

Antun Pavešković

UDK: 821.163.42.09Tribuson, G.
Pregledni članak
Rukopis prihvaćen za tisak: 8. 2. 2017.
DOI: <http://doi.org/10.21857/mjrl3uwn49>

TRIBUSON – PROLEGOMENA

Sažetak

Članak je skica za sintezu jednog zanimljivog književnog opusa u kojoj autor nastoji povezati različite žanrovske i tipološke aspekte pisca Gorana Tribusona. Autor prikazuje sva bitna obilježja Tribusonova pripovjedačkog opusa. Isto tako, komparira Tribusonove kriminalističke romane s romanima nekih skandinavskih pisaca i tvrdi da je Tribuson velik uspjeh postigao prije njih. Autor odaje priznanje neospornoj vještini pripovijedanja povezanoj s preciznim uočavanjem socijalnih i psiholoških obilježja likova.

Ključne riječi: pripovijest; pripovjedni postupci; kriminalistički roman; socijalni moment; scenarij; paralelna fabula.

1. TRIBUSON, ŽIVOT, OPUS

Neke pojave, ljudi, činjenice rastu pred nama neopazice, od svojih početaka, kada smo tek uočili njihov nastanak, do vrhunaca, kad shvatimo da su izrasle do razina koje nismo stigli ni primijetiti. I dok smo pogled usmjerili prema gore, oni su se već učvrstili u visinama. Za Gorana Tribusona ne može se, doduše, kazati da nije primijećen. Publika ga je voljela, a ljubav i mržnja kritike varirala je od naslova do naslova koje je neumorno izbacivao na tržište, ispisavši čitavu biblioteku romana, pripovijedaka, autobiografskih zapisaka. Ljubav općinstva oduvijek je u književnom kontekstu pobuđivala sumnju profesionalnih čitatelja. Trag je to snobovske predrasude da popularno štivo, pitko, zabavno, jednostavno i zanatski spretno, nikako ne može biti vrhunski literarni artefakt. Pseudoaristokratski duh ne želi se pomiriti s činjenicom da tekst koji plebs razumije i voli može i za produhovljena čitatelja, kakvim u načelu smatra sebe, biti dostojna poslastica. S druge strane, svrstavanje generacije poletaraca iz sedamdesetih u žanrovske kalupe dodatni je simptom nesnalaženja književne kritike, uporne u pronalaženju vanjskih uzora kao jedinog jamstva pripadnosti svjetskoj kulturnoj zajednici i istodobno izdašne u prezentaciji vlastite informiranosti o relevantnim svjetskim trendovima.

Mada je Tribusona književna javnost ne samo primijetila nego mu nerijetko bila i sklona, dugo se uz njegovo ime redovito nalazilo neko „ali“. Najtočnije je taj odnos

kritike i književnika dijagnosticirao Velimir Visković: „Goran Tribuson doista nije nikad imao previše sreće s kritikom. U doba kad je pisao fantastiku, kritičari su ga napadali kao ‘borhesovca koji je izgubio svaku vezu sa stvarnošću’ i bavi se isključivo recikliranjem zakučastih simbola preuzetih iz raznih ezoteričkih doktrina i manirističkog odvijetka književne baštine.“ (Visković, 1988., str. 231) U vrijeme kad je nastala citirana kritika situacija se već promijenila, ali ne nužno u korist pisca: „A sada, kad je radikalno izmijenio poetiku, usidrivši se najzad u tu stvarnost, potiskujući u svojoj artističkoj naravi iracionalno i fantazmagorično, baveći se u nizu romana nostalgičarskim opisivanjem odrastanja svoje generacije i mitskih toposa kolektivnog senzibiliteta, a u drugom iskušavanjem mogu li konvencije kriminalističke proze funkcionirati i kad se primijene na tematiku vezanu za naše podneblje, sada dakle takvom Tribusonu kritičari opet prigovaraju da je previše plošan, naivan, bez dubine i pravih umjetničkih ambicija...“ (Visković, 1988., str. 231)

Tek malo ranije, drugi jedan kritičar, u to doba, i uz stilske praznine i kadšto skučene prosudbe, itekako utjecajan, ocijenio je: „Goran Tribuson (1948.) kao i ostali njegovi vršnjaci fasciniran je Borgesom i još nije postao svjestan činjenice da je učitelj pokazao put ali da vidike zastire njegova velika i tajanstvena sjena.“ (Donat, 1986., str. 151)¹ Ono čega kritik nije bio svjestan jest da je Tribuson i količinom napisanoga i kvalitetom svojeg idiolekta krenuo putem ne samo izgrađenja pisca nego i respektabilna književnog imena. I ne samo to. U međuvremenu, usuprot kritici ili bez obzira na nju, Tribuson je postao nezaobilazna činjenica književne scene. Intrigantan, čitan, zanimljiv, kompleksan, stasao je u veliko ime i prije nego što su ga s pravom uvrstili među hrvatske besmrtnike. Time je posve anuliran sud istoga kritičara, izrečen u nastavku gore citirane, kratke, enciklopedijski koncipirane opaske: „Priče o zbivanjima s onu stranu mogućeg, putovanja labirintima gotovo sirenski neodoljivo privlače ovog poklonika općih mjesta manirističke književnosti.“ (Donat, 1986., str. 151)

Ova će prosudba ostati trajnim dokazom vremenitosti književnokritičke prosudbe i potvrdom da kritika nije znala prepoznati raskošnu magiju pripovijedanja Gorana Tribusona. Stoga je već na početku izlaganja nužna poetološko-povijesna digresija, makar i podulja. Pridijevati generaciji hrvatskih fantastičara Borgesa pro-

¹ Generaciji fantastičara, ako ih tako uopće možemo nazivati, atribut borhesovštine pridao je upravo B. Donat. Očito, prepoznao je u tom modelu vlastitu obaviještenost o globalnom utjecaju Borgesa, ali je previdio niz komponenti njihova stvaranja. Previdio je da fantastika hrvatskim piscima služi kao sredstvo deideologizacije književnosti, kao sjajna poluga izmještanja literature iz izvanknjiževnih naloga i vraćanja u okvir estetskih okvira, te samu filozofsko-simboličku nijansu Borgesovih pripovijesti koja našim „fantastičarima“ nije bila aktualna upravo iz spomenutih razloga. Previdio je i skori razvoj Tribusona u smjeru društvene kontekstualizacije i društvenopolitičke, manje-više diskretne, ali redovito nazočne kritičnosti. O tome koliko je Tribuson prakticirao ono što nam se danas „vraća“ kao veliko „otkriće“ nordijskog krimića nekoliko riječi kasnije.

mašeno je i iz jednostavna razloga što njih uglavnom nije zanimalo poigravanje erudicijom, a među njima je učenost u svojim prozama očitovao, naravno, s drugim motivima i s pravom mjerom, sam Tribuson. Veliki Argentinac bio je dovoljno obrazovan da već zarana shvati kako je samo distanca spram knjižnice dostojna postmoderna vremena. Distanca koja je upravo vlastitom obaviještenošću otvarala prostor superiornoj relativizaciji. Hrvatska tradicija, zatrovana Krležom i krležinskom sljedbom, svela je erudiciju na nemilosrdni štreberaj, zauzetost uvjetovala političkim propovijedima, a književni stil poistovjetila s patetičnim eskapadama.² Već i stoga u Hrvatskoj nije bilo moguće biti „borgesovcem“. No, sa Šoljanom i Slamnigom (mada privatno eruditima i vrsnim znalcima književne i kulturne tradicije) kao generacijskim prethodnicima zaživio je u našoj književnosti i svojevrzni otpor ili u najmanju ruku sumnja spram erudicije kao sredstva nadmoći ili barem osvajanja moći. Kontekst u kojem dominira krležijanska opsjednutost podacima i ideološkom isključivošću jest i onaj u kojem se javlja i Ranko Marinković, konačno i Šoljan i Slamnig te generacija fantastičara. Srećom, sve dovoljno snažni glasovi, kadri izboriti autonomnost u odnosu na kontekst. U takvoj duhovnoj situaciji zabava je gotovo (protu)ideološki izbor. Mašta, igra, efektna dosjetka usuprot smrtnoj ozbiljnosti ravne su tada poetičkom programu. U tom je smislu generacija „fantastičara“ daleko ideološkičnija nego što se to i njima i nama može učiniti. Tribuson nije izuzetak. On je možda i najjači glas naraštaja. I takvim je ostao do danas. (Pavešković, 2004., str. 124)

O Tribusonu se već zna gotovo sve, pa bi uobičajena životopisno-enciklopedijska bilješka formalno počela „atomske“ 6. kolovozom, kada je, 1948. godine, ugledao svjetlo dana u Bjelovaru. U tom je gradu završio i osnovnoškolsko te gimnazijsko obrazovanje. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1973. diplomirao je jugoslavistiku i komparativnu književnost, a 1977. obranio je magistarski rad s temom naracije u književnosti i filmu. U razdoblju 1976./79. bio je stručni savjetnik u Odjelu za međunarodnu suradnju Republičkoga komiteta za znanost. Potom 1979./95. radi u Vjesnikovoj Agenciji za marketing, a 1995. – 2000. pomoćnik je urednika u Nakladi Leksikon. Filmski scenarij predaje od 1996. na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti (an.-red., 2009., str. 38-39). Za redovitog člana HAZU, najviše hrvatske znanstvene i umjetničke ustanove, izabran je 19. rujna 2008. (Matulić, 2012., str. 331-332).

Književnu karijeru otvara početkom 1970-ih kratkim pričama postajući tako dionikom, ali i žanrovskim rodonadželnikom prvoga naraštaja tzv. fantastičara. Osobina Tribusonova pisanja, uočljiva već tada, na samim počecima njegova rada, jest konstantna kakvoća izriječja i uvjerljivost zapleta. Mladi je pisac već stvarateljski definirao sve bitne karakteristike zrelog autora. Prije nego o fazama,

² Ako se Sartre, kako nam pripovijeda legenda, i divio Krleži, treba se sjetiti da nije poznao hrvatski jezik!

u njegovu je slučaju govoriti o mijenama. Podjelama sistematizirati njegov opus moguće je samo tematski i u tom pogledu „možemo primijetiti da svoje knjige, zapravo, grupira u tri tematska niza. U prvome je eruditska, estetski ambiciozna, ‘borgesovska’ fantastika, kojom je započeo svoju karijeru pisca, da bi je se osamdesetih javno odrekao kao nečega ezoteričnog i hermetičnog, što plaši čitatelje. Ali, na sreću, ipak nije odustao od tog [_____] – najboljeg dijela svojeg opusa (iako je njegova izvrsna fantastička zbirka *Zvijezda kabarea*, [____], ostala gotovo nezamijećenom). Drugi niz čine njegovi krimići, a treći autobiografska proza o odrastanju u koju osim spomenute trilogije idu i romani iz osamdesetih *Polagana predaja*, *Legija stranaca* i *Povijest pornografije*, ali i novi hitovi poput [_____] *Ne dao Bog većeg zla*.“ (Visković, 2006., str. 82)

2. PRIPOVIJESTI

U pričama, tematski fantastičnima, književnokritička percepcija prepoznala je zanimanje za okultizam, sotonizam, fantazmagoriju, mitologiju i srednjoeuropske lokalitete. Obiluju zanatski superiornom intertekstualnošću, metatekstualnošću i paradoksom. Taj dio opusa okupljen je u zbirkama *Zavjera kartografa* (1972.), *Praška smrt* (1975.), *Raj za pse* (1978.), *Klasici na ekranu* (1987.) i *Osmi okular* (1998.). Dobar izbor njegovih pripovijetki, okrnjen donekle nepažljivom lekturom i korekturom, tiskan je 2010. pod naslovom *Noćne priče*. Instruktivan presjek autorova stvaranja pruža međutim uvid u raznovrsnost tematskih interesa i u Tribusonovim kraćim prozama. Prvu po redu, *Samostan*, trebali bismo svrstati u simboličko-fantastičan žanr jer tretira temu izvrnuta svijeta, samu po sebi fantastičnu, ali prožetu skrivenom porukom, ne osobito uspješno plasiranom, o supostojanju više realnosti te želji i nemoći čovjekovoj da se domogne onkraja.

Ljetnikovac tematski spada u horor, točnije u vampirski podžanr horora. Priču samu rekonstruiramo na kraju, s obzirom na to da je razlomljena rašomonskim pripovijedanjem triju protagonista u prvom licu. Multifokalni pripovjedni postupak ne relativizira istinu nego oživljava pričanje kojim se, vješto skupljajući dio po dio priče, zaokružuje jedinstvenu pripovijest. *Vlak* je kratka priča čija je fantastika analogna začudnom svijetu Dina Buzzatija, utoliko što – osim napetosti privlačne publici bez obzira na predilekcije čitatelja – nosi i duboko potresnu humanu poruku o zagonetci stradanja i patnje. *Osporeno autorstvo* i *Klasici na ekranu* poigravaju se književnim stvaranjem, problemom autorstva i statusom književnika.

Da je riječ ne samo o darovitu pripovjedaču nego i sjajno obrazovanu književniku³, vidi se iz brojnih metatekstualnih segmenata, od kojih onaj na početku *Ospo-*

³ Kritika je uočila još jedan trag Tribusonova iznimna obrazovanja. On naime voli postupkom citirati poznate književnine i aludirati na djela iz kanonskoga fundusa svjetske kulturne baštine.

rena autorstva sažeto definira samu bit književnosti: „Priča koju sadrže naredni retci nije ni istinita, ni lažna, ona je naprosto moguća, što znači da se temelji na nekim podosta vjerojatnim okolnostima i zbivanjima koje su mogle zadesiti našeg junaka.“ (Tribuson/a, 2010., str. 135) Takvi poetički, metatekstualni izleti nisu u Tribusona rijetki, čime se on potvrđuje ne samo kao zabavan pisac, zabavljač publike, nego, u najmanju ruku, kao stvaralac duboko svjestan svih aspekata svojeg zanata i svih razina svojega umjetničkog medija. Gorčina nepriznata stvarateljstva u toj, kako je sam pripovjedač naziva, pikareski, gotovo prokazuje glavni lik izlikom za ispovijed samoga autora. Međutim, mada povod za samoočitovanje samog Tribusona, lik je uvjerljivo opisan, njegova je sudbina autentična, baš stoga što udovoljava propozicijama iz navedena odlomka s početka priče. Zato bi, i uz metatekstualnu ogradu od vlastita junaka, i sam kraj priče bio manje uvjerljiv da nas tragikomična sudbina Laszla Javora nije dovela do gorka autorova zaključka: „Dakle, ukoliko ste baš čvrsto nakanili pačati se u umjetnost, pravite radije nekakva karnalna djela puna prišteva, gnoja i sukrvice, jer će vas u protivnom osporiti i štirati nogom u stražnjicu! Ali, oprostite im, jer tim udarcem u stražnjicu ne brane oni sebe. Brane vaše djelo!“ (Tribuson/a, 2010., str. 141) Zaključka naime koji je metatekstualna obrana prava umjetnosti da zabavlja najširi mogući spektar publike, ali i zaključka koji, poput početka ove novele, vlastitom pojavnošću dokazuje da i zabavna, naizgled nezahtjevna proza itekako počiva i na intelektualnoj spremi njezina autora.

O literarnoj obaviještenosti svjedoči i pripovijest znakovita naslova *Život je ipak lijep* koja prati sudbinu Ive Mrveka zvanog Cigla. Mrvek zaokružuje nisku Tribusonovih marginalaca. On je i više od toga, on je suma Tribusonovih gubitnika, a sama priča svojevrsna praktična poetika gubitništva i rubnosti. Podnaslov *Božićna priča* sugerira da djelo i nije drugo do parafraza i adaptacija istoimene Dickensove pripovijesti. Vrlo uspjela zbog uvjerljiva opisa zagrebačke sredine i sugestivno autentičnih likova.

Zapletom koji obavlja Rudija Gruber, junaka *Klasika na ekranu*, zapletom koji je smislio Gruber sam, pisac nas postavlja pred vječito aktualni poučak o tome da život konstruira književnost koja, povratno, gradi sam život. Odnos života i umjetnosti zatvoren je krug. Ta pripovijest iz 1986. poetološki je iznimno važna jer, uobičajeno tribusonovski spretnim humorizmom, problematizira odnos književnoga zabavljaštva i preuzetne, „visoke“ literature. To je u isti mah jedna od stalnih Tribusonovih tema o kojoj se voli izjašnjavati i u literaturi i izvan nje. Inače, da se ne libi metatekstualnosti, obično zauzete poetološkim razmišljanjima, potvrđuje i podosta metatekstualnih, metanarativnih ekskurza. Ne stideći se isticanja vlastite zanatske uloge, ne krijući vlastitu učenost, Tribuson nas voli podsjetiti na nazočnost pisca znajući dobro da njegov humorizam, poznavanje koliko i poigravanje zanatom⁴, ali

⁴ Poigravanje zanatom pretpostavlja suvereno ovladavanje njime, inače se pretvara u plitku, neuku-

i primjerena, strogo reducirana, doziranost izleta u diskurzivno ukida suhoparnost takvih poetoloških i književničkih očitovanja: „Kao revni i disciplinirani pripovjedači, poštuju kronologiju i krenimo redom!“ (Tribuson/a, 2010., str. 75) Ili: „Pazite, ovdje zapravo počinje glavna sekvenca naše priče, sekvenca koja se ponajviše oslanja na pretpostavke!“ (Tribuson/a, 2010., str. 138) Itd.

Odulja priča *Stieglerovi spisi*, majstorski spoj trilera i fantastike, zapravo je višeslojna parabola o odnosu slučajnosti i zadanosti, povijesti i sudbine, kontingentne svagdašnjice i čvrsto određena, tajanstvena usuda. Ona govori o pokušaju čovjeka da ovlada budućnošću, ali i njegovoj nemoći pred unaprijed zadanim prokletstvom. U krajnjoj liniji, to je prisposoba o vječitoj čovjekovoj želji da se domogne božanske moći upravljanja sudbinom, ali i simbolična slika onih što i danas maštaju da, pokoravajući neizvjesnost, pokore samoga čovjeka. Korespondira to i s teorijama urote, ali i s djelatnostima današnjih „diskretnih“ skupina koje u blistavoj izolaciji u redovitim intervalima razmatraju sudbinu suvremena svijeta. Žele li je i uzeti u ruke, nije poznato. No, malo je vjerojatno da je to društvo posvećeno isključivo teorijskim razmatranjima o problemima današnjice. Ostaje nam dvojiti je li Tribuson konstruirao vjerodostojan uzorak budućnosti, vješto opisujući igru moći, ili se tek poigrao s teoreticima zavjere ovim riječima: „Demijurzi budućega svijeta utemeljili su dvije skupine, skupinu arhitekata uspona, koji su trebali domisliti buduću svijet reda s moćnom Njemačkom kao voditeljicom, i skupinu arhitekata pada koji će preko njemačke Golgote odvesti narode u budućnost slobodne volje nad kojom će bdjeti Amerika.“ (Tribuson/a, 2010., str. 254) Završetak Stieglerov negacija je mogućnosti ovladavanja sudbinom, kao i negacija stremljenja svih onih koji preko tuđih leđa nastoje izjednačiti svoj parcijalni interes s budućnošću svijeta.

Tri ovdje⁵ uvrštene odulje pripovijesti (*Ogled o slikarstvu*, *Grobljanska lirika* i *Moj brat Puškaš*) možemo nazvati autobiografskima jer je način pripovijedanja u prvom licu, a još bitnije – pouzdan pripovjedač – zajamčio književnu autentičnost biogra-

snu parodiju. Mnogo je mjesta na kojima se Tribuson nadmoćno, ali nikada nadmeno – prije će biti da mu je gotovo neugodno što dobro poznaje spisateljsku meštiju – igra s književnošću. Osobito majstorski ekskurz nalazimo u romanu *Made in U. S. A.* Pripovjedač kreće u opis egzistenta-okolice te ga istodobno implicitno komentira poigravajući se književnopovijesnom analogijom, odnosno opisom ne građanskog života nego književnih toposa koji se u opisima danoga rabe: „Kuća građevinskog poduzetnika Ljudevita Lukačeka, koga je dnevni tisak već dobro naćeo, nalazila se na sjevernom dijelu Zagreba, negdje između Cmroka i Gornjeg Prekrižja. Kad bi je trebao opisati, najjednostavnije bi bilo reći da je to bila prava kuća pravog građevinskog poduzetnika. Takav opis, jasno, uključuje pošljunčanu stazu, perivoj crnogorice, snježnobijelu fasadu, terasu na kojoj gotovo da se može igrati tenis, ruske hrtove i mali natkriveni bazen što služi za fasciniranje gostiju. Ako bi trebalo dati još detaljniji opis, najbolje bi bilo proširiti ga kućnom pomoćnicom ili gazdaricom koja brine o svemu. U prošlom stoljeću bi takvu osobu, koja bi obligatno bila muškog roda, zvali ‘majordmus.’“ (Tribuson/a, 2000., str. 60)

⁵ Zbirka *Noćne priče*.

fizma, važniju nego što je stvarna potvrda o podudarnosti književnosti i života. Likovi koji se javljaju u više proznih uradaka, autobiografskih i „autobiografskih“ (drug Blažo Nekvinda i dr.), dodatno potvrđuju Tribusonovu vjeru u književnu stvarnost kao životnu. To nipošto ne znači da je književna i životna stvarnost na istoj ontološkoj razini. Riječ je samo o uvidu o imaginaciji koja kreira realnost i stoga je daleko viša od pukog odraza života.

3. ROMANI, KRIMIĆI, PRIPOVJEDNI POSTUPCI

Vratimo li se kronološki nizovima opusa, vidjet ćemo da Tribuson, napustivši na neko vrijeme fantastiku, zadržava srednjoeuropsku ikonografiju i interes za okultno, što je uočljivo u romanima *Snijeg u Heidelbergu* (1980.), *Čuješ li nas, Frido Štern* (1981.) i *Ruski rulet* (1982.). U središtu prvonavedenoga jest sotonistička tema, dok je *Ruski rulet* generički označen kao „bulevarski roman“. Ujedno je to i skok od eruditske fantastike prema trivijalnomu romanu, prijelaz kojim autor prihvaća ludičku poetiku i estetiku *campa*. Roman *Potonulo groblje* (1990.) uspješno koketira s hororom, a *Sanatorij* (1993.) djelomičan je povratak fantastici.

Bitan su dio Tribusonova opusa autobiografski romani prožeti istraživanjem generacijskog identiteta i osobnog odrastanja u okvirima popkulture mitologije šezdesetih: *Polagana predaja* (1984.), *Legija stranaca* (1985.), *Povijest pornografije* (1988.), *Ne dao Bog većeg zla* (2002.), *Zbirka otrova* (2010.). Iznimno duhovite zbirke autobiografskih „zapisa o odrastanju“ *Rani dani* (1997.), *Trava i korov* (1999.) i *Mrtva priroda* (2003.) tematski su nastavak navedena romanesknog niza. Podebelu *Povijest pornografije* treba promatrati kao nadopus autobiografskog odvojka jer sažimlje ili anticipira sve likove i bitne situacije Tribusonovih odrastanja, raspoređene u njegova brojna djela na tu temu. Samo velika zanatska vještina spašava ponavljanja likova, situacija, fabularnih kompleksa od dosadnog osjećaja repetitivnosti.

Drugi su odvojak stvaranja, kriminalistički, romani *Zavirivanje* (1985.), *Made in U.S.A.* (1986.), *Uzvratni susret* (1986.), *Siva zona* (1989.), *Dublja strana zaljeva* (1991.), *Noćna smjena* (1996.), *Bijesne lisice* (2000.), *Gorka čokolada* (2004.), *Susjed u nevolji* (2014.), *Propali kongres* (2014.) i *Sestrica s jezera* (2015.). Jedan od najpoznatijih iz te serije, *Made in U.S.A.*, suočava publiku s prototipom istražitelja-gubitnika čije će mjesto kasnije zauzeti Nikola Banić. No, za razliku od Banića, Politeo nije ni profesionalni istražitelj niti bi se o njegovu životu moglo govoriti kao makar i djelomično uspješnom u bilo kojem segmentu djelovanja. Čak ni kao istražitelj, u ulozi koja mu je nametnuta i koju je prihvatio kao usputnu i sporednu postaju životnog puta, nije osobito uspješan⁶. Više nego što sam išta bitna otkriva, on je pratilac tajanstvena junaka koji ga je unajmio zbog

⁶ Da nije takav, ne bi bio tek jednokratno iskorišten, odnosno zauzeo bi mjesto detektiva Banića.

sasvim slučajne činjenice da je u posjedu stana u kojem će naručitelj njegova angažmana i stvarni istražitelj Wolf (alias Nagy) tražiti blago skriveno, kako pretpostavlja, baš tu prije mnogo godina. Sukladno opisu na početku romana, potvrđenu kasnijim zbivanjima i radnjama, glavni je lik spoj detektiva marginalca, suvišna čovjeka ruskih proza 19. stoljeća i slabića oblomovske sustalosti, također iz ruske realističke proze. „Uza sve nevolje koje su bole i kasnije ubile njegovu odvjetničku praksu, Nikola Politeo bio je rođeni pehist, jedan od onih kojima kruh namazan maslacem redovito pada na nepovoljnu stranu. Možda se uzrok tom ‘pehizmu’ nalazio u njegovu karakteru, jer je Nikola Politeo bio narav koja se nikako nije mogla složiti ni sa zahtjevima okoline, ni sa zahtjevima društvene i političke prakse, a bogme ni sa svojim vlastitim zahtjevima, ukoliko to ne zvuči previše paradoksalno. Jedni takve ljude nazivaju crnim ovcama, drugi bijelim vranama, treći namćorima ili gundalima; Politeu je vrlo dobro pristajao svaki od ovih atributa.“ (Tribuson/a, 2000., str. 9/10)

Glas romana (Genette, 1980., str. 212) utjelovljuje formalno bezlični, sveznajući pripovjedač, odnosno pripovjedač prve razine (Rimmon-Kenan, 2002., str. 93). On je ekstradijegetički utoliko što ne sudjeluje u priči kao jedan od likova (Grdešić, 2015., str. 95). Preciziramo tipološki Tribusonova pripovjedača uz bitnu metodološku napomenu da se glas njegovih romana i pripovijesti samo formalno razlikuje u zavisnosti od statusa intradijegetičkog i ekstradijegetičkog pripovjedača. Naime, mjera pripovjedačeva sudjelovanja u tekstu u većini Tribusonovih proza čiji je nositelj pripovjedač prve razine intenzivirana je kombiniranjem pripovijedanog monologa i psihonaracije (Cohn, 1984., str. 105). Konkretni, povijesni autor (ne pripovjedač!) uživljuje se u pripovijest čestom porabom pripovijedana monologa s obzirom na to da ta pripovjedna tehnika u funkciji i gramatici zauzima središnju poziciju između citirana monologa i psihonaracije, prikazujući sadržaj likova uma posrednije od prvog i neposrednije od drugog (Cohn, 1984., str. 106). Budući da pripovijedani monolog prikazuje misli likova u vlastitom idiomu dok traje referencija trećeg lica i osnovno glagolsko vrijeme pripovijedanja (Cohn, 1984., str. 102), ta tek formalna, izvanjska razlika u licu pripovjedača omogućuje konkretnom pripovjedaču živ, maštovit prikaz nutarnjeg života likova približavajući ga pripovijedanju u prvom licu. Istodobno, ta podudarnost omogućuje objektivnost i time vjerodostojnost Tribusonovim proznim glasovima realiziranim u prvom licu.

Tribusonovoj uvjerljivosti, osobito efektnoj kada pripovijeda autobiografski, ali ništa manje uspješnoj kada brodi maticom fantastike ili krimića⁷, pridonosi još je-

⁷ Ova izjednačenost autobiografske i proze koja se bez ostatka očituje fikcionalnom podsjećajući na mudrost Friedricha Dürrenmatta, koji bi na pitanje o svojem privatnu životu uzvratio, otprilike, kako je njegova književnost njegova autobiografija. Zapravo, to je istina svake velike književnosti, a Tribusonova, sudom kritike velika ili ne, sigurno označava jedno razdoblje hrvatske popularne kulture, ali i suvremene književnosti.

dan postupak primijenjen i u ovom romanu. Pripovjedač nam ne dopušta saznati više nego što zna njegov glavni junak, stalno suočen s novim i novim tajnama, uvijek iznova pred neodgovorenim pitanjima čiji odgovori ili izostaju ili otvaraju nova pitanja. Konkretni pripovjedač posve je „uživljen“ u „svijest“ glavnoga junaka i priopćava tek koliko može znati junak, a ne sveznajuća instancija naratora. Riječ je o narativnoj figuri nazvanoj *paralipsa*. Naratologija definira da ona „podrazumijeva pružanje manje informacija no što je dopušteno kodom fokalizacije koji određuje cjelinu pripovijednog teksta. Pripovjedač određenu informaciju namjerno krije od adresata da bi odgodio otkrivanje tajne ili rješenje zagonetke te proizveo napetost, a ponekad to čini zbog doličnosti.“ (Grdešić, 2015., str. 134) Primijenjena ovdje, figura omogućuje dvostruki suspens: čitatelj ne dvoji samo oko identiteta lika-pokretača Wolfa nego i oko pravoga motiva potrage.

4. BANIĆ

U većini Tribusonovih romana kriminalističkog žanra oštromna, beskompromisna analiza hrvatske socijalne zbilje podržana je arhetipskim likom Nikole Banića, simpatičnoga istražitelja, najprije policajca, a potom privatnog detektiva nesređena osobnog života. Rastavljen, pomalo smušen, nepraktičan u svakodnevi, Banić je idealan prototip detektiva marginalca. On je protagonist čitave serije Tribusonovih romana u žanru detektivske proze, krimića, kriminalističkog romana ili kako već nazvali taj književni model. Ono što dobrog pisca odlikuje jest i koncentracija, iscizelirani detalj, pozorno promišljena pojedinost. U nizu „krimića“ odvija se pred nama savršeno precizno ispričan Banićev život. Toga smišljeno prozaična bivšega policajca i ne osobito markantna privatnog istražitelja kritika je s razlogom nazvala Tribusonovim Philom Marlowom. Mada je neurednim životom i vanjštinom zaista najsličniji detektivu Raymonda Chandlera, moglo bi se hrvatsku inačicu detektiva samotnjaka nazvati i Poiretom i Maigretom ili Sherlockom Holmesom. Svaki je privatni detektiv svjetske literature, naime, na svoj način osobit. Bilo da je ekscentričan, bilo da je neočekivano prosječan, lik detektiva mora odudarati od jamesbondovskog stereotipa superjunaka. Taj tip lika – savršena heroja potrošen je. Odgovarao je potrebama publike u određenoj povijesnoj fazi kao sredstvo bijega u glamurozan život, drastično različit od tadašnje svakidašnjice prosječnog konzumenta kriminalističkog romana ili filma. S vremenom je hipertrofijom savršenih osobina takav junak postajao sve manje uvjerljiv i stoga neadekvatan kao sredstvo poistovjećenja i bijega od stvarnoga života čija se oskudica tim kontrastom mogla samo sve više apostrofirati. Stoga na scenu stupa njegova suprotnost. Junak gubitnik bliži je životnom prosjeku čitateljstva koje se poistovjećuje s njim afirmirajući tako vlastitu vjeru u pobjedu logike i morala nad nemoralnom tajnom, odnosno nad svijetom obavije-

nim neproničnim velovima mračnih radnji i zločinačkih pobuda. U krajnjoj liniji, detektivski roman kao hiperpotrošna roba mora se uvijek i iznova dovijati novom, neočekivanom i to je dodatni razlog zašto u njemu često funkcioniraju zgužvani antijunaci tipa televizijskog inspektora Columba.

Sam lik Banića dostatan je, s obzirom na navedenu akuratnost pisca, za jedan poseban roman i bilo bi ga zanimljivo vidjeti ne samo kao „rodilju krimi-odgonetke“ nego i glavnog junaka psihološko-egzistencijalne naracije. Gradiva je za to dostatno. „Ako bismo izdvojili priču o Banićevom privatnom životu, dobili bismo opet novi roman, građen ‘sukcesivnim postupkom’, odnosno linearnom naracijom.“ (Strsoglavac, 1996., str. 79) Kasnijeg detektiva najprije zatječemo u policijskoj službi u doba kad se njegov brak, nakon preljuba supruge, ozbiljno klima. „Banića na poslu zovu „prokletim engimatom“ jer na složenijim slučajevima radi pedantno i dugotrajno, s rukavicama na rukama, a u malim i rutinskim pokazuje katastrofalnu nesnalažljivost.“ (Strsoglavac, 1996., str. 79)

Sve to događa se u romanu *Zavirivanje*, u kojem pisac majstorski primjenjuje još jedan svoj karakteristični postupak. Majstor konstrukcije, Tribuson također maestralno tretira svaki detalj svojih pripovijesti. Štoviše, mogli bismo onu notornu englesku *The devil is in the detail* u njegovu slučaju parafrazirati kao *The angel is in the detail*. Osobito su zanimljivi njegovi usputni detalji. Na prvi pogled disfunkcionalni, barem sa stajališta fabule, oni međutim ispunjavaju istu funkciju kao i paralelni životopis Nikole Banića.

U *Zavirivanju* je riječ o pokvarenom bojleru koji Banić nakraju demontira i, odvezavši se taksijem do servisa, baca u stakleni izlog hladnokrvno moleći zaprepaštena taksista da pozove miliciju kako bi oni iz servisa znali tko im je to uradio te potom, sjednuvši na rub izloga, stoički pali cigaretu. Takvih detalja možemo naći u mnogim Tribusonovim, osobito detektivskim romanima. Izaberimo nasumično jedan, *Bijesne lisice*. Osim detalja, nalazimo tu, kao i u ostalim romanima, i sporedne likove, naizgled potpuno nevažne za odvijanje radnje, kao što je spomenuti Pako, naivno ambiciozni i posve neuspješni kinooperater, političkim domoljubljem zalučeni inkasator Marijan ili bivši štemer i aktualni alkoholičar Kembra te lokalna konobarica Zdenka. Tu je još jedno lice karakteristično za hrvatske devedesete, alkoholizirani novinar Joe Štakor. Jedna opaska dostatna je da nam namah približi lik tipično velegradskog gubitnika: „Ispred kafića naletio je na bivšeg štemera Kembru koji je izlazio strašno ljut i gotovo trijezan. Banić se začudi; to nije bilo vrijeme kada Kembra odlazi iz lokala, prije bi se reklo da mu je to vrijeme dolaska.“ (Tribuson, 2000., str. 70)

4.1. Socijalni moment

Tribusonovski detaljizam ne samo da zorno dočarava socijalni kontest. Njime se najčešće alimentira socijalni senzibilitet autora, neizostavna, kada i diskretna, kom-

ponenta njegovih proza. Takva je opaska u istom romanu stilistički istesana do savršenstva i zato društveno ubojita: „Tamo na Britancu umirovljenici su se nad prepunim kontejnerima nadali boljoj kakvoći predblagdanskim otpadaka, a profesionalni prosjaci, „opskrbljeni“ bosonogom djecom, mekšim srcima užurbanih prolaznika.“ (Tribuson, 2000., str. 88) Dodamo li da se radnja odvija u hrvatskom tajkunskom miljeu, bit će nam jasno da ovdje, kao i u nizu svojih drugih „detektivskih“ romana, Tribuson u odnosu na gibanja u europskoj književnosti, funkcionira *anticipativno*.

Taj socijalno kritički smisao, produbljen efektnim ciničnim komentarima, vidljiv je i u sjajnom opisu sprovoda na zagrebačkom Krematoriju, gdje se odvija karakteristično hrvatski vašar taštine: „Pogleda zatim prema polukrugu ljudi koji su stajali odmah u prvom redu i začudi se koliko je među njima poznatih mu lica. Vidio je ozbiljnoga sijedog državnog pjesnika, nekog političara s namještenom bolnom grimasom na licu, nekoliko pjevača kojima do danas nije uspio popamtiti imena, jednu nogometnu zvijezdu koja nije djelovala osobito ganuto, zatim slavnog dobrotvora, mnogo bogatijega od zaklade kojom je upravljao, te nekoliko fizionomija koje je mnogo puta vidio u novinama, ali baš nije bio siguran u koju bi ih društvenu skupinu smjestio. Korak ispred jednoga od takvih stajao je i vrlo stari kaptolski dužnosnik, pomoćni biskup ili tomu slično, koji je prijateljima medija bio poznat po tome što je redovito blagoslivljao razne novootvorene stvari, od trafostanica pa sve do umjetnih bubrega. Nakon što je glazba utihnula, gore s galerije razlegne se neka tiha i umiljata zborna pjesma, koja je mogla biti i kakva engleska uspavanka.“ (Tribuson, 2000., str. 131)

4.2. Diskurzivna abrevijacija

Bitna karakteristika Tribusonove proze na mikrostilskoj razini mogla bi se teorijski definirati kao *diskurzivna abrevijacija*. Evo nasumična primjera: „Naime, ta je Ružica [u rečenici neposredno prije ove definirana kao fatalna, A. P.] bila kći lokalnog kirurga, primariususa dr. Ozmeća, koji je bio strašno pošten čovjek, pa je u skladu sa svojim moralnim uvjerenjima mito primao samo kod kuće, gdje je Ružica od operiranih tatinih pacijenata preuzimala odojke, pečene i sirove, šopane guske, srebrne escajge i umjetne bunde, odnosno sve ono što bi nesretnici, po čijim su glavama jez-dili neki grozni karcinomi, donijeli na primariusova vrata.“ (Tribuson/a, 2010., str. 430) Dakle, riječ je o komentaru koji nam u jednom jedinom iskazu, stilom hinjene, ali uvjerljive (ne)naivnosti, prikazuje i kontekst u kojem se javlja lik fatalne žene, ali i moralni profil društva sazdana na licemjerju, a sve to začinjeno i crnim humorom. Ironija temeljena na diskretnoj kritici društva postupak je koji elegantnom sažetošću efektno poantira i dezideologizira društvo snažno oslonjeno na ideologiju. Elegancija, u književnom djelu moguća samo ako je prosede funkcionalan, proizla-

zi iz karakterističnog postupka ulančavanja metatekstualnog i narativnog diskursa. Tribusonove abrevijacije uvijek ili zaokružuju neku pripovjednu epizodu ili se ona na njih izravno nastavlja, kao što je u navedenu ulomku iz pripovijesti *Moj brat Puškaš*, za kojim odmah slijedi kontekstualiziranje iskazana komentara, koji biva to efektniji što je misaonost u službi pripovijedanja, a ne obrnuto: „E, sve je te blagodati moj brat Puškaš preuzimao od svoje cure Ružice i odnosio na gradsku tržnicu gdje je imao svog preprodavača, stanovitog Željca Kreleta, kome je neka gospođa razbila glavu kišobranom kad je na njegovoj tezgi ugledala servis od češkog kristala, što ga je poklonila doktoru Ozmecu za uspješnu operaciju „jajnika ili krajnika“, kako je poslije tvrdio tupoglavi Krele, koji se u taj dio medicine nije uopće kužio.“ (Tribuson/a, 2010., str. 430)

Ponegdje je *diskurzivna abrevijacija* opširnija, ali uvijek zadržava tendenciju ovoga proznog idiolektu: u svega nekoliko opaski, formuliranih krajnje ležerno, plasirati nenametljivu i utoliko ubojitiju poruku. Općenito, osobine njegova književnoga glasa mogu se svesti na uvjerljivu a neočekivano razvijenu fabulu, rečenicu koncentriranu samo na učinkovito izlaganje priče, ekonomiju spisateljske energije usmjerene neprekidnom održanju narativne dinamike (Pavešković, 2004., str. 124). Tako je svega nekoliko rečenica dostatno autoru da prisposodbi sve najbitnije likove hrvatske društvene svakodnevice. *Bijesne lisice*, s obzirom na milje, ocrtan nizom efektnih detalja, ali i množinom socijalno tipičnih likova, nije tek kriminalistički nego i realistički roman s izrazitom notom socijalne kritičnosti. Padaju glave, kuju se urote, zbivaju se neočekivani obrati, gubitnici gube sve više, dobitnici otimaju sve snažnije – sve to svjedoči o nezdravoj atmosferi u hrvatskome tranzicijskom društvu u prvim desetljećima neovisnosti. Društvena je situacija toliko beznadna da i piscu i njegovim likovima preostaje samo crni humor. Opet umotan u majstorsku digresiju koja naizgled uopće ne pridonosi fabuli, ali stoga izvrsno dovršava prikaz socijalnog ambijenta i atmosfere. U najnapetijem trenutku istrage Banić naleti na anonimnog alkoholičara, omiljena epizodista Tribusonovih romana, čija anonimnost nimalo ne priječi plastičan prikaz situacije:

„Spustio se brzo niz ljestve, položio ih među grmlje, a časak nakon toga preskočio ogradu i zamalo srušio čovjeka s bocom u ruci, koji je upravo teturao tim dijelom pločnika.

Jebote, kaj si me prepal! - vrisne čovjek, a boca mu ispadne iz ruke.

Čudom, ili srećom, nije se razbila. Pijanac se sagne, podigne je i pogleda u svjetlu obližnje ulične svjetiljke, pa s olakšanjem zaključa:

Skorom si mi sjebal gorivo! A svud je već fajront. O, Bože, kakav *horror* od noći!“ (Tribuson, 2000., str. 286)

U konačnici, svi su ti marginalci, jednokratni slučajnici ili stalni epizodisti, daleko ljudskiji i simpatičniji od tzv. velikih igrača koji naručuju Banićeve usluge ili su

naprosto svojim statusom i ljudskim moralnim i psihološkim profilom dominantni pokretači zbivanja. Diskretno supostojanje simpatičnih, naivnih i neiskvarenih „pješaka“ uz moralno i ljudski korumpirane „kraljeve“ dodatna je, ali vrlo bitna socijalnokritička funkcija epizoda i stoga one i jesu tako drage Tribusonu. U krajnjoj liniji, one autoru olakšavaju izravne socijalne invektive. Takav je monolog u romanu *Bijesne lisice* koji Banić izgovara pred Krstom Lakotom, skorojevićem koji uspijeva u društvu gdje se može uspjeti jedino ako si spreman na svaku gadost. U hrvatskoj književnosti poratnih desetljeća, bez obzira na žanr, teško da bi se našla preciznija dijagnoza hrvatske inačice gatsbyjevštine, to efektnija što se iskaz savršeno uklapa u situaciju, ni na trenutak ne nadilazeći okvire pripovjednine, ni na čas ne klizeći u ideološko esejiziranje, nerijetko u hrvatskoj tzv. angažiranoj ili stvarnosnoj prozi. A opet, tako eksplicitna da bi mogla biti i građom nekoga sociološkog istraživanja:

„– Ma koliko vam to zvučalo čudno, da niste jeli tu dinju s pršutom, možda bih i pristao. Ali, u želji da me impresionirate vi ste se odlučili baš za ono što svaka novo-komponirana budala drži da je šik. Naučio sam prepoznati taj mentalitet. Vi se davite u prepelicama s karamelom uvjeravajući se kako su to pohani pilići iz vašeg ubogog djetinjstva, bauljate po teniskim terenima sanjareći o tome da vam je samo časkom zaigrati prasićkanja ili kamena s ramena, odlazite u bečku Operu i duboko žalite što u orkestru nema tamburaške sekcije i što se tenor ustručava arlauknuti i pokoju gangu, na koncert vodite plaćenog muzikologa koji vam šapće kada treba zapljeskati, a novac lifrate u njemačke i švicarske banke premda negdje u dnu duše vjerujete kako je slamarica mnogo sigurnija. Samo kada biste među svim tim talijanskim ergonomskim krevetima imali i jednu slamaricu iz roditeljskog doma!...Vidite, zbog toga mi se čini neprimjerenim uzeti kesu vašeg novca. Dakle, nije riječ toliko o savjesti i moralu koliko o dobrom ukusu.

– Ja imam britanski odgoj i naobrazbu! – reče Lakota, ovaj put blago porumenjvši i podigavši glas.

– I Jack The Ripper ih je imao! – promrmlja Banić, pa krene prema izlazu na kojem se ispriječio jedan od Lakotinih gorila.“ (Tribuson, 2000., str. 322)

4.3. Atmosfera

Bilo koji kriminalistički roman s glavnim likom Banićem ili nekim njemu srodnim protagonistom karakterističan je po opisanim osobinama. One mu daju prepoznatljivost, ali imaju i još jednu bitnu funkciju. Naime, modelska izostrukturalnost lako dovodi do predvidljivosti, šablonizacije, dosadna odrađivanja procedea. U Tribusonovu slučaju upravo sredstva koja stvaraju atmosferu daju romanima, uz neizostavno napet siže, onaj sok autentična kazivanja, uvjerljivosti, nepredvidljivosti. Recimo, roman *Dublja strana zaljeva*, treći u nizu čiji je glavni lik istražitelj Banić, započinje karakterističnom situacijom: Banić za mužev račun uhodi „sumnjivu“ su-

prugu. Muž je, također karakteristično, trbušasti poduzetnik. Na početku romana, upoznajemo jedan od likova koji je teško nazvati sporednim, mada on to formalno jest jer je dio stalnih egzistenata-karaktera u svim krimićima. Bitan je i stoga što pokazuje da su i inače egzistenti u seriji kriminalističkih romana stalni, dok variraju zbivanja. Jezgrovit, precizan opis u službi je pripovijedanja, a osobito u oči upada idealan spoj naizgled ovlašnih biografskih opaski i prozopografije:

„Pako je bio kinooperater koji je vrtio porniče i podstanarčio u sobici iste zgrade u kojoj se nalazila i Banićeva agencija. Imao je dvadeset šest godina, negdje se na zagrebačkoj periferiji već zarana zaljubio u filmsku umjetnost te odlučio napraviti karijeru na tom području. Spakirao je ono nešto sirotinje u kartonski kovčeg, napustio tijesan roditeljski dom, došao u središte grada i postao kinooperater. Bio je nizak, mršav, tamne puti, tankih brčića i isturenih kostiju lica, podsjećajući pomalo na Meksikanca iz američkih vesterna, tako da mu je Banić prilično opravdano dao nadimak Pako. Inače, nadimak se toliko dopao mladiću da mu Banić nikad nije uspio doznati pravo ime i prezime. Postao je Pako, i to se činilo dovoljnim. Baniću se Pako dopadao; bio je bistar, lucidan, iako prilično neobrazovan, a osobito su se prihvatljivima činile njegova šutljivost i nenametljivost. Blagu zlovolju pokazivao je spram svih novih, kao i spram većine starih stvari.“ (Tribuson, 2001., str. 12-13)

Taj odlomak spaja u sebi psihologiju, vanjski izgled, emocionalni profil i šture i bitne životopisne karakterizacije, ukratko ono što naratolozi nalaze nužnim za uspješnu priču: stekli su se događaji i egzistenti (Chatman, 1983., str. 116). Detalj, naoko usputan lik, nevažan događaj, također daju aromu pripovijedanju. Takvih „usputnih“ detalja koji zapravo stvaraju uvjerljiv ugođaj autentičnosti dosta je u Tribusonovim romanima. U *Bijesnim lisicama*, recimo, ovaj virtuoz umetnute epizode detektiva Banića, koji se sprema na razmjenu s otmičarima, sučeljuje s pijanim biciklistom. Iskazao je na tom mjestu još jedan svoj veliki dar – umijeće dijaloga, jednako onom monologa ili ovlašnih primjedbi likova:

„- Kaj vam treba kakva pomoć? – upita biciklist koji je jedva mogao pomoći samome sebi.

– Ne – nevoljko promrmlja istražitelj.

– Mislim, ionak imam vremena... Ak vas treba pogurat...

– Ne, ne treba...

– A kaj tu delate po ovom pasjem vremenu?

– Filozofiram.

– No, to je lep poso! A o čem to filozofirate?

– O prolaznosti života i neprolaznosti pijanih biciklista! – odbrusi istražitelj pa zatvori prozor do kraja.“ (Tribuson, 2000., str. 54)

Još jedno sredstvo pridonosi uvjerljivosti atmosfere Tribusonovih romana – ironija.

U *Dubljoj strani zaljeva* privatni detektiv Banić svjesno laže naručitelju – mužu (Strčić) kojem žena nabija rogove s bliskim i dragim mu suradnikom:

„– Nema se što tu reći.

Na Strčićevu licu zaigra smiješak po kojemu Banić odmah shvati da je ponovno zaradio pristojan honorar. Pa ipak, mislio je, umirujući vlastitu savjest, možda mu je to i najbolja kazna. Sijedi će mu tucati ženu, a on će biti presretan što u svojoj blizini ima dvije tako divne osobe.“ (Tribuson, 2001., str. 34)

Tribuson ne ironizira samo svoje fiktionalne likove. Njegova ubojita ironija ne šteti ni vlastit ceh, pa time ni njega samog: „U zemlji s oko dvadeset posto nepismena stanovništva i oko šezdeset posto nepismenih književnika, Mikijeva poprilična ortografska dezorijentacija ne zabrinjava previše, ali je zato terminološki kaos predantnom čitaocu ponekad naprosto neizdrživ.“ (Tribuson/b, 2010., str. 15)⁸ Spomenuto majstorstvo u opisu egzistenata-karaktera jednako je umijeću prezentiranja egzistenata-okolica. Sažetost, savršen osjećaj za precizan, dobro izdvojen, ali idealno umješten u tijek pripovijedanja, detalj, uklapaju se u oblik priče čija je supstancija uvijek posve, bez imalo viška, prožeta odmjerenom prezentacijom ljudi, stvari, događanja. Svakom analizatoru svoje priče Tribuson tako nuđa savršenu situaciju koju je Chatman primijenio na karaktere, ali se može posve aplicirati i na okolinu: da bi se mogla održati, teorija karaktera trebala bi čuvati otvorenost i postupati s karakterima kao s autonomnim bićima, a ne kao pukim funkcijama zapleta. (Chatman, 1983., str. 120) Ne može se naime karaktere tretirati autonomno ako oni ne *funkcioniraju* autonomno. Književnokritička struka već je istaknula kao jedan od najvažnijih elemenata Tribusonova pripovjedačkog talenta „način na koji on profilira svoje likove...“ (Lederer, 2002., str. 319)

Rijetki su pisci koji svaki lik i karakter, kao i detalj tjelesne okoline obrađuju tako da ih doživljavamo autentičnima. Dobar primjer tog okusa stvarnosti opis je grada u kojem jedna jedina rečenica dočarava čitavu jednu sociokulturnu sudbinu, ali i psihološki profil karaktera u mjestimičnoj ulozi recipijenta, gotovo trenutnog flaneura: „Rijeka, taj grad koji je toliko volio zato što je u svoju zavdljivu arhitekturu srednjoeuropske luke znao upiti sav onaj tipični nered i neizvjesnost lučkoga grada, bila je sva iskićena božićnim uresima.“ (Tribuson, 2001., str. 183) Tek malo dalje majstorski iscizelirane dvije rečenice sociopolitičkom konotativnošću detalja uvlače nas u atmosferu romana, spontano, neisforsirano ocrtavajući povijesni kontekst: „U jednom velikom izlogu spazio je bjelobrađu lutku u crvenoj odori, naš čudan hibrid kapitalističkog svetog Nikole i komunističkog Djeda Mraza, postavljenog negdje iz-

⁸ Doduše rijetko, ali i samom se Tribusonu zna omaknuti, srećom ne fabularni kaos, nego pokoja logična nedosljednost. Ovdje se međutim nećemo baviti omaškama iz dva razloga: ova studija prije traga za presjekom nego što bi nuđala monografsku iscrpnost, a Tribusonovu pripovjedačku superiornost ne umanjuje koja nedosljednost.

među svojih pravih termina. Uistinu se na svakom koraku moglo vidjeti kako se četrdesetak godina komunizma 'našalilo' s tradicijama i ispreturalo ih na najnevjerovatnije načine." (Tribuson, 2001., str. 183)

Naravno, pod perom nevještijeg pripovjedača ovakav bi sklop detalja lako „zapa-
rao uho“ ideologičnošću. Tribuson ih plasira kao usput, gotovo ovlašno, ali ma-
nirom pravog naratološkog zavodnika čije umijeće privlačenja podrazumijeva da
nismo svjesni kako nas je opčinio. Svaki takav detalj dug je tek toliko da nam pruži
dodatnu, nipošto suvišnu, informaciju te strogo ostaje funkcijom pripovijedanja.
Kada se udruži s ironijom, suočeni smo s pravom malom efektom poantom:

„- Gospođo! – vikne za njom kad je vidio kako hita prema hodniku.

Ženska zastane i pogleda ga.

– Kad bih bar bila gospođa! - reče glasom u kojemu kao da je bilo nezadovoljstva
zbog toga što nije gospođa. Rastavljeni muškarci Banićeve dobi teško su shvaćali tu
vrstu nezadovoljstva.“ (Tribuson, 2001., str. 184) Dovoljna je tek mala stanka ispunjena
kratkim komentarima pa da bez greške osjetimo učmalost usidjeličkog života i osjećaj
promašenosti rastavljena sredovječnog muškarca. Ili, kraća epizoda s djevojkom po-
modarski fasciniranom zvanjem privatnog detektiva kojoj pripovjedač u prvom licu
sa stajališta glavnog junaka dodaje sarkastičan komentar kojim je autoreferencijalan
postao sam žanr u kojem je realizirana konkretna priča: „Nije li joj trebao reći kako
je jednom jedan od klijenata tražio da mu kao dokaz preljubništva donese plahtu s
tragovima sperme na kojoj se valjala njegova žena s ljubavnikom. Možda bi joj na taj
način definitivno srušio iluziju da su privatni istražitelji domaće, romantične replike
Phila Marlowa, Lewa Archera i drugih izmišljenih klipana kojima ni imena ne zna.“
(Tribuson, 2001., str. 189) Autoreferencijalan i autoironičan! Takvo poigravanje žanrom
i narativnim „ugovorima“ uvjerljivo je samo u rukama istinskog majstora zanata.

4.4. Narativni sažetci

Prozopografija koja nam filmično, rekli bismo – scenaristički živo ocrtava likove,
vizualno živahni egzistenti-okolice, sve to nagovješćuje još jedan Tribusonov talent.
On se naime kao scenarist intenzivno bavio i filmom. To je tek jedan od njegovih da-
rova. Ne samo uspješan prozni pisac, Tribuson se okušao i kao kritičar, kolumnist,
esejist, ali i radijski pisac, televizijski i filmski scenarist. Napisao je scenarije za fil-
move *Crvena prašina* (1999.) Zrinka Ogreste, *Srce nije u modi* (2000.) Branka Schmidta,
Polagana predaja (2001.) Brune Gamulina, *Potonulo groblje* (2001.) Mladena Jurana i *Ne
dao Bog većeg zla* (2002.) Snježane Tribuson. (an.-red., 2009., str. 38-39)

Uz to što majstorski konstruira zaplet, služi se i filmičnim rezovima, narativnim
sažimanjima karakterističnim za filmsko pripovijedanje. Razvidno je to na dosta
mjestu u njegovoj prozi. U *Dubljoj strani zaljeva* skraćivanjem je, onako kako erotske

scene „pričaju“ klasični američki filmovi, prikazao ljubavni odnos između Banića i glavne junakinje: „I dok je vani hujao hladan šumski vjetar, ona se, ne otvarajući oči, pridigne i prisloni svoje usne na njegove, najprije ovlaš, stidljivo, kao da ga ispituje, a potom snažno, požudno, kao da u toj snježnoj, svetoj noći drugačije i ne može biti.

A poslije, kad se već pitao kamo sve to vodi, Neli se odmakne, namjesti udobno u sjedalo, pogladi ga po ramenu i reče:

– Vozi nas kući.“ (Tribuson, 2001., str. 209)

Jedna od posljednjih scena kulturna romana *Made in U.S.A.* zorna je ilustracija Tribusonove filmske naracije. Zamislimo li ovaj pripovjedni ulomak kao filmsku sekvencu podijeljenu na kadrove, suočavamo se s efektom napetosti kakav se postiže dinamikom filmskog pripovijedanja. Glavni lik usred noći odlazi telefonirati. Na izlasku iz telefonske kabine presretne ga tajanstveni mladić, poznat mu otprije, čija je uloga nemoguće dokraja definirati, a svodi se, mada predočen vrlo plastično, na funkciju tragača za tajnom koji u vizuri glavnoga junaka istodobno biva još jedan element usložnjavanja zapleta i dodavanja tajni. Pojavljuje se još jedan tajanstveni lik, stanoviti Popović, u pratnji nekoga onižeg tipa rabijatna izgleda. Dakle, dinamika situacije poprima sasvim nove obrise. Okružen mladićem – tajnim agentom, dotada nedefiniranim Popovićem koji je odjednom na mladićevoj strani, te snagatorom koji im je očito nadređeni, glavni lik, Politeo, shvaća da su i on i njegov kompanjon „Wolf“ u zamci koja biva zaokružena još jednim obratom, odnosno tipično trilerskom preobrazbom naizgled sporedna, usputnog protagonista – recepcionara koji je lijeno „drijemao“ tijekom dotadašnjih zbivanja: „U tom trenu razbudio se i recepcionar i podigao glavu koja uopće nije djelovala sanjivo. Politeo odmah shvati da recepcionar uopće nije recepcionar, bar ne onaj kod koga su se prijavili. Sudeći po načinu kako se prignuo čovjeku koji je pušio Dravu [nabijeni tip, šef, A. P.] i prišapnuo mu nešto, zasigurno nije bio nikakav recepcionar.“ (Tribuson/a, 2000., str. 278)

U dinamičnu dijalogu koji slijedi saznajemo da je tajanstveni Wolf predmet zanimanja više tajnih i policijskih službi. Nakon što mu je mišićavac zaprijetio Politeo panično pita bezimena mladića što će se dogoditi, međutim: „Mladić u kožnom kaputu nije mu mogao odgovoriti, jer je i sam ustao i hitro krenuo za nabijenim tipom, koji mu je valjda bio šef. Lažni recepcionar izvadi iz džepa nešto što je podsjećalo na pištolj i stavi to na pult. Gospodin Popović šutke je palio novu cigaretu dugačkog Marlboroa.“ (Tribuson/a, 2000., str. 279) Politeo odlazi u zahod, ali za njim uskoro stiže nepovjerljivi „recepcionar“, da ga požuri, jer je očito kako ga mora imati pod kontrolom. U svega nekoliko rečenica (analogno filmski – jedan ili dva kadra) odigrava se munjevita akcija, čija je napetost potencirana odsutnošću vizualnog uvida u događaje prezentirane zvučnim efektima: „U tom trenu dogodi se nešto neobično. Gore, negdje iznad njih, začulo se nekoliko neobičnih šumova, nešto kao prasak naglo otvorenih ili zatvorenih vrata, zatim glasan jauk i potmulo kotrljanje. Kao ofuren, lažni recepcionar izjuri iz pisoara, ostav-

ljajući vrata da se sama zatvore, a onda čitavim prostorom glasno i podmuklo odjekne revolverski prasak. Još se nije ni utišao, a za njim je već slijedio drugi, zatim mnogo tiši lom stakla, pa onda treći, četvrti i peti prasak.“ (Tribuson/a, 2000., str. 280) Taj bi ulomak, s nešto reduciranim glagolskim oblicima, mogao funkcionirati kao scenarij na temelju kojega se ima konstruirati još samo knjiga snimanja. Takvih je u romanu, kao i drugim piščevim djelima, jako puno. Mogli bismo ih dugo nabrajati, pa spomenimo nasumično primjer iz novijeg romana *Sestrica s jezera* kada inspektor Kokot razgovara sa svojom (uskoro) bivšom ženom. I tu je Tribusonov filmski talent objedinio zoran opis likova, prostora, psihološke atmosfere, prožimajući sve to i majstorskim dijalogom (Tribuson, 2015., str. 89-80). U pitanju je relativno dulja pripovjedna sekvenca, no ponekad je za filmičnost priče dovoljna i sasvim kratka epizoda, gotovo naputak za jedan kadar na velikom ekranu: „Nekoliko časaka nakon toga on zastane ispred trgovine s elektromaterijalom, spazivši njezinu sjenku kako stoji ispod stabla divljeg kestena i pali cigaretu. U bljesku šibice nakratko je ugledao konture njezina lica, koje se časak kasnije svelo na crvenu točkicu cigaretnoga žara.“ (Tribuson, 2015., str. 153)

4.5. Nakon Banića

Niski Tribusonovih detektiva gubitnika pridružio se i samostalni inspektor Ognjen Kokot iz romana *Sestrica s jezera*, od Politea i Banića različit po svojoj poročnosti, koja ga dovodi u privatno marginalnu situaciju. Uz to, on nije isključivo neuspješan i izgubljen, ni profesionalno, ni kao muškarac. Mačizam kao ulog gubitništvu doprinos je socijalnoj i psihološkoj raznolikosti Tribusonovih glavnih likova. Pretpovijest propasti Kokotova braka ispisuje sigurna spisateljska ruka sažeto, ekonomično, taman tako da minimalnim narativnim sredstvima ostvari maksimalan učinak: „Onako visok, čvrst i muževan, pa k tome i profesionalni policijski inspektor, uspijevao je i u vlastitom braku nametnuti visoke autoritarne standarde, sasvim dostatne da iz ženine glave odagna bilo kakvu pomisao na to kako bi njemu mogla pasti na pamet kakva prljava ideja o preljubu. Nije posve jasno tko joj je i kako otvorio oči i uspio je uvjeriti kako petnaestogodišnja muževa neporočnost može biti predivna vrijednost samo ako je posve autentična. A ako nije autentična, sve se više pitala Livi, kako ju je oduvijek zvao, tad je naprosto lažna, sramna i licemjerna.“ (Tribuson, 2015., str. 9)

Privatni život inspektorov, točnije njegov bračni krah, širi su kontekst priče koja se razvija po najboljim pravilima detektivskog romana. Ona završava epizodom konačna razlaza inspektora sa ženom u kojoj narator sjajnom psihološkom prezentacijom ispisuje i efektnu psihološku komponentu romana. Naracija je popraćena i uobičajenim poigravanjem žanrom i Tribusonovom ironijom glede vlastita zanata: „Kada bi ubojstva bila zbilja komplicirana, tada bi glupani koji se bave

krimićima pisali po stvarnim događajima. A što oni rade? Bogati, pa sve izmisle, jer im zločini iz stvarnosti nisu dovoljno komplicirani.“ (Tribuson, 2015., str. 71) Društveno relevantne opaske nagoviještene su jezgrovitim opisom uspona jednog hrvatskog tajkuna: „Kako je bilo i s tolikim drugima, godine 1991. počinje i njegovo zlatno doba. Valja napomenuti kako u tim danima mijenja prezime i postaje Herman. Očito mu je bilo stalo da izbriše sve tragove stigme koja je nastala one nove godine kada je otac tako bezdušno ubio njegovu majku pa i sebe. Dakle, prestao je biti Trbojević, naglo postavlši Herman, premda za izbor baš tog prezimena nije imao nikakvih konkretnijih razloga.“ (Tribuson, 2015., str. 83) Sve to skladno konstruirano, ispričano tečnim stilom, dočarano napetošću, što pokazuje kako se pisac ni nakon čitave biblioteke ispisanih djela nije stvaralački potrošio ni umorio.

5. PARALELNA FABULA

Sam tijek pripovijedanja u Tribusonovim je romanima u načelu jednolinijski. Vrijeme pripovijedanja i vrijeme radnje uglavnom se podudaraju. Rijetke su i u gore navedenu i u drugim romanima eksterne analepse, a djela poput *Zbirke otrova* u kojem se izmjenjuju dva vremena radnje, međusobno udaljena u velikom vremenskom luku, izuzetak su u Tribusonovu romanesknom opusu. Kriminalistički žanr, u kojem je zaplet ključan, a napetost mamac za čitatelja, savršeno pristaje fabularnom modelu jednolinijskog, sukcesivnog razvoja radnje. Enciklopedijski svrstan u identitetske romane, spomenuti *Zbirka otrova* svojevrsna je anomalija u Tribusonovu opusu. Autor koji voli jednolinijski razvoj fabule ovdje pribjegava miješanju vremena. Izokronija je narušena svjesnom operacijom distancirane vizure u kojoj lik-pripovjedač, ali ipak privilegiran, s obzirom na to da nas nizom prešutnih detalja uvjerava u vlastitu objektivnost, priča o vremenu dalekom i vremenu pripovijedanja bliskom vremenu radnje. Izmjenjuju se, poglavlje po poglavlje, dva povijesna razdoblja. I jedno i drugo na simboličan način ocrtavaju sudbinu prostora na kojem se radnja odvija.

Glavni lik pratimo između dva azila – kao dječak zatekao se u popravnom internatu, u podmakloj životnoj dobi nalazimo ga u staračkom domu. Roman formom srodan autobiografskim i identitetskim projektima utoliko što je ispričan u prvom licu, ispunjen je likovima izmještenima iz životne svakodnevice, a opet naravnima za prostor u kojem je povijest, nerijetko u malim razmacima, izvodila sulude igre i nemoguće obrate. Majka Vlade (glavnoga lika i naratora) Rajna, nimfomanka koja krevet dijeli s protagonistima svih režima, udana je za oca mu Adama Pavleka – „još jednu došljačku dubiozu“, vlasnika tipično tribusonovske nakaradne sudbine: poginuvši pijan pod kotačima kamiona u kojem je tom zgodom slučajno skončao i stanovit broj ustaša, postao je umalo herojem hrvatske verzije antifašističkog otpo-

ra. Pradjed je pisac nikad objavljenih otrcanih ljubavnih romana. Najbolji prijatelj iz popravnog doma postaje udbaški ubojica. Ljubav njegova života pokazuje se ujedno životnim promašajem. Ključna osoba u životu glavnoga lika, Vladin ujak Slavoljub, stručnjak je za otrove, ali i rafinirani trovač, čijom se toksikološkom ostavštinom koristi glavni lik, i sam zgodimični trovač. Slavoljub, naravno, skončava kao žrtva udbaškog umorstva.

Ovaj roman, mada ne spada među najbolja ostvarenja Tribusonova pera, zanimljiv je i kao još jedno poetološko očitovanje, sažeto zaista na način borhesovskoga poigravanja žanrom. Njegove početne rečenice definiraju smisao književnosti: „Istinite priče što ih čovjek krije u sebi mogu biti staromodne, sentimentalne, panegiričke, razorne, anarhoidne, udvoričke, buntovničke, samozatajne, razmetljive, hermetične, banalne, ali ma kakve bile, nužno ih je ispričati, jer čine građu svijeta. Svaka zatajena ili prešućena istinita priča pridonosi općoj koroziji prošlosti i nadolasku zaborava.“ (Tribuson, 2010., str. 5) Književnost je, dakle, laž koja čuva istinu svijeta. Pozivajući se naime na istinu, ona oksimoronski nudi paradoks o vlastitoj naravi. Sve što prava književnost iskaže jednako je izmišljeno kao i istinito. Istinito je samo to da čovjek pripovijestću afirmira vlastiti bitak. Tomu služi pripovijest. Kraj romana potvrđuje njegov početak. Nevjerica koju spram romanesknog projekta izražava glavni lik potvrđuje autentičnu žanrovsku snagu samoga romana – te umjetničke hidre vječito žive upravo zato jer je neuhvatljiva, sposobna da mijenama osigura vlastitu trajnost, a time i vjeru da se svijet može ukrotiti pričom, odnosno da se kaos može svladati redom.

Svijet se može urediti i tako postati mjestom pogodnim za čovjekovo svrhovito postojanje. Imenujemo li kaos, pobijedili smo ga. To je pravi smisao zaključnog paradoksa u kojemu glavni lik metaliterarno opravdava sve brojne prethodne stranice. Objašnjava ih uspješno jer, manirom dostojnom Borgesa, pokazuje da se i metaliterarni diskurs može realizirati samo kao literaran: „A zatim mi je jedna zanimljiva misao pala na pamet i ja sam, ne ispitujući ju previše, pojurio prema bakinoj sobi gdje su u kutu iza kreveta ležali svi tomovi izbrisanih pradjedovih romana. Uzeo sam onaj gornji, spreman da ga ponese u dom. Ako već neću doznati ništa pouzdano o ujaku, uvijek mogu pronaći utjehu u tome da sve izmislim, odnosno da kao i pradjed napišem roman u kojem ću svom junaku, velikom znanstveniku toksikologu, omogućiti da se vine do sjajnih spoznaja i otkrije najnevjerojatnije stvari. Prazna sveska u kojoj se nekoć nalazio pradjedov roman imala je korice i naslov ‘Zbirka otrova’ i meni se učinilo kako je taj naslov sasvim dobar za mene početnika, i kako ću u svom naumu svakako uspjeti bude li mi podareno vremena dovoljno da se napiše tako trivijalna stvar kao što je roman.“ (Tribuson, 2010., str. 243)

Takve postupke književna teorija i kritika rado krste metatekstualnima, odnosno općenito nekim izrazom s prefiksom „-meta“, što bi imalo značiti da je u pitanju

prekoračenje književnih konvencija. S obzirom na to da se tu književnost ogoljava do samoga dna vlastita bića, odnosno budući da nam se sama igra otkriva igrom, bilo bi ih dobro nazvati narativnim tautologijama. U svakom slučaju, njihova je zadaća zorno predočiti „kako nema druge stvarnosti osim one samoga teksta, one koja se konstituira u jeziku, što je vrlo blisko, među inim, Borgesovom shvaćanju fantastike kao figure koja se konstituira upravo u svijetu jezika.“ (Pogačnik, 2000., str. 191) Ne samo eksplicitno, kao u priči Kitajski carski vrt Jona Tadeusza, nego i u cjelokupnoj stvaralačkoj mapi Tribusonovoj, negdje manje diskretno, negdje suzdržano, a negdje otvoreno programatski „jezik postaje sredstvo tvorbe alternativnih svjetova, na koncu i sam taj alternativni svijet.“ (Pogačnik, 2000., str. 191)

6. KRIMIC, FANTASTIKA, SPOJ

Tribusonovo prozno pismo nastaje gotovo isključivo pod egidom žanrovske profilacije. Netko bi pomislio da je takav odabir linija manjeg otpora ili da tzv. prava, velika književnost nastaje izvan vrstovnog odabira, odnosno nadržavajući ga. Pisati kvalitetno pod plaštem žanra nije, međutim, nimalo jednostavno. Toliko je pisaca progutao žanr, toliko ih je okušajima polomilo zube te bi bilo najpoštenije književniku koji kreće tom stazom unaprijed reći da je se okani ne posjeduje li živce stoika, upornost Sizifa i dar literarnog genija. Još je teže okušavati se istodobno u dva žanra čija su pravila međusobno, ako ne dispartatna, a ono prilično teško spojiva. Upravo takvi su kriminalistička i fantastična pripovijest⁹. Dok krimi priča polaže beskrajnu nadu u logiku, u skrivenu, ali intelektom dokučivu tajnu, dotle fantastična počiva na pretpostavci o svijetu čija pravila traju usuprot logici, odnosno slijede neku unutarnju logiku, duboko zakrivenu onom vanjskom, vidljivom. Kriminalistički zaplet polazi od zamršena, tajanstvena svijeta i završava u svijetu razjašnjenih i čvrsto utemeljenih uzroka i posljedica. Fantastika, pak, inzistira na svijetu koji nam ostaje nerazjašnjen, stran i opasan, u konačnici zlokobno sudbonosan.

Sanatorij spaja pravila fantastike i krimića, s tim da u tom romanu preteže fantastično. Nezanemariv je povijesni okvir radnje kojim to djelo ulazi u tematski krug ne samo društveno zauzete književnosti, čime se odlikuju i neka druga Tribusonova djela, nego i politički izravno aluzivne književne riječi. Tiskan 1993., roman je očito nastajao u doba najcrnijih povijesnih zbivanja u Hrvatskoj ili neposredno nakon njih. Ipak, ne spada u tematsko polje antiratne ili ratne književnosti. Izravna se angažmana Tribuson čuvao i u ranijim djelima. Treba pritom razlučiti društvenu zauzetost, u manjoj ili većoj mjeri nazočnu u velikom broju njegovih djela, od izravnosti koja u književnosti ili koketira s ideologijom ili joj podliježe. Tu potonju

⁹ Termin *pripovijest* ovdje ne znači opseg proze nego naprosto fabulu, bez obzira na njezinu duljinu.

mogućnost izbjegao je zahvaljujući erosu pripovijedanja iz kojega proizlaze ostale komponente njegovih djela. Lasićev opis biti žanra savršeno opisuje Tribusonov postupak: „Suočenje s bilo kojim kriminalističkim romanom jest suočenje sa specifičnom kompozicionom igrom: ne treba mnogo literarnog iskustva pa da se osjeti kako bit tog pričanja leži u vještini komponiranja događaja. Čar kriminalističke naracije treba tražiti u fabuliranju za koje smo ‘prikovani’, od kojeg se ne možemo ‘odlijepiti’: živimo unutar fabulativno-kompozicionog nivoa.“ (Lasić, 1973., str. 15) Odnosno: „Pisati kriminalistički roman znači prije svega poznavati svoju granicu: ‘zakone’ kompozicije.“ (Ibid.)

Vrijeme s početka devedesetih bilo je toliko intenzivno ispunjeno svakodnevnim dramama da se nije činilo mogućim izolirati se, ne uključiti, posve izbjeći reakciju na dnevna zbivanja. Ako su stvarni, povijesni autor i stvarni čitatelj pozicionirani izvan narativne transakcije u užem smislu, tada su upravo još maglovitiji i nevidljiviji slojevi pripovjednine, dakle implicitni autor i implicitni te stvarni čitatelj, zbog navedena konteksta, u intenzivnijem odnosu nego što bi to inače bio slučaj. Također, taj nametnuti stvarnosni okvir donekle simplificira inače kompleksan odnos implicitnog autora i pripovjedača te, mada oni nikada ne mogu biti identični, približava i njih. Implicitni autor kao umna tvorevina koju je stvorio i sastavio čitatelj iz svih komponenti teksta (Rimmon-Kenan, 1989., str. 81-103) reminiscencijama postaje stvarniji, barem nazočniji i time srodniji pripovjedaču.

Vođenje priče u ovom je romanu povjereno pouzdanoj er-formi kazivanja. Kao i obično, Tribusonov je pripovjedač čvrsto ukotvjen u tradiciji, odnosno, kako je svako pripovijedanje umješteno u neku tradiciju (Scholes, Kellog, 1971., str. 4.), točnije bi bilo reći da je posve oslonjeno na tradicionalni pripovjedački modus realističkog romana, pričem je fantastika tek formalno tematski okvir djela. Okvir tradicionalistički, ali ne i konzervativan, iliti konzervativan, ali ne i staromodan.

Shakespeareovski razglavljen svijet pretočen je u fantastiku, ali s čvrstim polazištima realističkog prosedea. Stoga su autorski komentari, naizgled usputni, primjereni diskretni, savršeno uklopljeni u povijesnu pozadinu zbivanja i radnji: „Dok je silazio dolje na ulicu, i sam nesiguran u što se to ovog časa upustio, tamo vani, kroz pahulje neposustalog snijega, razlijegale su se prodorne sirene, čije zavijanje kao da je dopiralo iz izmučenog želuca onog koji upravlja ovim pomaknutim svijetom.

Bile su to sirene zračne uzbune.“ (Tribuson, 1993., str. 16)

Glavni junak, još jedan gubitnik, u potrazi za misterioznim sanatorijem, okružen je čudnim, tajanstvenim likovima na putovanju nalik Kafkinim potragama za logikom u svijetu koji ne podliježe logičnom ustrojstvu. Uostalom, sanatorij u tom romanu i nije drugo do prefiguracija Kafkina zamka. Nelagodu potrage materijalizira kafkijansko očuđenje svijeta djela u kojem se pučka mudrost jedina uspijeva oduprijeti besmislu i tako potvrditi doticaj sa stvarnošću. Umjesto da pruži percep-

tivnu sigurnost, taj je doticaj i sam generator očuđena, izvrnuta svijeta u koji životni praktičizam sporednoga izručuje glavnog junaka. Autor to dijagnostičira najtočnije, ali neizravno, literarno funkcionalnim „umovanjem“ jednog od likova: „- A što vam je danas još čudno? Čovjek gotovo da izgubi kriterije pa mu sve, čak i ono najblesavije, izgleda nekako normalno.“ (Tribuson, 1993., str. 28)

Ne samo nejasan ontološki status sanatorija – za koji će jedan od likova ustvrditi čak da „sanatorija nema, kao što ga nikad nije ni bilo. Sanatorij je san dokonih.“ (Tribuson, 1993., str. 45) – nego i sumorno ozračje rata u kojem otuđeni junak, zabavljen vlastitim privatnim preokupacijama, tek povremeno uočava simptome stvarnosti, stvaraju mučninu: „Prizor što ga je ugledao s prozora bio je nalik na snoviđenje, tako da je u prvi mah sa strahom u duši ustuknuo. Dolje na cesti što je snježnom bjelinom parala mrak, tiho i polako kretala se nepregledna kolona ljudi kojima nikako nije mogao vidjeti lica. Po njihovim figurama i hodu shvatio je da ih ima svakojakih, i žena, i staraca, i djece, i kljastih, i ranjenih, i nemoćnih, i bolesnih, i uplašanih...Neki su imali povezane glave i ruke, drugi su se pak pomagali štakama, treći pogrbljeni gotovo puzali.“ (Tribuson, 1993., str. 49) Slijedi povelik, vrlo precizan i učinkovit opis tužne kolone, dovršen na kraju poantom u razgovoru dva lika:

„- A kamo oni idu?

- Ne znam – otpovrne Lucijan, ovaj put govoreći, kako se Livadiću učinilo, manje ceremonijalno i nepatetično. – Ne znaju ni oni. Znaju samo otkuda idu.

- Otkuda? – upita ga Livadić, iako mu se činilo da ima nešto glupo u njegovu pitanju.

- Pa iz domova! Zar ne vidite da napuštaju domove? Kad ništa ne bi nosili, kad bi bili goli, po njihovom biste koraku mogli zaključiti da napuštaju domove.“ (Tribuson, 1993., str. 50)

Za razliku od svih opisa rata i izbjeglištva prisutnih u našoj javnosti od devedesetih godina, Tribusonov je učinkovit upravo s neuključenosti, otuđenosti, gotovo autističnosti glavnog junaka. Kafkini likovi pokoravaju se svijetu pedantnim poštivanjem pravila čiju pozadinu ne razumiju, ali je, sukladno svojem posve birokratiziranu mentalitetu, nemaju potrebe ni preispitati, a Tribusonov junak ponaša se kao da ga se taj svijet i ne tiče, odnosno da će, usprkos nelagodnom svijetu s onu stranu zrcala, uspjeti ostvariti svoj naum. Kafkin junak nastoji svladati pravila očuđena svijeta ne pristajući na njegovu očuđenost, ali mu ne uspijeva – paradoksalno, on je poražen jer bespogovorno pristaje na pravila i nastoji to stalno i dokazati. Tribusonov pokušava shvatiti pravila ne bi li u očuđenu svijetu našao izlaz za sebe. On ustvari ne pristaje na „iščašenost“ svijeta, on nije submisivan i stoga upada u drugi paradoks: pobuna protivu očuđena svijeta jednako vodi u poraz, kao i pokoravanje. Izlaza nema. Svaka je budućnost poraz.

Problem pred kojim se Tribusonov junak našao nerješiv je i utoliko što ni metaromanesknii kontekst ni romaneskna radnja ne rješavaju sudbinu junaka.

Apsurdnu sudbinu apsurdna karaktera u apsurdnoj okolini u apsurdno vrijeme romana i analogno mu povijesno vrijeme. Najapsurdnija činjenica, junakovo ponašanje kao da je rat negdje drugdje, a ne pod njegovim prozorom, vraća se kao fantastičarski bumerang unakažene zbilje. Zato je ova poruka o ratu, koliko prikriivena, toliko i drastična. Nijema i bremenito stvarna kolona, izrasla niotkud i nikamo usmjerena, opomena je na vrijeme koje i fantastičan sadržaj romana umješta u drasticizam izvanjskog, društvenopovijesnog konteksta. Stoga je to ne samo roman s ratom na marginama vlastite radnje nego i nevjerojatno učinkovito komponiran ratni roman. Učinkovit u svemu onome što, umjesto izravne poruke, nameće kao naizgled usputnu, ali istodobno neizbježnu, dakle sudbonosnu istinu. Smrt, kaos, bolest, strah, marginaliziranost, mišolovka života, apsurd – to je sudbina likova romana koji završava u tjeskobi bezizlaza. Za razliku od Gospodina K., Valent Livadić nakraju ipak shvaća da je jedini mogući izlaz propušten. Izlaz koji nije obećavao mnogo, a istodobno je obećavao najviše. Egzistencijalistički shvaćena odgovornost sažeta je u camusovskoj poruci o moralnoj opravdanosti pobune i moralnoj krivici pasivizma na završetku romana: „Možda se s onom puškom u ruci trebalo oduprijeti, boriti se, zapucati... Sva je prilika da bi prošao poput Jesenskog. Bez pogovora bi ga ustrijelili, ali... ali bi možda sve bilo isto. Isto a ipak nekako drugačije! Možda bi ga nakon svega svejedno odvezli u sanatorij. Da, možda se u konačnici ništa ne bi promijenilo, ali bi sve bilo nekako ljudskije i dostojanstvenije...” (Tribuson, 1993., str. 164)

7. TEMA ODRASTANJA

Naveli smo tematsku razdiobu Tribusonova opusa iz pera, mogli bismo reći – s obzirom na to da je tzv. fantastičare pratio kompetentnim tekstovima, ali ih i bodrio – generacijskog kritičara Velimira Viskovića. Kao dominantne pojave u hrvatskoj književnosti sedamdesetih godina označio je kritik „mladu prozu” (često te prozaike zovu i ‘borhesovcima’ i fantastičarima) i ‘ofovce’ (naraštaj pjesnika koji se u književnosti pojavljuje krajem sedamdesetih)” (Visković, 1983., str. 7). On je kao treću cjelinu književnikova opusa izdvojio autobiografsku prozu o odrastanju u koju, osim spomenute trilogije, idu i romani iz osamdesetih *Polagana predaja*, *Legija stranaca* i *Povijest pornografije*, ali i novi hitovi poput [_____] *Ne dao Bog većeg zla* (Visković, 2006., str. 82).

Autobiografski romani međusobno su jače povezani od djela iz druga dva tematska niza. Bez obzira na činjenicu da neke od tih uradaka pokušava „fiktionalizirati” dodatnim označiteljima, kao što je pridijevanje prepoznatljivim likovima iz vlastite životne putanje izmišljenih imena, riječ je, uza stanovita manja odstupanja, o likovima čije višekратно pojavljivanje u autobiografskom ciklusu verificira njihovu metaliterarnu stvarnosnost.

U tom je smislu i kulturna *Legija stranaca* ogledan naslov jer ocrtava ambijent piščeva djetinjstva, njegove roditelje, mada pod drugim imenima, neke očigledno stvarne likove te neke izmišljene. Roman je to o piščevoj gotovo opsosivnoj temi, o odrastanju. Točnije, o sazrijevanju, kako nam to najtočnije dočaravaju reminiscencije samih likova, razvidno zrelih ljudi koji svoj život komentiraju iz perspektive naknadna uvida. Prošlost je dio njihova identiteta, a njihova sadašnjost ishod nekih proteklih iskustava. Dosta je detalja u spomenutu romanu kojima bismo mogli elaborirati to razmatranje, te je možda najuvjerljiviji onaj destilirani iz arhetipskog iskustva prvog ljubavnog razočaranja. Djevojka koja je htjela biti prijateljicom jer ne može biti dječakovom ljubavlju izriče komentar čiju relevantnost glavni lik može iskusiti tek mnogo kasnije, kao odrastao čovjek:

„Bile su to posljednje riječi koje mi je uputila.

Mnogo, mnogo kasnije shvatit ću da su bile istinite. Ali, da bih takvo što mogao shvatiti, morao sam prestati biti samoljubivi klinac. I da sam bio trunak pametniji, kad već nismo mogli hodati, mogli smo barem ostati dobri prijatelji. Ali samoljubivi i pakosni klinici kadri su sve uništiti, čak i prijateljstvo!“ (Tribuson, 2005., str. 178)

To je roman čežnje i nostalgije. Čežnje da se odraste i time napusti skućeno djetinjstvo; skućeno u svakom pogledu: provincijskim prostorom, odgojem, društvenim mjerilima. Nostalgije odrasla pripovjedača za dobom kad je bio manje pametan i neviniji u naivnosti. To je i roman pobune. Arhetipske pobune mladih protivu starijih, djece protivu roditelja. Sve to opećuje se realiziranom metaforom – Legijom stranaca, koja u romanu ima dvojako postvarenje. Jedno je tajna družina mlađarije spremne na svakoja-ke, nipošto bezopasne, ludosti. Drugo je stvarna vojna postrojba, Legija, koju mistificira ista ta mlađarija. Ta potonja ne ostaje tek neodređena težnja. Ona se realizira odlaskom pripovjedačeva starijeg brata u francusku Legiju stranaca, a taj je postupak i motiv melankoličnom eksplicitu romana: „I premda mi je izgledao tako kolebljiv one noći u aviohangaru, jedini od svih nas ostao je dosljedan i vjeran dječakvoj ideji koja je započela igrom, a završila grubom stvarnošću anonimnog plaćeničkog ratišta, on, moj izgubljeni i neshvaćeni brat – Javor Mraz.“ (Tribuson, 2005., str. 193) Poruka je nedvosmislena: odrastaju istinski samo oni koji u život otplove na matrici vlastitih djetinjskih sanjarija.

8. SUMMA

Zakružiti opus Gorana Tribusona niti je lako niti nužno. Teško je zato jer je napisao brojna djela od kojih svako zahtijeva pažljivo raščlanjivanje, što je dokaz koliko je ovaj majstor žanra daleko od bilo kakva žanrovskog i literarnog recikliranja. Nepotrebno je utoliko što je riječ o živu i živahnu autoru koji još uvijek ni izbliza nije dovršio svoj opus. Ipak, povjesnici književnosti nisu ga mogli zaobići. Ako je 1987. to uradio Frangeš, taj luksuz nije sebi priuštio temeljiti izučavatelj hrvatskog roma-

na Krešimir Nemeć. Već u prvoj rečenici o Tribusonu izriče da je u pitanju visoka razina literarnog profesionalizma te poetika mijena (Nemeć, 2003., str. 311). Nemeć povjesnik dostojno alimentira Tribusona romanopisca. Uočio je književnikovu raznovrsnost i njegov visoki profesionalizam. Zanat je pretpostavka, a ne mana – to je premisa povjesnika i pisaca u postmodernom dobu.

„Pisanje je za Tribusona carstvo mogućnosti. Riječ je o autoru koji ima izrazitu svijest o žanru i koji je uvijek, prema latinskoj *Varietas delectat*, isticao pravo na mijenu kao bitnu odrednicu svoga stvaralaštva. Odatle u njegovu opusu tako velik broj poetičkih konverzija, iskušavanja različitih narativnih strategija, oponašanja različitih prozних modela, traganja za formulama zabavnosti. Osim naglašene poligrafičnosti, Tribusonovo djelo obilježuje i odsutnost bilo kakve tendencioznosti, prosvjetiteljskoga, ideološkoga, političkoga ili moralističkog angažmana.“ (Nemeć, 2003., str. 319)

Briga za čitatelja, užitak u tekstu i zabava čitanja temeljne su, ne i jedine tendencije toga trajnog romanesknog projekta. Negiranje ideologije u Tribusona je ujedno gesta obraćanja socijalnom, povijesnom, autentičnom kontekstu radnje njegovih romana. Socijalna kritika, implicitna, skladan dio romanesknog tkiva, u njegovim je djelima najzastupljenija od svih pripadnika generacije tzv. fantastičara. Odmak u fantastiku, što je, osim Viskovića, primijetio malo tko od tadašnje kritike, značio je i alibi za diskretno problematiziranje i aktualiziranje povijesne pozadine romana i njezinih gorućih društvenih problema. Nemeć je savršeno točno dijagnosticirao da je Tribusonovim „krimićima svojstvena snažna uronjenost u domaći ambijent (uglavnom zagrebački) te odabir zapleta u kojem se zrcale socijalna i moralna proturječja realnog *sada i ovdje*. Sam je autor u jednom intervjuu rekao kako ga ‘krimić kao enigma’ uopće ne zanima, nego je uvijek nastojao da njegovi kriminalistički romani govore o našem društvu i o pravoj aktualnosti. Tako se npr. u *Sivoj zoni*, svojevrsnom *ekološkom krimiću* nastalom pod neposrednim dojmom Černobilske katastrofe, tematizira kriminal u vezi s odlaganjem radioaktivnog otpada, dok u *Noćnoj smjeni* ili *Bijesnim lisicama* pronicljivi detektiv razobličuje kriminalne radnje u postkomunističkoj Hrvatskoj u vezi s pojavama ‘pretvorbe’, novoga kapitala, tajkuna, korupcije, krijumčarenja, ratnog profiterstva i pranja novca.“ (Nemeć, 2003., str. 318)

U karakteristično euforičnoj prosudbi Slobodan Prosperov Novak tek je na kraju ulomka o Tribusonu dotaknuo društvenokritički aspekt piščeva proznog opusa stavljajući ga u generacijski kontekst: „Dok su prethodnici tih pisaca u svojim prozama još uvijek izravno komentirali stvarnost i s njom se izravno suočavali, mladi pisci fantastičarskog naraštaja, a među njima je osim Tribusona najvažniji zagovornik proznog prevrata bio još i Pavao Pavličić, temeljito su dezideologizirali književnost i ukinuli joj svako prosvjetiteljsko nagnuće.“ (Novak, 2003., str. 585) Prava je društvena kritika moguća tek izvan fokusa ideologije, pa je Tribuson autentičan upravo

po oslobađanju od diktata propisane istine. Ideologiji, bilo ljevičarskoj, bilo nacionalnoj, on ne duguje ništa.

Donekle po strani od dominantnih protagonista književne povjesnice, Cvjetko Milanja pokušao je obuhvatiti hrvatski roman 1945. – 1990. tipološki, a ne povijesno. U odjeljcima gdje opisuje fantastičarski model i žanrovski roman, Tribusona nije bilo moguće zaobići. Znatno ranije od Novaka, Milanja ukazuje na društvenopovijesnu motivaciju – te u tom kontekstu i generacijski odmak spram prethodnika – Tribusonova književnog projekta, ali podsjeća i na imanentne zakonitosti žanra: „Nakon potrošenosti kanonizirane forme, i u strukturalnom i u recepcijskom smislu, instaliraju se novi žanrovi, koji najčešće amagalmiraju dotada marginalizirane žanrove i strukture, kao što su u ovom slučaju npr. različiti oblici trivijanosti.“ (Milanja, 1996., str. 68) Pritom bismo trivijalnost, zanemarimo li metodološki književnikovu književnu i opću naobrazbu, mogli tumačiti u ključu pučke književnosti. Daleko od naivizma jednoga Janka Matka, daleko vještiji i sofisticiraniji od Zagorke, svojim popularnim romanima i pripovijetkama Tribuson stvara književnu publiku i učinkovito zabavlja općinstvo, dopuštajući svakome da, sukladno vlastitim predilekcijama i kulturnoj razini, sudjeluje u recepciji bez kulturoloških preduvjeta, istodobno zadovoljavajući recipijenta viših književnih i kulturnih očekivanja.

Ovdje predočen, kratak i gotovo nasumičan presjek njegova opusa, u koji nisu ušli njegovi scenaristički, a ni približno svi literarni uradci, nastojao je pružiti nacrt za konačnu i daleko opširniju i ambiciozniju studiju o tom važnom suvremenom autoru. U očekivanju iste, zaključimo u nekoliko riječi ono najbitnije o Tribusonu. Na stranu njegova golema spisateljska energija i izvanserijska produktivnost, ono bitno jest umijeće pripovijedanja čija se tajna krije u savršenu spoju majstorstva konstrukcije, u neprekidnu pobuđivanju napetosti i funkcionalnu vođenju radnje, s filigranskim osjećajem za detalj. Iz svake njegove rečenice izbija, buja atmosfera, prizorišta njegovih radnji ukazuju se pred čitateljem u filmski uvjerljivoj slikovnosti, a njegovi likovi uvijek su, čak i kada evidentno ispunjaju nalog neke „poruke“, nizom detalja i bez imalo pretjerivanja, uobličeni kao karakteri. U ovom opusu nema lošeg, isprazna, nefunkcionalna opisa. Nijedan njegov karakter nije suvišan. Nijedna rečenica zalihosna. Njegov je stvaralački svijet trodimenzionalan. Njegov čitatelj uvijek iznova ponukan na daljnje čitanje i očekivanje nekoga novog ili još nečitano naslova.

8. Dodatak: Ispred vremena

Kada smo u opisu Tribusonova pisanja uporabili termin *anticipativo*, imali smo u vidu autore tzv. nordijskih krimića čija recepcija u našoj sredini u najmanju ruku svjedoči o tragičnoj moći zaboravljanja. Stieg Larsson, Joe Nesbo, Jussi Adler-Olsen i, kako tvrdi njihov uporni promotor u Hrvatskoj Seid Serdarević, još dvadesetak

vrhunskih skandinavskih autora krimića tvore svojevrsnu školu žanra. Specifičnu, osebniju! Ovako Serdarević sažimlje tajnu tzv. *nordic-noira*: „Tajna njihova uspjeha prije svega je u vještini stvaranja likova i izmišljanja napete priče, koja uvijek u pozadini ima socijalni karakter. Sve te različite autore odlikuje ista mračna i hladna atmosfera te jako izražen osjećaj za pravdu inspektora i njegovih pomagača. Oni su ljudi od krvi i mesa, mogu pogriješiti u istrazi, imaju ljubavnice i ljubavnike, skloni su opijanju, cigaretama i drugim porocima, te su u njima na najbolji način iznova oživljeni inspektori američkih hard-boiled krimića. No, za razliku od tih pravih macho-tipova, Skandinavci su muškarci i žene 21. stoljeća, slabiji koji u sebi pronalaze hrabrost da se suoče sa zločinima. Upravo te njihove karakteristike stvaraju dojam junaka iz susjedstva, jednih od nas.“ (Kekez, 2013.)

To „otkrivanje“ skandinavskoga krimića bilo bi savršeno da građa i postupci nisu već viđeni. Sve što je nakladnik naveo o likovima, atmosferi, socijalnom karakteru, fabuliranju, glavnom junaku – nalazimo u Tribusonovim romanima prije nego što smo tako zadivljeno primijetili skandinavsku romanesknu školu. Razlika je samo u tome što je njegov Banić (i njegove mušterije i prijatelji) doslovno jedan od nas, a mi sami sebi nikada nismo bili dostojna tema.

Nema Tribusonova kriminalističkog romana bez socijalne pozadine. Ako nam Kekez napominje da je tajna nordijskog krimića u tome što se stvara dojam junaka iz susjedstva, jednih od nas, tu je „tajnu“ međutim otkrio i Tribuson u čitavom nizu romana. Komponentu svakidašnjosti i socijalne osjetljivosti istaknuli smo ranije obilato, i to s razlogom, opisujući čak i nasumično njegova djela. Posegnimo za kraj, posve arbitrarno, za romanom *Uzratni susret* iz 1986. Daleko ranije od Skandinavaca, hrvatski autor ispisuje obrazac u kojem se spaja napetost, zanimljiva fabula i snažan ocrt socijalnog okoliša. Zapravo, socijalna je tema isprepletana sa psihološkom, a obje harmonično supostoje s kriminalističkom. Kriminalistička potraga vješto je nametnuta fabuli romana, ali, razmatramo li pažljivije, kriminalistička komponenta, mada uvjerljiva, alibi je za realističan prikaz ljudi s rubova velegrada i života. Roman kao cjelina i funkcionira zahvaljujući čvrstoj povezanosti sve tri spomenute komponente, toliko čvrstoj da bi krimi-priča bila nemoguća bez socijalne komponente kojoj, pak, uvjerljivost jamči duboko poniranje u psihizam likova.

Bivši zatvorenik, boksač, vraća se na periferiju na kojoj je i ponikao, s pretpostavkom da nastavi karijeru tamo gdje se ona prije tri godine zaustavila njegovim odlaskom u zatvor. Sve ga više, međutim, pritišće krivica jer je njegova djevojka počinila samoubojstvo navodno zbog njegova gruba ponašanja. Nešto je u njezinoj smrti ipak čudno i glavni lik, Bruno Tvrdić, kreće u potragu za istinom. Nimalo lijepom. Nakraju se otkriva da su ljudi zločesti, da nitko nije sasvim nevin, a da najmanje krivice leži na okrivljenom Tvrdiću, koji na početku romana izlazi iz zatvora, a nakraju mu se dragovoljno vraća. U izvrsno ispričanoj priči nakraju ništa nije ona-

kvim kakvim se nadavalo na početku. Djevojka si nije oduzela život nego je ubijena, najbolji prijatelj izlazi najvećom huljom, poštenjacima ne preostaje ništa drugo nego pobjeći iz društva, a zatvor se pokazuje jednim mjestom bijega. Zatvor je metafora poštenja i to je drastično ciničan, ali uvjerljiv zaključak romana. Jer, na slobodi ostaju lažljivci, s maskom uglednih članova društva.

Od tog romana, tiskana 1986., pa do *Sestrice s jezera* iz 2015. ispisuje Tribuson sagu o jednom društvu i jednom vremenu, kanonizirajući kreativno zapis o svakodnevnim ljudima u nesvakidašnjim situacijama kao standard svog literarnog izričaja. Čini to uvjerljivije od većine novootkrivenih zvijezda tzv. nordijskog crnog romana. Da je na vrijeme i kvalitetno preveden na neki od svjetskih jezika, slava potonjih bila bi u njegovoj sjeni.

Literatura

- an.-red., (2009) Tribuson, Goran. *Hrvatska enciklopedija*, 11, Tr-Ž, str. 38-39.
Tribuson, Goran, Leksikon hrvatskih pisaca.
- Chatman, Seymour (1983), Karakter u pripovjednom tekstu. *Republika*, 10, str. 113-135.
- Donat, Branimir (1986), *Hodočasnik u labirintu*. Zagreb: August Cesarec.
- Cohn, Dorrit (1984), *Pripovijedani monolog*. *Republika*, 1, str. 101-134.
- Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca - London: Cornell University Press.
- Grdešić, Maša (2015), *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
- Kekez, Siniša (2013), Tajna je nordijskih krimića u istražiteljima od krvi i mesa. *Slobodna Dalmacija*, Split: 27. XI.
- Lasić, Stanko (1973), *Poetika kriminalističkog romana / Pokušaj strukturalne analize*. Zagreb: Liber / Izdanja Instituta za znanost o književnosti – Mladost.
- Lederer, Ana (2002), Bez nostalgije, molim. U: Goran Tribuson, *Ne dao Bog većeg zla*. Zagreb: Mozaik knjiga, str. 317-321.
- Matulić, Diana (2012), Tribuson, Goran. *Hrvatska književna enciklopedija*. 4, S-Ž, str. 331-332.
- Milanja, Cvjetko (1996), *Hrvatski roman 1945.-1990. / Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb: Biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Nemec, Krešimir (2003), *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Novak, Slobodan Prosperov (2003), *Povijest hrvatske književnosti / od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- Pogačnik, Jagna (2000), Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona. *Književna revija*, 1/2, str. 181-192.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1989), Naracija: razine i glasovi. U: Zlatko Kramarić (ur.), *Uvod u naratologiju*, Osijek: Izdavački centar „Revija“, Radničko sveučilište „Božidar Maslač“, str. 81-103.

- Pavešković, Antun (2004), Fusnote ljubavi i zlobe (6). *Republika*, 10/LX, str. 123-126.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002), *Narrative Fiction. Contemporary poetics*. London - New York: Routledge.
- Scholes, Robert; Kellog, Robert (1971), *The Nature of Narrative*, London – Oxford – New York: Oxford University Press.
- Strsoglavec, Đurđa (1996), Goran Tribuson. *Književna revija*, 1/2, str. 67-91.
- Tribuson, Goran (1993), *Sanatorij*. Zagreb: Znanje.
- Tribuson, Goran (2000), *Bijesne lisice*. Zagreb: Školska knjiga.
- Tribuson/a, Goran (2000), *Made in U. S. A.*, drugo izdanje. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Tribuson, Goran (2001), *Dublja strana zaljeva*. Zagreb: Školska knjiga.
- Tribuson, Goran (2005), *Legija stranaca*. Zagreb: Znanje.
- Tribuson, Goran (2010), *Zbirka otrova*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Tribuson, Goran (2010 a), *Noćne priče*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Tribuson, Goran (2010 b), *Povijest pornografije*. Zagreb: Mozak knjiga.
- Tribuson, Goran (2015), *Sestrica s jezera*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Visković, Velimir (1983), *Mlada proza*. Zagreb: Znanje.
- Visković, Velimir (1988), *Pozicija kritičara*. Zagreb: Znanje.
- Visković, Velimir (2006), *U sjeni FAK-a*. Zagreb: VBZ.

Tribuson – Prolegomenon

Summary

The paper is a sketch for the synthesis of an interesting literary opus. The author tries to connect various genres and typological aspects of writer Goran Tribuson. The author presents all the essential features of Tribuson's narrative opus. He further compares Tribuson's crime novels with novels of several Scandinavian writers, claiming that Tribuson had achieved great success even earlier than they did. The author pays respect to Tribuson's undoubtedly skilled story-telling method linked with detailed observing of social and psychological features of the characters.

Keywords: narrative; narrative procedures; crime novel; social moment; script; parallel plot.

Dr. sc. Antun Pavešković
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,
Odsjek za povijest hrvatske književnosti
Opatička 18, HR - 10000 Zagreb
apavesk@hazu.hr
01/ 14895314