La Presse*." (Brešić, 1994: 122) Nakon toga dolazi do masovne produkcije knjiga kao potrošne tržišne robe, a čitatelji postaju oni koji određuju komercijalizaciju knjiga. Upravo ta potreba čitatelja za konzumacijom lakog štiva stvorila je pojavu kriminalističkog (detektivskog) romana čak i prije samog utemeljenja institucije detektiva (u engleskoj policiji 1842. godine).

Kada se govori o povijesti hrvatskog kriminalističkog romana, njegova povijest započinje pojavom Marije Jurić Zagorke pedesetih godina. Sve do kraja šezdesetih godina hrvatski kriminalistički roman u punom je procvatu, no tada počinje zatišje u stvaranju kriminalističkih romana. Međutim, upravo je ovo razdoblje zatišja u krugu Sekcije za teoriju književnosti Hrvatskog filološkog društva u Zagrebu potaknulo rasprave o trivijalnoj književnosti. Spomenute rasprave urodile su prvim ozbiljnim znanstveno-stručnim raspravama o trivijalnoj književnosti. Zdenko Škreb u svojem razlaganju o kriminalističkom romanu navodi kako se tek pojavom Pavla Pavličića (1946.) na našem području našao obrazovan čovjek i književni stručnjak koji se zabavio pisanjem kriminalističkih romana. Pavao Pavličić autor je opsežne biblioteke domaćeg kriminalističkog romana, a svoje romane počeo je objavljivati od 1976. godine "privrijedivši si visoko mjesto u ne tako dugoj tradiciji domaćega kriminalističkog romana, ali svakako jedno od iznimnih upravo po značaju, dometima i opsegu svojeg pisanja koje – kako se barem u početku činilo – nije bilo lišeno visokoliterarnih pretenzija, i to upravo nakon početne spisateljske faze (tipa fantastike) s odviše velikom estetičkom distancijom od “obzora očekivanja“ svojstvenog našoj publici" (Brešić, 1994: 124).

Unutar nekih zabavnih književnih vrsta nastaju književna djela koja nadilaze stereotipnu funkciju zabavne književnosti. Upravo kriminalistički žanr za koji je karakteristična shema zločina, zagonetke i istrage omogućuje stvaranje vrijednih književnih djela. Kriminalistički roman tako ostvaruje svoj sadržaj u okviru sheme. Čitatelj i prije nego što počne čitati kriminalistički roman poznaje načelo strukturiranja. Shematizam se osim u fabularnom tijeku ostvaruje i u funkciji pripovijednih likova. "Za određene vrste shematskih tekstova osobito je značajno aktiviranje likova kojima je uloga, pa prema tome i raspon njihova djelovanja, u odnosu na cjelinu također predskaziva; za njih vrijedi zakon književne predestinacije, po kojemu im je unaprijed zajamčen uspjeh ili neuspjeh, ovakav ili onakav izgled, već prema zahtjevima obrasca; a kadšto im je garantiran i trajan život ako to odgovara potrebama serije." (Žmegač, 1976: 165) Kriminalistički roman uvijek nameće zagonetku o ubojici te zabavlja

čitatelje njegovim postupnim otkrivanjem, a vještim dovođenjem čitatelja u zabludu stvara napet tempo čitanja kriminalističkih romana. Ipak, Solar navodi kako treba napomenuti da "najbolja djela i kriminalističke i znanstvenofantastične književnosti redovno nastaju tek u slučajevima kada se u većoj ili manjoj mjeri narušavaju tipični uzorci takvih književnih vrsta i uvode književni postupci i teme koje izlaze izvan okvira takve pojednostavljene, često se kaže "konfekcijske", proizvodnje" (Solar, 2005: 142). S druge strane, Škreb navodi kako je shematizacija kriminalističkoga romana upravo ono što čitatelji ovoga žanra zahtijevaju. Škreb navodi: "Ako kupac detektivskoga romana odlazi u knjižaru, on ni u kojem slučaju ne traži ni od njega ni od autora kojega mu knjižara nudi kao robu originalna djela koja bi ga iznenadila svojom originalnošću: on hoće svoju shemu. On unaprijed zna kako će se razviti zbivanje u romanu, ali on traži upravo takvo zbivanje. Koliko je god puta on čitajući uronio u takvo zbivanje, ono neće dosaditi ni njemu ni brojnim drugim čitaocima – jer takva shema, kao i sheme usmene književnosti, zadovoljavaju određenu kolektivnu duhovnu potrebu." (Škreb, 1981: 214) Shema kriminalističkog romana sastoji se od određenog broja determiniranih elemenata koji određuju opći tijek fabule. Međutim, unutar takve sheme može primiti elemente raznih književnih vrsta. U tijek kriminalističke fabule tako mogu ulaziti elementi pustolovnog romana, sentimentalnog ljubavnog romana, pa čak i pornografije. Osim toga, kriminalistički roman može sadržavati i elemente kritike društva ili parodiju društvenih slojeva, narodnosti i njihovih običaja. Upravo ovi shematični elementi svrstavaju kriminalistički roman u područje trivijalne književnosti. Žmegač navodi kako se shematiziranost koristi upravo zbog toga što se shemom pokušava postići jedna vrsta savršenstva i stoga shema želi predstaviti najbolji način da izloži svoju priču (Žmegač, 1976: 166). Unatoč shematiziranosti i pripadnosti trivijalnoj književnosti, kriminalistički roman i dalje privlači pažnju čitateljske publike koja ne odustaje od čitanja ovog književnog oblika. Zdenko Škreb daje sljedeći odgovor na pitanje kakvu kolektivnu društvenu potrebu zadovoljava kriminalistički roman: "Tako dugo dok svijet naše svakidašnjice bude ulijevao ljudima osjećaj groze, a živa ostaje vjera u svemoć ljudskoga intelekta, vršit će detektivske pripovijetke svoju funkciju." (Škreb, 1970: 456)

4. DEFINICIJA KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Početke kriminalističkog romana pronalazimo u pripovijetkama Edgara Allana Poea i kasnije Arthura Conana Doylea koji je stvaratelj prvog tipičnog lika kriminalističkih romana, Sherlocka Holmesa. Dvadeseto stoljeće obilježeno je klasicima kriminalističkih romana koje su stvorili Agatha Christie, Raymond Chandler i Georges Simeon. Ovaj žanr pokazao se kao pogodna književna vrsta za filmske adaptacije. U suvremeno doba često se kombinira s drugim književnim žanrovima i počinje eksperimentirati tako da se pronalaze novi načini kojima se napušta ustaljena struktura ovog tipa romana.

Definicije kriminalističkog romana možemo pronaći u raznim enciklopedijama i teorijama književnosti: Milivoj Solar u *Književnom leksikonu* navodi kako je kriminalistički roman "žanr romana određen konvencionalnom tematikom razotkrivanja zločina, uglavnom tipiziranim likovima i kompozicijom koja se načelno razvija od zagonetke, preko istrage do rješenja. Početna je zagonetka pri tome vezana s teškim zločinom, najčešće umorstvom, istraga se provodi ispitivanjem svjedoka i osumnjičenih uglavnom tehnikom vraćanja na situacije koje su zločinu prethodile, a rješenje se sastoji u otkriću ubojice, odnosno iznalaženju načina na koji je on otkriven" (Solar, 2011 : 263). Budući da su kriminalistički romani shematizirani, ovakva definicija obuhvaća sve bitnije elemente ili sastojke kojima se stvara dobar kriminalistički roman. Pavao Pavličić u romanu *Sve što znam o krimiću* iznosi temeljne elemente kvalitetnog kriminalističkog romana: "U njemu zapravo uvijek imamo istu temeljnu situaciju: nešto se dogodilo, to što se dogodilo izgleda na prvi pogled ovako, a zapravo je onako, naime, sasvim drugačije. Izgleda kao samoubojstvo, a zapravo je ubojstvo, izgleda kao da se dogodilo tu, a nije, nego tamo, izgleda kao da je žrtva ustrijeljena, a zapravo je otrovana, izgleda kao da je motiv novac, a zapravo je ljubav, izgleda kao da je krivac Iks, a zapravo je Ipsilon." (Pavličić, 1990: 6) Različita iznenađenja kojima obiluju kriminalistički romani te prividno raskrinkavanje kako bi se prikazala istina temelji su za stvaranje zanimljivog kriminalističkog romana koji će svojom dramatičnošću biti primamljiv svojim čitateljima.

4.1. Aspekti kriminalističkog romana

Dok većina romana koji pripadaju trivijalnoj književnosti svoj uspjeh duguju načinu na koji prikazuju sentimentalnost, kriminalistički roman "čuva svoje konstitutivno obilježje:

značaj racionalne šarade. Odbojan na sentimentalnost, on se i nehotice nalazi u dobrom društvu – s djelima stvaralačke književnosti koja teže da razumskoj analizi prikazane stvarnosti dadu estetsku dimenziju" (Žmegač, 1976: 195). Dakle, unatoč svrstavanju u trivijalnu književnost, kriminalistički roman čuva svoje umjetničke vrijednosti, a svoje čitatelje privlači temeljnim motivom zbog kojeg se oni i priklanjaju ovoj vrsti romana, a to je motiv zločina. Motiv zločina oduvijek je postojao i prati književnost. Međutim, motiv književnih ubojstava sustavno je utemeljen tek u dvadesetom stoljeću. Kriminalistički roman vodi svoju stereotipnu politiku što se tiče motiva književnih ubojstava. Pisci većinom uključuju jedno ubojstvo, dok su dva do tri ubojstva u tradicionalnom kriminalističkom romanu maksimum. Osim toga, koristi se i tehnika "zatvorenog kruga" sumnjivih osoba, što znači da se prikazuje grupa osumnjičenih osoba koja sadrži otprilike pet do deset osoba. "Zatvoreni krug" tako se sastoji od grupe osoba koje su jednako sumnjive, a samo jedna među njima počinila je strašan zločin.

Viktor Žmegač navodi kako standardni kriminalistički roman nije štivo za površne čitatelje: "Primjerena tehnika čitanja zahtijeva koncentraciju usporedivu s pozornošću s kojom kod složenijih igara kartama pratimo tijek igre zaključujući po bačenim kartama kakve su mogućnosti u suigrača. Tko, čitajući, ne prati pojedinosti istrage i ne ocjenjuje značenje detalja u kojima se kriju elementi rješenja zagonetke, taj se naprosto latio pogrešne knjige." (Žmegač, 1976: 196) Kriminalistički roman svojim obilježjima epske tenzije, kao što je zbivanje predočeno u obliku tajne, zahtijeva usmjerenu pozornost svojih čitatelja, a ono što ih najviše privlači upravo je stvaranje iluzije da je i u stvarnom životu moguća "individualna pustolovina, akcija pojedinca koja rješava uspješno sve sukobe" (Žmegač, 1976: 212). Idoli kojima se priklanjaju čitatelji svakako su junaci kriminalističkih romana, a to su detektivi. Junak budi divljenje upravo zbog svojih izvanrednih sposobnosti. Junaci kriminalističkih romana pojavljuju se kao individualci, a ostali likovi sadrže skromnije sposobnosti kako bi u centru pažnje bio upravo glavni junak. Smatra se da je jedini protivnik detektivu ubojica koji ostaje nepoznat do razrješenja ubojstva. Dakako, postoje romani koji ne kriju zločinca te mu od početka dodjeljuju aktivnu ulogu. Međutim, "preslojavanje toga tipa uz to zadire još i dublje u shemu, osnovno obilježje šablonskog romana. Zločinac u središtu zbivanja, kao nosilac akcije ili psihološki objekt, ukida operaciju s nepoznanicama i tako negira zagonetku, temeljni motiv detekcije" (Žmegač, 1976: 184). Junaku kriminalističkog romana pripada početna i završna riječ u romanu, a to je rješenje zagonetke. Viktor Žmegač navodi kako "ključ za spoznaju svijeta (što ovdje znači: kriminalističkog slučaja) detektivi ne nalaze, poput romantičarskih likova, u metafizici, mitu ili čuvstvenoj magiji; nalaze ga u stvarnom iskustvu i u racionalnoj analizi

činjenica. Pozitivistička definicija znanosti i logička kombinatorika temelj su na kojemu grade" (Žmegač, 1976: 187). Razum detektiva nikako ne može biti apstraktan, njegovo znanje treba biti istovjetno enciklopedijskom znanju kako bi upravo junak romana mogao odgonetnuti bilo koju zagonetku. Detektive kriminalističkih romana najviše karakterizira njihova spoznajna uloga. Svaki od njih obilježen je nekom individualnom karakteristikom. Međutim, Žmegač smatra da oni, iako su predstavnici individualizma, nemaju prave individualnosti, što je paradoks kriminalističkog romana. Detektivi ni ne mogu imati individualnost budući da su ograničeni strukturalnom shemom, što znači da su maksimalno predvidljivi. "Stoga roman detekcije nije krojen prema stvarnosti, nego prema pravilima koja uvelike upravljuju mehanizmima šablonske književnosti." (Žmegač, 1976: 189)

Kao što je već navedeno, temelji su kriminalističkog romana motiv zločina i glavni junak, odnosno detektiv. Motiv zločina uključuje, naravno, i leš kojim dobivamo motiv zagonetke koji se što prije pokušava razriješiti. Međutim, postavlja se pitanje zbog čega upravo ovaj aspekt kriminalističkih romana mora služiti zabavi svojim čitateljima. Viktor Žmegač daje odgovor na postavljeno pitanje: "Neizbježivi leš nije ništa drugo do ulog u igri, a jedno je od iskustava igre da napetost raste u razmjeru s visinom uloga – čak i onda kad uz ulog, kao što je to na tlu fikcije, nema ni dobiti ni gubitka. Mrtvo tijelo najviši je ulog u tom žanru." (Žmegač, 1976: 193) Ubojstvo mora biti na prvom mjestu zato što je to jedno od najtajanstvenijih i najdramatičnijih iskustava.

4.2. Povijest hrvatskog kriminalističkog romana

Vinko Brešić navodi kako prava povijest kriminalističkog romana u hrvatskoj književnosti počinje sredinom pedesetih godina u vrijeme kada se javlja Marija Jurić Zagorka s ponovljenim izdanjem svoje *Gričke vještice*, ali ovaj put u novinskim nastavcima splitske Slobodne Dalmacije. Zagrebački ilustrirani tjednik Globus 1956. godine objavio je kako je najavljen "prvi domaći kriminalistički roman". Riječ je o *Jednostavnome umorstvu* Antuna Šoljana koji u tjedniku navodi sljedeće: "Za mene kriminalistički roman predstavlja nešto poput intelektualističkog, gotovo bismo rekli šahovskog problema, koji prisiljava čitaoca da ga prati do konačnog rješenja." (Brešić, 1994: 132) Roman *Jednostavno umorstvo* komentar je suprotan tezi svoga glavnog junaka inspektora Horvata koji navodi kako nijedno umorstvo nije jednostavno. Šoljan oblikovanjem slijedi stranu detekcijsku prozu, što pokazuje njegovo

poznavanje koje se širi izvan granica hrvatske književnosti. Sam motiv zločina Šoljan oslikava u socijalnom okruženju koji je preslika naše tadašnje stvarnosti, kao što je opis vlasnika zagrebačke gostionice "Zvono", same gostionice i njezinih gostiju s dna društvene ljestvice. Međutim, krajem šezdesetih godina hrvatski kriminalistički roman počinje zaostajati za djelima svjetske kriminalističke književnosti. Godine 1957. Virovitičanin Milan Nikolić objavljuje svoj prvijenac *Prsten s ružom* pod vlastitim imenom, iako se htio pojaviti pod pseudonimom. Njegov izdavač sarajevska Džepna knjiga inzistira na pravom imenu pa Nikolića uskoro nazivaju Virovitičkim Simeonom. Humoristični kriminalistički romani započinju djelima novinara Nenada Brixyja (1924. – 1984.) koji je poznatiji kao Timothy Tatcher. Brixy uspješno parodira kriminalistički žanr, ali s izvanrednim uspjehom. Njegov roman prvijenac *Mrtvacima ulaz zabranjen* (1961.) objavljen je u deset izdanja s nakladom od 235 000 prodanih primjeraka te se tako drži kao naš najtraženiji kriminalistički roman. Međutim, kao što je već spomenuto, krajem šezdesetih godina domaći kriminalistički roman počinje zaostajati za svjetskim primjercima. U razdoblju zatišja priprema se druga generacija hrvatskoga kriminalističkog romana, a ovaj žanr uspijeva privlačiti pažnju ne samo čitateljske publike već i stručne javnosti. U tom razdoblju javlja se nova generacija domaćih kriminalističkih pisaca koji uključuje u prvom redu Pavla Pavličića (1946.), Gorana Tribusona (1943.) i Ljudevita Bauera (1943.). S ovom generacijom kriminalističkih pisaca napokon je uspostavljena tradicija domaćeg kriminalističkog romana.

5. UVOD U RADIODRAMU

Suvremena tehnička civilizacija otvorila je nove mogućnosti umjetničkog izražavanja koje djeluju i na književnost. Književni tekst javlja se u različitim umjetničkim komunikacijama koje u prošlosti nisu bile moguće. Najpopularnija sredstva masovne komunikacije kao što su radio, film, televizija i internet u današnje doba koriste se i za prenošenje umjetničkih tvorevina, pa tako i umjetničko izražavanje dobiva nov izričaj. Stvaraju se nova izražajna sredstva koja se

prilagođavaju i isprepliću sa sredstvima masovne komunikacije. Književnost koja je inače tradicionalno bila vezana za scensku izvedbu pod utjecajem novih sredstava izražavanja ostvaruje se i putem sredstava masovne komunikacije, odnosno putem radijskog medija. Radio se smatra moćnim sredstvom masovne komunikacije, stoga je nemoguće izbjeći njegov utjecaj na suvremenu književnost u cjelini. Dramska književnost sve više istražuje mogućnosti umjetničkog izražavanja putem radija. Međutim, nužno je naglasiti kako se prilikom preobrazbe dramskog teksta kao predloška u radiodramu, film ili televizijsku dramu gubi struktura koju imaju dramski tekstovi što su namijenjeni izvođenju na pozornici. Radiodrama je najsličnija tekstu dramskog predloška, a takve drame namijenjene su izvođenju putem radijskog medija. Budući da je radijski medij lišen vizualnog dijela, radiodrama ostvaruje svoje umjetničke elemente putem zvukovnog elementa. Zvuk se koristi za postizanje dojma koji treba omogućiti slušatelju da zamisli pozornicu, a brojni zvučni efekti i šumovi koriste se kako bi zaokupili pažnju slušatelja. Glumci se iznimno usredotočuju na zvuk svoga glasa te govor koji je izrazito pojačan, a osim toga često je i uvođenje glazbe i različitih efekata. Upravo zbog ovih elemenata nemoguće je prenijeti dramski predložak na radijski medij bez promjena u strukturi. Milivoj Solar navodi kako vrijednost "radiodramskih tekstova ovisi kako o isključivo književnim vrijednostima izraza tako i o uspjeloj primjeni tehničkih mogućnosti radija te prikladnosti izvedbe koja, svedena na akustičke efekte, zahtijeva veliku suradnju mašte slušatelja" (Solar, 2005: 248). Milivoj Solar smatra kako upravo trivijalna književnost najlakše prodire ne samo na radio već i na film i televiziju upravo zbog toga što se trivijalna književnost najlakše odriče nekih osobitosti koje i ne posjeduje i koje nisu čvrsto ustaljene i vezane kao što je to u ozbiljnoj književnosti. Prilagođenost trivijalne književnosti medijima namijenjenima za masovnu komunikaciju svakako ukazuje i na promjene i sudbinu književnosti u suvremeno doba.

5.1. Značaj radijskog medija

"Statistički utemeljena i nepristrana istraživanja slušanosti i utjecaja radijskog medija u Hrvatskoj vrlo su rijetka, a sporadični podatci imaju gotovo isključivu marketinšku svrhu. Često se i znatno razlikuju, ovisno o samom naručitelju. Posljedica je toga da je radijski medij u Hrvatskoj zapostavljen, a u posljednje vrijeme i gotovo potpuno izostavljen iz medijskih analiza." (Mučalo, 2010: 79) Za radijski medij smatra se da je nesklon značajnim promjenama te je stekao status nezanimljivog i jednoličnog medija. Međutim, prema podacima Marine

Mučalo radio je i dalje slušan medij, a prema istraživanju pod nazivom "Povjerenje u medije" iz 2009. godine koje je provela agencija Media Meter prema narudžbi Fakulteta političkih znanosti radio se nalazi na drugom mjestu s 50% dobivenih glasova ispitanika, dok je televizijski medij izabralo 60% ispitanika. Navika slušanja radija stvorena je prisustvom radijskog medija više od 80 godina, a tijekom prvih četrdeset godina bio je jedini elektronički medij, što je pridonijelo njegovoj popularnosti. Radio je od samog osnutka 1920. godine prvobitno bio jednosmjerni kanal prenošenja informacija. Od osamdesetih godina jednosmjerni kanal postaje dvosmjerni uključivanjem slušatelja u radijske emisije. Napredniji pomak ogleda se u emitiranju radiodrama putem radijskog medija. Marko Sapunar navodi kako se akustička percepcija na taj način "proširivala i oplemenjivala novim zvukovima koji su potencirali upečatljivost ljudskog govora i zvukovnosti, modalitetima ubrzavanja ili usporavanja ljudske naturalne zvukovnosti pojačavala ekspresivnost govora, njegovo koloriranje i dinamiziranje, što je sve pridonijelo da se polje ekstentiteta i intenziteta zvukovne percepcije znatno proširuje" (Sapunjar, 2000: 206). To nas dovodi do pitanja možemo li radijski medij postaviti u korelaciju s umjetnošću. Divna Vuksanović navodi kako radio "postaje medij komuniciranja intelektualnih i sveučilišnih elita, što isključuje masovnost u pogledu konzumiranja njegovih programskih sadržaja" (Vuksanović, 2013: 270). Osim toga, navodi kako nemamo sveobuhvatne uvide u to što je zapravo umjetnost u današnje doba te može li ona korelirati sa svijetom medija masovne komunikacije pa se zbog toga naše znanje o toj korelaciji zasniva na ispitivanju njihovih relacija (Vuksanović, 2013: 273). Potrebno ih je problemski promatrati te ih postaviti u uzajamni odnos, nakon čega ih treba kritički promatrati iz sfere umjetničkog svijeta, ali i u odnosu na aktualna razlaganja o medijskoj kulturi. Suvremena umjetnost trebala bi kritički djelovati unutar medijskog prostora, a radijski medij trebao bi iskoristiti mogućnosti umjetničkog svijeta u vidu otvaranja puteva novim stvaralačkim strategijama koje bi privukle i nove slušatelje.

5.2. Povijest hrvatske radiodrame

Danas živimo u doba trećih medija kada se za film, radio i televiziju kaže da su to klasični mediji. Takvi klasični mediji posegnuli su za tisućama književnih djela te su tako odavno prodrli ne samo u pripovjednu književnost već i u dramsku. Zbog toga ne bismo smjeli zanemariti radiodramske tekstove. U doba moderne i avangarde prevladavale su teze o medijima kao apsolutnim individualnim kategorijama. Međutim, u dobu postmoderne mediji počinju koegzistirati, a intermedijalnost njihovih jezika se isprepliće.

Prvo razdoblje u kojemu je zapravo utemeljen radiofonski izraz započelo je 1926. godine kada su prvi zagrebački radijski djelatnici stavili u pogon radijsku stanicu *Radio Zagreb*. Prva hrvatska radiodrama *Vatra* Ive Šrepela izvedena je 7. travnja 1927. godine na programu *Radio Zagreba*. Godine 1928. kraljevska vlada spojila je kazališta u Osijeku i Splitu s onima u Sarajevu i Novom Sadu pa su tako stvorili *Narodno pozorište za zapadne oblasti* i *Severno oblasno pozorište*. U Hrvatskom narodnom kazalištu većina predstava bila je ili zabranjena ili skinuta s repertoara stoga su se dramske izvedbe počele izvoditi na radijskim medijima. S jedne strane nadopunile su oskudicu koja je vladala u kazališnim krugovima, a s druge strane ostvarile su se na radiju koji je postao sve rasprostranjenije priopćajno medijsko sredstvo masovne komunikacije. Nakon praizvedbe radiodrame *Vatra* izvedene su još dvije radiodrame prema noveli *Carska noć* autora Ahmeda Muradbegovića (24. lipnja 1927.) te tri prizora iz drame *Tragedija mozgova* autora Janka Polića Kamova (26. studenog 1927.), kao i Krležine jednočinke *U predvečerje* (9. svibnja 1928.). Nakon ovih izvedbi *Radio stanica Zagreb* prestala je poticati proizvodnju radiodramskih djela te je zanemarila ovaj dio dramskog izražavanja. Sve do polovice tridesetih godina prevladavale su izvedbe kazališnih jednočinki inozemnih pisaca. Kao prijelomna godina u radiofonskoj povijesti navodi se 1938. godina kada su izvedena dva teksta napisana isključivo za radijski medij, a autori su počeli shvaćati da taj medij zahtijeva utemeljenje vlastite poetike te zahtijeva specifične dramaturške pristupe i postupke. To su tekstovi *Ulični fotograf* Ernesta Radetića koja je praizvedena 10. lipnja 1938. godine i *Javlja se starinska ura* autora Rudolfa Habeduša Katedralisa koja je praizvedena 31. kolovoza iste godine. Tematika socijalističkog realizma favorizira se od 1945. godine, a sredinom pedesetih godina pojavljuju se prvi tekstovi znanstveno-fantastičnog i kriminalističkog žanra.

Prijelazne godine 1957. i 1958. obilježene su tekstovima sve više afirmiranih književnika, a pogotovo *krugovaša*.[2] Literarna vrijednost radiodrame podiže se na višu razinu te pokušava doseći razinu tradicionalnih književnih djela visoke vrijednosti. Navedene činjenice potvrđuje i podatak da je ugledna književna nagrada kao što je Nagrada grada Zagreba za 1958. godinu prvi put dodijeljena nekom radiodramskom tekstu, a to je radioigra *Ubio sam Petra* autora Vojislava Kuzmanovića. Što se tiče kriminalističkog žanra, značajna je kriminalistička radioigra *Božica spoznaje* Ota Mile Miljević emitirana 1947. godine na talijanskoj mreži RAI. Na *Radiju Zagreb* od početka pedesetih godina počeli su se izvoditi prijevodi radiodrama stranih književnika te su počeli pratiti zanimljivosti u svjetskoj

[2] *Krugovaši* su bili grupa pisaca, većinom pjesnika, koji su se okupljali oko časopisa *Krug*. Navedeni časopis izdavao se u razdoblju između 1952. i 1958. godine, a zastupali su moderne elemente u poeziji uvodeći slobodni stih, individualistički nazor i raznolikost u poeziji. (Pavličić, 2009: 139)

radiofoniji. Na našim pozornicama počele su se pratiti i suvremene značajke novije književnosti u Europi i svijetu. Različiti utjecaji rezultirali su i utjecajem na našu radiodramu čije je glavno obilježje postala izrazita šarolikost i heterogenost. U sljedećim godinama dospijevaju tekstovi *razlogovske* [3] generacije i *hrvatskih borgesovaca.* [4] Godine 1957. Zvonimir Bajsić se radiodramom *Mekana proljetna zemlja* približio neorealizmu te je iznio notu liričnosti koja nije bila specifična za tadašnju dramatiku. Radiodrama *Buđenje na kraju* Vlade Gotovca prva je poratna hrvatska filozofska drama čime je utemeljena još jedna nova struja. Od poratnih godina pa sve do polovice šezdesetih godina radijski medij i radiodrame okupljale su velik broj slušateljske publike koju nije mogla okupiti niti jedna druga umjetnička djelatnost. Od početka 1957. godine do kraja 1971. godine na *Radio Zagrebu* izvedeno je 157 praizvedbi hrvatskih radiodrama.

U današnje doba situacija je svakako drukčija, radijski medij pokušava zadržati nekolicinu svojih najvjernijih slušatelja. "Na kraju godine 1960. Radio-televizija Zagreb je, primjerice, imala 388.220 radijskih i samo 9179 televizijskih pretplatnika, a slušanost radiodrame u studenomu te godine dosegnuo je (po službeno objavljenim podatcima "Analize kvantitativnih ispitivanja slušanosti radio-emisija" Ureda za studij programa RTZ) 21 posto ukupna slušateljstva (i bila je na 9. mjestu ljestvice od ukupne 47 emisija čija se slušanost ispitivala)." (Vončina, 1998: 29) U prosjeku je svaku radiodramsku emisiju pratilo oko 80.000 slušatelja, daleko veći broj od onoga kojeg su mogli primiti hrvatski kazališni prostori. Postoci slušanosti u sljedećim godinama počeli su se snižavati, a broj televizijskih emisija je počeo rasti pa je počela prevlast televizijskog medija nad radijskim. Vončina pak navodi da je radiodrama "nije samo sačuvala svoj status i ritam gotovo "industrijske" proizvodnje (za koju je, s obzirom na još razmjerno visoku razinu slušanosti postojalo i pokriće tzv. društvene narudžbe, dok je, primjerice, nakladnička djelatnost zapadala u sve težu krizu) nego se i oslobodila "bremena" što ga je radio nosio dok je, kako kaže McLuhan, bio "centralna mreža društvenog nervnog sistema" (jer je to "breme" preuzela televizija kao novi vodeći medij)." (Vončina, 1988: 30)

[3] *Razlogovci* su također grupa pisaca, većinom pjesnika, ali okupljenih oko časopisa *Razlog* koji se počeo izdavati u 1961. godini. Također su bili modernog duha, ali za razliku od *krugovaša*, težili su slobodi filozofiranja u poeziji te su naginjali njemačkoj varijanti egzistencijalizma. (Pavličić, 2009: 139)

[4] *Hrvatski borgesovci* grupa su pisaca pod utjecajem Jorge Luisa Borgesa, slavnog književnika koji je koristio tematiku fantastičnih, metafizičkih radnji. Branimir Donat prvi je u hrvatskoj književnoj kritici "upozorio na fenomen hrvatskih suvremenih fantastičara nazivljući ih borgesovcima, otkrivši otkuda dolaze poticaji njihove maniritičke, danas bismo zasigurno kazali i postmodernističke poetike s početka 70-ih godina. Čitajući još cijelo desetljeće ranije i Borgesa, i Calvina, i Cortasara Donat je u eseju *Astrolab za hrvatske borgesovce* suvereno prepoznao hrvatsku fantastičarsku poetološku matricu" (Knežević, 2011: 437).

5.3. Karakteristike radiodrame

Hrvatska književna enciklopedija navodi sljedeću definiciju radiodrame: "Radiodrama, poseban dramski žanr pisan za radijsku izvedbu, prilagođen medijskim specifičnostima radija." (2010: 525) Navedena definicija ukratko opisuje njezin glavni cilj, a to je izvođenje putem radijskog medija. Radijski medij kao sredstvo masovne, ali i brze komunikacije privlači slušatelje koji naginju brzim vijestima i glazbi, a dramske tekstove izbjegava. Upravo zbog takve situacije u prošlosti, ali i sadašnjosti, radiofonske izvedbe nisu imale izbora već su morale obogaćivati svoj jezik te istraživati zvuk i tonske kulise na radijskom prostoru. "Tako je radiodrama prihvatila izazov, u vrijeme rasula temeljnih načela dramske kulture, da ojačava i istražuje mogućnosti novog." (Prica, 1987: 181)

Namjera radiofonskih izvedbi nije samo puka jednosmjerna komunikacija, već ostvarivanje estetske komunikacije kojoj se pridružuje i sam slušatelj te time oblikuje doživljaj dramskog teksta. Čedo Prica navodi kako je radiodrama samo jedan "od novih dramskih oblika kojem je karakter novog, radijskog medija, oblikovao njegovu posebnost i novu mogućnost u iskazivanju dramskog jezika" (Prica, 1987: 139). Međutim, radiodramu nemoguće je odrediti samo u odnosu na medij kojim se prenosi budući da ona raznim svojim oblicima ulazi u gotovo sve domene suvremene književnosti.

U samim počecima radiodrama nastala je kao prilagođeni oblik kazališne predstave. Dramske emisije na radiju započele su kao nova tehnička mogućnost kazališne umjetnosti pa se upravo zbog radiofonske drame usko povezuju s književnošću. Čedo Prica navodi kako "radijsko, kao uostalom i kazališno ili televizijsko zadobiva tek onda značenje kad se ostvari dramsko. Jer jezik drame, govor drame, lice drame, prostor drame, imanentni su povijesti ljudskog mišljenja i stvaranja, i uvjet su svakom medijskom otkriću; oni su samo posljedica raznovrsnih oblika jedinstvenog dramskog jezgra što ga povijest čovjekova stvaralačkog duha neprekidno dohranjuje i obnavlja" (Prica, 1987: 176). Dakle, radijski oblik drame iskazuje se kroz jezik dramskog djela, a samim time jezik je u radiofonskoj izvedbi lik, prostor, vrijeme, a tonska kulisa joj pomaže da se ostvari i preoblikuje u tom izmišljenom radiofonskom prostoru i vremenu. "Govor je stvarna izražajna forma radiofonske drame. To je najduhovniji oblik ekspresije što ga ljudi poznaju, a iz toga slijedi da je radiofonija, ma koliko raspolagala najškrtijim osjetilnim izražajnim sredstvima, na duhovnoj razini, uz književnost

najplemenitija." (Vončina, 1988: 30) Suvremena teorija radiofonije smatra da se radiodrama ostvaruje putem glumačke interpretacije koja uz tehnička sredstva ostvaruje svoj umjetnički izričaj te se u njemu ogleda njezin jedinstveni stil. Nikola Vončina navodi kako su prilikom radiofonske izvedbe dramskog djela glumac i redatelj zapravo umjetnički interpretatori teksta. Književni predložak služi im kako bi ga upotrijebili u svojim umjetničkim nastojanjima te ih tako prilagodili radifonskoj izvedbi.

Vončina prilikom analize unutrašnje strukture radiodrame slijedi književno-jezične razine koje je naveo Boško Tomašević u tekstu *O biti i strukturi radiodrame*[5] te navodi četiri sloja strukturnog karaktera radiodrame. Prvi sloj obuhvaćaju riječi, glasovi i zvuci, dok drugi sloj tvore elementi značenja riječi. Treći sloj obuhvaća sloj predmetnosti, odnosno sloj prikazanih predmeta kao što su ljudi, stvari i zbivanja. Četvrti sloj prikazuje sloj shematiziranih aspekata u kojima se pojavljuje predmet prikazivanja. Vončina smatra da su fundamentalna obilježja sadržana u prvom i trećem sloju. Što se tiče osnovne dramske forme kojima se služi radiodrama, Čedo Prica navodi četiri osnovna elementa, a to su:

6. Adaptacijsko preoblikovanje književnog i kazališnog dramskog djela; dramatizacije poetskog, filozofsko-esejističkog, kroničko-povijesnog rukopisa;
7. Izravno snimanje izvornog dramskog scenarija;
8. Studijsko montažno oblikovanje "mikrofonskog rukopisa" stvaranog u samom susretu sa stvarnim ljudskim sudbinama u njihovom životnom prostoru.
9. Stvarna lica i stvarni prostor bivaju izvorišna inspiracija autorskom rukopisu. (Prica, 1987: 160)

Osim unutrašnje strukture, Tim Crook navodi neke temeljne elemente koji će privući slušatelje, a to su početak koji intrigira, struktura, radnja, iznenađenja, glavni lik koji mora privući simpatije slušateljstva, konflikti, klimaks, dijalog, atmosfera, emocije, namjena, napetost i humor.

Principi su razvijanja scene prema Timu Crooku sljedeći:

1. Uvod
2. Prvi lik – ciljevi
3. Drugi lik – ciljevi
4. Namjera scena u cjelokupnoj radnji

[5] Objavljeno u časopisu RTV Teorija i praksa, Beograd, 11/1978, str. 24. i dalje.

5. Jedan od likova postiže cilj
6. Povezivanje sa sljedećom scenom uvodeći ili ukazujući na lokaciju sljedeće scene ili prisustvo likova u sljedećoj sceni.

Osim glumca i redatelja koji su umjetnički interpretatori teksta, radiofonskom dramskom djelu potreban je i slušatelj i njegova mašta i doživljaj kako bi djelo poprimilo svoju puninu. Tek tada će umjetnički izrečene riječi dobiti svoj umjetnički izražaj i važnost. "Piscu, koji je navikao ovisiti o nesigurnim nitima riječi, tanka paučina radio-drame bliskija je od drugih, vidljivijih dramskih fikcija. I kao što pisac često zamišlja idealnog čitatelja, tako radio-pisac sanja o idealnom slušatelju." (Šoljan, 1991: 230) Nikola Vončina navodi citat Gastona Bachelarda koji u svojem djelu *Sanjarenje i radio* navodi: "Radio mora da uveče nesrećnim i nespretnim dušama kaže 'Reč je o tome da više ne spavate na zemlji, reč je o tome da stupite u noćni svet koji ćete vi izabrati'." (Vončina, 1990: 118) Slušatelj prilikom slušanja izlazi iz svog individualnog svijeta u svijet mašte, on oživljava ne samo prostor već i vrijeme radiodrame, a samim time postaje i njezinim "su-stvarateljem". Postavlja se pitanje zbog čega slušati radiodrame kada isto tako dobra pripovijest može izazvati i pobuditi osjećaje čitatelja u kutku našeg doma. Postoje razne vrste čitatelja i slušatelja. Kao i čitatelji koji se odlučuju za zabavnu ili ozbiljnu književnost, tako postoje i slušatelji koji pasivno primaju jednosmjerne informacije, a s druge strane postoje čitatelji koji se priključuju slušanju radiofonskih izvedbi. Takvi slušatelji postaju sudionicima radiofonske izvedbe, oni postaju nazočni u zbivanju radiodrame, a glumci se svojim umijećem i naporom približavaju samim slušateljima. "Ta međuzavisnost predstavlja odlučno polazište za istraživanja prirode dramske umjetnosti...nalaz koji je nemoguć u bilo kojoj drugoj umjetnosti, a to je shvaćanje publike kao građe, kao materijala umjetničkog oblikovanja." (Vončina, 1990: 121)

Antun Šoljan daje sljedeći odgovor na pitanje zašto se odlučio upravo na pisanje radiodrame: "Radio-drama je kao neka vrsta moderne, kao što se to protuslovno zove, usmene književnosti. Ona je valjda najbliže onom nagonu mimetičkog pripovijedanja, koji je svakom dobrom piscu urođen, i najbliže nekom iskonskom izravnom odnosu pripovjedača i slušatelja. Ona je kazalište s najveličanstvenijim kulisama, koje ne koštaju ništa, film s najmasovnijim scenama u kojima nema statista, prislušni uređaj u najitimnijoj ljubavničkoj postelji, katedrala glasova sagrađena od samoga zraka." (Šoljan, 1991: 229)

6. SPECIFIČNOSTI KRIMINALISTIČKE RADIODRAME *TANGA BOY* HRVOJA KOVAČEVIĆA

6.1. Dramski i romaneskni oblici

Prije same analize kompozicijskih slojeva potrebno je iznijeti definicije i glavne razlike između dramskih i romanesknih tekstova. Radiodrama je pisana isključivo za radijski medij i usmjerena je na slušanje, ali ipak se svojim karakteristikama svrstava u područje dramske umjetnosti. U *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* navodi se da se dramski tekstovi "sastoje od „glavnoga teksta“, namijenjenoga govornoj ili pjevanoj realizaciji u kazališnoj izvedbi, i „pomoćnoga teksta“, koji pojašnjava i pobliže određuje uvjete izvedbe „glavnoga“" (2010:

416). S druge strane, roman se definira kao pripovjedna prozna vrsta za koju se smatra da ima sposobnost transformacije, a karakterizira ga i strukturalna složenost. *Hrvatska književna enciklopedija* (2010: 593) također navodi da je roman "sinkretična, hibridna književna (nad)vrsta, sinteza raznolikih komponenata i diskursa, sposobna za različite formalne i sadržajne preobrazbe." Upravo ova definicija pokazuje mogućnost preklapanja i povezivanja dramskih i romanesknih tekstova.

Jedna od razlika između dramskih i romanesknih tekstova odnosi se na tijek mijenjanja događaja. Dramski oblik usredotočen je na trenutno mijenjanje događaja i djelovanja, a sudionici se prikazuju u izravnim događajima. Osnovna izražajna tehnika kojom se koriste dramski oblici je dijalog. Temeljno načelo koje slijedi dramski tekst načelo je sukcesije, što znači da će dramske scene sukcesivno slijediti jedna za drugom bez preklapanja. Međutim, ako u dramskim tekstovima dođe do prekidanja sukcesije, "to će implicirati epiziranje, etabliranje posredujućeg komunikacijskog sustava prema kojem se ta prekidanja odnose kao zahvati kojima se on intencionalno regulira i interpretira" (Pfister, 296). S druge strane, u romanesknim tekstovima djelovanje "proizlazi iz manje ili više razrađenih stanja i situacija. Sudionik je smješten u vrijeme ili prostor, okoliš ili okolinu, što biva ishodištem njegova postupka" (Peleš, 1999: 23). Kada se govori o kriminalističkim oblicima, prostorna dimenzija je ograničena zbog toga što kriminalističkim oblicima nisu dostupna sredstva za opsežnost knjige kao što su dugi opisi, psihologiziranje, esejiziranje i slično. Budući da je inicijalni tajnoviti čin događaj koji potresa društveni krug likova koji se u romanu pojavljuju, to se mora ograničiti na određeni prostor zbog odjeka takvog strašnog čina.

Vremenska dimenzija sljedeći je element koji pridonosi razlikama između ovih dvaju književnih oblika. Manfred Pfister navodi sljedeće: "Izostajanjem posredujućeg sustava u dramskim tekstovima proizvodi istodobno i dojam neposredne sadašnjosti prikazanog događaja, istovremenosti prikazanog s prikazivanjem i postupkom recepcije, dok u narativnim tekstovima, nasuprot tome, imamo prekrivanje vremenske razine onoga što se pripovijeda vremenskom razinom pripovijedanja, a time i distanciranje, premještanje pripovijedanoga u prošlosti." (Pfister, 1998: 27) Pod posredujućim sustavom Manfred Pfister podrazumijeva sveprisutnog fiktivnog pripovjedača koji je prethodno spomenut. Dakle, u dramskim tekstovima imamo dojam da se radnja događa upravo sada, njezina sukcesivnost smješta nas u sadašnjost. Za razliku od dramskih tekstova, romaneskni tekstovi svojom vremenskom dimenzijom stvaraju složeno strukturno pripovijedanje i dopuštaju vraćanje u prošlost, element koji je bitan za oblikovanje kriminalističkih oblika.

Romaneskni i dramski tekstovi razlikuju se i na razini govorne situacije. Razlikuje se odnos autora i čitatelja, odnosno, u slučaju drame, slušatelja. Bitna razlika između dramskih i romanesknih tekstova odlikuje se u modusu prikazivanja. U dramskim tekstovima pjesnik ne govori sam, govori fiktivni pripovjedač koji je stalno konfrontiran s ostalim dramskim likovima. Govor likova svodi se na monološke i dijaloške izjave dramskih likova. Dijaloški je govor, dakako, osnovni jezični oblik dramskih tekstova. Za razliku od dramskih tekstova, u romanesknih tekstovima posreduje i lik pripovjedača, što znači da se konstantno isprepliće govor pripovjedača i govor ostalih fiktivnih likova.

6.2. Dramska situacija u radiodrami

Polazište za teorijsku analizu bit će element *dramske situacije* Manfreda Pfistera koji slijedi definiciju Etienna Souriau kao temeljne funkcijske jedinice stvaranja dramskog teksta. Manfred Pfister navodi da situaciju treba definirati tako da se "kategorija konflikta pojavljuje kao fakultativni, a ne kao konstitutivni moment, tj. tako da situacija može biti napeta, nabijena konfliktima i imati u sebi potencijalni dinamiku s jedne strane, ili, pak, s druge, može biti bez konflikata, bez napetosti i statična" (Pfister, 1998: 294). Ovakvu definiciju koja je otvorena objema mogućnostima prikazuje Etienne Souriau kada "situaciju definira kao bitnu formu sustava sila koje utjelovljuju likovi, u nekom danom trenutku, odnosno kao strukturni oblik, u nekom danom trenutku radnje, prikazan nekim sustavom sila […] koji utjelovljuju, nose ili oživljavaju glavni likovi tog trenutka radnje" (Pfister, 1998: 294). One situacije koje se strukturiraju mnoštvom konflikata otvaraju mogućnost djelovanja kojim se likovi dovode u nove situacije. Pritom se otvaranjem novih situacija stvaraju novi slojevi koji pridonose napetosti radnje. Upravo su takve situacije temelj kriminalističkih romana, ali i kriminalističkih radiodrama koje svojim brojnim slojevima stvaraju brojne situacije. Polazište raznih strukturiranih slojeva svakako je kompozicijsko kretanje dramske radnje koje je "zapravo luk koji se pruža od jedne funkcije k drugoj" (Lasić, 1973: 43). Svaka jedinica povezana je s drugim jedinicama horizontalno i vertikalno, što će se razlagati u daljnjim poglavljima. Pojam i shvaćanje *dramske situacije* ne kao fundamentalne figure, već kao ovisnosti o različitih funkcijama poveznica je s pojmom kompozicijskih linija Stanka Lasića.[6] Analiza

[6] U ovom slučaju kompozicijsko kretanje koje se dalje razlaže na kompozicijske linije, a koje je razradio Stanko Lasić u *Poetici kriminalističkog romana* uzima se kao supstitut za Pfisterov termin dramske situacije koja se razlaže na daljnje slojeve.

kriminalističke radiodrame *Tanga boy* započinje, prema Stanku Lasiću, utvrđivanjem broja kompozicijskih linija. Dakle, treba zaključiti započinje li radnja jednom ili s više kompozicijskih linija. Radnja započinje jednom dramskom radnjom i može se sažeti u sljedećem pitanju: Tko je ubojica Miroslava Belje i zbog čega je ubijen? Dramska radnja vezana je uz grad Požegu te usku okolicu grada. Tajanstvenost inicijalnog čina zahtijeva ovakvu prostornu ograničenost zbog odjeka na ostatak zajednice. Društveni krug likova povezan je prijateljskim vezama pa tako saznajemo da inspektori Vidmar i Crnković poznaju ubijenog. Osim toga, inspektora Crnkovića veže i prijateljska veza s prvim osumnjičenim, a to je Tomislav Tomić. Dramska radnja odvija se logičnim ili sukcesivnim slijedom, započinje počinjenim ubojstvom, nakon čega slijedi pokretanje istrage i otkrivanje ubojice. Međutim, uz sukcesivnost se javljaju i informacije iz prošlosti, otkrivanje sitnih uzoraka koji dovode do cjeline otkrivanja, logičko razlaganje događaja i intuitivnost glavnog inspektora Vidmara. Tragovi iz prošlosti se raspliću što dovodi do daljnjeg stvaranja dramskih slojeva, a radnja postiže napetost karakterističnu za kriminalistički oblik.

6.3. Fabulativno-kompozicijski nivo

Iako su dramski i romaneskni tekstovi različiti književni oblici, ipak se u njihovoj strukturi nalazi bitna poveznica, a to je element *pripovijedanja* ili *priče*. Adriana Car-Mihec navodi da treba "podsjetiti da se većina suvremenih teoretičara pripovijedanja slaže s činjenicom da su i proza i drama, bez obzira na sve razlike koje postoje među njima, ponajprije pripovjedni oblici" (Car-Mihec, 2006: 593). Prihvaćanje elementa *pripovijedanja* ili *priče* pronalazimo kod Manfreda Pfistera koji navodi da se priča nalazi u temelju strukture svakoga dramskog, kao i romanesknog teksta (Pfister, 1998: 286). "Priča je, dakle, općenitija i manje konkretna od bilo koje njezine reprezentacije u nekom dramskom ili narativnom tekstu; ona je zajednički kostur nepromjenljivih odnosa u svim realiziranim i mogućim prikazima." (Pfister, 1998: 287) Stvaranje priče neminovno vodi u različite slojeve oblikovanja kako dramskih pa tako i

romanesknih tekstova. Slojevi oblikovanja dovode nas do *fabule*: "Ako priča sadrži čisto kronološki poredan slijed događaja i zbivanja, fabula u sebi skriva već bitne momente građe – uspostavljanje kauzalnih i ostalih odnosa koji zasnivaju smisao, stvaranje faza, vremenska i prostorna pregrupiranja." (Pfister, 1998: 288) Gajo Peleš također ističe termin *fabule* za koju navodi: "Epske i dramske vrste imaju u svojoj osnovici fabulu ili ono što je svojstveno priči – promjenu iz jednog stanja u drugo stanje stvari" (Peleš, 1999: 23) Termin *fabula* koristi i Stanko Lasić u *Poetici kriminalističkog romana* u sklopu sintagme *fabulativno-kompozicijski nivo* koji je bitan za ovu analizu. Navedena sintagma sadrži dva pojma: *fabulu* i *kompoziciju*. Stanko Lasić smatra da termin *fabula* i njezina tradicionalna definicija koja označava da "fabula znači ono isto što i "kompozicija": način na koji su ključni događaji romaneskne akcije organizirani" (Lasić, 1973: 17) ne pomaže njegovoj dubljoj teorijskoj analizi. Korištenjem sintagme *fabulativno-kompozicijski nivo* čuva se slojevitost fabulativnog elementa i rigorozna kompozicijska shema. Međutim, *kompozicija* ne predstavlja samo jedan element, već je samo jedan od slojeva koji grade kompleksni nivo kriminalističkog romana. Pritom navodi tri bitna sloja fabulativno-kompozicijskog nivoa, a to su *korpus*, *fabula* i *kompozicija*.

Prvi sloj, odnosno *korpus* označava događaje koji nas vode prema kompozicijskom kosturu. Sastavni su dio korpusa i oni događaji koji ispunjavaju prostor između dvaju ključnih događaja. Često je izbor događaja u korpusnom elementu prepušten općem znanju i ukusu. *Fabulom* Stanko Lasić naziva "slijed događaja povezanih čvrstom vezom i "ucrijepljenih" unutarnjom logikom" (Lasić, 1973: 18). Izdvajaju se oni fabulativni dijelovi koji su direktno povezani i sudjeluju u stvaranju događajne arhitekture, a metoda kojom se pisac koristi je induktivna metoda. Lasić fabulom naziva onaj slijed događaja onako kako su se u književnim predlošcima kronološki dogodili, a time otvara i odnos između *fabule* i *sižea*. *Sižeom* naziva "kronološki i logički slijed događaja nekog romana bez obzira na to kojim su redom ti događaji u romanu ispričani. Siže je specifično restrukturiranje korpusa i fabule u strogu linearnu kronologiju" (Lasić, 1973: 19). Navedenom terminologijom objasnit će se i primijeniti fabulativne jedinice na kriminalističku radiodramu *Tanga boy*. Slijed fabulativnih jedinica je sljedeći:

1. Žrtva je pronađena, dolazak inspektora.
2. Pronalazak mjesta zločina.
3. Ispitivanje sumnjivih osoba.
4. Sumnja je usmjerena na šefa žrtve.
5. Pronalazak svjedoka.
6. Rekonstrukcija događaja.

7. Pronalazak i pregledavanje dokaza.
8. Ponovno ispitivanje sumnjivih osoba.
9. Pronalazak dodatnih dokaza i ponovno usmjeravanje sumnje na osobu koja je sa osumnjičenim osobama bila povezana u prošlosti.
10. Ispitivanje sumnjive osobe i konačno priznanje ubojstva.

Nakon izloženih fabulativnih jedinica slijedi i prikaz tih istih jedinica u *sižeu*, odnosno fabulativne jedinice pretvaraju se u sižejne jedinice.

1. Povezanost ubojice s osumnjičenim osobama u prošlosti.
2. Raskid ljubavne veze ubojice i žene čiji je muž glavni osumnjičeni.
3. Brak glavnog osumnjičenog.
4. Prijateljske veze između inspektora i glavnog osumnjičenog.
5. Žrtva se zapošljava na radnom mjestu čiji je šef kasnije osumnjičen.
6. Ubojica ubija žrtvu.
7. Šef se trebao sastati s ubojicom, međutim ubojica je vješto izbjegao sastanak te se uspio riješiti dokaza.
8. Pronalazak žrtve.
9. Pokretanje istrage.
10. Pronalazak dokaza.
11. Krivnja je usmjerena na krivu osobu.
12. Ponovni pronalazak dokaza.
13. Ispitivanje ubojice i njegovo priznanje.

Odnos fabulativnih i sižejnih jedinica može se prikazati i na sljedeći način:

Fabulativna jedinica/sižejna jedinica

1/8

2/9

3/9, 11, 13

4/11

5/13

6/ 9, 10

7/ 1, 2, 5, 10, 12

8/ 11

9/ 1, 2, 3, 10, 11

10/ 13

Fabulativne jedinice od 1 do 3 uzajamno su povezane sa sižejnim jedinicama od 6 do 9. Sižejno su se događaji od 6 do 9 kronološki prvi dogodili, ali odgovaraju fabulativnim jedinicama od 1 do 3. Oni događaji koji u *fabuli* dolaze na kraju radnje u *sižeu* se događaju na početku pa je odnos tih događaja sljedeći: 9, 10 – 1, 2. Korištenjem inverzije, odnosno prebacivanjem početka radnje na sam kraj radnje pisac uspijeva stvoriti napetost u čitanju do samog kraja romana. Kulminacija se stvara otkrivanjem ubojice i rješavanjem zagonetke. Analiziranjem *fabule* i *sižea* dolazi se do trećeg sloja fabulativno-kompozicijskog nivoa, a to je *kompozicija*. Naime, upravo je *kompozicija* najdonji sloj ovog nivoa. *Kompozicija* strogo povezuje one događaje koji su neposredno vezani s drugim događajima. Bez tih funkcija povezivanja sami niz događaja bio bi potpuno nerazumljiv. Do kompozicijskog kostura dolazi se jedino sažimajući sve postupke koji su potrebni za otkrivanje *kompozicije*.

6.4. Kompozicijska mreža

Kompozicijska linija sastoji se od *kompozicijskih blokova*. Stanko Lasić navodi sljedeću definiciju *kompozicijskih blokova*: "Blok je etapa, tj. dio kompozicijske linije koji svršava "mjestom odmora": događajni niz traži u jednom času predah s kojega će zatim krenuti u daljnje razvijanje." (Lasić, 1973: 39) *Kompozicijski blokovi* pak dijele se na *kompozicijske sekvence*. *Kompozicijskom sekvencom* dominira čvrsta kohezija, teško je ju razdijeliti i rijetko će njome prolaziti radnja neke druge kompozicijske cjeline. *Sekvenca* je također ona kompozicijska jedinica koja "sažima rizične radnje – kompozicijske funkcije" (Lasić, 1973: 42). Budući da je *kompozicijska sekvenca* zapravo skup *kompozicijskih funkcija,* vidljivija je od njih samih. Koristeći kompozicijsku mrežu, prikazat će se vertikalni i horizontalni poredak kompozicijskih jedinica. Slijedeći terminološku razradu Adriane Car-Mihec, u prikazu kompozicijske mreže

koristit će se Souariov termin *situacija*, ekvivalent Lasićevu terminu *funkcija*. Preostala dva pojma, *sekvenca* i *blokovi*, preuzeti su iz Lasićeve terminologije.[7]

Situacije	Sekvence	Blokovi
1. Žrtva Miroslav Beljo pronađen je mrtav na pločniku 2. Inspektor Vidmar pri dolasku na mjesto zločina prepoznaje žrtvu 3. U zgradi ispred koje je Beljo umro živi njegov šef, odnosno vlasnik radiopostaje Vau Tomislav Tomić 4. Inspektor Vidmar i njegov pomoćnik detektiv Mladen Crnković pokreću istragu 5. Istraga u stanu Tomislava Tomića te pronalazak mjesta ubojstva	1. Tko je ubojica i zbog čega je ubijen Miroslav Beljo?	Istraga
6. Ispitivanje Mare Tomić 7. Ispitivanje bivše djevojke Miroslava Belje, Mirne Janković 8. Ispitivanje Tomislava Tomića i njegova povezanost s inspektorom Mladenom Crnkovićem	2. Ispitivanje osumnjičenih osoba koje su blisko povezane s Miroslavom Beljom	
9. Sumnja da je Tomislav Tomić ubio žrtvu zbog nagađanja da su njegova žena Mara i Miroslav Beljo bili u vezi 10. Inspektor Vidmar pronalazi propagandista Gorana Petrovića	3. Prvi osumnjičeni	

[7] Pojmovi sekvenca i blokovi korespondiraju sa Souariovim terminom *zatvoreni sustav kronoloških i kauzalnih odnosa* koje je prikazao Manfred Pfister u djelu *Drama – teorija i analiza*. Lasićev termin *kompozicijski blok* korespondira s Pfisterovim pojmom *kombinacija sekvenci*.

koji je trebao osigurati alibi Tomislavu Tomiću		Istraga/potjera
11. Ispitivanje Gorana Petrovića 12. Rekonstrukcija sastanka koji se trebao održati na parkiralištu restorana *Kod Baje* gdje su se trebali sastati Goran Petrović i Tomislav Tomić	4. Rekonstrukcija događaja	
13. Otkrivanje činjenice da Goran Petrović poznaje ženu Tomislava Tomića, Maru	5. Otkrivanje povezanosti likova	
14. Pronalazak dokaza (Beljin mobitel, novčanik i videokazeta), ponovno sumnja na Tomislava Tomića 15. Pregledavanje dokaza, konkretno videokazete s natpisom XXX	6. Pojava dokaza	
16. Ispitivanje Božice Klarić i Jule Benčić, bivše djevojke Miroslava Belje	7. Dodatne osumnjičene osobe	
17. Inspektor Mladen Crnković odlazi na piće s Marom Tomić te susreću Gorana Petrovića, a inspektor Crnković obaviještava inspektora Vidmara o njihovu susretu 18. Inspektor Vidmar u autu Gorana Petrovića pronalazi	8. Dodatna saznanja o povezanosti osumnjičenih osoba te pronalazak dokaza	

pornografsku kazetu u kojoj se pojavljuje Miroslav Beljo		
19. Inspektor Vidmar dokazima pritišće Petrovića, sumnja da je on ubojica 20. Tragovi (videokazeta koja se nalazila u autu Gorana Petrovića, novčanik i mobitel) 21. Ispitivanje Gorana Petrovića – priprema priznanja i navodi kako je ubojstvo bilo nesporazum 22. Priznanje ubojstva	9. Priznanje ubojstva i razrješenje zagonetke	Otkriće Kazna

Kompozicijska mreža sastavljena je od 22 situacije, 9 kompozicijskih sekvenci i 4 kompozicijska bloka. Sve se kompozicijske jedinice razlikuju po intenzitetu svoga djelovanja. Na primjer, sekvenca koja postavlja pitanje vodi svoje čitatelje prema naprijed, a izjavne sekvence vraćaju nas u prošlost. Takve sekvence zapravo su napeti dijelovi koji privlače čitatelje. Sekvence se uvijek odvijaju u sljedećem sastavu u kojemu se odvija borba trija, a to je *žrtva – ubojica – progonitelj*. Iako je na samom početku likvidiran lik žrtve, borba se nastavlja i započinje gradacija dramske radnje. Što se tiče *kompozicijskih blokova*, blokovi istrage i potjere sažeti su u jednom bloku. Međutim, unatoč otkrivanju zagonetke na samom kraju radnje, nit vodilja priče vodi nas na početak događanja, odnosno vraća nas u prošlost prema početnoj točki, što će se detaljnije razraditi u sljedećem poglavlju.

6.5. Linearno-povratna naracija

Prikaz i analiza opće kompozicijske sheme koju je prikazao Stanko Lasić otvorili su put prema analizi strukture "romana linearno-povratne naracije" (Lasić, 1973: 48), odnosno prema kriminalističkom obliku. Kao što je i navedeno u prethodnom poglavlju, svi događaji neminovno se vraćaju u prošlost. Takvo kretanje prema samom početku naziva se *linearno-povratno kretanje*. Stanko Lasić navodi kako je takvo kretanje "ishodišni princip kompozicije kriminalističkog romana uopće" (Lasić, 1973: 54). *Linearno-povratnu naraciju* Lasić naziva paradoksom kriminalističkog oblika i ona je zapravo razlog strogosti i ustaljenosti njezine

sheme i strukture. Ako uzmemo bilo koju sekvencu ove radiodrame, vidjet ćemo da je povezana i s početkom i s krajem. Na primjer, treća sekvenca u kojoj se prikazuje prvi osumnjičeni dovodi krive navode o tome tko je ubio Miroslava Belju. Osumnjičeni je njegov šef Tomislav Tomić zbog toga što je ubojstvo počinjeno ispred njegove zgrade te tragovi vode upravo prema njemu zbog sumnje da su njegova žena Mara i Miroslav Beljo bili u vezi. Pisac u ovom dijelu navodi čitatelja na krive navode koristeći figure aluzije te se čini da je ubojstvo razriješeno. Daljni dokazi poput pronalaska videokazete koju Tomislav Tomić panično traži bacaju sumnju na njegovu umiješanost kako bi se riješio bitnih dokaza. Svaki potez koji pisac počini vodi nas upravo prema samom početku i pitanju tko je ubio Miroslava Belju. U središtu svih zbivanja u kriminalističkim oblicima, kako kriminalističkih romana tako i kriminalističkih radiodrama, jest *enigma* ili *zagonetka*. Upravo je *enigma* princip koji formira tip paradoksalne naracije, odnosno kretanje naprijed zapravo je povratno kretanje natrag. Međutim, treba navesti kako ne može svaka *enigma* stvoriti *linearno-povratnu naraciju*. Takve *enigme* specificirane su za kriminalistički oblik i brišu opasnosti koje općenito stvaraju zagonetke. Stanko Lasić navodi kakva je to enigma temeljna za kriminalistički oblik: "Nasilna zagonetna smrt, zločin, strah, evo dorednica enigme koja od linearnog tijeka stvara povratni tijek." (Lasić, 1973: 60) Budući da je *enigma* bitan strukturalni element ovakvih oblika, ne proteže se samo na *kompozicijske jedinice* i *sekvence* već i na cjelinu strukture romana te moraju biti podređene principu *enigme*. *Enigma* analiziranog predloška već je spomenuta, pokušava se ustanoviti tko je ubio Miroslava Belju i zbog čega. Do razrješenja *enigme* dolazi se različitim elementima: scene-rasprave, monolog-teze, dijalozi-raščišćavanja problema, digresija-pitanje. U radiodrami česti su dijalozi-raščišćavanja problema između inspektora Vidmara i njegova pomoćnika Mladena Crnkovića te monolog-teze inspektora Vidmara. Istragom i prikupljanjem dokaza dominira inspektor Vidmar koji, iako netipičnog izgleda za policajca, uspijeva riješiti slučaj. Gradacija je još jedan stilski element kojim se pokušava doći do razrješenja enigme. Očituje se u gomilanju dokaza, navoda i činjenica, a kulminira u samom završetku istrage kada se otkriva tko je ubojica. Sve ove sastavnice vidljive su ne samo na fabulativno-kompozicijskom nivou već i na stilskom nivou dramske radnje kojom se rješava glavni idejni element kriminalističkih oblika, a to je rješenje *enigme*.

6.6. Kompozicijski blokovi

Pod eksteriorizacijom bazične sheme Stanko Lasić podrazumijeva vrstu zagonetke. Različiti zagonetni činovi mogu pridonijeti učvršćivanju sheme kriminalističkog oblika. Eksteriorizacija bazične sheme ostvaruje se u četiri kompozicijska oblika koji sudjeluju zajedno s četiri različita zagonetna čina, a to su:

1. oblik istrage
2. oblik potjere
3. oblik prijetnje
4. oblik akcije.

U tekstualnom predlošku *Tanga boy* pronalazimo oblike istrage i potjere, dok izostaju oblici prijetnje i akcije. Oblik istrage strukturira se zagonetnim činom kojeg Stanko Lasić naziva tajnovitim činom. Tajnoviti čin zapravo je javni čin budući da znamo da je netko ubijen, jedino ne znamo tko je počinio taj čin i zbog čega. Tajnoviti čin događa se, kao što je već navedeno, već na samom početku, kao i u većini kriminalističkih oblika. Ubijen je Miroslav Beljo, međutim, ubojica i razlozi ubojstva nisu poznati. Budući da je tajnoviti čin u tom trenutku postao javan, ostatku javnosti više ne prijeti opasnost. Upravo taj tajnoviti čin stvara napetost tijekom razrade i zapleta. Radiodramom, dakle, dominira nastojanje da se tajnoviti čin razriješi pa su blokovi bazične kompozicijske sheme podvrgnuti bloku istrage. Blok istrage može prekinuti neki drugi tajnoviti čin koji čini istragu malo jasnijom. U *Tanga boyu* pronalazimo nekoliko tajnovitih činova. Najvažniji tajnoviti čin događa se na samom početku nakon čega se postavlja pitanje zbog čega se ubojstvo Miroslava Belje dogodilo upravo ispred zgrade u kojoj živi njegov šef Tomislav Tomić. Ujedno se postavlja i pitanje zbog čega bi Tomislav Tomić ubio svog zaposlenika Miroslava. Istraga nas dovodi do Gorana Petrovića, propagandista povezanog u prošlosti sa suprugom Tomislava Tomića, Marom. Prikupljanjem dokaza tijekom istrage saznaje se da Petrović posjeduje videokazetu koja je ključna za razrješenje slučaja. Dakle, serija tajnovitih činova pretvara se u jedan veliki zagonetni čin, a završnim otkrićem dolazi se do katarze. Kulminacija radnje sve je veća što se više udaljava od tajnovitog čina. U naglom padu otkriva se završetak, odnosno razrješenje samog zločina i hvatanje zločinca. Stanko Lasić navodi da je "varijanta istrage s kulminacionom točkom na kraju najčešća varijanta oblika istrage. Povijest kriminalističkih oblika pokazuje da se ta varijanta razvila iz dva tipa priča:

a) iz kriminalističke priče tipa E. A. Poea i Conana Doyles; ta priča zahtijeva brzo razvijanje i nagli kraj: pisac je prisiljen da otkriće, potjeru i kaznu zbije u kulminacionu točku i s njom završi svoju historiju;
b) iz nekih elemenata onog modela kriminalističkog romana koji zovem "roman-feljton"; u romanu-feljtonu rijetka je varijanta s kulminacionom točkom na kraju, ali su pojedini blokovi (pa čak i sekvence) izgrađeni upravo na tipičnoj shemi te varijante: uzdizanje kompozicione linije i njezin nagli zaokret/pad (Lasić, 1973: 75).

Tanga boy možemo svrstati u prvi oblik takvog kriminalističkog oblika zbog toga što se tek na samom kraju kulminacijom tajnovitih činova dolazi do razrješenja istrage.

U obliku istrage samo jedan lik zna tko je počinio zločin, a to je ubojica. S druge strane zakona stoje policajci, istražitelji, detektivi koji žele riješiti istragu i donijeti pravdu. "Čitatelj je uz policajca/detektiva/ progonitelja najprivilegiraniji lik, ali ni on nema privilegij zločinca / ubojice koji jedini posjeduje ključ zagonetke." (Lasić, 1973: 82) Nakon oblika istrage slijedi oblik potjere. Prigovor koji se postavlja u ovom obliku prigovor je razrješenju zagonetke, zagonetni čin postaje otvoreni čin u kojem nam je ubojica sada već poznat. Stvar je potjere da dovrši ono što čitateljima više nije zagonetno. Razrješenje istrage uloga je koja mora pripasti detektivu. Inspektor Vidmar potječe iz bogate obitelji, školovan je, a često mu osobe u njegovoj prisutnosti ne pridaju ulogu inspektora, nego ga zamišljaju kao menadžera ili odvjetnika. Inspektor Vidmar osoba je koja je uvijek dobre volje, ljubazan i tolerantan. Iako se u *Tanga boyu* istodobno pojavljuju dva detektiva, saznajemo da je inspektor Vidmar uz inspektora Crnkovića ipak osoba koja je svojim detektivskim sposobnostima metodičkog razlaganja i istraživanja odgovorna za razrješenje istrage. Upravo je inspektor Vidmar pronašao osobu odgovornu za ubojstvo svojim metodama istraživanja, što saznajemo iz njegova razgovora s inspektorom Crnkovićem:

- *Kako ste ga iskopali? – upita Mladen.*
- *Preko Interneta. Znali smo da njegov klijent proizvodi kotačiće i opremu za zaštitu na radu. Pokazalo se da je to dovoljno. Klijent se zove Babić d.o.o., a agencija Bilo. Propagandist je gospodin Goran Petrović.*
- *Svaka čast, Vidmar. Zašto nije došao na parkiralište kako su se dogovorili?*
- *Došao je, ali se ne sjeća da je vidio Tomićev auto.* (Kovačević, 2008: 81)

Daljnjim istraživanjem inspektor Vidmar pronalazi videokazetu na kojoj se pojavljuje Miroslav Beljo, a ključna je za rješenje ubojstva. Završna scena hvatanja ubojice konstruira se kao zamka.

Navođenjem dokaza koje su pronašli u autu Gorana Petrovića inspektor Vidmar želi ga navesti na priznanje ubojstva: "Ubojica je pokupio Beljin novčanik, mobitel i ovu kasetu. Izašao je iz zgrade i ubacio ih u automobil. Zatim se odvezao na parkiralište i riješio se stvari. Možda je pri tome iz automobila izvadio pogrešnu kasetu. - Pa to nema smisla. To bi mogo biti jedino ako sam ja ubojica." (Kovačević, 2008: 164) Enigma je riješena, a nakon njezina rješenja slijedi blok kazne.

Svaki kriminalistički oblik završava, naravno, blokom kazne. To je onaj element kriminalističkih oblika u "kojem se životna i društvena koncepcija pisca najadekvatnije izražava" (Lasić, 1973: 121). Stanko Lasić navodi kako je u povijesti kriminalistički roman zapravo roman reda i zbog toga je najčešći slučaj u strukturi da ubojicu stiže pravedna kazna. Ovakva tumačenja odnose se na sve kriminalističke oblike. Ubojica mora biti kažnjen u skladu s normama društva, a takav završetak samo potvrđuje sistem vrijednosti u kojemu zločin mora biti kažnjen. Ubojica Petrović saznanjem da je otkriven postaje svjestan što je zapravo napravio te zna da ga čeka suđenje, presuda i zatvor. Inspektor Vidmar navodi svoje završne zaključke nakon njegovog priznanja: "Nevjerojatno je da ga je sudbina tako morbidno spojila s jednim ovakvim bijednikom." (Kovačević, 2008: 171) Pravedna kazna, kao i društvo sa sustavima moralnih vrijednosti mora postojati u kriminalističkim oblicima kako se ne bi narušila ravnoteža u kojoj trijumf zla prevladava. Kriminalistički oblik kao takav vrlo je tradicionalan budući da ističe moralne vrijednosti kao što su hrabrost, vjernost, iskrenost i slično. Osim emocionalnih vrijednosti ističu se i društvene vrijednosti kao što su profesionalni moral i poštivanje zakona. Možemo zaključiti sljedeće: "Krimić, ukratko, polazi od pretpostavke da je zlo potrebno na svijetu i da zlo i nije drugo do naličje dobra." (Pavličić, 1990:11)

7. ZAKLJUČAK

Kriminalistički književni oblici svojom se shematskom strukturom svrstavaju u područje trivijalne književnosti, no pogledavši povijesni razvoj književnosti očito je da i neka djela ozbiljne književnosti nisu bila lišena shematične strukture. Prvenstveno se to odnosi na pučke knjige koje potječu još iz šesnaestog stoljeća. Trivijalnu književnost, pa tako i kriminalistički diskurz nikako ne smijemo obezvrijediti samo na temelju njihove sheme. Upravo je shematska struktura omogućila stvaranje kriminalističkog diskurza. Tekstualni

predložak *Tanga boya* prikazao se korespondentnim teorijskom okviru kriminalističkog diskurza. Bez obzira na temeljne razlike romanesknih i dramskih oblika, Lasićeva *Poetika kriminalističkog romana* predstavila je temeljne elemente za usporedbu i analizu kriminalističkog radiodramskog iskaza. Iako su prikazane razlike između dramskih i romanesknih oblika, ne može se izbjeći činjenica da je moguće u obje književne vrste pronaći određene kriminalističke sadržajne, stilske i strukturalne elemente. Osim toga, temeljna poveznica između navedenih oblika očituje se u elementu *pripovijedanja* i *priče*. Bitna odrednica kriminalističkih romana, kao i radiodrama, usmjerenost je na moralne vrijednosti. Kriminalistički oblici svojim čitateljima pružaju borbu dobra i zla u kojoj pravednost uvijek dolazi na prvo mjesto, a taj etički razlog je često uzrok posezanja čitatelja za djelima kriminalističkog diskurza.

8. Literatura

8.1. Predmetna literatura

Kovačević, Hrvoje. 2008. *Tanga boy*. Zagreb: Znanje.

8.2. Stručna literatura

1. Brešić, Vinko. (1994) *Novija hrvatska književnost: rasprave i članci*. Zagreb: Nakladni zavod matice Hrvatske.

2. Car-Mihec, Adriana. (2004) *Krimi radiodrama*. Kazalište. 7, 17-18, str. 84-89.
3. Car-Mihec, Adriana. (2006) *Od krimi romana do krimi radiodrame.* Riječki filološki dani. Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa Riječki filološki dani. 6, str. 591-602.
4. Crook, Tim. *Principles of writing radio drama*. URL: http://www.irdp.co.uk/scripts.htm (Zadnji puta pogledano : 24. kolovoza 2015. godine)
5. *Hrvatska radio-drama 1990/1991*. (1991) Zagreb: Hrvatski radio.
6. *Hrvatska književna enciklopedija*. (2010) Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
7. Knežević, Sanja. (2011) *Branimir Donat (5. IX. 1934. – 15. IV. 2010.).* Croatica et Slavica Iadertina. Vol. 6, str. 436-438.
8. Lasić, Stanko. (1973) *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Liber.
9. Mučalo, Marina. (2010) *Radio: medij neiskorištenog povjerenja.* Medijske studije. 1-2, str. 78-90.
10. Pavličić, Pavao. (1990) *Sve što znam o krimiću*. Beograd: Biblioteka Albatros.
11. Pavličić, Pavao. (2009) Lirika i etika. Dani Hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Vol.35, str. 112-139.
12. Peleš, Gajo. (1999) *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor.
13. Pfister, Manfred. (1998) *Drama – teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
14. Prica, Čedo. (1987) *Stvarnost i iluzija*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka.
15. Sapunar, Marko. (2000) *Radio u 21. stoljeću*. Politička misao. 1, str. 205-210.
16. Solar, Milivoj. (2005) *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
17. Solar, Milivoj. (2005) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
18. Solar, Milivoj. (2011) *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.
19. Škreb, Zdenko. (1970) *Kakvu kolektivnu društvenu potrebu zadovoljava kriminalni roman?* Umjetnost riječi. XIV, broj 4, str. 456-460.
20. Škreb, Zdenko. (1981) *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga.
21. Vončina, Nikola. (1988) *Hrvatska radiodrama do 1957. – Komparativni pregled*. Zagreb: Školska knjiga.
22. Vončina, Nikola. (1990) *Kazalište, radio, televizija*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
23. Vuksanović, Divna. (2013) *Mediji kao umjetnost*. In Medias Res. 3, str. 264-275.
24. Žmegač, Viktor. (1963) *O terminu "zabavna književnost."* Umjetnost riječi. God. VII, str. 333-335.
25. Žmegač, Viktor. (1976) *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber.