

systems, author of the paper interpret these stories as artistic works about initiation (death in one quality and birth in new).

Key words: mythopoetic, fair, cosmogony myths, calendar myths, Božena Němcova.

Надійшла до редакції 21.07.2018 р.

УДК 811.161.+81'443

DOI: <https://doi.org/10.18524/2413-0613.2018.22.145409>

Goran Marjanović,

Slavistička katedra, Institut za filologiju

Kijevsko nacionalno sveučilište Tarasa Ševčenka, Kijev,

Avenija Tarasa Ševčenka 14, 01030, Kyiv, Ukrajina,

tel.: 0993227364,

gogicaman@gmail.com

PRIJELAZ GORANA TRIBUSONA S VISOKE U NISKU KNJIŽEVNOST

U ovom radu analizirat ćemo razloge prijelaza s visoke u nisku književnost Gorana Tribusona koji se dogodio 80-ih godina 20.st. i koji predstavlja razdjelnicu u povijesti hrvatske književnosti. U analizi ćemo koristiti mnogobrojne intervjuje autora koje ćemo supostaviti znanstvenim ocjenama povjesničara hrvatske književnosti i kritičkim procjenama hrvatskih književnih kritičara. Cilj rada je utvrditi razloge prijelaza te ocijeniti koliko ti razlozi mogu pomoći u opisivanju bilo visoke bilo niske književnosti, ali i općenito stanja medija književnosti danas.

Ključne riječi: Goran Tribuson, visoka književnost, niska književnost, kriminalistički roman, žanr.

Rasprava o distinkciji između umjetničke književnosti (visoke, elitne) i trivijalne književnosti (niske, šund, kič, zabavne, žanrovske) još uvijek traje, iako s nešto manjim intenzitetom nego 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća. Hrvatski dio rasprave o tome postoje li dvije književnosti i koje su karakteristike jedne, odnosno druge književnosti sažeo je Antonio Jurčić u svojoj doktorskoj disertaciji *Žanr kriminalističkog romana u hrvatskoj književnosti* [7, s. 27], kao i Milovan Tatarin [16, s. 13]. Rasprava kreće od knjige Stanka Lasića preko knjiga Zdenka Škreba, Milivoja Solara, Viktora Žmegača i Igora Mandića sve do sada i ostaje otvorena. Koliko je hrvatskim povjesničarima književnosti distinkcija između visoke i niske književnosti važna svjedoči periodiziranje hrvatske književnosti 20. stoljeća. Većina povjesničara poslije generacije razlogovaca smješta generaciju fantastičara tkz. borgesovaca, među kojima su i Goran Tribuson, Pavao Pavličić, Nenad Raos, Saša Meršinjak, Irfan Horozović i ostali, a njih opet smjenjuje generacija književnika čiji se odvjetak hrvatske književnosti naziva žanrovskom književnošću, što je ujedno i početak periodiziranja suvremene hrvatske književnosti. Cvjetko Milanja upravo

pojavu žanrovskog romana smatra najznačajnijom u drugoj polovici 20. stoljeća: „... opća je ocjena književne kritike da je pojava žanrovskog romana sedamdesetih godina značila određeno osvježenje” [10, s. 84].

Prijelaz s visoke na nisku književnost, s umjetničke na trivijalnu književnost, označava u hrvatskoj književnosti smjenu generacija 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća, smjenu književnih perioda, ali svjedoči i da se itekako luči umjetnička od trivijalne književnosti bez obzira što rasprava o diferenciranju i uopće opisivanju i jedne i druge književnosti još uvijek traje. U hrvatskom slučaju prijelaz s fantastičarske proze na žanrovsku književnost poseban je jer taj prijelaz rade književnici koji su pripadnici generacije mlade proze, kao što su Pavao Pavličić i Goran Tribuson. Dvojicu pisaca puno toga veže u književnosti, ali i u osobnim životima, karijere kao da su im tekle paralelno, sa sličnim meandrima, promjenama i rezultatima. Goran Tribuson je mlađi u tom duetu i rezultati analize njegovog prijelaza iz visoke u nisku književnost dobrim dijelom će vrijediti i u budućoj analizi istoga prijelaza Pavla Pavličića.

Prijelaz s visoke na nisku književnost Goran Tribusona dogodio se 80-ih godina 20. stoljeća kriminalističkim romanom „Zavrivanje” (1985.), koji je bio početak serije od sedam kriminalističkih romana s glavnim likom inspektorom Banićem. Autori Nemeć i Visković u ranijem Tribusonovom tkz. bulevarskom romanu „Rusku rulet” (1982.) iščitavaju zametke tog prijelaza na žanrovsku stranu književnosti. Razloge Tribusonovog prijelaza rekonstruirat ćemo na osnovu mnogobrojnih intervjuova autora koji između ostaloga za temu imaju prijelaz i njihovim supostavljanjem znanstvenim analizama hrvatskih povjesničara književnosti i kritičarskim ocjenama hrvatskih kritičara. Pa tako Dubravko Jelčić Tribusonov prijelaz vidi kao širenje „međe svoje proze”, a Slobodan Prosperov Novak klasificira kriminalističke romane u Tribusonov četvrti ciklus opusa, uz autobiografski ciklus, fantastičarski i opus proze u trapericama. [13, s. 83]) Branimir Donat smatra da je pojava žanrovske književnosti inovacijska, ali i „zla kob” hrvatske književnosti. [10, s. 84] Krešimir Bagić pobrojava sve narativne strategije 80-ih godina pa među njima i žanrovski roman uz novopovijesni i konceptualni roman [1, s. 77]. Rekonstrukcija prijelaza s visoke na nisku književnost i danas je aktualna, tomu svjedoči primjer Ivane Bodrožić i njenog krimića „Rupa” (2016.), ali i ne i tako davni Ive Brešana „Kockanje sa sudbinom” (2003.), „Vražja utroba” (2004.) i „Sedam stuba do trona” (2013.) U svjetskoj književnosti tu je recentni primjer „Inferna” Dana Browna koji u jednom od svojih intervjuova [41, s. 1] tvrdi da ga je Danteov tekst zaintrigirao kao tekst popularne književnosti 14. i 15. stoljeća, jer Dante, po Brownovoj interpretaciji, svoj tekst naziva ljudska komedija. Dante izvor svog naslova, odnosno klasificiranje svog epa kao komedije objašnjava u traktatu „O nauku pučkog jezika”. Komedija je smatrana nižim oblikom književnosti, uglavnom zbog svoje popularnosti – popularno odmah je i nisko. I danas je jedan od sinonima za trivijalnu književnost, odnosno, jedan od najčešćih razloga da bi se neki tekst ili autora svrstalo u nisku književnost jest komercijalnost, broj prodanih primjeraka, brojnost publike. Isto tako, pojavu trivijalne književnosti u okviru sociologije književnosti veže uz pojavu masovne (kapitalističke) proizvodnje, a onda kasnije i uz pojavu masovnih (isključivo komercijalnih) medija. Prijelaz Goran Tribusona s umjetničke na trivijalnu

književnost važan je i zbog toga što može pripomoći razlikovanju tih dviju književnosti, odnosno pri opisivanju trivijalne književnosti. S obzirom na trenutak u razvoju književnosti u novom digitalnom dobu u kojem je prijelaz s visoke na nisku književnost jedna od odrednica same književnosti, prijelaz s visoke na nisku književnost može nam biti od koristi pri opisivanju sadašnjeg trenutka književnosti, ali i prognoziranja moguće budućnosti tog medija. Goran Tribuson 1986. objavljuje kriminalistički roman „Zavirivanje” nakon faze koju se obično naziva fazom fantastike. Cvjetko Milanja pronalazi da su Tribusonu žanrovske konvencije dominantna tema i u bulevarskom romanu „Ruski rulet” 1982., a koji ima i elemente detektivskog romana [10, s. 96]. Za Krešimira Nemeca upravo je „Ruski rulet” prva naznaka prihvaćanja konvencija trivijalne književnosti Gorana Tribusona. Iako ga Nemeć smješta u fantastičnu trilogiju „Aschenreiterov trokut” kao njegov treći dio, u tom romanu iščitava elemente camp [12, s. 314]. Goran Tribuson se u hrvatskoj književnosti javlja kao prozaist, pisac kratkih priča, koje književni kritičari klasificiraju kao fantastične priče. Branimir Donat jedan je od prvih književnih kritičara koji se pozabavio s tom tadašnjom novinom u hrvatskoj književnosti u svom sada već kultnom eseju „Astrolab za hrvatske borgesovce” sve književnike koji su se javili u fonu fantastike naziva borgesovcima i iznosi argumente za to svoju tezu za svakog pisca ponaosob: za Ivana Raosa, Alberta Goldsteina, Nenada Šepića, Drage Kekanovića, Pavla Pavličića, Irfana Horozovića, Stjepana Čuića, Dubravka Jelčića Bužimskog. Donat Tribusona i Borgesa, između ostaloga, povezuje na sljedeći način: „Zavjera kartografa Gorana Tribusona približuje ove pripovjedače u najneposredniju blizinu magnetskog polja borgesovskog pripovijedanja” [3, s. 224]. Donat ne odustaje od svoje borgesovske teze ni mnogo godina kasnije. Štoviše osnažuje je oštrom kritičarskom ocjenom o Tribusonovom epigonstvu: „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” [4, s. 151].

Opisujući razdoblje od 1971. do 1991. Krešimir Nemeć procjenjuje slično kao i Tribuson: „Nefabulativna proza općenito uzmiče: elitna umjetnost platila je cijenu svojoj nerazumljivosti i nepristupačnosti” [12, s. 261]. Isto tako, u opširnom intervjuu Julijani Matanović za Sarajevske sveske [9, s. 2] pod naslovom „Moj otac je bio klesar” Tribuson se rezolutno gotovo odriče te faze u svom pisanju, te ne bi volio da se te prve knjige ponovo tiskaju. Točnije, u intervjuu Arsenu Uremoviću za „Večernji list” 2010. godine izjavljuje da ih uopće ne bi tiskao, tj. objavio! [42, s. 1] Tribuson štoviše smatra da se nije radilo o književnoj generaciji u smislu razlogovaca: „Fantastika je naprosto bila izraz zajedničkog ukusa i želje da se piše u jednom određenom „kodu”, ali se nije radilo o „važnoj”, medijski osviještenoj i praćenoj pojavi kao što je to bilo, npr., u slučaju fakovaca” [9, s. 6].

Suprotno njemu rezoniraju povjesničari književnosti Krešimir Nemeć koji smatra „Fantastičari su naša posljednja naraštajna grupacija” [12, s. 296], jer odriče tu generacijsku odrednicu piscima okupljenim oko časopisa „Quorum” [12, s. 260]. Slobodan Prosperov Novak vidi fantastičare kao „naraštaj dobro obrazovanih, poglavito prozanih, pisaca” [13, s. 81]. Štoviše, za Novaka je Tribuson „zaštitni znak manirističkog naraštaja” [13, s. 84]. Zajednički ukus Tribuson definira kao glazbu

koju su slušali, a to je bila rock glazba, uglavnom strana, uz film i strip [8, s. 94]. Pa ako su i bili generacija, bili su rock generacija. Također, pojašnjava da se tkz. borgesovci nisu zajedno družili, osim u prostorijama društva književnika na Trgu bana Jelačića [9, s. 5], a i to opet više prema osobnim preferencijama, a ne po literarnim, ili stilsko-formacijskim. Goran Tribuson tako odbacuje kolektivnu svijest o zajedničkom pisanju ili pripadnosti određenoj stilskoj formaciji ili književnoj generaciji. Općenito ga svrstavanja u tkz. književne grupe, kružoke, smeta kao pisca, jer on piše „bez neke sračunatosti” [34, s. 1]. Etiketa borgesovca posebice autoru smeta zbog moguće ocjene da je riječ o epigonstvu, pa se onda našalio zašto njegova generacija ne bi imala trade mark „poovci” [8, s. 94]. Za Donatovu književnu kritiku koja sve hrvatske fantastičare prati do današnjih dana kaže da nije razumio [24, s. 1], i cijeni da je takva kritičarska analiza proizvoljna [8, s. 92]. Malo dalje Tribuson poentira da nije pisao romane da bi napisao apoteozu jedne generacije već jer nije mogao drugačije pisati [9, s. 12]. Također, dovodi u pitanje književne manifeste, programe, ili recepte po kojima bi se trebalo pisati. Pisac smatra da književnost ne odgaja ili preodgaja. Književnost je samo književni užitak. Velimir Visković [19, s. 234] primjećuje taj Tribusonov stav da se ruga „kritičarskoj pretenziosnosti” i sklonosti kritičara da u svemu iščitavaju nazočnost „sistema”, književnopovijesnog ili teorijskoknjiževnog. Visković zapravo uzvraća Tribusonu da je u jednom razdoblju karijere (žanrovskom) žestoki protivnik svakog intelektualiziranja, a bio je (u borgesovskoj fazi) „jedna od glavnih reperezenata estetizacije i intelektualnosti u hrvatskoj književnosti”. Krešimir Nemeć „sklonost pisaca antiintelektualizmu i svojevrsnom estetskom populizmu” [12, s. 262] vidi kao općenitu crtu hrvatskih pisaca poslije 1971. S druge strane, Slobodan Prosperov Novak ocjenjuje da je Tribuson najzaslužniji za dezideologizaciju hrvatske književnosti, i da je to već napravio svojim početnim opusom fantastičnih priča i romana [13, s. 81]. I Krešimir Nemeć smatra da je hrvatskim piscima bilo dosta zrcaljenja sistema, „odražalavačke” literature [12, s. 296] i očekivanja da književnost ima društvenu funkciju pa je pojava fantastičara samo logički nastavak te tendencije krugovaša i ralogovaca, samo u prozi, ali s naglašenim antiavangardizmom. Za Tribusona su te prve četiri knjige bile vrijeme učenja u pisanju, to je bio za njega književni eksperiment. Bilo mu je zanimljivo pisati u jednoj shemi i nje se čvrsto držati. Zato smatra da mu prijelaz na žanrovsku književnost i kriminalističke romane nije bio težak jer je po njemu riječ isto o shematskoj književnosti.

Kao jedno od dva glavna obilježja trivijalne književnosti, Vinko Brešić, citirajući Zdenka Škreba, navodi upravo shemu, uz „izraziti stilski nesklad” [2, s. 124]. Navodi također i termin H. D: Zimmermannna Shema-literature. Cvjetko Milanja upotrebljava termin *ars combinatoria*, koji mu je zajednički fantastiki i kriminalističkim romanima [10, s. 86]. Krešimir Nemeć pridodaje da je i fantastika sama po sebi žanr pa i ta činjenica olakšava prijelaz u drugi žanr pa u detektivski roman [12, s. 298]. Drugi razlog za prijelaz je onaj koji Tribuson vrlo često izriječkom, a to je da mu je prijelaz olakšao Pavao Pavličić koji se prvi potpisao imenom i prezimenom ispod trivijalnog naslova u hrvatskoj književnosti: „To što smo napisali uz naslove romana svoja imena i prezimena, a ne neka strana imena, značajna je greška s kojom je krimić postao u Hrvatskoj književni čin” [9, s. 4]. Tu

tezu dopunjuje i proširuje na općeniti odnos umjetničke i trivijalne književnosti u Hrvatskoj: „Da on nije pokazao kako se književnost ne dijeli na elitnu i populističku, nego, jednostavno, na dobru i lošu, možda bih i ja odlutao u kakav hermetički ćorsokak, ili slijepu ulicu, kako se to hrvatski kaže” [9, s. 4].

Istu zaslugu Nemeć pripisuje i Tribusonu kao „jednom od pisaca koji su pridonijeli legalizaciji krimića” [12, s. 318]. Na jednom druženju sa svojim publikom u književnom klubu Booksa 2008. godine Pavličić se našalio i prozvaio njega i Tribusona „Ćirilom i Metodom krimića” jer su bili prvi koji pisali autorski krimić i krimić koji je lokaliziran u tadašnje hrvatsko društvo. Pavao Pavličić o svojim motivima prijelaza kaže sljedeće: „A kad sam onda još vidio da krimiće pišu i veliki pisci poput Karela Čapeka, shvatio sam da se moram u tome poslu i sam okušati” [39, s. 1].

Pavličić pri tome spominje i novine koje su tiskale krimiće u nastavcima. Ta je činjenica njemu govorila da uz važne vijesti iz svijeta i kriminalistički romani moraju biti važni, jer inače zašto su u istoj tiskovini. Isti je autor napisao je pismo Mariji Jurić Zagorki u kojem opisuje svoje iščekivanje sveščića “Gričke vještice” u svome malome gradu [10, s. 86]. Pavličić u intervjuu za Vijenac Matice hrvatske pojašnjava da je ta razlika između „takozvane elitne i nepretenciozne književnosti” bila toliko važna da se djeci branilo čitanje šund-literature u koju su tada pripadali i kriminalistički romani [36, s. 1]. Cvjetko Milanja brisanje granica između visoke i niske književnosti, kao i škreb i Solar, vidi u pojavi postmoderne koja relativizira sve vrijednosti [10, s. 81]. Nemeć koristi termin *camp* kojeg preuzima od Susan Sontag u značenju „estetičkog infantilizma”, a kao rezultat postmodernističkog promicanja nepretencioznih tekstova [12, s. 262]. Tribuson ne objašnjava svoj prijelaz vremenom postmodernih strategija, a ponajmanje kao rezultatom strukturalističkim zanimanjem za interpretaciju trivijalnih tekstova [19, s. 81]. No Milanja prigovara i književnoj kritici i književnoj teoriji dosta kasno i nevoljko zanimanje za nisku književnost i njenu valorizaciju argumetirajući to jednostavnom znanstvenom činjenicom da ono što je visoko u renesansi može postati nisko u baroku [10, s. 82]. Zapravo su povjesničari hrvatske književnosti suglasni da povijest hrvatske trivijalne književnosti počinje s feljtonima, odnosno u novinama i pučkim kalendarima. Na jednom drugom mjestu Tribuson dodaje da je tih inicijalnih godina kritika uvijek tražila opravdanje za krimić, pa je kritika romana iz tog žanra obično zauzimala i po tri stranice! [24, s. 1]. Važnost ranijeg Pavličićevog prijelaza Velimir Visković iščitava u tome što je Pavličić u tom trenutku bio istaknuti proučavatelj starije hrvatske književnosti, profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i što je bio pisac „avangardističke proze” [18, s. 158]. Iz tih činjenica Visković izvodi zaključak da Pavličićev prijelaz nije prijelaz barabarogenija, koji ne samo da ne zna drugačije pisati nego i ne poznaje drugačiji tip literature. Pavličićev prijelaz je prema tome „osviješteni književnopovijesni povratak” zapletu i priči, koji su davno napušteni u tradiciji hrvatske književnosti. I Zdenko Škreb ističe iste razloge zašto je ta Pavličićeva odluka bila uspješna i zašto je izrazito povoljno utjecala na Tribusonovu odluku da krene istim žanrovskim putem („intelektualac viskog ranga”, „književni stručnjak” [2, s. 124]. Velimir Visković u književnom prikazu “Made in U.S.A” smatra da je Tribuson u uvodnoj priči zbrike “Klasici na ekranu” branio žanr [19, s.

182]. Slično tumači „Lađa na vodi” Pavla Pavličića kao autorovo književno objašnjenje potrebe da piše za čitatelje” [19, s. 182]. Te dvije priče se iščitavaju intertekstualno i metatekstualno kao priče koje problematiziraju književnost samu, koje su ujedno i autoreferencijalne, a i obraćaju se ili kritiziraju književne kritičare. Visković u sižeju novele, u glavnom liku, Rudiju Garberu, klasiku koji piše uzgredni nepretenziozni krimić, iščitava alter ego Gorana Tribusona. Visković u takvome piščevom stavu detektira „pilu naopako”, tj. ne vidi Tribuson svoje krimiće kao nepretenziozne i uzgredne, pa tako ni predmet kritičkog prikaza „Made in”. Sličnu tendenciju primjećuje i Visković pišući o Pavličiću, odnosno da je namjera novih žanrovskih pisaca bila da promijene ne samo gledanje na nisku književnost nego i na visoku. Tribuson i Pavličić su svjesno pokušali „afirmirati novo poimanje umetnički vrijednoga po kojem umjetnička vrijednost nije ekvivalentna stupnju nekomunikativnosti djela i ekskluzivnosti publike” [19, s. 184]. Kada se razmišlja o nestajanju granica između umjetničke i trivijalne književnosti, ne zvuči paradoksalno ocjena Vinka Brešića Šoljanovog krimića, „bez obzira na to što ovaj žanr u tome smislu nema posebnih zahtjeva, uistinu odaje budućeg vrsnog pisca tkz. visoke literature” [2, s. 133].

Pod pseudonimom krimić je napisao i Nenad Raos, a Nenad Bixi svoje je krimiće pisao pod pseudonimom Timothy Thatcher. Vinko Brešić navodi da je prvi krimić Bixyija/Thatchera „Mrtvacima ulaz zabranjen”, 1961., prodan u nakladi od 235.00 kopija, što je nenadmašeni rekord do današnjih dana [5, s. 134]. Pisanje pod pseudonimom Tribuson tumači kao dokaz da su se piscu „stidjeli tog žanra” [37, s. 1]. Nadalje, Tribusonovom prijelazu pripomaže i teorijska apologija kriminalnog žanra u knjizi Stanka Lasića „Poetika kriminalističkog romana” 1973., a kasnije i Igora Mandića “Principi krimića” 1985. I Pavličić i Tribuson navode da se odnos prema niskoj književnosti od isključivog isključivanja iz književnog života i odricanja svake umjetničke vrijednosti upravo u 70-ima značajno promijenio. Promjena je bila takva da je bilo moguće početi pisati autorske hrvatske kriminalističke romane.

U čemu se u Hrvatskoj 70-ih i 80-ih godina sastojala promjena poimanja i valoriziranja trivijalne književnosti objašnjava Zoran Janjetović u svojoj analizi položaja zabavne književnosti u Jugoslaviji u drugoj polovici 20. stoljeća – „Zabavna štampa u socijalističkoj Jugoslaviji” (2010.). Inicijalni događaj koji je u socijalističkoj Hrvatskoj doveo do skidanja šund stigme s krimića, ljubića i vesterne pridonio je raskid sa Staljinom i boljševičkim vođenjem države 1948. i uvođenjem samoupravljanja [5, s. 43]. Samoupravljanje je značilo da se tvrtka mora sama snaći na tržištu, a to je u književnom i novinskom izdavaštvu značilo komercijalizaciju. Tako da se već od 50-ih godine pa sve do kraja komunističkog režima u Hrvatskoj događala paradoksalna situacija da su ozbiljne propagandne režimske tiskovina financirane zabavnim trivijalnim tiskovinama. Prema tome, prihvaćanje trivijalnog sadržaja počelo je s tom reformom jugoslavenskog komunističkog sistema. Prvo je trivijalni sadržaj prihvaćem u tiskovinama, kao jedna zabavna rubrika, a zatim se pokreću isključivo zabavne tiskovine. Usporedo, partija i sam Tito rogobore protiv šunda i kiča kao državnih sistemskih neprijatelja. Partija šund definira kao „Ideloški, moralno i politički nepoćudni sadržaji, posebno u primitivnoj formi” [5, s. 43]. Za

sudbinu kriminalističkog žanra u bivšoj Jugoslaviji važna je popularnost tkz. roto romana, mekoukoričenih sveščića. A Tribuson masovno čita upravo roto romane. Ne pamti koliko ni autore. Kada etablirani autor, znanstvenik, Pavao Pavličić potpiše „Dobri duh Zagreba” 1976. prihvaćanje trivijalne književnosti je završeno u hrvatskoj književnosti. Ne samo završeno nego je bilo i vrlo uspješno: kriminalistički romani Tribusona i Pavličića su vrlo čitani, imaju zavidne tiraže, kritike su odlične. Autori kasnije ostvaruju znanstvenu karijeru koja kulminira primanjem u Hrvatsku akademiju znanosti i umjetnosti 2008. O kakvom se prijelazu radi, svojevrsnom obratu, svjedoči Zakon o oprezivanju proizvoda i usluga u prometu, koji se kolokvijalno nazivao Zakon o šundu, a stupio je na snagu 2. srpnja 1972. Konzervative komunističke vlasti vidjele u zabavnoj književnosti opasnost po opstojnost sistema: „Na nivou marksističkog umovanja, trivijalna književnost je viđena i kao moderni „opijum za narod”. On je, međutim, mogao da bude ukinut samo ukidanjem otuđenja – na radu i u slobodno vreme. A baš zato u realnom socijalizmu nije bilo uslova” [5, s. 51].

Krešimir Bagić u svome „Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost” zavidno mjesto posvećuje „Bijeloj knjizi” iz 1984. godine koja pokazuje da jugoslavenski komunisti ni pred kraj režima nisu posustajali u cenzuri i prebrojavanju podobnih pisaca. Ovoga puta na listi nisu bili autori šunda već oni s političkim porukama u svojim tekstovima [1, s. 54]. Većina zabavnog trivijalnog sadržaja dolazio je sa Zapada i komunisti su se bojali da će tako čitatelji prihvaćajući trivijalnu književnost prihvatiti i zapadnu (kapitalističku ideologiju). Zakon je polučio uspjeh, partijski higijeničari su uspjeli udaljiti sa tržišta 65% izdanja zabavnog šund sadržaja. To znači da je preživjelo 35% izdanja, ali koja su činila 51% tiraže. Janjetović procjenjuje da su preživjela najtiražnija izdanja. Godinu dana polije provođenja navedonog zakona po neslužbenim podacima šund-romani su činili polovicu književne produkcije u bivšoj Jugoslaviji [5, s. 45]. Posebno važan podatak iz navedene opširne analiza je da je šund tisak i literatura bila gradski fenomen zbog slabo raširene distributivne mreže u manjim mjestima, a pogotovo u selima. Isto tako, detaljna analiza publike svojih roto-romana Vjesnika, najveće novinske kuće u Hrvatskoj, pokazala je da čak 27% čitatelja kriminalističkih romana imalo završenu ili nezavršenu višu ili visoku školu, a samo 17,9 posto čitatelja „Traga” (edicija kriminalističkih roto-romana) nije čitalo knjige.

Na taj način trivijalna književnost od neprijatelja režima postaje ugledan građanin hrvatske književnosti, važna prijelomnica u povijesti hrvatske književnosti. Pisac koji bi dobio etiketu šund autora doveo bi svoju spisateljsku karijeru u pitanje. Najveća zapreka prijelazu, onda a i sada, optužba je za kič, šund, manje vrijednu književnost. Međutim, i Žmegač, i Škreb i Solar estetsko vrednovanje odbacuju kao distinkciju na kojoj se može temeljiti postojanje umjetničke i trivijalne književnosti. Vinko Brešić u „Novijoj hrvatskoj književnosti” opširno citira Miroslava Krležu i njegovo izrugivanje trivijalne književnosti. Krleža pišući u „Tri kavaljera frajle Melanije” 1922. o romanima „Rinaldo Rinaldini” (August Vulpius), „D’Atragnanani” i „Grofu Monte Kristo” koristi sljedeće omalovažavajuće sintagme: „pariško smeće”, „opskurni antivarijati”, „parfemisano smeće” [2, s. 129]. Tribuson i Pavličić ne da nisu prijelazom na trivijalnu književnost doveli svoju karijeru u

pitanje, nego im je ona procvala i pretvorila ih etablirane hrvatske čitane autore. Može se pretpostaviti da je odium koji je bio oko trivijalne književnosti bio izazov za Tribusona, pisati nešto zapravo zabranjeno i proskribirano. Pavličić upotrebljava izraz „socijalistička hipokrizija” koja je držala do visoke kulture, ali se u toj socijalističkoj hipokreziji zarađivalo na – krimićima [22, s. 1]. Bio je izazov osvajati nove spisateljske vrste i teme, pa i žanrove. Prostor kriminalističke priče i romana je bio s jedne strane zabranjen, s druge strane na marginama književnog života, a s treće strane neotkriven, nešto novo, što se moglo osvojiti i istražiti. U roto bibliotekama objavljuvani su i klasici, parodoksalno kako bi ih se populariziralo na tom jeftinom roto papiru.

Autor koji je najviše utjecao na Tribusona kao pisca kriminalističkih romana bio je Raymond Chandler i njegov lik detektiva Philipea Marlowa. Jedan od motiva Tribusonovog prijelaza bilo je stvoriti hrvaskog detektiva, koji bi mogao sličiti Marlowu, ali opet koji bi bio originalan hrvatski detektiv. Tribuson nije želio pisati hrvatsku kopiju svjetskih romana. Tribuson u intervjuuu Tamari Borić u tjedniku Nacional 2015. godine izjavljuje: „Raymond Chandler bio je prvi od kojeg sam počeo učiti” [37, s. 1]. Učiti u značenju spisateljskog zanata, kojeg i Tribuson i Pavličić spominju vrlo često u svojim javnim nastupima. Ono što nije bio razlog za prijelaz na nisku žanrovsku književnost nije bila visoka stopa kriminala u Jugoslaviji, kao što je to bio slučaj npr. u SAD-u. Piscima domaćih krimića se prigovaralo da zašto pišu o nečemu čega ustvari u društvu nema: „Zanimljivo je da je u to doba prigovor bio da 'koji vrug mi uopće pišemo krimiće kada tako nečega uopće nema kod nas', dok je sada situacija potpuno izvrnuta, sada kao da prepisujemo stvarnost” [24, s. 1]. Istu činjenicu primjećuje i ističe Velimir Visković citirajući Pvala Pavličića „da se u nas većina ubojstva obavlja sjekirom, iz strasti” pa stoga zaključuje da se „pisac domaćeg krimića doista nalazi pred gadnim problemima” [19, s. 232].

Ne samo da Tribusona na pisanje krimića nije ponukala svakodnevna crna kronika, nego on nije ni poznavao nekog stvarnog svakodnevnog policijskog inspektora. Tek je nakon što je stvorio lik inspektora Nikole Banića dobio prigovor od takvog inspektora da nijedan stvarni tadašnji policijski inspektor ne sluša jazz! Također, Tribuson je prihvatio sugestiju da se Banić ne može baviti svim oblicima kriminala jer stvarni policijski inespektori su specijalizirani za određenu vrstu kriminala. Vinko Brešić komentirajući odluku Antuna Šoljana da napiše krimić „Jednostavno umorstvo” smatra da Šoljan nije očitovao „i onaj treći nimalo važan razlog - da se preživi” [2, s. 132]. Takav razlog za svoj prijelaz Tribuson snažno odbacuje u intervjuu Marini Krleži 2006. godine za njen osobni web: „Teza o komercijalizaciji također je smiješna u zemlji u kojoj se naklade kreću od tisuću pa do možda tri tisuće primjeraka, i gdje se od književnog honorara može kupiti, recimo, osrednji bicikl” [34, s. 1]. Toj oštroj ocjeni Tribuson dodaje svoj odgovor “Nikad nisam živio od pisanja i takvih je pisanja još u nas malo” [33, s. 1]. Popularni pisac objašnjava da se te 2005. tiraže kreću između 100 i 5000 primjeraka i da se to ne može porediti s tržištima SAD-a ili Velike Britanije gdje se mogući kupci knjiga mjere u desecima milijuna. Pisac specificira da su mu najveće tiraže bilo oko 10.000 primjeraka i dovodi tom brojkom u pitanje tezu da se on obraća širokim narodnim masama [8, s. 95].

Da je Tribuson u pravu, svjedoči analiza Vjesnika iz 2005. Lade Žigo: „Goran Tribuson, naš legendarni majstor krimića, dobio je za knjigu „Gorka čokolada” u izdanju Školske knjige, koja je otisnuta u 4.000 primjeraka, honorar „na ruke” od 3.000 eura. Toliko dobiva, kaže, za svaki roman koji mu je prodan u nakladi od 2000 primjeraka, za nas prosječnoj. To iznosi oko 22.000 kuna (po novom, slabijem tečaju), što znači da je iskusni Tribuson zaradi od knjige za vrlo jeftini polovni auto” [28, s. 1]. Dakle, ili ozbljniji bickl ili jeftiniji polovni auto, to je opis komercijalizacije kao razloga za prijelaz s visoke na nisku književnost. Autorica članka uspoređuje honorare hrvatskih književnika sa zaradama hrvatskih nogometaša u to vrijeme pa bi tako te godine Tribuson morao napisati 30 krimića da bi zaradio godišnju plaću Nike Kranjčara. Ivo Brešan književnu zaradu uspoređuje sa zaradom igrača tada jako popularnog kviza „Milijunaš”. Damir Karakaš u intervjuu za Slobodnu Dalmaciju smatra da je pisanje s obzirom na zaradu određena vrsta mazohizma. Relativizirajući svoj prijelaz u Sveskama Tribuson odbija mogućnost da je netko u jednom trenutku fantastičar, a u drugom populist i “Našminkana i namirisana javna dama za jeftinu publiku...” Zapravo, pisac odbacuje bilo kakvu mogućnost da je “sračunati, planski konvertit”. „Časopis „Tema” jedan od svojih brojeva posvećuje temi „Pisac kao brend” (2007.) i može li pisac u Hrvatskoj biti komercijalan i kakvo je uopće njegovo mjesto u hrvatskoj izadvačkoj industriji. Eseji odabranih pisaca i književnih kritičara odišu pesimističkim odgovorima na postavljena anketna pitanja. Komentirajući 2014. za dnevne novine „24 sata” svoj novi krimić „Propali kongres” Tribuson brani svoje kolege tada i danas vrlo polupularnih skandinavskih kriminalističkih romana od optužbe za komercijalnost i za to što su tada bili u modi: „Dobri su se krimići i prije pisali u skandinavskim zemljama, samo što nisu imali toliku medijsku zamjetljivost. U posljednje vrijeme pojavio se novi skandinavski val krimića i bilo bi krajnje nekorektno nazvati ga prostituiranjem. Osim toga, čitao sam brojne knjige i gledao svu silu filmova o finim i korektnim prostitutkama. Tako da bismo s ovim terminom trebali oprezno postupati” [21, s. 1].

U eseju „Mlada proza” Velimir Visković komentira i Pavličićevu transformaciju u žanrovskog pisca riječima da se “uželio publike” [18, s. 158]. Čitatelj kao razlog prijelaza. Krešimir Nemeć će ti intenciju pisaca nazvati “komunikativnost” [10, s. 299]. U Tribusonovom slučaju Visković navodi da su mnogi to tumačili kao “želju za popularnošću.” Sam Tribuson u navedenom intervjuu Nacionalu kaže: „Znate kad će doći do unapređenja hrvatske književnosti? Kad se pojavi velik broj čitatelja. Oni presuđuju svemu tome” [37, s. 1]. Naslov intervjuja Arsena Oremovića za Večernji list s Goranom Tribusonom u povodu izlaska izabranih djela: “Pisci imaju pravo na sve, samo ne gnjaviti publiku. „U više puta navedenom velikom intervjuu za „Sveske” Tribuson kaže o važnosti publike: “To kad te hvali čitalac strašno je važno, jer bez čitalaca nema književnosti u istoj onoj mjeri u kojoj joj nema bez pisaca i knjiga” [9, s. 10].

Slično rezonira i naslov intervjuja s Pavlom Pavličićem za „Vijenac” Matice hrvatske: „Čitatelj je uvijek u pravu” [36, s. 1]. Velimir Visković smatra da je pitanje „Kako naći put do publike?” početkom sedamdesetih bilo smatrano neumjesnim [19, s. 183]. Žanr kriminalističkog romana važan je razlog prijelaza. Ne samo njegova

sličnost s fantastičnom prozom (shema), o čemu je već bilo riječi, nego i osobine tog žanra koje su Tribuson kao piscu i kao čitatelju bile iznimno zanimljive i poticajne: „Prvo je taj mit spoznavanja. U krimiću se uvijek ide iz mraka prema istini. To je ljudski arhetip, pokušavamo doznati i prepoznati stvari oko sebe. Drugo, u krimiću je čitatelj aktivan, odgonetava priču. Treće, možda i najvažnije, krimić može biti glup, neukusan, idiotski, ali nikad nije dosadan. Ne sjećam se da sam ikad ostavio krimić. Skušio sam da ne valja, da je glup, ali uvijek me je zanimalo što se na kraju dogodi” [33, s. 1].

I Antun Špoljan u najavi „prvog domaćeg kriminalističkog romana” 1956. [2, s. 132] objašnjava da ga je pisanju krimića privukle umjetničke mogućnosti koje pruža taj žanr, u prvom redu to što je krimić “poput intelektualističkog, gotovo bismo rekli šahovskog problema...” [2, s. 132]. Drugi Šoljanov razlog za iskorak u žanr je što domaćeg kriminakističkog romana nema u našoj književnosti. I Tribuson i Pavličić ističu da im je žanr krimića omogućio da pišu o zbilji, stvarnosti, oko sebe. Povezanost žanra sa stvarnošću atraktivna je osobina i jedan od najvažnijih razloga za prijelaz. Razlažući vrste krimića Tribuson definira svoje kriminalističke romane: „Druga vrsta krimića čijim autorima i sam pripadam, bavi se realitetom, stvarnošću u kojoj živimo. Bavi se, uz sve ostalo, i društvenim okolnostima. Meni je nemoguće pisati krimić koji će se događati u vakuumu ili genijalnoj logičkoj strukturi koja postoji u istražiteljevoj glavi. Ja naprosto krimić uvijek stavljam u sadašnje vrijeme i pišem o onome što vidim oko sebe” [9, s. 10]. Prva vrsta krimića se temelji dominantno na enigmati, zagonetki, što Tribuson ni kao piscu ni kao čitatelju nije dovoljno. Enigmatu, pak, ističe Pavličić kao važnu prednost krimića: „Očito se radi o tome da krimić daje čitateljima nešto što mu drugi tipovi literature ne daju. To nešto je pak, po mome mišljenju, jedna vrlo elementarna stvar, to jest zagonetka i odgonetka. Ni bez jednoga ni bez drugoga krimića ne može biti” [9, s. 10].

Milivoj Solar najvažniju distinkciju između umjetničke i trivijalne književnosti vidi u odnosu prema svakodnevici [15, s. 103]. Niska književnost zrcali svakodnevicu, nešto trenutno, bez povijesti, trenutna kratkotrajna potreba za zabavom ili za bijegom, dok umjetnička književnost se referira na cjelokupnu povijest književnost koju Solar naziva tradicijom [15, s. 103]. Radi se o paradoksu u kojem se zrcaljenje svakodnevnice očituje kao bijeg u svijet kojeg u svakodnevici ustvari nema, kao što je svijet policijskih junaka i okrutnih zločina. Goran Tribuson pojašnjava da kriminalistički roman nije samo „zabavno i književno bezvrijedno štivo, nego da on može biti socijalno relevantan, društveni roman” [33, s. 1]. Stoga autor u žanru kriminalističkog romana vidi mogućnost da on bude društvena kronika: „No ako je krimić uz to što je enigma i socijalni roman, onda su pred piscem široke mogućnosti da kroz pravila i uvažavajući sva pravila žanra napravi nešto što je neka vrsta socijalne slike” [8, s. 98].

Uz to autor dodaje da ako krimić nije socijalan, onda je i manje ciničan, to jest kritičan. Cinizam, odnosno humor kao važnu crtu ističe i Pavešković [14, s. 378], koji ocjenjuje da je Tribuson svojim socijalnim kriminalističkim romanima anticipirao sada vrlo popularni nordic noir: „Posegnimo nasumično za romanom „Uzvatni susret” iz 1986. i očitati ćemo obrazac svih njegovih krimića. Daleko ranije od Skandinavaca, hrvatski autor ispisuje obrazac u kojemu se spajaju napetost, zanimljiva fabula i snažan

ocrt socijalnog okoliša. Zapravo, socijalna je tema isprepletena sa psihološkom, a obje harmonično supostoje s kriminalističkom” [14, s. 381].

Tribuson u je posebno važno da stvarnost bude hrvatska, a ne američka i britanska. Da krimić bude lokaliziran, a ne kopija, ili prijevod stranog krimića. U tome se sastojala inovativnost Tribusonovog prijelaza. I Milanja priznaje „Tribusonovim je krimićima svojstvena snažna uronjenost u domaći ambijent (uglavnom zagrebački)” [10, s. 318]. Jasno je da je autor tražio način da piše o stvarnosti koja ga okružuje, ali ne na propisan način, način kojim se uljepšava socijalistička stvarnost i dostignuća komunističke partije. Vjerojatno je to i jedan od razloga apolitičnosti Tribusonovih krimića, poglavito onih do 1996., u kojima se vrlo rijetko spominju simboli režima kaš što su Tito, partija, omladina, SKOJ, itd. Jednodušna je ocjena i opservacija književnih kritičara i povjesničara da su Tribusonovi kriminalistički romani podžanr socijalnog krimića. Milanja u odrednici socijalnog krimića vidi paradoks: „Naime, dok strukture, odnosno čvrsta kanonizacija kriminalističkog romana, i na osnovi nje izveden značenjski sustav, govori o stabilnosti (društvenog) poretka, „pridodani” sadržajni sloj govori o tome kako društveni poredak nije stabilan u onom smislu kako to nudi strukturna slika, odnosno da je taj poredak kriminaliziran” [10, s. 92]. Naravno, prvi dio argumentacije proizlazi iz znanstvene prosudbe da je trivijalna književnost opijum koji mase koje ga konzumiraju drži u pokornosti, i tako održava status quo u društvu.

U često citiranom intervjuu za osječku „Književnu reviju” iz 1996. Tribuson ističe da ga je žanru kriminalističkog romana provuklo to što taj žanr ima publiku i da je osnovna želja svakog pisca „da piše za nekoga”! [8, s. 98]. U kombinaciji enigme i socijalnog romana pisac vidi mogućnost da se stvori tekst koji neće zadovoljavati čitatelja na najprimitivnijoj razini. Tribuson zaista vidi žanr u jednakoj ravni s tkz. umjetničkom književnošću. Njegova književna karijera potvrđuje to njegovo razmišljanje. Velimir Visković luči da je prava priča ono što je Tribusona privuklo da prijeđe na suprotnu stranu književnog spektra. Isti razlog primjećuje i pišući o Pavličićevom „Večernjem aktu” i naziva taj povratak ili ponovno otkrivanje dobre priče kao temelja književnog teksta prevratničkim [19, s. 182] Nemeć se općenito slaže s tom analizom kada kaže da fabula opet nakon svih modernističkih eksperimenata postaje nosivi element naracije [12, s. 299]. U već spomenutom pismu Pavla Pavličića Mariji Jurić Zagorki autor posebno zagovara povratak fabuli i brani fabulu i ocjenjuje njen izostanak kao „čin koji se protivi samoj prirodi proze” [10, s. 86]. Kada Tribuson pokušava osvijestiti svoje pisanje, pa i prijelaz, ili stilske mijene, njegov je najsnažniji argument – književnost. Naravno, jedna književnost, a ne dvije: „Naime, premda to zvuči pomalo patetično i mistifikatorski, svi smo mi odabrali književnost, ali je i ona, na neki mističan način, odabrala nas” [9, s. 9].

Prema tomu, svim navedenim razlozima za prijelaz u žanrovsku književnost, od unutaržanrovskih preko povoljnog biografskog trenutka za pisanje i objavljivanje trivije do zasićenja avangardizmom i odražavanjem sistema, Goran Tribuson dodaje i metaforičke poput „unutarnjeg imperativa” i „infekta pisanja”. Razvidno je da se Tribusonovi razlozi za prijelaz djelomično podudaraju sa zaključcima povjesničara književnosti i ocjenama književnih kritičara. Krešmir Nemeć najbolje opisuje opus pisca kada kaže da je “Pisanje za Tribusona carstvo mogućnosti” [12, s. 319] i da je

to razlog mnogobrojnih poetičkih konverzija, narativnih strategija, prozних modela i odsutnosti bilo kakve tendencioznosti [12, s. 319]. Prijelaz s visoke u nisku književnost Goran Tribusona rezultat je ponajviše njegovih nutarnjih autorskih poriva, prijelaz je bio razvojna etapa jednog pisca. Ako opus jednog pisca (Tribusona) preslikamo na stanje literature kako institucije, možemo reći da je brisanje razlika i granica između visokog i niskog rezultat evolucije, sastavni dio razvoja književnosti kao umjetnosti. Povratak književnosti u elitne okvire, društveno ili estetičko odabrane grupe pisaca, kritičara, teoretičara ili društvene skupine je nemoguć. Primjer prijelaza Gorana Tribusona govori nam da je taj prijelaz subjektivna evolucija pisca kojeg je pisanju u različitom kodu, stilu ili žanru vodio nutarnji glas pisca, odnosno umjetnosti.

Literatura i izvori

1. Bagić K. Uvod u suvremenu hrvatsku književnost. Zagreb: Školska knjiga, 2016. 242 s.
2. Brešić Vinko. Novija hrvatska književnost. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1994. 343 s.
3. Donat Branimir. "Astrolab za hrvatske borgesovce". Izabrana djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti, kolo XV. knjiga 157. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991. 206–225 s.
4. Donat Branimir. Hodočasnik u labirintu. Zagreb. August Cesarec, 1986. 276 s.
5. Janjetović Zoran. Zabavna štampa u socijalističkoj Jugoslaviji. Beograd. *Studia lexicographica*, GOD. 4, BR. 1 (6), 2010. 33–59 s.
6. Jelčić Dubravko. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb: Naklada Pavičić, 2004. 691 s.
7. Juričić Antonio-Toni. Kriminalistički žanr u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 2010. (doktorska disertacija)
8. Kukolić Jasminka i Bašić Ivana. "Oduzmete li mi pravo na mijenu, učinili ste od mene mrtvog pisca". Osijek. *Književna revija* 1–2, 1996. 67–117 s.
9. Matanović Julijana. "Moj otac je bio klesar (dijalog: Goran Tribuson). Sarajevo. Sarajevske Sveske br.14, 2007. 1–11 s.
10. Milanja Cvjetko. Hrvatski roman : 1945. - 1990. : nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 1996. 267 s.
11. Milutinović Dejan. „Popularna/zabavna/trivijalna/žanrovska/masovna ili samo književnost (umetnost)”. Beograd. *Književna istorija*, XL, 151, 2013. 815–831 s.
12. Nemeć Krešimir. Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. Godine. Zagreb: Školska knjiga, 2003. 466 s.
13. Novak Slobodan Prosperov. Povijest hrvatske književnosti, sv.4. Suvremena književna republika. Split: Marjan tisak, 2004. 304 s.
14. Pavešković Antun, Goran Tribuson: pismo za puk, ne i za pučko. Split. Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Vol.44 No.1. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, 2018. 373–384 s.

15. Solar Milivoj. "Laka i teška književnost, predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti". Zagreb: Matica hrvatska, 2005. 189 s.
16. Tatarin Milovan. Polomljeno poetičko zrcalo. Osijek: Studentski centar, 1991. 108 s.
17. Tenžera Veselko. "Fantastični folklor (G. Tribuson: Zavjera kartografa)". Zagreb. Vjesnik, 1973.
18. Visković Velimir. Mlada proza: eseji i kritikei. Zagreb: Znanje, 1983. 207 s.
19. Visković Velimir. Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi. Zagreb: Znanje, 1988. 264 s.
20. <https://www.24sata.hr/news/tribuson-trebao-mi-je-ugoaj-jeze-za-tog-masovnog-ubojicu-399918>
21. <https://www.24sata.hr/show/goran-tribuson-bit-ce-jos-krimica-nisam-ih-se-zasitio-417145>
22. <http://arhiva.dalje.com/hr-zagreb/tribuson-i-pavlii-razgovarali-pred-publikom-o-svojim-krimiima/509715>
23. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/51647/goran-tribuson-novi-krimic-najmladeg-akademika-rockera>
24. <http://www.booksa.hr/vijesti/sve/tribuson-i-pavlicic-u-booksi>
25. <https://www.express.hr/kultura/ratno-herojstvo-ne-garantira-niciji-moral-4156>
26. <http://gradjanskikrug-civiccircle.blogspot.com/2015/05/u-krcmi-kod-fahrenheita.html>
27. <http://haw.nsk.hr/arhiva/vol1/425/13913/www.radio101.hr%3fsection%3D1%26page%3D2%26item%3D26919.html>
28. <http://haw.nsk.hr/arhiva/vol1/5/4387/www.vjesnik.hr/html/2005/08/30/Clanak.asp%3fr%3dkul%26c%3d1.html>
29. <https://www.hrt.hr/316187/magazin/goran-tribuson-i-pavao-pavlicic-dva-barda-hrvatske-knjizevnosti>
30. <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1768&naslov=od-feljtinskih-romana-i-svescica-do-sapunica-i-big-brothera>
31. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/intervju-s-goranom-tribusonom-knjizevnik-o-mladosti-uzorima-glazbi-rodnom-bjelovaru-osjecao-bih-se-uzasno-da-sad-zivim-tamo-svi-su-pobjegli/6736521/>
32. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/pisac-iz-lektire-o-sudbini-svog-cuvenog-junaka-umorili-smo-se-inspektor-banic-i-ja-no-mozda-mu-se-ipak-vratim/194308/>
33. http://www.knjiznicari.hr/UDK02/index.php/Knjizevni_susret_s_Goranom_Tribusonom-Boris_Popinjac
34. <https://www.marinakrleza.com/intervju-s-goranom-tribusonom/>
35. <http://www.matica.hr/vijenac/482/melankolik-iz-tvrdukuhane-proze-18968/>
36. <http://www.matica.hr/vijenac/582/citatelj-je-uvijek-u-pravu-25772/>
37. <http://www.nacional.hr/intervju-goran-tribuson-ne-mogu-shvatiti-da-je-zov-politike-tako-jak-da-se-svi-odricu-struke/>
38. <https://natasajukic.wordpress.com/2008/12/10/tribuson-i-pavlicic-u-booksi/>
39. <http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Pavao-Pavlicic-Pisem-brzo-i-lako-sto-nije-reklama-tu-gdje-umjetnost-zeli-biti-herojski-cin>

40. <http://sveske.ba/en/content/moj-otac-bio-je-klesar>

41. <https://www.usatoday.com/story/life/books/2013/05/14/dan-brown-inferno/2155335/>

42. <https://www.vecernji.hr/kultura/pisci-imaju-pravo-na-sve-samo-ne-gnjaviti-publiku-194650>

Горан Мар'янович

ПЕРЕХІД ГОРАНА ТРІБУСОНА З ВИСОКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО МАСОВОЇ

У роботі аналізуються причини переходу з високої у масову літературу Горана Трібусона, який відбувся у 80-х роках ХХ ст. і репрезентував зміну парадигми історії хорватської літератури. В аналізі послуговуємося численними інтерв'ю письменника, співставляючи їх із науковими оцінками істориків хорватської літератури і критичними оцінками хорватських критиків літератури. Мета роботи полягає у визначенні причин переходу та значенні цих причин для опису як високої, так і масової літератури, а також загального стану такого виду медіа, як література.

Ключові слова: Горан Трібусон, висока література, масова література, детективний роман, жанр.

Goran Marjanović,

Institute of Philology

Department of Slavic Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv

14 Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601,

tel.: 0993227364,

gogicaman@gmail.com

GORAN TRIBUSON'S TWIST FROM HIGH PROFILE LITERATURE TO LOW PROFILE LITERATURE

Summary

The reconstruction of Tribuson's twist from high profile literature to low profile literature in the 80's through his interviews and books by Croatian historians of literature tell us that it was the result of internal author's voices. It also means it was the result of internal development of literature. Erasing difference between high and low profile literature is evolution of literature itself. Goran Tribuson wrote in internal symbioses crime novels, fantastic novels, autobiographical novels and short stories as well. We can describe nowadays of literature as symbioses of different styles and genres. Goran Tribuson is a symbol of this transformation of literature.

Key words: high profile literature, low profile literature, crime novel, transformation, genre.

Надійшла до редакції 4.09.2018 р.