

Model proze u trapericama u svjetskoj i hrvatskoj književnosti

Perković, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:850657>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-10**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**MODEL PROZE U TRAPERICAMA U SVJETSKOJ I HRVATSKOJ
KNJIŽEVNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Jelena Perković

Mentor:

dr.sc. Suzana Coha, izv. prof.

Zagreb, 2024.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Definicija proze u trapericama: od Aleksandra Flakera do Maše Kolanović	2
3. Obilježja proze u trapericama	3
3.1. Tipični pripovjedači proze u trapericama	3
3.2. Tipični likovi proze u trapericama	5
3.3. Kategorija prostora u prozi u trapericama	6
3.4. Dominantan stil pripovijedanja u prozi u trapericama	7
4. Uzori, pisci i romani proze u trapericama.....	10
5. Jerome David Salinger: <i>Lovac u žitu</i>	12
5.1. Zabranjena i(li) omiljena knjiga (američke) mladeži.....	12
5.2. Pripovijedanje o sebi: osviještenost, infantilnost, brutalnost.....	12
5.3. Pripovjedač kao glavni lik.....	14
5.4. Lutanje velikim urbanim (američkim) prostorom	16
5.5. Stil – razgovornost, hiperbole, ironija, sarkazam	17
6. Momo Kapor: <i>Beleške jedne Ane</i>	20
6.1. O romanu	20
6.2. Zaljubljeni pripovjedač; inteligentna i infantilna pripovjedačica	20
6.3. Glavna junakinja Ana.....	22
6.4. Prostori bježanja	24
6.5. Pripovijedanje riječju i slikom.....	25
7. Ulrich Plenzdorf: <i>Nove patnje mladoga W.</i>	31
7.1. Od kazališne predstave do uspješnog i napadanog romana njemačke književnosti	31
7.2. Inteligentan pripovjedač sa signalima brutalnosti	31
7.3. Moderna inačica najpoznatijega junaka njemačke književnosti	33
7.4. Robizonski otok unutar Berlina.....	34
7.5. Stil pripovijedanja kao kombinacija Salingera i Goethea	35
8. Alojz Majetić: <i>Čangi off Gottoff</i>	39
8.1. Nova inačica zabranjenog romana	39
8.2. Brutalni pripovjedač sa znakovima inteligencije	39
8.3. Čangi kao klapski lik i individualac	40
8.5. Stil pripovijedanja: od intertekstualnosti i intermedijalnosti preko autoreferencijalnosti do poigravanja na grafostiličkoj razini	43
9. Zvonimir Majdak: <i>Kužiš, stari moj</i>	47
9.1. O istinskom hrvatskom bestseleru.....	47
9.2. Brutalni pripovjedač s naznakama inteligencije	47

9.3. Zagrebački frajer i naivac Glista.....	48
9.4. Zagreb kao glavni prostor kretanja likova.....	49
9.5. Stil pripovijedanja: iluzija dijaloga, zagrebački žargon i intermedijalni signali	51
10. Ivan Slamnig: <i>Bolja polovica hrabrosti</i>	53
10.1. Prvi hrvatski postmodernistički roman s obilježjima „jeans-proze“.....	53
10.2. Inteligentan pripovjedač	53
10.3. Flaks: bjegunac od tjeskobne svakodnevnice i odgovornosti.....	54
10.4. Bijeg iz svakodnevnog urbanog prostora u idilični zagorski prostor	55
10.5. Suvremeni (Flaksov) nasuprot tradicionalnom (Matildinom) stilu pripovijedanja	56
11. Zaključak	59
12. Literatura	62
13. Sažetak.....	65

1. Uvod

Utjecajni hrvatski povjesničar književnosti Aleksandar Flaker uveo je termin *proza u trapericama* („Jeans-Prose“) u svojoj istoimenoj studiji prvi put objavljenoj 1976. godine. Pod tim terminom podrazumijevao je tip proze koji se pojavljuje u svjetskoj i hrvatskoj književnosti sredinom 20. stoljeća, a koji je on proučavao na korpusu srednjoeuropske i istočnoeuropske književnosti. U tome je korpusu, naime, Flaker traperice prepoznao kao „zaštitni znak jednog proznog zajedništva srednjoeuropske i istočnoeuropske regije“ (Kolanović 2011: 184). Simbolika traperica na koju je mislio Flaker počiva u tome što one predstavljaju „zasigurno najpopularniji artefakt dvadesetostoljetne popularne kulture“ (ibid.). Kako navodi Maša Kolanović, teoretičar popularne kulture John Fiske zapitao se: „Postoji li ijedan drugi kulturni proizvod - film, TV program, ploča, ruž za usne koji može biti toliko popularan (kao jeans)?“ (Fiske 2001: 8, prema Kolanović 2011: 184). Iako su traperice danas postale dio konvencionalnog oblačenja, u vrijeme kada je Flaker pisao svoju studiju imale su dublje značenje. Naime, Flaker objašnjava kako „jeans“ u naslovu ne znači vrstu hlača ili sukna u koji se oblače junaci navedenog proznog tipa nego „njihov životni stav“ (Flaker 1983: 25). Traperice su „u sebi nedvojbeno imale upisane simboličku vrijednost otpora“ (Kolanović 2011: 186).

Ovaj diplomski rad sastoji se od dva dijela. Prvi dio je teorijski, a započinje definiranjem modela proze u trapericama. Zatim se iznose obilježja toga proznog modela, a posebna pozornost usmjerena je na pripovjedača, likove, prostor i stil pripovijedanja. Također, navode se ključni uzori, pisci i romani toga korpusa. U drugom dijelu rada analiziraju se odabrani romani svjetske i hrvatske književnosti koji mu pripadaju. Iz korpusa svjetske književnosti analiziraju se sljedeći romani: *Lovac u žitu* Jeromea Davida Salingera, *Beleške jedne Ane Mome Kapora* i *Nove patnje mladoga W. Ulricha* Plenzdorfa, a iz hrvatske književnosti: *Čangi off Gottoff* Alojza Majetića, *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka i *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga. Prikazuju se sličnosti i razlike među navedenim romanima i to na temelju usporednih analiza njihovih pripovjedača, nosivih likova, prostora i stila pripovijedanja.

2. Definicija proze u trapericama: od Aleksandra Flakera do Maše Kolanović

Aleksandar Flaker u svojoj studiji *Proza u trapericama* model proze koji ističe u naslovu definira kao književnost „u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač (bez obzira na to da li on nastupa u prvom ili trećem licu) koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture“ (Flaker 1983: 36). Maša Kolanović u knjizi *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* analizira i razrađuje Flakerovu definiciju. Ističe kako se Flakerova ideja „proze“ prije svega odnosi na kraće forme kao što su kratka priča i novela iako je on u svojoj studiji istražio i znatan broj romana (Kolanović 2011: 171). Također, Flaker spominje „mladog pripovjedača“, pri čemu mladost ne označava dobnu, već semantičku kategoriju primarno obilježenu popularnokulturnim tekstovima i praksama. Vezano uz to Kolanović naglašava: „Ako je lik i prikazan kao dobno stariji, simbolički kapital mladosti koji se uz njega veže redovito podrazumijeva rituale kao što su klapska druženja, dokoličarenja i suprotstavljanje svijetu odraslih“ (ibid.: 171-172). Maša Kolanović govori i o rodnoj politici koju je Flaker u opisu proznog modela o kojemu je riječ u većoj mjeri zaobišao te napominje kako za model proze u trapericama vrijedi pravilo: „što je izrazitija subverzivna praksa muških subjekata, to je jača pasivizacija ženskih“ (ibid.: 173). Također, Kolanović naglašava kako je grad prvo mjesto subjektive artikulacije, to jest grad znači puno više od stila pripovijedanja, odnosno uporabe gradskog žargona (ibid.). U Flakerovoj definiciji proze u trapericama ključno mjesto ima osporavanje, što se odnosi prije svega na jezično oponiranje koje se ne može odvojiti od popularnokulturnog oponiranja, odnosno simbolički kapital otpora „nije imanentno jezični otpor, nego on svoje resurse crpi iz tekstova i praksi popularne kulture“ (ibid.: 176). Maša Kolanović zaključuje kako je otpor temeljni simbolički kapital na kojemu inzistira Flakerova studija (ibid.).

3. Obilježja proze u trapericama

Paradigmatski primjer proze u trapericama, prema Flakeru, bio bi Salingerov roman *Lovac u žitu* (1951). U njemu se uočavaju obilježja na kojima se temelji navedeni prozni tip, prije svega opozicija svijeta mladih i svijeta odraslih te novi tip pripovjedača na kojemu se takva opozicija gradi, a koji pretpostavlja suprotstavljanje dvaju jezika kao opoziciju dvaju svjetova (bez obzira na to je li drugi jezik u samome tekstu prisutan, ili se, kao što je to slučaj u Salingeru, podrazumijeva). Iz navedenoga proizlaze dalje obilježja proze u trapericama: približavanje pripovjedačeva jezika usmenom spontanom govoru na razini njegove svijesti o vlastitu pripovijedanju; unošenje žargona mladih ljudi u pripovijedanje s izrazito urbanom civilizacijskom stiletikom; ironično-parodistički odnos prema zatečenim vrijednostima kulturnih struktura te, naposljetku, i težnja prema mitologizaciji omladinskog nonkonformizma (Flaker 1983: 38).

U nastavku diplomskoga rada uz pomoć naratološke literature i literature posvećene žanru proze u trapericama obratit će se pozornost na prikaz četiri ključna obilježja toga tipa književnosti, a to su pripovjedač, likovi, prostor kojim se kreću likovi te stil pripovijedanja.

3.1. Tipični pripovjedači proze u trapericama

Utjecajna teoretičarka Mieke Bal određuje pripovjedača kao „instancu koja pripovijeda“, to jest „proizvodi jezične znakove od kojih se sastoji pripovjedni tekst“ (Bal 2000: 15), dok jedan od najutjecajnijih naratologa Gérard Genette pripovjedača definira kao „glas koji govori u tekstu“ (Grdešić 2015: 85). Genette je razradio tipologiju pripovjedača koja je danas široko prihvaćena, a Mieke Bal i Shlomith Rimmon-Kenan su u tu tipologiju unijele manje izmjene. Genette razlikuje pripovjedača s obzirom na dva kriterija: pripovjedne razine i opseg sudjelovanja u priči. Prema pripovjednoj razini pripovjedač može biti ekstradijegetički, intradijegetički ili hipodijegetički, a prema sudjelovanju u priči može sudjelovati u radnji (homodijegetički) ili ne sudjelovati u njoj (heterodijegetički). Posebna je podvrsta homodijegetičkog pripovjedača, kako navodi Genette, autodijegetički pripovjedač, za kojega je karakteristično pripovijedanje vlastite priče, odnosno pseudoautobiografsko pripovijedanje (usp. *ibid.*: 94–96).

Pripovjedač pripovijeda u prvom ili trećem licu. Pripovjedač u trećem licu je pouzdan, ali dalek, dok je pripovjedač u prvom licu nepouzdaniji, ali blizak (ibid.: 113). Flaker napominje kako se u prozi u trapericama često javlja pripovijedanje u prvom licu („Ich-Form“). Također, pojavljuju se pripovjedači koji su bliski svojim likovima, to jest oni su njihovi prijatelji ili kolege koji iz vlastitog iskustva pripovijedaju o svijetu mladih ili su mu, čak i ako ne pripadaju predočenome svijetu, stilistički bliski. Središnji model proze u trapericama ne poznaje jedino sveznajućeg i od govora mladih stilistički udaljenog pripovjedača (usp. Flaker 1983: 60). Flaker razlikuje tri vrste pripovjedača karakteristična za prozu u trapericama. To su: inteligentni, infantilni i brutalni pripovjedač.

Inteligentni pripovjedač temeljni je tip pripovjedača proze u trapericama. Inteligentni pripovjedači su koliko-toliko obrazovani i ponekad ističu svoj odnos prema tekstovima prošlosti. Također, kreću se među obrazovanim ljudima, ali pritom ne drže puno ni do svojega obrazovanja, ni do kulturnih tekstova prošlosti, ni do tuđeg obrazovanja. Osim toga, kako napominje Flaker, „oni nemaju biografiju, odbijaju da budu biografični, oni nemaju genealogija, oni nemaju pripadnosti određenoj strukturi, oni nemaju prošlosti, oni nemaju uzora“ (ibid.: 59). Nisu ušli u svijet konvencija, mogu birati konflikt ili evaziju, a za svoj izbor ne krive druge, nego sebe same. Često su to nesavršeni učenici, nazovi-studenti koji na svoj način gledaju slike, čitaju knjige, slušaju glazbu. Stil pripovijedanja inteligentnog pripovjedača proze u trapericama oslanja se na gradski govoreni jezik, prije svega na žargon mladih ljudi, odnosno đaka i studenta (usp. ibid.: 60–61).

Kada se govori o infantilnom pripovjedaču, isticanje naivnosti je ključno načelo na kojemu se temelji njegova struktura pripovijedanja. Flaker napominje kako za infantilnog pripovjedača nije toliko bitan svijet dječje psihe i njegovo oblikovanje, već infantilni način izražavanja. Riječ je o osobitom stilu koji je „utemeljen na sintaktičkom pojednostavljivanju, izbjegavanju zavisno složenih rečenica, uvođenju čestih polisindetona, anakoluta, jezičnih 'podštapalica', što, sve zajedno, oponaša dječji govor, ističući u prvi plan ono što bismo mogli zvati 'dječjom logikom“ (ibid.: 66-67).

Brutalni pripovjedač, prema Flakeru, predstavlja „huligansku sredinu, socijalnu marginu gradskoga stanovništva koja je suprotstavljena čvrstim i hijerarhiziranim socijalnim strukturama“ (ibid.: 72). Njegov stil pripovijedanja temelji se na „blaćenju idile“, to jest naglašen je turpizam (na primjer pripovijeda se o pokvarenim zubima, istiskivanju prišteva). Osim što ističe nelijepe aspekte svijeta, takav pripovjedač čezne i za evazijom u Arkadiju.

Također, njegova brutalnost se često svodi na područje seksa, to jest cinično pripovijeda o seksualnim doživljajima. Nerijetko koristi vulgarizme, žargonski leksik i isto takve sintagme (usp. *ibid.*: 73–80).

3.2. Tipični likovi proze u trapericama

Paradigmatski junak proze u trapericama je „oponiran čvrsto strukturiranom junaku devetnaestostoljetne proze ili herojskom liku socijalno-pedagoške književnosti. Oponiran čvrstim i ustaljenim društvenim strukturama i njihovim estetskim, moralnim i etičkim normama, ovaj lik niti se stavlja u priliku socijalnog avansiranja, niti se gradi kao uzorni model, dostojan oponašanja“ (Flaker 1983: 188). Osim što likovi nisu nositelji moralnih i etičkih vrijednosti, oni se ne mijenjaju i ne sazrijevaju, to jest ostaju „nepromjenjive veličine“ (*ibid.*: 53). Također, često su neaktivni i statični, a upravo zbog svoje pasivnosti, kako napominje M. Bal, oni su i antijunaci (antiheroji) (Bal 2000: 109).

Junaci proze u trapericama likovi su koji pripadaju svijetu neodraslih. Najčešće je riječ o mladićima i djevojkama koji razvijaju svoju kulturu (masovni mediji, film, zabavna glazba, knjige, odijevanje, traperice) i govore specifičnim jezikom za mlade (žargon, sleng, govoreni jezik) i na taj način se suprotstavljaju svijetu odraslih, njihovoj kulturi, jeziku i konvencijama (usp. Flaker 1983: 47). Likovi ponekad djeluju sami, a ponekad unutar klape. Klapa predstavlja „jedini socijalni segment“ (*ibid.*: 188) kojem likovi mogu pripadati jer unutar klape vladaju drugačija pravila od onih koja su nametnuta, ustaljena.

Kako je već spomenuto, kao način djelovanja likovi proze u trapericama odabiru sukob ili namjernu evaziju. Sukobi se pojavljuju u djelima „s naglašenijom fabulom koja nosi u sebi tragično razrješenje konflikta ili pak dovodi do priznanja vladajućih društvenih normi“ (*ibid.*: 48). Evazivni odnos, koji se ostvaruje kao prostorna ili socijalna evazija, karakterističniji je za prozu u trapericama, te ga obilježava izdvajanje likova mladih iz svijeta u kojem vladaju norme društvenog ponašanja, likovi uzimaju stav autsajdera, markiraju u životu, napuštajući školu ili radni odnos (*ibid.*: 49).

3.3. Kategorija prostora u prozi u trapericama

Kategorija prostora u književnim djelima artikulira se na dva načina. Mieke Bal napominje kako prostori s jedne strane mogu predstavljati samo okvir, to jest mjesto događanja, a s druge strane prostor može postati „mjesto koje djeluje“, odnosno utječe na fabulu te samim time fabula postaje podređena prezentaciji prostora (usp. Bal 2000: 113). Pritom se razlikuju stabilni i dinamični prostori. Stabilan prostor je fiksiran okvir u kojemu se događaji odvijaju, dok dinamičan prostor omogućava kretanje likova, to jest šetnju ili putovanje, što zapravo rezultira premještanjem likova u prostoru (usp. *ibid.*: 113–114).

Govoreći o prostornoj evaziji, Flaker navodi kako „autori stvaraju za svoje likove 'otoke' unutar grada ili ih vode u prostore udaljene od gradskih struktura, a katkada omeđuju svoj prostor zidovima gradskih ustanova u kojima se na svojim zabavama okuplja mladež“ (Flaker 1983: 50). Maša Kolanović napominje kako grad predstavlja prvo mjesto oblikovanja subjekata proze u trapericama te postaje dominantan topos zbivanja (Kolanović 2011: 253). U tom smislu, čak i ako „u nekom od romana mjesto radnje i nije grad, nju lik uvijek simbolički prenosi i u neurbanu sredinu prvenstveno kroz popularnokulturne tekstove i prakse kojih je značenje oblikovano u urbanoj sredini“ (*ibid.*: 174). Flakerovim riječima, likovi proze u trapericama su „suvremeni tragači za Arkadijom“, to jest često tragaju za seoskom idilom, pri čemu prirodu gotovo i ne poznaju pa se pejzaž kod njih rijetko pojavljuje, odnosno kada se i pojavi „smjesta se urbanizira i dovodi u kontekst suvremene civilizacije“ (usp. Flaker 1983: 139–140).

Kompozicija romana koji se mogu odrediti kao pripadni prozi u trapericama često se temelji na premještanju likova u prostoru. Zbog toga su u takvom tipu tekstova česti motivi putovanja povezani s evazivnim odnosom između članova opozicije (usp. *ibid.*: 50). Kretanjem kroz prostor likovi čine ono što se, kako kaže Maša Kolanović, označava pojmom „radeći ništa“ (engl. „doing nothing“) (Kolanović 2011: 258). On pak podrazumijeva „cijeli niz aktivnosti, koje se nerijetko jednodimenzionalno doživljavaju kao beskrajn gubitak vremena“ (usp. Corrigan 1976: 104, prema Kolanović 2011: 258). Praksa „radeći ništa“ ne predstavlja odsustvo radnje, objašnjava Kolanović, već odsustvo društveno korisnih i discipliniranih aktivnosti (*ibid.*). „Ništa“ predstavlja niz aktivnosti kao što su odlazak u kino, odlazak na tržnicu, gledanje sportskih događaja, švercanje u tramvaju i slično.

Likovi proze u trapericama kreću se kroz prostor koristeći gradska prijevozna sredstva poput tramvaja, autobusa, podzemne željeznice ili jednostavno hodaju. Način svladavanja

prostora najzastupljeniji u romanima hrvatske književnosti promatranoga korpusa upravo je hodanje. Stoga Jasmina Vojvodić govori o „šetačkoj prozi šezdesetih“: „Šetanje je dio životnog stava ove mlade generacije, to je njihov evazivni odnos prema životu u kojemu se čini da uvijek nekamo bježe“ (Vojvodić 2006: 331). Iako se ponekad čini, kao što nalazi Vojvodić, da junaci besciljno lutaju, oni šetnjama i razgovorima ipak poništavaju tu besciljnost (ibid.: 334). Vojvodić zaključuje kako junaci hrvatske književnosti 1960-ih stalno koračaju i u tome ostvaruju svoj smisao, smisao prijateljstva i svojega društva ili klape (ibid.: 335).

3.4. Dominantan stil pripovijedanja u prozi u trapericama

U pripovijedanju se pripovjedač proze u trapericama približava usmenom spontanom govoru. To se ostvaruje stilizacijom, to jest stilističkim sredstvima nastoji se stvoriti iluzija usmenog kazivanja. Stilizacijom se ističe pripovjedačeva spontanost u pripovijedanju (usp. Flaker 1983: 98). Flaker konstatira kako je jedan od načina na koji se postiže dojam spontanog pripovijedanja uporaba sintaktičke parcelacije koja podrazumijeva „rašćlanjivanje rečenica na manje sintagmatske cjeline kojima se oponašaju pauze u usmenom govoru“ (ibid.: 102). Drugi način postizanja spontanosti je uvođenje imaginarnog slušatelja u tekst (ibid.: 104). Osim toga, često se pojavljuju implikativni izrazi, odnosno izrazi „širokog ali neodređenog semantičkog opsega koji potječu iz razgovornoga jezika u kojemu sugovornik zna na što se takvi izrazi zapravo odnose i koji su sadržaji u njima implicirani“ (ibid.: 105).

Model proze u trapericama temelji se na dvije ključne pretpostavke. Prva je, prema Flakeru, negacija tradicionalnih struktura, ali i afirmacija nekih potisnutih i zapretanih tradicija (ibid.: 44–45). Druga podrazumijeva horizontalno traženje kontinuiteta u suvremenoj kulturi. Stoga ćemo, kako konstatira Flaker, u prozi u trapericama nailaziti na „iste ili srodne sustave vrijednosti koje mladi pripovjedači pronalaze u suvremenoj kulturi i prvenstveno njezinim masovnim medijima: filmu, glazbi, načinu odijevanja i knjigama. Osporavajući svojim stilom (najčešće nacionalne) tradicije i vertikalni kontinuitet njihov, mladi pripovjedači neprestano navode imena i pojave suvremenosti: filmskih glumaca, zabavnih pjevača i književnika“ (ibid.: 45). Zbog toga njihov stil pripovijedanja obilježavaju intertekstualnost i intermedijalnost. Navedeni pojmovi će se u nastavku ukratko definirati.

Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi *Teorija citatnosti* definira intertekstualnost na sljedeći način: „O intertekstualnosti govorimo onda kada su tuđi tekstovi postali primarna zbilja

vlastitoga teksta, pa se vlastiti tekst može razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima“ (Oraić Tolić 1990: 5). Pritom napominje kako je intertekstualnost obilježila avangardnu umjetnost i modernizam te je u konačnici postala dominantna odrednica suvremene kulture postmodernizma (ibid.). Također, Oraić Tolić definira i pojam citatnosti, odnosno ističe: „Citatnost je takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini“ (ibid.). Pavao Pavličić u svome članku *Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled* govori o sinkronijskom i dijakronijskom tipu intertekstualnosti. Kada je riječ o sinkronijskom tipu intertekstualnosti, književni tekst uspostavlja vezu s drugim tekstovima koji pripadaju istoj poetici te se teži istom idealu (Pavličić 1988: 158). Kao primjer takve intertekstualnosti Pavličić navodi upravo model proze u trapericama: „junaci takvih djela rado spominju Holdena Caulfielda, junaka romana *Hvatač u raži*, pa komentiraju njegove postupke, a istodobno njihova vlastita sudbina (i književni postupci kojima je opisana) predstavljaju repliku onoga što se događalo Holdenu Caulfieldu i repliku Salingerova načina pripovijedanja“ (ibid.). Za razliku od sinkronijskog tipa intertekstualnosti, dijakronijski tip intertekstualnosti odnosi se na tekstove koji uspostavljaju vezu s tekstovima prošlih razdoblja i drugačijih poetika te im daju novi smisao“ (ibid.). Osim toga, Pavao Pavličić ističe konvencionalni i nekonvencionalni tip intertekstualnosti. Konvencionalni tip dominira primjerice u renesansi, klasicizmu i realizmu te se u navedenim razdobljima slijede pravila za uspostavu veza između tekstova, dok se nekonvencionalni tip pojavljuje u manirizmu, romantizmu i avangardi te teži originalnosti i inovativnosti, a konvencije se zanemaruju (ibid.: 159). Pavao Pavličić definira i intermedijalnost kao „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički“ (Pavličić 1988: 170). Pritom mora biti „vidljivo da je neki element djela preuzet iz drugoga medija i da je u djelu u kojem se pojavljuje on samo *gost*“ (ibid.: 171). Pavličić napominje kako književnost uspostavlja odnos s umjetničkim ili neumjetničkim medijima. Umjetnički mediji mogu biti prostorni i vremenski. U prostorne medije spadaju: slikarstvo, kiparstvo i arhitektura, a u vremenske: film, glazba, radio i televizija. Neumjetnički mediji s kojima književnost uspostavlja intermedijalni odnos dijele se na komunikacijske i znanstvene. U komunikacijske medije spadaju primjerice: novine, oglasi, dokumenti i vijesti na radiju, a u znanstvene: filozofski, biološki i drugi spisi (usp. ibid.: 171–176). U romanima proze u trapericama često se pojavljuju umjetnički mediji, posebno vremenski, i komunikacijski mediji što će se kasnije prikazati u analizama romana.

Uz pomoć tih postupaka se i pripovjedači i likovi prema ustaljenim pravilima i tradiciji odnose s ironijom, humorom, cinizmom, parodijom i srodnim dosjetkama. Osim toga, likovi koriste žargon, sleng, poštapalice, anglicizme i vulgarizme te se time suprotstavljaju svijetu odraslih. Pojava anglicizma u prozi u trapericama obilježuje pripadnost mladoga pripovjedača svijetu suvremene civilizacije. U hrvatskoj i srpskoj prozi se „suvremeni anglicizmi stalno sudaraju sa starim germanizmima koji redovito ističu vezu sa starom, malograđansko-obrtničkom civilizacijom i kulturom“ (ibid.: 131).

4. Uzori, pisci i romani proze u trapericama

Temeljni uzor i preteča piscima proze u trapericama bio bi, kako se već navelo, Jerome David Salinger i njegov roman *Lovac u žitu*. Slovačka spisateljica Jaroslava Blažková, govoreći o Salingerovu romanu, istaknula je kako njegov glavni lik, Holden „ima braću po cijelom svijetu“ te da predstavlja „mentalitet“, „senzibilnost“, „negiranje svijeta odraslih“ (usp. Flaker 1983: 37–38). Naravno, pisci proze u trapericama imali su i druge uzore, što je ovisilo o konkretnim situacijama u određenim nacionalnim književnostima. Najutjecajniji među piscima-uzorima proze u trapericama jesu Jack Kerouac, Françoise Sagan, John Wain, Alan Sillitoe, Raymond Queneau, Gertrude Stein, Nikolaj Ognjov, Jurij Oleša, Ilf i Petrov (usp. *ibid.*: 38–41).

Osim Salingerova romana *Lovac u žitu*, Flaker navodi i niz drugih romana iz korpusa svjetske književnosti koji pripadaju modelu proze u trapericama. Iz ruske književnosti mogu se izdvojiti romani *Kolege* i *Karta za zvijezde* Vasilija Aksjonova, a iz njemačke književnosti romani *Nove Patnje mladoga W. Ulricha* Plenzdorfa i *Putovanje u Jaroslaw* Rolfa Schneidera. Srpska književnost bila je izrazito plodonosno područje za romane proze u trapericama, stoga se mogu navesti sljedeći romani: *Beleške jedne Ane* i *Hej, nisam ti to pričala* Mome Kapora; *Izlet u nebo*, *Glasm za ljubav* i *Ne budi zaspale pse* Grozdane Olujić; *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* Bore Ćosića; *Ljubavi Andrije Kurandića* Milisava Savića ili *Neko drugo leto* Svetozara Vlajkovića (Flaker 1983).

U hrvatskoj književnosti proza u trapericama javlja se pedesetih godina 20. stoljeća i nastaje oko časopisa *Krugovi* (Flaker 1983: 15), a svoj procvat doživljava kroz šezdesete i sedamdesete. Iz toga korpusa hrvatske književnosti mogu se istaknuti sljedeći romani: *Kratki izlet* i *Izdajice* Antuna Šoljana; *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga; *Čangi* (kasnije *Čangi off gottoff*) Alojza Majetića; *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka; *Zagrepčanka* Branislava Glumca; *Mladić koji je otkrio Ameriku* Augustina Stipčevića; *Ciao slinavci* Tita Bilopavlovića ili *Ljubav za Isadoru Duncan* Albina Horvatičeka (Flaker 1983, Kolanović 2011).

Po Flakeru moguće je razlikovati dva modela proze u trapericama. Prvi model „teži prema filozofskom apstrahiranju konkretne situacije u kojoj se našao suvremeni mladić ili njegova generacija, pa time graniči s prozom što je nastajala u znaku egzistencijalističke filozofije, a s druge strane počinje razvijati grotesku i fantastiku koja potječe od nadrealističkih tradicija“, dok drugi „i dalje nastoji rekreirati autentične situacije svijeta mladih izopćenika iz društva, njihov sleng, njihove običaje, njihov moral, suprotstavljen vladajućim moralnim i

etičkim normama“ (ibid.: 200). Prvom modelu pripadaju primjerice romani Antuna Šoljana i Ivana Slamniga, a drugome romani Zvonimira Majdaka, Alojza Majetića i Mome Kapora.

U nastavku diplomskoga rada analiziraju se odabrani romani iz svjetske i hrvatske književnosti koji pripadaju modelu proze u trapericama. Na početku interpretacije svakog od romana izabranih za analizu iznose se ključne informacije o njemu te se sažeto rekonstruira glavna radnja. Potom se govori o instanci pripovjedača. Pritom se, u slučaju da ima više pripovjedača, detaljno analizira onaj koji je reprezentativan za prozu u trapericama. Zatim se interpretiraju likovi, odnosno iz svakog se romana predstavlja glavni lik i ističu se njegovi odnosi s drugim likovima. Naposljetku, analizira se prostor kojim se likovi kreću, a na kraju svake analize daje se osvrt na stil pripovijedanja. Kroz analize naglašavaju se i sličnosti i razlike između odabranih romana svjetske i hrvatske književnosti.

5. Jerome David Salinger: *Lovac u žitu*

5.1. Zabranjena i(li) omiljena knjiga (američke) mladeži

Roman kultnog američkog književnika Jeromea Davida Salingera *Lovac u žitu* (*The Catcher in the Rye*) objavljen je 1951. godine. Roman prati mladog buntovnika Holdena Caulfielda koji je izbačen iz internata Pencey Prep nekoliko dana prije Božića. Holden se nalazi u psihijatrijskoj ustanovi te retrospektivno pripovijeda o događajima koji su prethodili njegovoj psihološkoj krizi. Naime, prije nego što otiđe doma i saopći roditeljima vijest o izbacivanju iz škole, Holden odlučuje lutati ulicama New Yorka. Radnja romana ne teče kronološki, već se prekida asocijacijama i monolozima glavnog lika. U romanu je prikazan Holdenov unutarnji svijet, njegov odnos prema obitelji, posebna povezanost sa sestrom Phoebe i pokojnim bratom Alliejem, odnos prema prijateljima i djevojkama. Naglašen je njegov svjetonazor, kritičnost prema svijetu i društvu, odbojnost prema okrutnosti i licemjerstvu odraslog svijeta i njegova želja za spas nevinog i neiskvarenog dječjeg svijeta.

Roman se u prošlosti našao na popisu zabranjenih knjiga. Kaylyn Clairmont (2019) navodi kako je roman uklonjen iz škola zbog psovki, seksualnih referenci, vulgarnog i opscenog jezika te zbog izjava koje kleveću Boga. Također, kao rjeđi razlozi za zabranu knjige isticalo se da je antibijelačka, nemoralna i/ ili nasilna. Unatoč zabrani, knjiga je svojega autora, kako kaže Zlatko Crnković, „katapultirala u orbitu svjetske slave i uskoro postala omiljena knjiga tadašnje američke mladeži“ (Crnković 2003: 291). Po Veselku Tenžeri, ako „je svojedobno Goetheov Werther regrutirao samoubojice među čitateljima, onda je Salingerov Holden Caulfield stvarao milijune oponašatelja, da bi na razini omladinske kulture postao malone stil epohe“ (Tenžera 1992: 38).

5.2. Pripovijedanje o sebi: osviještenost, infantilnost, brutalnost

Pripovjedač romana *Lovac u žitu* glavni je lik Holden. On s prve razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje, stoga bi se, prema Genetteu, radilo o ekstradijegetičkom-homodijegetičkom pripovjedaču. Također, riječ je o autodijegetičkom pripovjedaču jer Holden pripovijeda svoju životnu priču. Pripovijeda u prvom licu i svjestan je svojega pripovijedanja, što je vidljivo u

prvom i posljednjem poglavlju romana, gdje Holden priznaje da će namjerno ograničiti informacije koje će otkriti čitatelju. Također, pripovjedač je vrlo nepouzdan, a izvori Holdenove nepouzdanosti su njegovo ograničeno znanje, to jest njegova mladost (usp. Grdešić 2015: 119), njegov ironičan i proturječan jezik te priznanje da voli lagati.

Prema Flakerovoj klasifikaciji pripovjedača proze u trapericama, Holden je inteligentni pripovjedač. Iako je okružen obrazovanim ljudima, primjerice njegov brat je pisac, on do svojega obrazovanja ne drži previše, što je vidljivo po njegovim lošim ocjenama te po izbacivanju iz škole. Također, pripovjedač na svoj način komentira i vrednuje kulturne tekstove prošlosti. Već na početku svojega pripovijedanja odbija govoriti o vlastitom djetinjstvu, roditeljima, podrijetlu, to jest ne želi pričati svoju autobiografiju. Upravo zbog toga negativno vrednuje i odbacuje klasičan realistički Dickensov roman *David Copperfield*. U tome smislu, kaže: „...i sve ono uobičajeno davidcopperfieldsko sranje, ali ja nekako nisam raspoložen da se upuštam u te stvari...“ (Salinger 1998: 5). S druge strane, pozitivno vrednuje i prihvaća Hardyjev romantizmom inspiriran roman *Povratak domoročana* te modernistički Fitzgeraldov roman *Veliki Gatsby*: „Bio sam lud za Velikom Gatsbyjem. Stari Gatsby. Stari laf! To me obaralo s nogu“ (ibid.: 175).

Na trenutke se pripovjedač romana *Lovac u žitu* ostvaruje kao infantiln. Naime, Holden je pročitao u časopisu kako ranice u ustima koje brzo ne zarastu u većini slučajeva predstavljaju rak, pa je došao do zaključka da ima tu bolest: „Ja sam imao neku ranicu na unutrašnjoj strani usne već valjda *dva tjedna*. Tako sam zaključio da bolujem od raka“ (ibid.: 240). Naivno poput djeteta povjerovao je u ono što je pročitao u časopisu. Osim toga, u određenim situacijama dobiva osobine brutalnog pripovjedača. U njegovom pripovijedanju na trenutke je naglašen turpizam. Naime, Holden opisuje prijatelja koji je neuredan, ima pokvarene zube i istiskuje bubuljice. Također, iskazuje gađenje prema starijim ljudima koji *kvare* životnu idilu: „Ne volim gledati stare ljude u pidžamama ili bademantilima, doista ne volim. Iz njih uvijek proviruju njihove mršave staračke grudi. I noge, također. Staračke noge na plažama i sličnim mjestima uvijek izgledaju nekako bijele i bez dlaka“ (ibid.: 13). Holden čezne i za bijegom u Arkadiju, to jest mašta o tome da sagradi kolibu u šumi i pobjegne od stvarnog života: „Sagradit ću je negdje odmah pokraj šume, ali ne u samoj šumi jer ću htjeti da uvijek bude strašno sunčana, i sve. Kuhat ću samom sebi svu hranu, a kasnije, ako mi padne na pamet da se oženim ili nešto slično, upoznat ću se s jednom prekrasnom djevojkom koja je također gluhoonijema i vjenčat ćemo se. Ona će doći živjeti sa mnom u mojoj kolibi...“ (ibid.: 243). Iz navedenog pripovjedačevog jednostavnog principa razmišljanja, odnosno njegovog naivnog i

dječaćkog pogleda na život, razotkrivaju se njegova senzibilnost i težnja ka odvojenosti od društva, o čemu će biti više riječi u idućem poglavlju koje govori o Holdenu kao liku.

5.3. Pripovjedač kao glavni lik

Holden Caulfield je šesnaestogodišnji mladić koji potječe iz dobrostojeće američke obitelji. Nadaren je i inteligentan, no neuzorit učenik. Obrazovanje mu je nevažno, ne želi se prilagoditi i poštovati pravila, stalno mijenja škole i „pada“ predmete. Svestran je, to jest puno čita; dobro poznaje književnost, filmove, predstave; bavi se sportom, ali svemu pristupa s dozom ironije i humora.

Naratološki gledano, Holden je antijunak jer je pasivan i slab, naziva se kukavicom, to jest nema hrabrosti boriti se za nešto što je njegovo. Napominje kako mu je svejedno ako nešto izgubi (usp. Salinger 1998: 114). Ciničan je i nesretan, pun proturječja. Osim toga, hipersenzibilan je, to jest često plače. Također, po vlastitom priznanju, lažljivac je: „Siguran sam da u životu niste vidjeli većeg lažljivca od mene. Upravo je strašno koliko lažem. Kad, na primjer iziđem na ulicu da negdje na prvom kiosku kupim novine, a netko me upita kamo idem, u stanju sam odgovoriti da idem u operu. To je užasno“ (ibid.: 24).

Holden je i usamljen i ne dobiva razumijevanje od ljudi koji ga okružuju. Naime, otuđuje se od mogućih prijatelja (Roberta Ackleya, Warda Stradlatera), to jest odbacuje društvo vršnjaka. Za Stradlatera je primjerice tvrdio da je umišljeni mladić koji je zaljubljen u samog sebe, odnosno: „Smatrao je sebe najljepšim momkom na zapadnoj polutki“ (ibid.: 38). Bio je ljubomoran na njega jer je izlazio s Jane Gallagher, u koju je on bio zaljubljen, no svoju ljubomoru nije htio priznati. Riječ je o romantičnom i osjećajnom mladiću. Naglašen je njegov odnos prema dvjema djevojkama. Sally Hayes je Holdenova bivša djevojka s kojom se povremeno i dalje zabavlja. Pritom Holden nije pretjerano lud za njom (ibid.: 133), ali unatoč tome on provodi vrijeme s njom. Naime, Sally je zgodna djevojka koja ga privlači prije svega fizički. Pritom on više čezne za dubljim povezivanjem i ljubavnim odnosom s Jane Gallagher. Naime, Jane je upoznao na jednom ljetovanju i o njoj je često maštao. Jane je Holdena privlačila i emocionalno i fizički. Ona je bila balerina i puno je čitala, odnosno kako ističe Holden: „Uvijek je čitala, i čitala je veoma dobre knjige. Čitala je svu silu poezije, i još mnogo toga“ (ibid.: 98). Holden je opisuje na sljedeći način: „Bila je to čudna djevojka, ta stara Jane. Kad

bih rekao da je izrazito lijepa, to ne bi bio baš točan opis. Ipak, oduševljavala me. Imala je nekako strašno pokretna usta. Hoću reći da su joj se usta, kad bi govorila ili se uzbuđivala zbog nečega, nekako kretala u pedeset raznih pravaca, usne i sve. To me obaralo s nogu“ (ibid.). Naime, Holden je romantičar koji bježi od stvarnosti te „donkihotski traga za moralnom čistoćom i ljepotom“ (Crnković 2003: 292). Naime, ne teži površnim vezama i seksualnim avanturama kakvima će kasnije često težiti junaci hrvatske proze u trapericama. Zbog toga i ne uspijeva ostvariti kontakt s prostitutkom Sunny. Njegov je pogled na ljubav opisan u sljedećem monologu: „Hoću reći, ako neku curu ne volite iskreno, onda se uopće ne biste trebali zezati naokolo s njom, a ako je *volite*, onda biste trebali voljeti i njezino lice, a ako već volite njezino lice, onda trebate biti pažljivi i ne činiti s njom što ja znam kakve šašave stvari, kao što je tamo neko prskanje vodom, i slično“ (Salinger 1998: 81).

Jedino u društvu djece Holden se osjeća prihvaćeno i voljeno. Sam je poput djeteta iskren, naivan i na svoj način neiskvaren. Čezne za neiskvarenom dječjom prirodom i njegov pogled na svijet može se opisati Schillerovom tvrdnjom: „Djeca su ono što smo mi bili; ona su ono što bismo opet trebali postati“ (Kehlmann 2010: 73). Holdenova sestra Phoebe jedina je osoba koja ga sluša, razumije i usrećuje. Također, posebnu povezanost imao je i s mlađim bratom Alliem, koji je preminuo od leukemije.

Uz sve navedeno i možda više od svega, Holden je buntovnik koji pruža otpor nametnutim društvenim konvencijama, tradiciji i lažnim vrijednostima. Buni se protiv licemjerja, društvene nepravde i snobizma. Kada na primjer govori o ravnatelju svoje škole, ističe sljedeće: „Hoću reći, ako je majka nekog dječaka bila onako podeblja žena provincijskog izgleda ili slično, a otac opet jedan od onih ljudi koji nose ona, u ramenima veoma široka odijela i glupe crno-bijele cipele, stari Haas bi se samo kratko rukovao s njima, uputio im jedan licemjerman osmijeh i odmah se udaljio da se upusti u razgovor od pola debelog sata s roditeljima nekog drugog učenika. Ne podnosim takve stvari“ (Salinger 1998: 20–21). Prezirući licemjerje, Holden se zalaže za iskrenost, spontanost i autentičnost. Upravo zbog toga blizak je Huckleberryju Finnu Marka Twaina „koji je također na svoj dječjački, šarmantni način nemilosrdno kritizirao našu umornu i bolesnu civilizaciju“ (Crnković 2003: 292).

Može se zaključiti kako Holden pripada tzv. slabim junacima svjetske književnosti koji ili još nisu sazrijeli ili općenito nisu pronašli svoje mjesto u svijetu. Pritom se Holden može poistovjetiti s modernističkim likom *flâneura* koji predstavlja besciljnog šetača kroz civilizacijska čuda ranoga kapitalizma (Oraić Tolić 2005: 97). On je, kako ističe D. Oraić

Tolić (ibid.), lualica, danguba, besposličar i dokoličar, a upravo takav je Holden. *Flâneur* je urbani androgin te njegov identitet kao ni Holdenov „nije *muški* univerzalan, cjelovit i čvrst, nego *ženski* privatn, fragmentaran, fluidan, a pomalo i sumnjiv, poput dama s kojima dijeli prostor pasaža“ (ibid.: 101). Naime, Holden luta kroz urbani prostor u potrazi za vlastitim identitetom o čemu upravo govori sljedeće poglavlje.

5.4. Lutanje velikim urbanim (američkim) prostorom

Salingerov roman temelji se na prostornom premještanju lika (Flaker 1983: 50). Nakon napuštanja škole, donekle prisposodobivo modernističkim likovima *flâneura* (Oraić Tolić 2005: 97-103), Holden luta New Yorkom te se kreće po velikom gradskom prostoru i pritom posjećuje barove, hotele, muzeje, kino, kazalište, željezničku postaju, Central Park i tako dalje. Boraveći u hotelima i barovima, želi steći identitet odraslog čovjeka, ali u isto vrijeme želi se vratiti u djetinjstvo, što do izražaja dolazi kada posjećuje prostor Prirodoslovnog muzeja, dječjeg igrališta, osnovne škole.

U američkom društvu, a posljedično i u američkoj prozi, pješaćenje je manje zastupljeno jer se koriste automobili, vlakovi i taksiji (usp. Vojvodić 2006: 333). Potvrđujući to zapažanje Jasmine Vojvodić, i Holden nije, poput klasičnih modernističkih junaka, samo pješak, već putuje vlakom ili se vozi taksijem. Pritom ističe kako se osjeća krećući se kroz veliki urbani prostor: „New York je jeziv kad se u njemu, u kasno doba noći, netko glasno smije na ulici. Čuje se na milje daleko. To uvijek djeluje na čovjeka tako da se osjeti strahovito potišten i osamljen“ (Salinger 1998: 103).

Holdenov odnos prema tjelesnom i svladavanju prostora, kako napominje Vojvodić, drugačiji je nego u junaka hrvatske proze u trapericama. Holden se nalazi u velikoj gradskoj sredini te se kroz prostor kreće puno brže nego junaci manjih gradova: „Njegova tjelesna mobilnost dio je tipične velegradske pokretljivosti koja odgovara zadanom transportu i komunikacijama, prema riječima Roberta Parka koji to naziva mobilnošću pojedinca. Čovjek pojedinac u urbanoj sredini koji svojim hodanjem uspostavlja drugačije odnose od onih u ruralnoj sredini mora se razlikovati od junaka iz manjih središta, pa čak i manjih gradova“ (Vojvodić 2006: 333). Holden posjećuje slična mjesta kao i junaci hrvatske proze u trapericama,

ali ne hoda. Osim toga, mladi junaci hrvatske proze nisu vozili automobile, dok je primjerice Holdenov prijatelj Stradlater otišao na spoj s djevojkom autom kojega posuđuje od svojega košarkaškog trenera. S druge strane, junaci hrvatske proze u trapericama automobile su krali poput Čangija ili prali poput likova iz romana *Kužiš, stari moj* (usp. Vojvodić 2006: 333). Naime, posjedovanje automobila u jugoslavenskom socijalističkom društvu smatralo se privilegijom, za razliku od američkog kapitalističkog društva koje ima ekonomsku moć nad ostatkom svijeta u drugoj polovici 20. stoljeća, odnosno u poslijeratnom razdoblju (usp. Kolanović 2011: 46).

5.5. Stil – razgovornost, hiperbole, ironija, sarkazam

Roman *Lovac u žitu* započinje jezgrenim momentom radnje, to jest *in medias res*. Odmah upoznajemo glavnog junaka Holdena, i to iz njegove perspektive i preko njegova glasa. Holdenov stil pripovijedanja onaj je koji Flaker određuje kao „stil spontanog usmenog pripovijedanja“ (Flaker: 1983: 102). Sukladno tome, već se na početku romana javlja sintaktička parcelacija, kojom se oponaša tijek pripovjedačevih misli, kada Holden pripovijeda o svome bratu koji je pisac u Hollywoodu: „On će me i odvesti kući kad me puste, možda sljedeći mjesec. Nedavno je nabavio jaguara. To je jedan od onih malih engleskih auta koji idu valjda dvije stotine milja na sat. Dao je za njih skoro četiri soma. Sad je pun love. Prije to *nije* bio“ (Salinger 1998: 5).

Pripovjedač se često obraća recipijentima svojega kazivanja, to jest čitateljima romana. Primjerice: „Ako doista želite da vam pričam o sebi...“ (ibid.). Ili: „Mislim da će biti najbolje ako priču počnem od dana kad sam napustio Pencey Prep“ (ibid.: 6). Osim toga, implikativni izrazi obilježavaju njegov stil pripovijedanja. Ilustrativan je Holdenov implikativ „i te stvari“: „Samo je govorio i govorio o tome kako je život utakmica, i te stvari“ (ibid.: 14).

Roman *Lovac u žitu* obilježava i intertekstualnost. Naslov samog romana je literaran te je preuzet iz pjesme Roberta Burnsa. Naime, Holden pogrešno navodi stihove pjesme „Ako netko ulovi nekog dok kroz žito ide...“ (ibid.: 212), koji zapravo pravilno glase: „Ako netko sretne nekog dok kroz žito ide“ (ibid.: 213). Osim što odbacuje Dickensov roman *David Copperfield* i hvali Hardyjev roman *Povratak domoroca* te Fitzgeraldov roman *Veliki Gatsby*, Holden razgovara s časnom sestrom o *Romeu i Juliji*, daje vlastitu interpretaciju

Hamleta, govori o ratnoj poeziji, spominje Hemingwayev roman *Zbogom oružje* (usp. Flaker 1983: 153). Time pokazuje da je načitan i poznaje brojna djela, stoga se i od čitatelja očekuje određeno čitateljsko iskustvo, to jest poznavanje djela koja se komentiraju kako bi ih razumjeli. Osim toga, pripovjedač je vođen osjećajima, a ne razumom, stoga prihvaća romantičarska i modernistička djela te iskazuje simpatije prema senzitivnim likovima, a odbacuje realistička djela i likove vođene razumom.

Osim intertekstualnosti važno obilježje stila pripovijedanja u romanu *Lovac u žitu* je i intermedijalnost. S jedne strane, Holden ima negativan stav prema filmovima: „Ako postoji na svijetu nešto što mrzim, onda je to film“ (Salinger 1998: 6). S druge strane, on ipak komentira brojne filmove te navodi imena filmskih glumaca: „Bila je to, navodno, neka komedija s Caryjem Grantom i svim ostalim čudima“ (ibid.: 49). Ili, govoreći o svojoj sestrici Phoebe Holden, ističe sljedeće: „D. B. i ja povelj smo je jednom da vidi onaj francuski film Pekareva žena sa Raimujem. Bila je izvan sebe. Njezin najdraži film je, međutim, Trideset devet stepenica sa Robertom Donatom“ (ibid.: 87). Također, Holden uživa u džezu: „Znao je uhvatiti nešto veoma džezovističko – Blues o limenom krovu...“ (ibid.: 155). Iz navedenog se može zaključiti kako pripovjedač ipak poznaje filmove i razumije se u džez glazbu. Za intermedijalnost u romanu, kao što je spomenuto i za intertekstualnost, ključan je čitatelj. Za intermedijalnost je bitno da čitatelj poznaje druge medije, da može intermedijalne postupke zapaziti i doživjeti (usp. Pavličić 1988: 175). Takvo će intermedijalno preuzimanje, kako navodi Pavličić, „onda biti namijenjeno obrazovanoj publici i veliku će pažnju poklanjati originalnosti“ (ibid.).

Aleksandar Flaker smatra kako je za Salingerov roman najvažniji jezik koji je zasićen slengom te „u sintaksi, leksiku i fonetici manifestira svoju udaljenost od književnog jezika, jezika škole i službene kulture“ (Flaker 1983: 119). U tome smislu roman počiva na pretpostavci da mladi ljudi koriste žargon i sleng kako bi se suprotstavili svijetu konvencija (ibid.: 47). U romanu se pojavljuju brojni žargonizmi (primjerice: „tekma“, „lova“, „mačka“, „tip“, „soma“, „parkirati se“, „mljeti“, „dofurati“, „nogirati“) i vulgarizmi (primjerice: „sranje“, „govno“, „seronja“). Pripovjedač, odnosno Holden, u svome pripovijedanju upotrebljava poštapalice. Najčešće govori „Ljudi moji“: „Ljudi moji, onaj je krevet bio tvrd kao kamen“ (Salinger 1998: 13); „Ljudi moji, kako je bio bijesan“ (ibid.: 25); „Ljudi moji, kako mi je znao ići na živce“ (ibid.: 28).

Stil Holdenova pripovijedanja karakteriziraju ironija i sarkazam: „Bio sam nekakav menadžer mačevalačke ekipe. Strašno odgovorna dužnost, čudo jedno!“ (ibid.: 7). Uz ironiju i sarkazam, a često i u povezanosti s njima, javlja se hiperbola kako bi se dodatno naglasilo mišljenje glavnog junaka o drugim likovima, bilo da je riječ o odraslima ili o njegovim vršnjacima: „...moji roditelji dobili bi svaki po dva živčana sloma“ (ibid.: 5); „...za moju majku vam je dosta da se nakašljete negdje u Sibiru i ona će vas čuti“ (ibid.: 196); „Pred ogledalom je provodio dobru polovicu života“ (1998: 45).

Zaključno se može istaknuti kako je stil pripovijedanja Salingerova pripovjedača obilježen spontanom usmenim pripovijedanjem koje se postiže sintaktičkom parcelacijom, implikativima i komunikacijom s čitateljima. Pritom su ključni postupci njegova pripovijedanja intertekstualnost i intermedijalnost, a te postupke mogu razumjeti i prepoznati jedino čitatelji s određenim recepcijskim kulturnim iskustvom, odnosno obrazovana publika. Osim toga, bitan je pripovjedačev jezik, to jest žargon i sleng, korištenje poštapalica i vulgarizama, kojima se pripovjedač suprotstavlja nametnutim konvencijama društva, a njegovo suprotstavljnje dodatno je naglašeno i popraćeno hiperbolom, ironijom i sarkazmom.

6. Momo Kapor: *Beleške jedne Ane*

6.1. O romanu

Roman značajnog srpskog autora Mome Kapora *Beleške jedne Ane* objavljen je 1972. godine. U podnaslovu je naznačeno kako je napisan kao *Hronika u 26 glava*. Nastao je iz feljtona objavljenih u beogradskom popularnom tjedniku *Politikin Bazar* te je napisan „prividno bez pretenzija“ (Flaker 1983: 229), odnosno „isključivo za zabavu čitaocima“, a autor zbog toga „zauvek ispada iz takozvane ozbiljne književnosti“ (Kapor 1975: 248). Roman je oduševio žensku čitateljsku publiku. Osim toga, I. Mandić napominje kako „nitko poput Kapora nije s toliko nježnošću proniknuo u svijet današnje mladeži, otvorivši se za njenu bolju i ljepšu stranu“ (Mandić 1984: 87). Glavna junakinja romana je mlada Beograđanka Ana, a upravo središnju temu romana predstavlja ljubav između nje i lažnog slikara Mišelina, kojega upoznaje kada pobjegne od kuće. Ta se ljubav prekida Mišelinovim odlaskom u vojsku. Ana na vrlo humorističan i lucidan način opisuje razne zgode i nezgode iz svoga života u kojemu posebnu ulogu uz Mišelina imaju njezini roditelji, „bakuta“, prijatelj Sule i mačak Čarli.

6.2. Zaljubljeni pripovjedač; inteligentna i infantilna pripovjedačica

U prologu pod naslovom *Ufur* pripovjedač je muški glas koji se predstavlja kao pisac ove knjige te se izravno obraća Ani: „Volim te, djevojčice, vrtirepu jedan, zunzaro, folirantkinjo jedna“ (Kapor 1975: 7). Naime, on je poznati pisac kome Ana prilazi jedne večeri i započinje svoju priču. Prema Genetteu, posrijedi je ekstartijegetički pripovjedač jer pripovijeda s prve razine. Ta pripovjedna instanca zauzima i poziciju homodijegetičkog pripovjedača. Naime, on pasivno sudjeluje u romanu, to jest sluša i zapisuje Anine doživljaje, a na nekoliko mjesta u romanu Ana mu se s divljenjem obraća. Osim toga, pisac je nepouzdan pripovjedač jer ne skriva svoju zaljubljenost i simpatije prema Ani, stoga je njegova objektivnost narušena osjećajima prema njoj. U ostatku romana glavna junakinja i pripovjedačica je Ana, što je zapravo rijetkost u prozi u trapericama u kojoj su glavni junaci i pripovjedači uglavnom muški likovi i muški glasovi, odnosno proza u trapericama je „rodno kodiran muški žanr“ (Kolanović 2011: 281). Prema

Genetteu, Ana zauzima poziciju intradijegetičkog-homodijegetičkog pripovjedača jer s druge razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje. K tome, ona priča fragmente iz vlastitog života, stoga je autodijegetički pripovjedač.

Za razliku od muških pripovjedača svjetske i hrvatske proze u trapericama koji ženske likove najčešće predstavljaju kao potrošnu robu, odnosno one su objekt muške požude, ili pak kao potrošačice koje troše gomile artikala (usp. Kolanović 2011: 283), Ana će kao pripovjedačica unijeti i osvijesti rodnu razliku između muških i ženskih likova. Ona je svjesna kako se ženska sudbina ne može promijeniti, odnosno žene su uvijek pod utjecajem muškaraca. Pritom se zalaže za određeni bunt, odnosno smatra kako bi žene trebale sve preokrenuti u svoju korist. Naime, ističe kako žene svojom moći, to jest zavodljivošću mogu iskoristiti muškarce, posebno prije braka, jer će se kasnije sve to promijeniti, odnosno nakon braka muškarac je taj koji u potpunosti odlučuje o ženskoj sudbini: „Zbog toga, slatke moje Beograđankice, prodajte što skuplje možete svoj jedini beznačajni životić! Zabavljajte se do izbezumljenja, nervirajte sve njih – buduće spavače, dok ne izlude. Tražite nemoguće! Kežite im se pravo u lice dok budu tražili tajnu nove kopče na grudnjaku! Uživajte u tome kako im se tresu ruke, kako foliraju da im nije ni do čega, a u stvari ne umeju da otkopčaju. Ne otkrivajte im sistem, neka se muče – ionako ćete sve posle platiti po hiljadu puta. Terajte ih da idu na rukama, da šene, da se tuku sa dripcima zbog vas, neka im propadaju kartoni za premijere jer vam se baš tada, kao, ne ide u pozorište (Kapor 1975: 56), „– proglasite ih malograđanima, naterajte ih da zajedno sa vama trče bosi po aprilskoj kiši, jer posle nikada, ali nikada, nećete trčati po mlakim lokvama bosi, mladi i ludi, videćete – dabogda crkla ako ne vidite“ (ibid.) .

Prema Flakeru Ana je inteligentna pripovjedačica. Obrazovana je, ali do svoga obrazovanja ne drži, kao ni Holden. Naime, Ana nad knjigama „čami“, što rezultira lošim ocjenama i neuzoritim vladanjem. Ana dobro poznaje književnost, umjetnost, film i politiku, ali sve tumači na svoj način s dozom ironije i humora, čime često upućuje kritiku društvu. Primjerice, pripovjedačica komentira posjetitelje izložbe: „Jednostavno, oni su grdno razočarani ako slikar sam sebi ne odreže uvo, kao onaj šašavi Van Gog. A za Van Goga su čuli prvi put gledajući film *Žudnja za životom*, gde ga je igrao Kirk Daglas. Jaka stvar!“ (Kapor 1975: 86).

Osim kao inteligentna, Ana se često ostvaruje i kao infantilna pripovjedačica, oponašajući usmeni dječji govor, to jest dječji način mišljenja (Flaker 1983: 68), što je vidljivo u naslovu njezinog naturalnog rada, koji glasi: „Matarski rad- Ana je Ana je Ana!“ (Kapor

1975: 40). Pritom iza Aninog infantilnog pripovijedanja, to jest zezanja i igre, kriju se inteligencija i bunt protiv ustaljenih društvenih pravila: „Po mome mišljenju, draga matura komisija, matura se polaže čitavog života (sveža misao, zar ne?), i kako uopšte možete da znate da nisam iznajmila dublera da mi sastavi ovaj rad?“ (ibid.: 40).

Ana ne posjeduje osobine brutalnog pripovjedača. Iako u ponekim poglavljima pripovijeda o starenju i seksu, pa je jedno poglavlje tobože zabranjeno za „omladinu ispod trinaest godina jer govori u ogromnim količinama o seksu“ (ibid.: 135), ona to čini kroz igru i humor: „Dole tablete za ljubav, seksualne statistike, lažne ispovesti po novinama, traume i izmene partnera! Dole alijenacija vatačine! Dole kožni divani! Ua, libido, Ua, frustracije! Čitajte čika Frojda samo kao strip!“ (ibid.: 145).

6.3. Glavna junakinja Ana

Glavna junakinja, ujedno i pripovjedačica većega dijela romana, osamnaestogodišnja je djevojka Ana, siromašna stanovnica Beograda. Ona je brbljava, duhovita i zaigrana djevojka koja zauzima poziciju autsajdera. Pripovjedač u uvodnome dijelu Anu prikazuje kao objekt muške želje. Ističe kako je lijepa i mlada djevojka koja je „još neuhvaćena, još ničija“ (Kapor 1975: 7) te je objekt muške želje: „...svi bi da te dovate, svi bi hteli da se uvere da nemaš ništa pod majicom, nego da ti grudi stoje onako, same od sebe, svi žarko čeznu da te zeznu i odvuku u mračne gajbe, u tamne hodnike, u vetrovite parkove, dok ideš tako ničija, bez veze“ (ibid.). Osim toga, pripovjedač napominje kako je Ana „lujka“ jer je neprestano u pokretu, odnosno kako ističe: „Lujke zapravo ne žele da izgube ništa od života, ne žele da propuste ni jedan kadar filma koji se vrti po ulicama, one su u stvari samohodne, jer u svom neseseu imaju sve stvari neophodne za život, uključujući tu i pepermint!“ (ibid.: 14).

Ana je međutim i inteligentna djevojka koja ima drugačiji pogled na svijet od svoje okoline. Kroz Anine postupke može se uočiti kako je suprotstavljena svijetu odraslih, njihovim pravilima i stereotipnom načinu života. Ne slaže se s profesorima, maturalnom komisijom, ocem, psihijatrom. Naime, ona je buntovnica koja želi živjeti po svojim pravilima, to jest odbija biti očeva ambiciozna nasljednica (usp. Kapor 1975: 61). Ana je neuzorita učenica kao i Holden. Odbija učiti, zbog čega dobiva loše ocjene, to jest, kako navodi njezin otac, ima jedanaest jedinica, a „slaba je čak i iz fiskulture“ (ibid.: 58). Neće biti izbačena iz škole kao Holden, ali će pri kraju romana dobiti ukor s opomenom pred isključenje. Ana nije ni

hipersenzibilna kao Holden, ali je ponekad depresivna zbog svog rođendana ili tužna zbog ljubavi, to jest odlaska Mišelina. Na trenutke je i lažljivica. Za razliku od Holdena, koji priznaje da je veliki lažljivac, ona ponekad laže, ne otkrivajući to, primjerice ne govori istinu prijateljima o tome gdje je ljetovala.

Ana se ne uklapa u društvo svojih vršnjaka ni vršnjakinja kao ni Holden. Jednostavno ih ne podnosi. Svoju generaciju naziva „pravom generacijom kokakoličara“. Dečki su „mamini sinovi“, „kloparoški žvakaćih guma“, a djevojke su neprirodne i neiskrene, traže uzbuđenja u površnim vezama i bogatstvu (usp. *ibid.*: 71). Zanimljivo je spomenuti kako Ana ne spominje ni jednu blisku prijateljicu, a razlog tomu se može pronaći upravo u načinu života koje vode njezine vršnjakinje od kojih se otuđuje. Naime, Ana se buni protiv njihove površnosti i snobizma, iako je njezina pobuna često neizrečena zbog čega funkcionira kao pasivan lik. Često zadržava svoje misli za sebe, ne govori ono što doista misli kako bi izbjegla konflikt bilo s vršnjakinjama ili bilo s kime drugim.

Zato će Ana razviti prijateljstvo sa starijim Suletom, neuspješnim filmskim glumcem. I Sule je intelektualac koji odbija živjeti po pravilima društva. Boem je, ima drugačiji pogled na svijet, kritičan i iskren. Zauzima poziciju autsajdera i upravo zbog toga Ana osjeća bliskost s njime. Ona se zaljubljuje u individualce koji ne žive po konvencijama društva. Na početku u čovjeka s kioska, koji je invalid, a čija smirenost i pouzdanost je privlačne. Kasnije u slikara Mišelina, koji potječe iz imućne obitelji, ali je iz nje protjeran. Mišelino vodi drugačiji stil života od okoline i ne pokorava se nametnutim društvenim pravilima, što Anu privlači: „Ali kod Mišelina je sve drugačije nego kod ostalog sveta. On nekako uspeva da živi van opštih mesta i opštih mišljenja“ (*ibid.*: 74).

Iako je Ana okružena muškim likovima i ponaša se kao ostali muški junaci svjetske i hrvatske proze u trapericama, ipak se u njezinom ponašanju povremeno uočavaju rodne specifičnosti. Primjerice prati žensku modu, odnosno komentira ju i čita ženske časopise. Ženski časopisi se bave „ženskim svijetom“ te pružaju ženama podršku jer žene nemaju vlastiti svijet i kulturu, nego je ženska kultura uvijek pod kontrolom i posredovanjem muškaraca, stoga ženski časopisi „funkcioniraju kao klubovi“ (Winship 1987: 7, prema Grdešić 2013: 63). Ženski časopisi pružaju ženama osjećaj zajedništva i ponosa na vlastiti identitet (*ibid.*). Predstavljaju jedini ženski žanr „koji je u cijelosti posvećen proizvodnji suvremenih ženstvenosti, i to u velikom broju aspekata: obitelj, veze, brak, ljubav, seks, prijateljstvo, roditeljstvo, posao i karijera, zdravlje, moda i ljepota, kuhanje i kućanski poslovi...“ (*ibid.*: 91). Ana napominje

kako Beograđanke ne bi trebale kopirati zapadnjačku modu koja se promovira u ženskom časopisu *Vogue*. Naime, Beograđanke oblače lažnu odjeću kako bi izgledale kao djevojke iz *Vogues*, odnosno same šivaju odjeću koju vide u časopisu. Takva moda ne pristaje beogradskom prostoru te se Ana zalaže za autentičan stil odijevanja: „...ukoliko mi Beograđanke imamo nekog stila, i štatijaznam, onda valjda negde mora da postoji i naš vlastiti stil u odijevanju, neki sistem, oću da kažem, neki fazon kome se svet neće смејати, koji neće ličiti na svečani prolazak cirkusa Adrija kroz varoš, jednom rečju, to mora da bude nešto što će me spasiti osećanja da sam modni vazal, kolonija, dama iz druge ruke, foliratkinja i sve što uz to fura!“ (Kapor 1975: 54). Zaključno se može reći kako se Ana zalaže za autentičnost, individualnost i iskrenost, protivi se svemu što je površno i lažno te i ona poput Holdena često bježi od stvarnosti, a u idućem poglavlju predstaviti će se prostori u koje bježi.

6.4. Prostori bježanja

Ana je „urbana, ne-imućna djevojka s beogradskog pločnika“ (Flaker 1983: 236). Kreće se po Beogradu i pritom posjećuje razne urbane prostore poput „kafane“, restorana, škole, studentskog doma, „pozorišta“, tajnog skrovišta na Adi. Kretanjem kroz urbani prostor Ana provodi niz nediscipliniranih radnji, čime izražava svoj bunt prema pravilima društva: „Pošto nitko od nas nije imao love, švercovali smo se autobusom, a kada su nas izbacili, tačno na sredini savskog mosta, bacili smo posljednji sitniš, preko ramena u vodu zaželivši nešto najbolje na svetu“ (Kapor 1975: 38). Osim što koristi prijevozna sredstva poput autobusa i tramvaja, Ana će puno više pješaćiti, za razliku od Holdena, prije svega zbog lošijeg socijalnog statusa.

U romanu zamjećujemo prostornu evaziju glavne junakinje. Zbog nametnutih pravila svakodnevnice Ana bježi od kuće i luta Beogradom zajedno s Mišelinom. Naime, Ana povremeno napušta svakodnevni urbani prostor, to jest prisutan je „arkadični motiv izdvajanja iz uobičajene sredine s Mišelinom“ (Flaker 1983: 230). Primjerice Ana i Mišelin se kreću kroz šumu kako bi došli do otmjene kavane *Golf-klub*: „Koritom nekog isušenog potoka, šta li, pa sve uzbrdo, sve uzbrdo! Uz put smo se malčice kao mazili, tražili detelinu s četiri lista...“ (Kapor 1975: 92). Lutanje je privremeno jer se Ana ubrzo vraća kući. Flaker napominje kako Ana napada svijet u kome živi, ali ga ne napušta (Flaker 1983: 184).

Također, prostorna evazija može se uočiti kada Ana putuje avionom u inozemstvo, odnosno u London i napušta Beograd kako bi se izliječila od ljubavne boli. Ana u

Londonu posjećuje brojna mjesta na kojima uživa poput restorana *China Garden* i „diskoteke“ *Tifani*. Također, o Londonu glavna junakinja zapaža sljedeće: „Najzanimljivije je to što su Englezi uglavnom vozili svoja kola baš tom, levom stranom strita“ (Kapor 1975: 126), te zaključuje: „I mogu vam još reći da bih se sasvim sigurno izgubila u tom Londonu da nisam neprestano iza sebe ostavljala pečene kokice koje sam kupila još u Beogradu. Sistem Ivica i Marica“ (ibid.: 128).

Osim toga, bijeg i utočište od svakodnevice Ana pronalazi u tajnom skrovištu na Adi Ciganliji, gdje razgovara s prijateljem Suletom o brojim zanimljivim temama, primjerice o bježanju preko granice, o filmovima i filmskim glumcima. Osim toga, na Adi Ana čini ono u čemu uživa: „Prevezao me Šuca – privatni prevoznik. Volim da Šuca dovesla s one strane Save što kasnije. Tako mogu da se bez razloga dernjam i slušam kako mi se glas kliza preko vode. Bude mi nekako lakše, shvatate? – I gde to uopšte danas čovek ima prilike da se izviče? Nigde. Moderno je šaputati ili govoriti u pola glasa. A svađate se – možete samo u kupatilu. Koješta!“ (ibid.: 25). Može se zaključiti kako prostori bježanja predstavljaju prostore ugodnijeg života, gdje se glavna junakinja osjeća slobodno i na tim mjestima ona uživa, za razliku od uobičajenih prostora koji su puni konvencija i koji je „guše“.

6.5. Pripovijedanje riječju i slikom

Po uzoru na Salingerov roman *Lovac u žitu*, pripovijedanje u Kaporovom romanu započinje izravnim ulaskom u radnju, to jest *in medias res*. Prema I. Mandiću, modernost Kaporove proze „nesumnjivo natopljene utjecajem američkog romana pri čemu se komparatistički, ne može zaobići Kaporovo čitanje Salingerova *Lovca u žitu* – zasniva se dobrim dijelom na izravnom ulasku u *radnju*. On ne priča *ab ovo*, nego odmah treska *in medias res*, točno kao u filmu: od prve sekvence mora biti jasno o kome se i o čemu se radi, tko i što, gdje i kada govori kome i zašto, s kakvim efektima...“ (Mandić 1984: 95). Sukladno tome, u Kaporovu romanu saznajemo sve ključne informacije o glavnoj junakinji Ani iz perspektive muškog pripovjedača koji se izjašnjava kao pisac ove knjige. Već na početku romana Ana i pisac ostvaruju blizak odnos, to jest Ana susreće pisca, odnosno muškog pripovjedača i s njim razgovara, a on sluša i tobože bilježi njezine autentične usmene iskaze. Zbog toga Flaker Kaporov stil određuje kao „stil spontanog usmenog pripovijedanja“ (Flaker 1983: 100). Ana se piscu obraća na sljedeći način: „U stvari, dopada mi se kod Vas to što umete da slušate čoveka. Mislim, gledate pravo

u oči čovjeka i čini se da ga stvarno slušate“ (Kapor 1975: 18). Osim brojnih dijaloga Ane s drugim likovima, ovaj roman obilježavaju i njezini unutarnji monolozi, to jest bujice misli. Svoje misli Ana prekida brojnim digresijama, u svoje ubacuje razne tuđe priče, pa se na razini romana može govoriti o fenomenu „priča u priči“. Naime, Ana kao pripovjedačica posreduje priče koje su joj ispričali drugi likovi. Takve priče imaju i svoje naslove: *Priča o dami sa psetancetom*, *Priča o Drndi i babi*, *Suletova priča o jačanju nožnih mišića* i tako dalje.

Ana govori jezikom mladih, to jest žargonom i slengom. Na primjer: „Broj jedan: književnost i ti fazoni“ (ibid.: 59). U skladu s takvim stilom izražavanja koristi i poštapalice: „Baš bih volela da uspe u životu, keve mi!“ (ibid.: 74). S obzirom na navedeno, Anin je stil blizak načinu izražavanja glavnoga junaka Salingerova romana. Njezino pripovijedanje obilježavaju nizovi implikativa koji se mogu uvjetno, kako ističe Flaker, nazvati *selindžerovskim* (Flaker 1983: 107): „Bože, izgleda da sam se nacvrcala – ni vama ne bi falilo da vas s vremena na vreme pogleda iz floke dok pišete za lov, mislim kada vam ono izlazi slika u novinama i sve“ (Kapor 1975: 22). Ana koristi i iste riječi kao i Holden, poput riječi „stari“: „stari Čerčil“, „stari Josif“ i „stari Ruzvelt“, čime uspostavlja tobože blizak odnos s osobama iz političkog života (usp. Flaker 1983: 107). Osim toga, Ana koristi i brojne anglicizme (npr. *sorry*, *street*, *frend*), čime naglašava svoju pripadnost suvremenoj modernoj kulturi.

Stil pripovijedanja temelji se na ludizmu, to jest Aninim igrama: intervjuiranju same sebe pred ogledalom, imaginarnom pisanju vlastitih memoara, pisanju mature, pisanju pisma čitatelju novina i tako dalje. Flaker napominje kako Kapor time ne proizvodi nove modele, već koristi tekstove iz suvremenih masovnih medija, ponajviše novina, koje Ana parodira tako što ih preoblikuje koristeći svoj jezik i time se suprotstavlja jeziku publicistike i ruga se kulturi svoje sredine (usp. ibid.: 114). Pripovjedno poigravanje u romanu odvija se i na druge načine. Primjerice kazivač koji se identificira s piscem (autorom) izbacuje sadržaj trinaestog poglavlja zbog praznovjerja: „Iz čistog sujeverja, zbog kojega čak i hoteli mnogo otmeniji od ove knjige nemaju apartman broj 13, pisac preskače ovu glavu da ga ne bi terao baksuz i odmah prelazi na sledeće poglavlje“ (ibid.: 120).

Bitno je obilježje Kaporova, kao što je bilo i bitno obilježje Salingerova romana, intertekstualnost. Ana komentira i navodi brojne književne tekstove, naravno, na svoj način, s dozom humora i ironije: „Proglasili smo sve neprijatne stvari poezijom, kao što je nekada davno, u prekrasnoj knjizi Marka Tvena, Tom Sojer proglasio farbanje čistim provodom! Ako

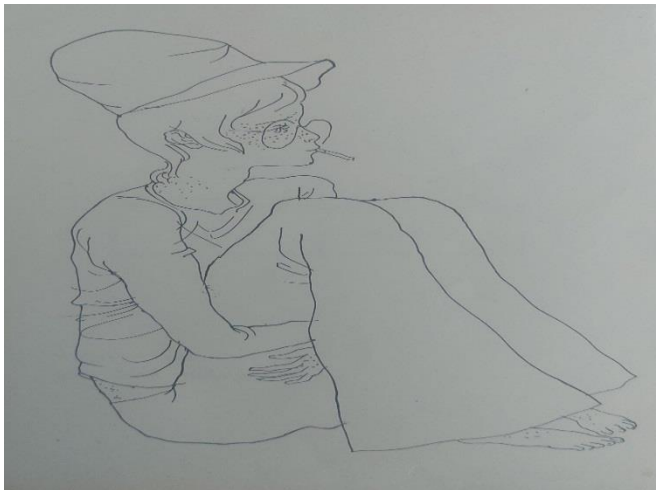
se sećate, tetka Pola kažnjava Tom Sojera time što mu naredi da ofarba jednu dugačku ogradu. On počinje da je farba, tu ogradu, mislim, i folira kako mu šljakanje pričinjava fenomenalan provod. Toliko se uživi u to foliranje da mu ostali dečaci iz ulice poklanjaju svoje najdragocenije stvarčice, kao što su, na primer, crknute mačke, kalemi od konca, klikeri i ti fazoni, samo da bi i njih pustio da malo farbaju ogradu“ (Kapor 1975: 195). Ana se poistovjećuje s Tomom Soyerom, odnosno bježi od svoje stvarnosti te je pretvara u ljepše i bolje mjesto za život: „Šta sam, u stvari, radila celog života? Farbala grad Beograd. Proglašava nemanje lovudže za svoj specijalni stil, kafančinu *Tri grozda* za ekskluzivno mesto, Adu Ciganliju za Majami Bič!“ (ibid.). Osim što bježi, pripovjedačica kritizira suvremeni svijet isto kao i Holden kojega je Crnković (2003: 292), kako je ranije u radu spomenuto, usporedio s Huckleberryjem Finnom, također junakom romana Marka Twaina, koji je isto na dječjački način kritizirao suvremeni svijet.

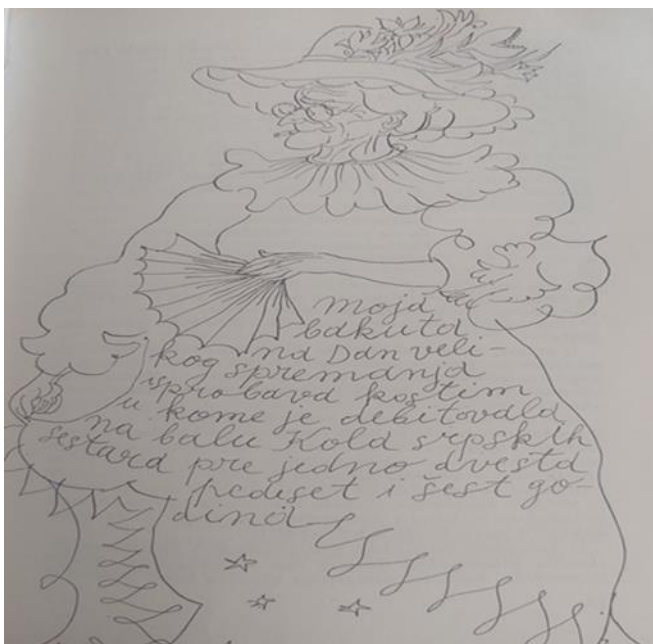
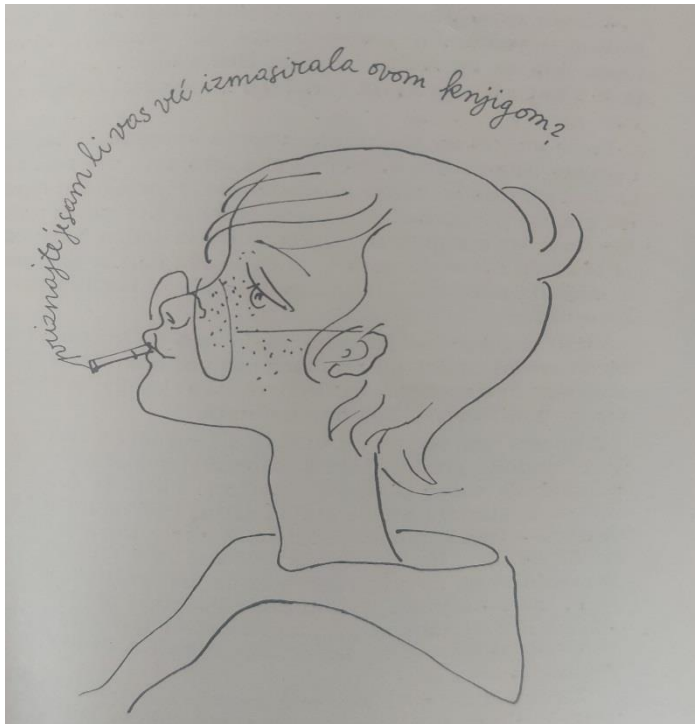
Kaporov stil pripovijedanja obilježavaju ironija, humor, cinizam i groteska, provlačeći se Aninim monolozima ili kroz dijaloge s drugim likovima. Flaker napominje kako je predmet Anine poruge, to jest Kaporovog humora, socijalističko potrošačko društvo u kojem se čitaju časopisi poput *Vogua* i *Playboya*, krijumčari potrošna roba, putuje za nagradu u London (usp. Flaker 1983: 185). Pripovjedačica sudjeluje u nekim navedenim aktivnostima, primjerice putuje u London i čita ženske časopise poput *Vogua*, ali cijelo vrijeme se s ironijom odnosi prema takvim praksama. O časopisu *Vogue* će reći sljedeće: „Mislim, ovi časopisi za nepismene stvaraju kod luckastih Beograđankica osećanje da su u kontaktu sa svetom“ (Kapor 1975: 53). Osim toga, ironično komentira svoj povratak iz Londona kada ponovno počinje misliti na Mišelina: „Ali, čim točkovi dodirnuše pistu beogradskog aerodroma, duboko odahnuh i počeh intenzivno da mislim na njega, sunce moje, hoću da kažem, više nisam bila plaćena da ga zaboravljam, pa sam mogla da mislim na njega u ogromnim količinama“ (Kapor 1975: 134).

Bitno obilježje romana je i intermedijalnost, to jest važnu ulogu u pripovijedanju imaju film, glazba i umjetnost. Ana navodi imena suvremenih filmova, glumaca, umjetnika. Naravno, u različitom kontekstu i s drugačijim stavom prema njima (usp. Flaker 1983: 138). Primjerice pripovjedačica izražava pozitivan stav prema šlageru *Zvezdana prašina*. Naime, navečer na radiju sluša „one divne, zaboravljene šlagere“ (Kapor 1975: 18), a među njima ističe *Zvezdanu prašinu*. Pritom negativan stav s dozom ironije ističe prema nijemim filmovima: „Vukao me je u kinoteku sve dok mi neme filmčuge ne počеше izlaziti na uši. Svi ti Drajeri, Sjostremi, Pudovkini, Ajzenštajni i Grifiti - sve mi se to nekako pomešalo u jednu opštu crno-belu kockastu dosadu, keve mi!“ (ibid.: 76). Također, spomenut će i druge brojne filmove i

glumce, primjerice film *Točno u podne* s Gary Cooperom, Franza Lehara, Jamesa Deana u filmu *Istočno od raja*, Marylin Monroe, Kirka Douglasa i tako dalje, ali često neće istaknuti nikakav poseban stav prema njima.

Kapor u roman umeće i ilustracije. Najčešće je riječ o crtežima na kojima su prikazani likovi romana. Time se dodatno opisuje i naglašava njihov fizički izgled. Flaker napominje kako je Ana nacrtana kao djevojka sa sunčanim pjegama i u zakrpanim trapericama (1983: 24). Pritom su crteži često stilizirani čime se postiže humor u romanu. Osim toga, na crtežima su često napisani i razni tekstovi, čime se dodatno naglašava Anino razmišljanje.





Zaključno se može reći kako je Kaporov stil pripovijedanja nastao u velikoj mjeri po uzoru na Salingerova pripovjedača. Naime, Kapor kao i Salinger slijedi stil spontanog usmenog pripovijedanja, pojavljuju se žargon, sleng i anglicizmi, a važni su i postupci intertekstualnosti

i intermedijalnosti. Ana se kao pripovjedačica s ironijom i sarkazmom odnosi prema svojoj svakodnevnici i potrošačkom društvu. Posebnosti ovoga romana jesu ludizam, odnosno poigravanje na različitim razinama pripovijedanja i umetnute slikovne ilustracije koje često pridonose humoru.

7. Ulrich Plenzdorf: *Nove patnje mladoga W.*

7.1. Od kazališne predstave do uspješnog i napadanog romana njemačke književnosti

Roman njemačkog književnika Ulricha Plenzdorfa *Nove patnje mladoga W.* (*Die neuen Leiden des jungen W.*) objavljen je 1973. godine. Plenzdorfov tekst pisan je „prvenstveno za film i kazalište“ (Flaker 1983: 261). Stoga je romanu prethodila kazališna predstava izvedena 1972. godine. Predstava i roman privukli su veliku pozornost kazališne i književne kritike te publike, pa se *Nove patnje mladoga W.*, kako navodi Brenner (1982: 360), smatraju jednim od „najuspješnijim i najdiskutiranijih tekstova suvremene njemačke književnosti“ (Samardžija 2002: 83). Kritika je napadala djelo prije svega zbog jezika kojim je napisano, odnosno zbog glavnog junaka Edgara Wibeaua koji govori žargonom mladih suprotstavljajući se na taj način društvu u kojemu živi (usp. *ibid.*).

Roman započinje isječcima iz novina koji govore o tragičnoj smrti glavnog junaka Edgara Wibeaua. Njegov otac, koji ga je napustio kada je imao pet godina, posjećuje njegovu majku kako bi saznao više o sinu. Osim što razgovara s majkom, otac je razgovarao i s Edgarovim najboljim prijateljem Willijem (moderna inačica imena Wilhelm iz Patnji mladoga Werthera), simpatijom Charlie (moderna inačica imena Charlotte iz Patnji mladoga Werthera), i kolegom s posla Addiem. Dijaloge likova u romanu prate monolozi glavnog junaka Edgara koji je mrtav te retrospektivno pripovijeda o događajima koji su doveli do njegove smrti. Naime, Edgar napušta školovanje i bježi u Berlin. Tamo upoznaje djevojku Charlie, u koju se zaljubljuje, ali se ona udaje za drugoga. U Berlinu se zaposlio kao soboslikar te mu je želja izumiti revolucionarni raspršivač boje. Prilikom izrade izuma poginuo je od strujnog udara.

7.2. Inteligentan pripovjedač sa signalima brutalnosti

Prema Genetteu, pripovjedač u ovome romanu je ekstradijegetički-homodijegetički jer Edgar s prve razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje, isto kao i Holden u romanu *Lovac u žitu*. Edgar u prvome licu pripovijeda događaje iz vlastitog života, zbog čega se ostvaruje kao autodijegetički pripovjedač. Kao lik Edgar je u trenutku pripovijedanja mrtav te retrospektivno

pripovijeda o događajima koji su prethodili njegovoj smrti. Pritom prije svega nastupa kao slušatelj razgovora između drugih likova, to jest bliskih osoba iz njegovog života. Oni nagađaju uzrok Edgarova odlaska, to jest bijega od kuće i pokušavaju otkriti što je dovelo do njegove tragične sudbine. Pripovjedač, odnosno Edgar, upleće se u njihove dijaloge, odnosno kroz unutarnje monologe komentira njihove izjave iznoseći svoju istinu o razlozima odlaska, to jest donosi svoju varijantu priče.

Prema Flakerovoj paradigmi pripovjedač u ovom romanu je inteligentan. Naime, Edgar je obrazovan, ali do svoga obrazovanja ne drži previše, zbog čega ga, kao i brojni drugi likovi ovoga modela, napušta. Pritom za razliku od Holdena kao pripovjedača, Edgar je bio više poslušan u obrazovanju. Također, o njegovu intelektualnom profilu govori i odnos junaka prema književnim djelima. Edgar nije puno čitao, to jest nije načitan pripovjedač kao Holden. Na početku izražava svoje simpatije prema Salingerovom Holdenu, a odbija Werthera, što će se kasnije u romanu promijeniti. Edgar odbija imati bilo kakav uzor, a u njegovom iskazu uočavaju se signali brutalnosti, prije svega zbog uporabe vulgarizma: „Svakog ti usranog trenutka dođe netko i odmah bi htio saznati ima li čovjek kakav uzor, i koji, ili se triput tjedno o tome mora pisati neki sastavak. Može biti da i ja imam neki uzor, ali neću odmah s njime na pazar. Jednom sam zapisao: 'Moj najveći uzor jest Edgar Wibeau. Želim biti onakav kakav će jednom biti on.' To jest: htio sam to napisati. A onda sam pustio“ (Plenzdorf 1978: 12).

Pripovjedač-junak se s ironijom odnosi prema uzorima. Ne želi se pokoriti društvenim konvencijama, ali izbjegava konflikt, to jest odabire evaziju. Flaker napominje kako je inteligentan pripovjedač modela proze u trapericama često dezideologiziran, odnosno s ideologijama se ne sukobljava niti im se protivi (Flaker 1983: 61). Pripovjedač u romanu ironijski ističe: „Nemam ništa protiv Lenjina. Nisam imao ništa ni protiv komunizma i slično, protiv ukidanja izrabljivanja na cijelom svijetu. Protiv toga nisam imao ništa. Ali protiv svega drugoga. Na primjer, da se knjige redaju po veličini“ (Plenzdorf 1978: 63). Osim toga, signali brutalnosti koji su navedeni u ranijem Edgarovom govoru, mogu se uočiti i u sljedećim njegovim iskazima: „Pogledao sam tog tipa. Bilo mi je da glasno zaurlam: *Sranje!*“ (ibid.: 58) ili „Ali ovo, ovo je bilo već previše. Novi kod. Mogao bih se ugristi za rit“ (ibid.: 51). Njegova brutalnost uočava se i prilikom opisivanja trenutka kada je ispustio željeznu ploču koja je slomila profesoru Flemingu nožni prst, a to je učinio jer mu je profesor krivo izgovorio prezime: „I tu mi je pukao film. Ispustio sam ploču. Kako to zvuči: Edgar Wiebau! – Ali, Edgar Wibeau!

Nijedna seljačina ne veli nievau umjesto niveau. Smatram, napokon, da svaki čovjek ima pravo da ga oslovljavaju pravim imenom“ (ibid: 11).

7.3. Moderna inačica najpoznatijega junaka njemačke književnosti

Edgar Wibeau je vješt, talentiran i inteligentan sedamnaestogodišnji mladić koji je pokušao živjeti po pravilima društva, to jest nastojao se prilagoditi sredini koja ga okružuje i ne shvaća ga. Za razliku od Holdena i Ane, on je bio discipliniran i najbolji učenik generacije. Zapravo, poštovao je društvene norme kako ne bi razočarao majku koja je bila upraviteljica škole. To i izravno priznaje: „S moje je strane to bila zbilja greška: nikada je nisam htio uzrujavati. Uopće, bio sam se navikao na to da nikoga ne uzrujavam“ (Plenzdorf 1978: 18). Ta smirenost i pasivnost mu je u jednom trenu dosadila pa je do izražaja došao njegov bunt, odnosno posvađao se s profesorom Flemingom, a prilikom svađe ispustio je željeznu ploču koja je slomila profesoru nožni prst. U tome trenutku Edgar se ponašao kao huligan, a ne kao uzoran učenik. Edgar sebe smatra neshvaćenim genijem, napušta poznatu okolinu i odlazi u nepoznati Berlin kako bi mogao nesputano razvijati svoje sposobnosti, maštu i želju za istraživanjem. Slikao je iako je bio svjestan da nema dara za slikanje. Time je sličan Wertheru koji je isto slikao, ali je on bio nadaren za slikanje za razliku od Edgara. Slobodno vrijeme Edgar je provodio u čitanju, iako nije puno čitao za razliku od Holdena koji je bio izrazito načitan. Naime, pročitao je samo dvije knjige prije *Werthera*, a to su Salingerov *Lovac u žitu* i Defoeov *Robinson Crusoe*. Smatrao je kako čovjek ne može pročitati sve knjige i kako svaka knjiga sadrži sve ostale knjige (usp. Plenzdorf 1978: 26). *Robinson Crusoe* je njegova „najhaj“ knjiga uz *Lovca u žitu*, a o izboru *Robinson Crusoea* kao omiljene knjige ističe sljedeće: „Sad će se netko možda naceriti. Nikada to ne bih bio živ priznao“ (ibid.). Pritom Edgar se identificira s Holdenom, pri čemu naivno poistovjećuje junaka s autorom (usp. Flaker 1983: 35): „Taj Salinger je plemenit kit. Kako se samo smuca po onom mokrom New Yorku i ne smije kući jer je odmaglio iz škole, iz koje su ga ionako htjeli eksati, to me uvijek pogađalo u zdrav mozak. Da sam znao za njegovu adresu, pisao bih mu da dođe prijeko, amo. Morao je biti baš moje dobi. Prema New Yorku Mittenberg je, naravno, obična rupa, ali kod nas bi se izvrsno oporavio. Riješili bismo prije svega njegove bedaste seksualne probleme. To je možda jedino što u Salingera nisam prokužio“ (Plenzdorf 1978: 26–27).

Iako se na početku poistovjećuje s Holdenom, Edgar na kraju postaje novim Wertherom, to jest doživljava njegovu tragičnu sudbinu. Naime, do promjene dolazi kada se zaljubljuje u Charlie, koja je zaručena za Dietera. Charlie je bila pametna i lijepa djevojka koja je radila kao teta u vrtiću. Poput Goetheove Lotte, Charlie na određeni način voli Edgara, razumije ga, ali ne može prihvatiti njegov stil života i vjerna je svome zaručniku. Charlie je realna i odlučna osoba koja ne dopušta da joj osjećaji upravljaju životom, za razliku od Edgara koji je u životu često vođen osjećajima. Naime, iza *macho* lika kako se Edgar sam predstavlja, krije se romantičarska duša, po čemu je sličan Wertheru. Stoga će glavno utočište u borbi protiv tuge i nemoguće ljubavi Edgar pronaći u čitanju Goetheova romana o Wertheru i njegovoj ljubavnoj patnji. Werther i Edgar su slični i po tome što obojica napuštaju rodno mjesto zbog neshvaćenosti. Važnu ulogu su imali im najbolji prijatelji (Wertheru je to William, dok se Edgar obraća Williju čije je ime varijanta imena William) kojima javljaju novosti o svojim patnjama, pri čemu ih mole da ono što im povjeravaju skrivaju od majki. Također, obojica su bili prisiljeni zaposliti se. Edgar se zapošljava kao ličilac, a taj posao na određeni način predstavlja praktičnu inačicu slikara. Edgar je radni entuzijast samo na trenutak, kako navodi Flaker, na koncu ga rad iz očajanja i vlastite pobude dovodi do smrti (usp. Flaker 1983: 43). Zapravo, on se radnoj aktivnosti cijelo vrijeme opire: „a tome ste krivi vi svi / koji ste me svojom rječitosti u taj jaram strpali/ koji ste toliko pjevali i pripjevali/ o djelatnom životu- aktivitetu-zatražio sam svoj otpust“ (Plenzdorf 1978: 15). Edgar mijenja svoj svjetonazor u trenutku kada počinje raditi na stroju. Prestaje se suprotstavljati okolini, bez problema komunicira s Dieterom, a razmišlja i o povratku doma i nastavku školovanja. No, do njegove promjene i ponovnog uklapanja u društvene norme ne dolazi jer umire. Tragičan Edgarov kraj je simboličan, kako napominje Flaker (1983: 152), jer talentiran mladić pokušava sam napraviti „tehnički podvig“, ali pogine od udara struje, čime se sudara sa svijetom tehnike, to jest sa svijetom s kojim se nije saživio.

7.4. Robizonski otok unutar Berlina

Prostorna evazija u ovome romanu proizlazi iz Edgarova napuštanja rodnog mjesta. Premještanje lika u prostoru odvija se kada Edgar odlazi iz Mittenberga u Berlin te tamo stanuje u vrtnoj kućici koja je namijenjena za rušenje. Flaker ističe kako junak stvara svoj izdvojeni robinzonski otok usred velegrada. Naime, Edgar u vrtnoj kućici slika, pjeva songove o trapericama, snima pisma na magnetofonu, to jest živi na svoj način i time razvija svoj evazivni

odnos prema nametnutim društvenim pravilima. Tragedija nastupa kada planira napustiti svoju kućicu i vratiti se doma, to jest suočava se s vanjskim društvenim strukturama. Umire u trenutku kada saznaje kako će njegova kućica biti srušena, odnosno u vrijeme kada „buldožder već priprema rušenje njegove sjenice“, to jest dolazi do „osvajanja Edgarova otoka“ od strane društva (usp. Flaker 1983: 49). Zanimljivo je spomenuti kako je završetak ovoga romana sličan završetku romana F. Molnára *Junaci Pavlove ulice*. Naime, dječaci stvaraju svoj prostor za igru (gradilište gdje se odlažu drva) kojega cijelo vrijeme brane od neprijatelja, ali im je na kraju taj prostor oduzet od strane društva, to jest došao je građevinski inženjer koji planira izgradnju nove zgrade na navedenom prostoru (usp. Molnár 1978: 211).

Simbolični trenutak napuštanja uobičajene gradske sredine Berlina događa se kada Edgar i Charlie odlaze na izlet čamcem po rijeci Sprevi. Zaustavit će se na obali neimenovanog poluotoka i tamo će se dogoditi romantični poljubac između njih dvoje. Charlie će nakon poljupca pobjeći od Edgara, a slično će postupiti i Lotta nakon Wertherova poljupca, ona će ga otjerati i reći mu da joj ne dolazi više pred oči (usp. Goethe 2018: 90). Flaker ističe kako je priroda na tome izletu zanemarena, to jest ne spominje se (usp. Flaker 1983: 140), što je u suprotnosti s romanom *Patnje mladoga Werthera* u kojemu igra značajnu ulogu, odnosno u funkciji je izražavanja osjećaja likova. Pritom Flaker napominje kako se na tome izletu Berlin pojavljuje iz neobične perspektive (ibid.). Naime, Edgar dolazi do sljedećeg zapažanja: „Dotad nisam znao da se grad može vidjeti i odostraga. Berlin sa Spree, to je Berlin odostraga. Pusta stara dvorišta poduzeća i skladišta“ (Plenzdorf 1978: 103).

7.5. Stil pripovijedanja kao kombinacija Salingera i Goethea

S obzirom na to da je analizirani Plenzdorfov tekst prije svega bio napisan kao filmski scenarij, a potom se pojavio na scenama kazališta, u romanu su posebno na grafostiličkoj razini izdvojeni dijalozi likova, to jest pojedinačni glasovi koji razgovaraju o Edgarovoj smrti. Njima se suprotstavlja Edgarov glas, koji kroz monologe ispravlja mišljenja drugih likova i polemizira s njima. Pritom se njegov stil pripovijedanja ostvaruje kao usmeni spontani govor, odnosno Edgar svoje pripovijedanje započinje parceliranim rečenicama (Flaker 1983: 103) i po tome je sličan Holdenu kao pripovjedaču: „Stop, stop! – Čista bezvezarija. I te kako sam imao posla s djevojkama. Prvi put kad mi je bilo četrnaest godina. Sada to mogu reći. Govorkalo se koješta, ali ništa određeno. Pa sam sve htio točno saznati; eto, takav sam. Zvala se Sylvia. Bila je od

mene starija otprilike tri godine“ (Plenzdorf 1978: 10). Edgarov stil pripovijedanja obilježavaju i česta obraćanja slušateljima, odnosno čitateljima i nizovi implikativa kao i kod Salingerova pripovjedača: „Mogu vam samo reći, ruljo, da na to nikada ne mislite. Mogu vam savjetovati da nikad ne mislite na nekakav usrani čamac ili nešto slično, i da ne ostanete sjediti dok vam bježi ona do koje vam je stalo“ (Plenzdorf 1978: 106). Iz navedenog savjeta uočava se pripovjedačev stil izražavanja, odnosno uporaba žargona poput riječi „ruljo“ koja označava društvo ili ekipu, što je signal brutalnosti, i time pripovjedač ostvaruje bliskost s čitateljima, a ujedno ta riječ u romanu funkcionira kao poštapalica. Također, pojavljuje se vulgarizam „usrani“ čime se pripovjedač približava brutalnosti.

Roman započinje intertekstualno umetnutim novinskim i službenim izvještajima o Edgarovoj smrti. Riječ je o fingiranoj citatnosti te kako ističe D. Oraić Tolić dolazi do odnosa između književnosti i neumjetničkog teksta, stoga je riječ o izvanestetskim citatima, odnosno u romanu se citiraju novinski tekstovi, stoga je riječ o interverbalnim citatima ili transemiotičkim citatima u užem smislu riječi (Oraić Tolić 1990: 22–23). Umetnuti tekstovi su napisani „suhim jezikom“ (Flaker 1983: 93) i njima se suprotstavlja Edgar koji govori žargonom, čime se suprotstavlja standardnome njemačkom jeziku kojim govore i drugi likovi (ibid.: 92–93). Intertekstualnost se u ovom romanu uočava i na drugim primjerima. Flaker napominje kako Plenzdorfov roman nastaje u odnosu prema dvama romanima, to jest usvaja osobine i *Lovca u žitu* i *Patnji mladoga Werthera*, ali ujedno s oba tipa polemizira. Posrijedi je odnos književnih tekstova, stoga se radi o interliterarnim citatima (Oraić Tolić 1990: 22). Pritom je već u naslovu romana prisutna prava citatnost te se zapravo kroz cijeli roman mogu uočiti pravi citatni signali (ibid.: 16). Na početku Edgar osporava stil kojim je napisan roman *Patnje mladoga Werthera*, to jest oblik sentimentalnog romana u pismima, a zalaže se za Salingerov stil pisanja (usp. Flaker 1983: 35): „Osim toga, onaj stil! Sve vrví od srca i duše i sreće i suza. Ne mogu zamisliti da je netko tako govorio, čak ni prije trista godina. Cijeli se aparat sastoji od samih pisama toga nemogućeg Werthera njegovom kompi kod kuće. Vjerojatno je to trebalo djelovati jezivo originalno ili neizmišljeno. Neka taj koji je to napisao samo jednom pročitao mog Salingeru. To je, ruljo, ono pravo!“ (Plenzdorf 1978: 29).

Edgar u početku ismijava stil i jezik kojim je napisan Goetheov roman. Cijelo vrijeme ostaje ironičan prema njima, ali ih i koristi kao oružje u borbi protiv okoline. Tako će se suprotstaviti Dieteru upravo koristeći citate iz *Patnji mladoga Werthera*. Edgar se na početku identificirao s Holdenom, ali postupno u biti Holdena opovrgava, odnosno doživljava Wertherovu tragediju. Oponaša se čak i roman u pismima, pritom su pisma suvremena, to jest

pisma zamjenjuju magnetofonske vrpce koje Edgar šalje svome prijatelju (usp. Flaker 1983: 36).

Uz intertekstulanost, u romanu se mogu zamijetiti i primjeri intermedijalnosti. Iako Edgar nije bio veliki obožavatelj kina, volio je filmove u kojima glumi Chaplin, a jedan od dražih filmova mu je *Mlado trnje* sa Sydneyjem Poitierom (usp. Plenzdorf 1978: 30). Također, Edgar komentira slike: „Jedna je bila bljutava kopija Old Goghovih *Suncokreta*. Nisam imao ništa protiv Old Gogha i njegovih suncokreta. Ali kad jedna slika visi okolo po svim zahodima, postaje mi odmah mučno“ (Plenzdorf 1978: 62). Također, vidljivo je iz primjera da poput Holdenova koristi riječ „Old“. Uživa u *jazz* i *rock* glazbi, odlazi u barove gdje su svirali „ti kitovi M.S. Ili SOK ili Petrovski, Old Lenz“ (ibid.: 47), a posebnu je volio Lenzovu *Veliku Melodiju*. Također, obožavao je pjevačicu Uschi Brüning: „Kad bi ta žena započela, ja bih bio gotov! Vjerujem da nije slabija od Elle Fitzgerald, ili koje druge“ (ibid.: 48). Edgar piše songove o trapericama, za koje ističe sljedeće: „Traperice su najplemenitije hlače na svijetu. Za njih dajem sve te sintetičke krpe od juma koje uvijek izgledaju nekako traljavo“ (ibid.: 21). Potom zaključuje: „Mislim da su traperice pogled na svijet, a ne hlače“ (ibid.: 22). Pripovjedačev song o *jeansu* glasi ovako: „Oh, bluejeans/ White jeans? – No/ Black jeans? – No/ Blue jeans, oh/ Oh, Bluejeans, yeah/ Oh, bluejeans/ Old jeans? – No/ New Jeans? – No/ Blue jeans, oh/ Oh, bluejeans, yeah“ (Plenzdorf 1978: 24)

Iz intermedijalnih signala u romanu uočava se pripovjedačevo poznavanje filmova, slika i glazbe, posebno jazz i rock glazbe. Pritom pripovjedačev song o trapericama dodatno naglašava njegov bunt prema konvencijama društva, odnosno pripovjedač se zalaže za individualnost i drugačiji pogled na svijet. Osim toga, song o trapericama napisan je na engleskome jeziku čime pripovjedač ističe svoju pripadnost suvremenoj civilizaciji. Također, i u ovome romanu ključno je da publika pozna je medije kako bi mogla razumjeti i doživjeti intermedijalne signale.

Zaključno se može reći kako se stil pripovijedanja u ovome romanu ostvaruje kao usmeni spontani govor te nastaje pod utjecajem Salingerova pripovijedanja, odnosno pojavljuju se parcelirane rečenice, implikativi i komunikacija s publikom. Neizbježna obilježja su intertekstualnost i intermedijalnost kao i kod Salingerova te bitnu ulogu imaju žargon, poštapalice i anglicizmi. Ključan je i Goetheov stil pripovijedanja koji prilagođava suvremenosti i čije rečenice iz romana *Patnje mladoga Werthera* koristi u komentarima

okoline, stoga se može reći kako je ovaj roman kombinacija Salingerova i Goetheova stila pripovijedanja.

8. Alojz Majetić: *Čangi off Gottoff*

8.1. Nova inačica zabranjenog romana

Roman hrvatskog književnika Alojza Majetića *Čangi off Gottoff* objavljen je 1970. Riječ je o proširenoj verziji romana *Čangi* objavljenog 1963. Kad je objavljen, roman *Čangi* je izazvao društvene nedoumice te je postao sudskim-policijskim slučajem. Prema B. Donatu, knjigu „čitaoci još pravo nisu mogli dobiti u ruke, a novine su već iz dana u dan izvještavale javnost čas jezikom zabrinutih moralista, čas harangerskim tonom senzacionalista o metaknjiževnoj sudbini jednog romana u kojemu se prvi put u hrvatskoj poslijeratnoj književnosti upotrebljava naš psovački folklor...“ (Donat 1978a: 200–201). Protiv romana je bila podignuta optužnica te je ubrzo povučen iz prodaje. Uzroci tomu su bili „slobodni erotski prizori, *neuglačan* jezik oslobođen puritanskih barijera te otvoren napad na etičke i društvene norme“ (Nemec 2003: 155). Osim toga, Majetić je bio napadan „zbog pornografije (osobito je apostrofirani poznati prizor seksualne *sinjske alke!*) i tobožnjeg falsificiranja socijalističke stvarnosti (blaćenje *moralnog lika* naše omladine na radnim akcijama)“ (ibid.). Zbog takve recepcije autor je u novoj inačici romana nadodao scene koje opisuje Čangija u zatvoru iz kojega šalje pisma pripovjedaču koji ih čita. Također, na kraju romana umetnuti su novinski članci koji govore o zabrani romana *Čangi*, kao i materijali vezani za sudski proces protiv romana.

Roman prati lik gradskog frajera Čangija, koji se tijekom jedne zabave napije, ukrade taksi te pregazi čovjeka. Kako bi izbjegao zatvorsku kaznu, bježi iz grada te odlazi na omladinske radne akcije. Na radnim akcijama cijelo vrijeme izbjegava zadaće i provodi klapske rituale. Ubrzo nakon bijega, uhapšen je. Čangi u zatvoru piše pisma te ih šalje pripovjedaču koji ih čita. Pripovjedač uz to opisuje i sudski proces vezan za zabranu romana.

8.2. Brutalni pripovjedač sa znakovima inteligencije

U prvom dijelu romana pripovjedač pripovijeda u trećem licu te su likovi najčešće prikazani kroz upravni govor. U drugom dijelu romana pripovijeda u prvom licu jedine zauzimajući poziciju lika koji se dopisuje s Čangijem koji je u zatvoru (usp. Kolanović 2011: 251). U prvom dijelu romana pripovjedač prema Genetteu zauzima poziciju ekstradijegetičkog-heterodijegetičkog pripovjedača, dok je u drugom dijelu romana pripovjedač prikazan kao Čangijev prijatelj, to jest član klape, pa je prema Genetteu pripovjedač homodijegetički:

„Pripovjedač se pojavljuje u funkciji odvjetnika: on prima pisma svoga prijatelja Čangija iz zatvora i pokušava rekonstruirati slučaj ulazeći u proturječja vremena obilježena Rankovićevom udbockacijom“ (Nemec 2003: 155). Pritom pripovijeda o zabrani romana te komentira novinske članke i sudski proces vezan za zabranu romana.

Prema Flakerovoj tipologizaciji pripovjedač je u većem dijelu ovoga romana brutalan. Nalazi se u huliganskoj sredini te se njegova brutalnost očituje u prikazu erotskih scena i nasilja. Već na početku romana opisuje se erotska inačica Sinjske alke, zbog koje je roman-prethodnik bio zabranjen. Pripovjedač pripovijeda o igri koja je izgledala tako da mladići moraju spolovило pogoditi metalni obruč. Pobjednik igre bira djevojku s kojom odlazi u sobu, dok diskvalificirani dobiva najlošiju djevojku (usp. Majetić 1970: 11). Erotika se očituje i u opisu djece: „Djeca gola i obješenih trbuha valjaju se u prašini i igraju se klicama kolere i tifusa, mokre u njih i prave sitne grumene, nabacuju se i dodiruju, muška i ženska djeca; seks im se budi u desetoj godini“ (ibid.: 83). Potrebno je naglasiti kako se iza pripovjedačeve brutalnosti krije inteligencija. Pripovjedač je inteligentan zbog svoje ironičnosti: „Taj dečko, ta sitna masa, ljudčić, Boda, gdje li se samo hrani tako neiscrpnom veselošću, šaljivošću, cakicama, vicićima, gdje li je samo rastao i s kime je navikao toliko pričati, tko ga je podnosio, ovog hipomana, brbljavca, posranca“ (ibid.). Osim toga, pripovjedač na mjestima fingira infantilnost u prikazu Čangijevih misli: „Jadranka, Jelka, Julka? Julija, Jasna, Javorka, Jelisaveta, Judita, Josipa? Jeja, Jereksa, Jorgazma, Jonanija, Jojmetna? Ima li još neko ime na J? Kako ti je ime? Kozje vime! A prezime? Pomuzi me! U djetinjstvu sam često koristio ovu rečeničnu mudrost...“ (ibid.: 61). Iz ovoga proizlazi da se iza tobožnje infantilnosti krije inteligencija, odnosno riječ je o intelektualnoj, gotovo poetskoj igri jezikom.

8.3. Čangi kao klapski lik i individualac

Čangi je gradski frajer i mladi huligan. On je pripadnik društva s gradske margine (Flaker 1983: 48). Buntovnik je svojim ponašanjem i stilom odijevanja. Nosi traperice i *miki-maju* te ima kosu punu briljantina (usp. Majetić 1970: 37–40) te je već i potom u otporu spram konvencija. Za razliku od likova iz svjetske književnosti, koji su više-manje izdvojeni pojedinci, Čangi je član klape čiji zakon glasi: „Neozbiljnim stvarima dati ozbiljnu formu, poigravati se, to je jedan od zakona klape“ (ibid.: 51). Čangijeva klapa se naziva „bezbrižnom nacijom“ (Kolanović 2011: 232) jer vrijeme provodi u zabavi i užitku, isto kao i Salingerov Holden, samo što se Holden

zabavlja sam, to jest bez društva. U klapi su, međutim, naglašeni individualizam i distanciranje od grupnog identiteta (Kolanović 2011: 222). Stoga Čangi razmišlja o bijegu, razočaran u klapsko zajedništvo: „Klapa ne vrijedi mnogo. Kad bi vrijedila nešto, izrigala bi tridesetak somova za brata u nevolji. Lijepo su me likvidirali“ (Majetić 1970: 56).

Čangi je „macho“ lik (Kolanović 2011: 226) koji često mijenja djevojke koje mu služe kao zabava i seksualni užitak. Time se Čangi uvelike razlikuje od likova iz svjetske književnosti, to jest od Holdena i Edgara koji su osjećajni mladići te se prema djevojkama ponašaju zaštitnički. Ipak, i Čangi je spreman na promjenu zbog Jasne, svoje ljubavi iz djetinjstva. Za razliku od drugih koje su „jeftine“, Jasna je „čedna“ djevojka s kojom doživljava ljubav na radnoj akciji (usp. Kolanović 2011: 226). Mислеći o Jasni, Čangi zaključuje: „Prestat ću biti kurva i bit ću njen momak, bit će mi moja mala ženica...možda, a zašto ne?“ (Majetić 1970: 201).

Čangi na radnim akcijama ostaje dosljedan buntu, to jest odbija biti „aktivan i svjestan član socijalističkog kolektiva“ (Flaker 1983: 17). On je individualac i „taktičar“ koji se lukavo ponaša unoseći klapske rituale na radne akcije (usp. Kolanović 2011: 239–240). Izbjegava rad, tuče se s brigadirom Florom ili odlazi na zabranjena mjesta: „Danas se naime dogodio prvi veći prijestup. Prijestup zbog kojeg je brigada mogla izgubiti udarništvo. Naš brigadir, iz druge čete, iz čete Ive Bilića, brigadir Čangi, otišao je na Moravu unatoč tome što je to, ovaj, najstrože zabranjeno. Zamalo da se nije utopio...“ (Majetić 1970: 117). Čangi je na radnim akcijama i emocionalno rastresen, to jest stalno osjeća strah i tjeskobu da će biti uhvaćen: „...on sebe nije ubrajao u žive ljude, on je sad samo ugrožen čovjek; koji se plaši pomisli na budućnost, čovjek kojemu propada sadašnjost zbog straha pred budućnosti“ (ibid.: 85). Na početku se ironično odnosi prema ostalim članovima radne akcije te „odbija integraciju u kolektiv“ (Kolanović 2011: 235). S vremenom počinje osjećati bliskost s drugim članovima, to jest postaje prijatelj s Bodom i izgladuje konflikt s Florom. Počinje se mijenjati, odnosno sve više se počinje uklapati u kolektiv. Unatoč tome, na kraju romana nije preodgojen u skladu s vrijednostima dominantne ideologije (Kolanović 2011: 251). U zatvoru postaje „sve više rezigniran i sve manje ludički raspoložen“ (ibid.), ali odbija biti zatvorski doušnik što bi mu omogućilo slobodu.

Može se reći kako je Čangi na početku bio određen kao klapski lik. Pritom bježeći od zakona, udaljava se i od klape. S vremenom postaje sve više individualac poput sličnih likova hrvatske i svjetske književnosti. Unatoč svojoj emocionalnoj rastrojenosti na kraju romana,

ostaje vjeran svome buntu i odbija se pokoriti konvencijama društva, odnosno kao što je već rečeno ne pristaje biti zatvorski doušnik.

8.4. Grad kao prostor nediscipliniranog ponašanja

Prostorna evazija tematizira se već na početku ovoga romana. Mladež se okuplja u gradskom stanu (Flaker 1983: 50), gdje vladaju drugačija društvena pravila nego u njihovu društvenom okruženju. Klapa se zabavlja na svoj način, to jest igra seksualnu inačicu „Sinjske alke“, čime krše moralne društvene norme. Čangi odlazi sa zabave i čini zločin koji je „nezamisliv izvan prostora prazne gradske ulice, strukturno povezne s tim činom“ (Kolanović 2005): „Preplaši se da ga ždere ludilo. Mrak mu je odvrtao glavu prema pregaženom čovjeku. Ulica je možda bila tiha. Ulica nikad nije bila praznija. Kroz čitavu dužinu ulice rastresao se pregaženi. Da li je zavrištao? Ništa se nije čulo“ (Majetić 1970: 20–21).

Čangijeva klapa koristi gradski prostor za nedisciplinirano ponašanje. Za razliku od Kaporove Ane, koja je uhvaćena i izbačena iz autobusa zajedno s društvom jer se vozila bez karte, Čangijev prijatelj Gnjuso se uspješno vozio u tramvaju ne plativši prijevoz. Osim uspješnog izbjegavanja plaćanja prijevoza, Gnjusina vožnja tramvajem, kako napominje Maša Kolanović, uključuje i voajerizam i uznemiravanje putnika, koje je manje uspješno bez klape, (Kolanović 2005): „Konduker je bio zabavljen trganjem karata i nije primijetio kad je Gnjuso uskočio. Ostati na zadnjem peronu, nataknuti hitro tamne naočale i gledati kondukeru pravo u škiljave oči. Tko je još bez karte? Eh, tko je još bez karte! Da ti samo ne bih javio. Pogledi im se sukobe, ali Gnjusi to nije bilo ništa novo. Izdrži nekoliko sekundi pogled. Pobljedi. Konduker sjedne i mirno stane bilježiti utržak u svoje formulare. Gnjuso je sad bez brige“ (Majetić 1970: 144).

Čangi bježi vlakom na radne akcije. S obzirom na to da se navikao na urbani prostor, sukobljava se s prirodom (usp. Flaker 1983: 140): „Njive nisu asfaltirane i Čangi se kretao psujući kad bi mu noga zapela o neku prokletu udubinu, izbočinu, bundevu, korov“ (Majetić 1970: 78). Također, odmor u prirodi Čangija ne usrećuje, već tišina koja vlada u prirodi kod njega izaziva strah: „Što se događa? Imaju li ovdje naprave za ugušivanje buke?“ (Majetić 1970: 80). Sličan odnos prema prirodi ima i Edgar koji na izletu s čamcem na rijeci Sprevi, kako je

ranije spomenuto, prirodu u potpunosti zanemaruje. Navedeni junaci, kako napominje Flaker, prirodu gotovo ne poznaju, a kada se priroda i pojavi, ona se odmah urbanizira, to jest smješta se u kontekst suvremene civilizacije (usp. Flaker 1983: 139–140).

8.5. Stil pripovijedanja: od intertekstualnosti i intermedijalnosti preko autoreferencijalnosti do poigravanja na grafostiličkoj razini

Branimir Donat govori o stilu pripovijedanja romana *Čangi* koji se podudara s njegovom proširenom verzijom. To je roman „živahne opservacije, ciničan u slikanju zbilje i ironičan po izrazu“ (Donat 1978a: 204). Stil romana *Čangi off Gottoff* nalikuje prvoj inačici romana: literaran je, ozbiljan, bezbrižan, zabavan, poučan i ironičan (usp. *ibid.*).

Majetićev se pripovjedač u oba romana udaljava od svjetskih pripovjedača proze u trapericama. Flaker njegov stil ne određuje kao „stil spontanog usmenog pripovijedanja“ (1983: 98–108), premda se on na mjestima obraća čitateljima: „Osim toga, žao mi je što vam to moram reći, i vi ste u igri. I u vašoj ruci podrhtava skalpel. I vi ste nestrpjivi. I vašu ruku pomiče znatiželja i, kad je već o to tako, zaparajmo po Čangijevoj sudbini“ (Majetić 1970: 230). Pripovjedač pripovijeda o vlastitom djelu, stoga je bitno obilježje ovoga romana autoreferencijalnost, odnosno autometatekstualnost. Pavao Pavličić (1993: 105) ističe kako je autoreferencijalnost „postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela“, dok Dubravka Oraić Tolić (1993: 136) napominje kako je autoreferencijalnost „u užem smislu riječi književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojemu su autor i njegova poetika postali predmetom vlastitoga teksta“ (*ibid.*). Pritom naglašava: „Ako metatekstualnost shvatimo kao svijest o tekstu u širem smislu riječi, tada autoreferencijalnost možemo odrediti kao autometatekstualnost, tj. svijest o vlastitom tekstu, odnosno samosvijest teksta“ (*ibid.*). U ovome romanu, po vrsti autometateksta, to jest svijesti o vlastitom tekstu, pojavljuje se eksplicitna autoreferencijalnost jer je autor svjestan svoga susreta sa samim sobom, pa sebe i svoju poetiku izravno tematizira u romanu (*ibid.*: 137). Naime, pripovjedač ističe: „Čangi je sada bio *Čangi*, knjiga od desetak araka... A knjiga je također počela živjeti svoj život, kao i lik po kojem je dobila naslov, i ona je krenula u začarani juridički *circulus*“

(ibid.: 228). U djelo se intertekstualno umeću i Čangijeva (navodna) pisma, novinski članci i novinski naslovi koji govore o romanu *Čangi*.

TUŽILAŠTVO U NOVOM SADU TRAŽI ZABRANU ROMANA ČANGI

Pisac knjige je Zagrepčanin Alojz Majetić, a izdavač Progres iz Novog Sada – Sudska rasprava održat će se u petak

Novi Sad, 16. decembra (Majetić 1970: 279)

OPTUŽBA: KRIVA SLIKA OMLADINE I PORNOGRAFIJA

Zahtjev da se zabrani knjiga Čangi književnika Alojza Majetića

Novi Sad, 19. prosinca (ibid.: 280)

ROMAN ČANGI USKORO PRED ČITAOCIMA

Tužilac je povukao tužbu jer je pisac preradio inkriminisana mesta u romanu

Novi Sad, 8. jula (ibid.: 294)

Intertekstulane indicije prepoznaju se i u klapskim razgovorima: „Društvo, doveo sam vam glavom Ernesta Hemingwaya“ (Majetić 1970: 252). Ili: „Što misliš zašto Bambijev tata praši uz brdo?“ (ibid.: 257); „Pročitaj si basnu o žabi i volu!“ (ibid.: 261). Osim toga, u roman je umetnuta latinska izreka: „[...] inter pedes puellarum est gaudea puerarum“ (ibid.: 156). Za razliku od romana svjetske književnosti, u ovome romanu puno je manje primjera intermedijalnosti. Intermedijalni signal javlja se na početku romana: „Čangi ode do gramofona i namjesti novu ploču. KING SIZE BLUES. Truba Harryja Jamesa počne se verati po planinskim blještavim vrhuncima...“ (Majetić 1970: 10).

Sastavni dio pripovjedačevog stila čine žargon, vulgarizmi i anglizmi kojima govore Čangi i pripadnici njegove klape: „Imaš pljugu?“ (ibid.: 250); „A što ti tu meni kenjaš kvake i kišobrane?“ (ibid.: 261); „Jebe se meni za poslije“ (ibid.: 49); „Spika ti je haj“ (ibid.: 262); „Kakvi su to gentlemani?“ (ibid.: 13); „Dear, imaš li cigaretu“ (ibid.); „Pozdravi mi čagericu...Ba-aaj“ (ibid.: 30). Zanimljivo je kada u romanu Čangi odlazi na radne akcije i

susreće omladince koji dolaze iz različitih područja Hrvatske (sjeverne Hrvatske, Dalmacije, Zagreba). Unatoč tome što bi se njihov govor međusobno morao razlikovati, svi govore jednako, to jest jezikom Čangijeve klape i to s ciljem kako bi se naglasilo njihovo zajedništvo (usp. Flaker 1983: 86). Drugačijim jezikom govore osobe koje ne pripadaju klapi te dolazi do sukoba dvaju stilova unutar jezika. Naime, govor zatvorskog čuvara i službenika s kojima Čangi razgovara drugačije je stiliziran jer predstavlja govor birokratskih i vojnih struktura koji se razlikuje od jezika mladih, to jest zagrebačkog đakčkog govora (usp. Flaker 1983: 86–87).

Na grafostilističkoj razini romana može se naići na „razbijanje konvencionalne sintakse i eksperemntiranje s grafičkom slikom proznog pisma“ (Nemec 2004: 156). Sljedeći primjeri iz romana oprimjeruju navedenu tvrdnju (Majetić 1970: 15, 192):

Užasan stol, stol koji je potrebno izbaciti;
kako se toga nitko do sada nije sjetio?
 pepeljara
 unutra čikovi
unutra kutija morave
 kutija šibica
 prazno
 sve

napeta
 lokvica prolivenog
vina na smeđoj podlozi žuta
 trebalo bi je
 polizati
 kao pas
 kao pas
 kao pas
 pas

jedna
žen
ska
ča
ra
pa
vi
si
pa da

otmjeni dugački pladanj
pun do ruba ukusnih kolača

9. Zvonimir Majdak: *Kužiš, stari moj*

9.1. O istinskom hrvatskom bestseleru

Roman hrvatskog književnika Zvonimira Majdaka *Kužiš, stari moj* objavljen je 1970. godine. Čim je objavljen, postao je „popularno štivo i istinski hrvatski bestseler“ (Nemec 2004: 158). Prema D. Jelčiću, nakon što je „Aleksandar Flaker smislio sintagmu *proza u trapericama* kao stilsku oznaku, među one koji pripadaju tom pripovjedačkome modelu (nastalu u ozračju Salingerova Lovca u žitu) ubrojen je odmah Zvonimir Majdak“ (Jelčić 2004: 540). Sukladno navedenom, Majdak se drži „utemeljiteljem domaće frajerske proze“ (Novak 2003: 2005) te se smatra jednim od najproduktivnijih hrvatskih pisaca proze u trapericama. Obilježja proze u trapericama, urbani mitologemi i fenomenologija svakidašnjice mogu se uočiti u njegovim sljedećim romanima: *Mladić* (1965.), *Igrači* (1969.), *Kužiš, stari moj* (1970.), *Stari dečki* (1975.), *Gadni parking* (1980.), *Lova do krova* (1984.) (Nemec 2004: 158–160). Nakon što je objavljen roman *Kužiš, stari moj*, ubrzo je snimljen i istoimeni film te je izvedena kazališna predstava (Bošković 2018), što svjedoči o popularnosti samog romana.

Roman *Kužiš, stari moj* prikazuje svakodnevni život gradskih frajera, to jest pripovjedača i njegovog prijatelja Gliste. Oni su zagrebački fakini i šegrti koji svoje slobodno vrijeme provode na ulici i u kafićima. Udaljavaju se od svoje klape te se zapošljavaju u autopraonici. Tamo upoznaju gazdinu ženu Gizelu, u koju se Glista fatalno zaljubljuje. Nakon neuspješne ljubavne avanture, Glista odlazi od pripovjedača. Pokušava zaboraviti Gizelu pa stupa u kontakt s prostitutkom Eminom. Kako radnja romana odmiče, tako glavni junak Glista sve više emocionalno propada te na kraju tragično završava, pregazi ga tramvaj.

9.2. Brutalni pripovjedač s naznakama inteligencije

Pripovjedač u romanu *Kužiš, stari moj* Glistin je najbolji prijatelj. Riječ je o zagrebačkom frajeru i pripadniku s društvene margine. Prema Genetteu, on je ekstradijegetički-homodijegetički pripovjedač jer s prve razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje. Na početku romana pripovijeda u prvom licu o sebi i svome prijatelju Glisti te dosta sudjeluje u radnji. S vremenom kako radnja romana odmiče, tako pripovjedač sve više pripovijeda u trećem licu i subjektivno komentira Glistu i njegove postupke te sve manje sudjeluje u radnji.

Prema Flakerovom određenju pripovjedača, u ovome romanu pripovjedač ima osobine inteligentnog i brutalnog pripovjedača. Pripovjedač romana *Kužiš, stari moj* ne drži previše do svojega obrazovanja kao ni Salingerov pripovjedač, ali ni Kaporova junakinja ni Plenzdorfov junak: „Profači u školi digli su ruke. Na praktičnom radu sve šijem od reda i to nije bez koristi. Inače bih odvisio. Iz hrvatskog imam non-stop kolac koji pri kraju godine nategnu na dvojku“ (Majdak 1995: 7– 8). Unatoč tome, pripovjedač uspješno završava školovanje za razliku od Salingerova pripovjedača. Osim toga, pripovjedač se odbija pokoriti bilo kakvoj društvenoj konvenciji. Ističe slobodu izbora i bježi od braka, a svoju odluku ironično komentira: „Što se tiče Štefe, teška sam se srca od nje rastao. Ali tako to mora biti u životu nas proletera! Prerano, prerano je još bilo za ženidbu. Gdje je još svršena armija. Pravi kupleraj tek onda nastaje!“ (ibid.: 16).

Pripovjedač romana *Kužiš, stari moj* najviše se ostvaruje kao brutalan jer pripada huliganskoj sredini kao i Majetićev pripovjedač, odnosno Čangijev prijatelj. Njegova se brutalnost očituje u nasilnom ponašanju prema djevojkama: „Ako treba šamar, ja ga opalim i da vidiš kako mi ovčica poslije zoblje s dlana“ (ibid.: 35). Brutalnost pripovjedača najviše se uočava kada je riječ o seksu. To se očituje prilikom opisa pokušaja seksualnog čina između Gliste i Gizele: „Nasrnuo je na nju kako nije nasrnuo ni na Gretu, mačku s kojom je mijaukao po vrbacima na savskoj obali i za koju je znao da je radodajka i narodna širiteljica nogu, eksplodirao je kao rezervoar pun avionskog benzina nakon tolikih onanija i polucija, savršeno stručnih baratanja svojim besprizornim udom, nasrnuo je, nije više mogao izdržati prefriganu glumu te vragometne babe, nije idiot da ne bi shvatio njenu ispovijed i kokodakanje o prvoj ljubavi!“ (ibid.: 60).

9.3. Zagrebački frajer i naivac Glista

Glista je zagrebački frajer. Glista se zajedno s najboljim prijateljem, odnosno pripovjedačem, odvaja od ostatka klape kao i Čangi koji bježi od zakona, zbog čega napušta klapu. Glista se pokazuje se kao odan i pravi prijatelj pripovjedaču, to jest „Glista se pokazao kao drug koji nikad ne istrčava pred tebe, niti ti mačku otima iz ruku. On je znao što je red, a to je najvažnije“ (Majdak 1995: 5–6).

Glista je siromašan mladić, odnosno lik slabijeg imovinskog statusa kao i Kaporova Ana. Glista je bio šegrt, ali je napustio školovanje: „Bilo mu je blesavo ići u šegrtsku školu, kad te s posla mogu tako lako špirati, pa je na kraju sve napustio“ (ibid.: 8). Do svojega obrazovanja i posla ne drži previše kao ni slični junaci svjetske književnosti, to jest Holden i Edgar, odnosno ne želi se prilagoditi pravilima društva i preuzeti odgovornost za svoje postupke. Stoga je često mijenjao poslove te je svoje vrijeme najčešće provodio u gostionicama ili u šetnji gradom. Nema planove za budućnost, odnosno nije perspektivan, već preživljava od dana do dana. Razvija svoju filozofiju prema kojoj „život nema smisla, da će kad-tad netko spustiti bombu i da su srodne duše rijetkost na kugli zemaljskoj“ (ibid.: 27).

Glista nema sreće u ljubavi te je u zavodjenju žena „neoprezan i taktika mu je za isfućkati“ (ibid.: 23). Unatoč tome, za njega je „život hvatanje ženskih“ i po tome pitanju je „neizlječiv“ (usp. ibid.: 71). Zapošljava se u servisu za pranje automobila, gdje upoznaje gazdinu ženu Gizelu u koju se zaljubljuje. Gizela je lijepa žena i zavodnica, ali je površna i uživa u muževom novcu, a ona pritom ništa ne radi. Glista zbog Gizele postaje „kavalir“ te mijenja svoj stil odijevanja: „Frajer se toliko zatelebao da je na posao dolazio u onom svom prima kaputu i žutim cipelišima samo da bi bio zrihtan ako se Gosoda Gizela slučajno taj dan pojavi. To mu nije bilo dosta pa je nabavio i kravatu i bijelu košulju koju je svake noći namakal i pral da bi ujutro bila suha“ (ibid.: 36). Zbog Gizele postaje osjećajan i romantičan mladić koji traga za ljubavlju i srećom. Poput Holdena i Edgara, kada je riječ o ljubavi, previše je osjetljiv: „Glista se raspekmezio i postao osjetljiv kao junferica“ (ibid.: 30).

Nakon ljubavnog neuspjeha s Gizelom, Glista se otuđuje od pripovjedača te pronalazi nove prijatelje, odnosno počinje se družiti s Kurbloom, Gezom i Milčekom. Otkriva se kao naivan i nesiguran lik zbog čega drugi likovi lako upravljaju i manipuliraju njime, odnosno kako ističe pripovjedač: „Glista je jako mekan, jako nesiguran. Možeš ga za čas zmotati, zavrtiti i skinuti do gola“ (ibid.: 11). Za razliku od Holdena koji ne ostvaruje kontakt s prostitutkom Sally jer se sažalio nad njom, Glista pokušava zaboraviti Gizelu s prostitutkom Eminom iz Sarajeva. Postaje sve više emocionalno nestabilan te završava tragično kao i Plenzdorfov glavni junak Edgar.

9.4. Zagreb kao glavni prostor kretanja likova

„Zvonimir Majdak dugo je upijao mentalitet zagrebačkih ljudi, duh i atmosferu ulica njegova središta ali i periferije...“, i to do te mjere, kako ističe Hrvoje Dečak (2018), da je „duboko srastao sa Zagrebom, kojeg je postavio u prostorno i duhovno središte svoje literature“. Zagreb je glavno mjesto radnje i romana *Kužiš, stari moj*, te je glavni prostor kojim se kreću likovi. Glista s ponosom ističe da živi u Zagrebu, a uz to hvali i bunt „zagrebačkih fakina“: „Nema ništa do dečkih iz Zagreba. Zagrebački dečki! Bio je ponosan što nije iz tamo neke Virovitice ili Gospića, jer to je isto što i Osijek, isti klimavci i dupelisci, nemaju kuraže da se odupiru jednom ćelavom doktoru. Naučeni da slušaju i skidaju kapu. Ne, nema ništa do fakinov s Trnja i Peščenice!“ (ibid.: 136–137).

Iako se likovi u romanu većinom kreću po gradskom centru, primarno mjesto njihovog formiranja je predgrađe (Kolanović 2011: 256). Pripovjedač spominje dijelove grada koje *treba izbjegavati*: „Loša strana bila je to što je stanovala u Gornjoj Dubravi a to je kraj gdje možeš svašta očekivati. Postepeno sam je privikao da je ne pratim dalje od Maksimira“ (ibid.: 41–42). Može se primijetiti da se u roman prenose „realne“ urbane predrasude o topografiji Zagreba, kao i to da likovi kad se kreću gradom slijede njegovu realnu prostornost. Likovi kroz grad najčešće hodaju, ali koriste i dostupan gradski prijevoz. U romanu se opisuje vožnja tramvajem: „U to vrijeme Glista se vozio tramvajem prema Trgu“ (ibid.: 72). Spominje se i noćna vožnja taksijem po zagrebačkim ulicama: „Ipak su zavrnuili u Frankopansku, prošli uz Kazališće u Masarikovu sve do Preradovićeve, gdje je Milček šoferu naredio da pođe prema kolodvoru“ (ibid.: 129). Likovi provode vrijeme „radeći ništa“ (Kolanović 2011: 258), to jest izbjegavaju društveno korisne aktivnosti i na taj način se suprotstavljaju svijetu odraslih. Aktivnosti mladih junaka bile bi nezamislive bez gradskog prostora: „Idi u kino na kaubojski filmić, idi nedjeljom na tekmu, zezaj se u slastičarnici ili ispred kućice u kojoj stari Jumbi peče kostanje, švercaj se na treski, štošta radi, pronjuši po tržnici, drpi koju breskvu ili narandžu, šćipni za guz koju kumicu, visi u bircuzu ili mlječnjaku gdje frajerice i frizerke piju kavice, pogledaj koga ima na tramvajskoj stanici, tko igra rukoš ili nogoš na školskom igralištu, nasloni se na 'namu' i čekaj dok kiša prestane, kuži dobre pičke, pokušaj se ubaciti kod koje naivke, popuši jednu, dve pljuge u društvu kakvog platfusiste, do mile volje zijevaj i prostači – Isuse, možeš li zamisliti nešto više perfa?!“ (ibid.: 6).

9.5. Stil pripovijedanja: iluzija dijaloga, zagrebački žargon i intermedijalni signali

Stil pripovijedanja obilježavaju česta obraćanja pripovjedača čitatelju. U svome obraćanju čitatelju pripovjedač često koristi poštapalicu „kužiš“, koja se pojavljuje i u naslovu romana, i na taj način se ostvaruje iluzija uspostavljanja dijaloga s čitateljima: „Čuj, sve mi to skup ni jasno. Ne mogu si zamisliti da više nema moga prijatelja s kojim sam bio kuhan i pečen, s kojim sam toliko toga doživio. Je li ti to kužiš? Ma kakvi! Kak bi kužil ti kad ne kužim ja koji već odavno kužim sve te finte, frajeru jedan!“ (Majdak 1995: 145).

U romanu se javlja inovativnost na razini jezika. S obzirom na to da je radnja smještena u Zagreb, govor likova je sasvim prilagođen tome području, to jest u njihovu govoru se javljaju obilježja urbanoga kajkavskog narječja (Vujić 2010: 216). Pogleda li se širi politički kontekst, Majdakova jezična inovativnost može se smatrati dijelom reakcije na jezične unitarističke tendencije koje su se nametale u vrijeme kada je roman napisan (ibid.: 217). Posrijedi je prepoznatljiv zagrebački žargon koji je „kombinacija kajkavštine i slenga, stvorena na gradskom asfaltu: u njoj se miješaju ostaci drevne, 'pravilne' zagrebačke kajkavštine, s doprinosom mladih generacija koje su stvorile već čitav jedan 'podjezik'“ (Mandić 1977: 45). Taj je žargon toliko dominantan da je Mandić u kritici romana napisao kako je jezik prevladao likove i podčinio pisca (ibid.: 47). To bi mogli oprimjeriti iskazi bogati frazama koje objašnjavaju jedna drugu, a nisu informativno nužne same po sebi: „Kužiš, frajer ne pozna mačku, nikad je nije vidio, i to mu nije prepreka da toj mački stane bacati lire, folirati, mijaukati, šlatati je usred bijelog Zagreba a neprestalno, nesebično, kao pravi prijatelj obrađivati tu bulju u korist Gliste koji se propisno švicao i sjedio kao pizda“ (ibid.: 87). Pripovjedač nastoji što efektnije prikazati govor likova, što se može uočiti i na grafostilističkoj razini: „Kad sam to rekao Glisti, gotovo je izgubio moć govora i samo je tepao: Ddddddaaaaaa bbbbbbbaaaaašššššjjjjjjeeee ttttttaaaakkkkoooo!“ (ibid.: 21). Uz vulgarizme, sastavni dio govora likova su i anglizmi: „Ipak, frend mi je, ti boga!“ (ibid.: 7). Ili: „...toliko je Glista bio hepi što je porez izmišljen...“ (ibid.: 46). Za ilustraciju stila romana, zanimljivi su i nazivi kojima se imenuju ženski dijelovi tijela. Pripovjedač često grudi naziva „mljekarstvom“, a stražnjicu „kantom“ (Kolanović 2011: 283): „Mljekarstvo srednja žalost“ (Majdak 1995: 78); „Bogzna kakva joj je kanta?!“ (ibid.). Majdakov stil pripovijedanja može se usporediti sa stilom pripovijedanja Majetića: „Roman je lišen žestine Majetićeve Čangija: ima anegdotalan karakter i ležeran, pomalo infantilni ton. Malo realističnih prizora s gradskog asfalta i iz

lumpenproleterske sredine, malo ljubakanja i soft pornografije, malo prizemnog humora i plitkih meditacija, sve skupa još začinjeno zagrebačkim huliganskim žargonom – i eto lakog i čitkog djelca koje je svjesno oponirano duboko-umnoj i, često, hermetičkoj prozi šezdesetih“ (Nemec 2004: 159).

U romanu *Kužiš, stari moj* mogu se pronaći i primjeri intermedijalnosti. Vezano uz to, popularna kultura djeluje „kao sastojak osporavanja“ kulture odraslih (Kolanović 2011: 268). Pripovjedač pri opisivanju likova spominje filmske zvijezde: Gizela izgleda kao Đina Lolobridida (Majdak 1995: 20), a Glista „zalizuje kosu da bi izgledao kakti Klerk Gebl prije drugog svjetskog rata“ (ibid.: 26). Klapa gleda kaubojske filmove, a pripovjedač uživa u slušanju *jazza*: „Inače jaz muzika je zbilja nešto. Kad me čopi, slušao bih je vure i vure“ (ibid.: 71). U navedenoj rečenici uočava se zanimljiv spoj književnog „bih“ i kajkavske (razgovorne, slengovske) „vure“ što ne pridonosi dojmu realističnosti.

Zaključno se može istaknuti kako je inovativnost u ovome romanu postignuta uvođenjem zagrebačkog žargona. Pritom pripovjedač je nastojao što efektivnije prikazati govor likova i na grafostiličkoj razini, a sastavni dio govora su i vulgarizmi te anglicizmi. Osim toga, stil pripovijedanja bi bio nezamisliv bez intermedijalnih signala. Također, stil romana obilježava dijalog pripovjedača s čitateljima, i to najčešće se iluzija dijaloga ostvaruje preko poštapalice „kužiš“ koja se pojavljuje i u naslovu romana, ali i pri kraju romana.

10. Ivan Slamnig: *Bolja polovica hrabrosti*

10.1. Prvi hrvatski postmodernistički roman s obilježjima „jeans-proze“

Roman *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga objavljen je 1972. godine te se smatra prvim hrvatskim postmodernističkim romanom. Nastao je slučajno po nakladnikovoj narudžbi te sadrži obilježja „krugovaške“ romaneskne prakse, „jeans-proze“ te hrvatskog postmodernizma (Nemec 2004: 254). Obilježja proze u trapericama vidljiva su već iz karakterizacije glavnog junaka Flaksa, kao i iz njegova bijega i otpora prema konvencijama svakodnevnog života.

Roman prati intelektualca Flaksa koji nakon dužeg vremena susreće stare školske prijatelje, to jest članove svoje nekadašnje klape. Društvo se prisjeća boljih vremena i odlazi na izlet u Brestovje. Roman govori i o ljubavnoj avanturi između Flaksa i Anite, sestrične Flaksove školske prijateljice Zite. Osim toga, ostvaruje se kao „roman u romanu“ jer Flaks dobiva na čitanje književni uradak Anitine tete Matilde. Teta piše ljubavnu priču o Vojku i Ani. Priča završava Vojkovom smrću, a Ana se na kraju zaljubljuje u mladića na groblju. Tetina umetnuta priča ima funkciju ljubavne zamke jer njome Matilda pokazuje ljubav Flaksu. Na kraju romana Flaks bježi od svakodnevnog života u Brestovje, gdje prihvaća posao profesora.

10.2. Inteligentan pripovjedač

Pripovjedač okvirne priče i predstavnik proze u trapericama u romanu *Bolja polovica hrabrosti* je Flaks. On pripovijeda u prvome licu priču u kojoj sudjeluje i to s prve razine, stoga je riječ o ekstradijegetičkom-homodijegetičkom pripovjedaču prema Genetteu. Flaks nastupa kao nepouzdan pripovjedač koji nije siguran u svoje sjećanje, što je vidljivo u sljedećoj tvrdnji: „Bio sam jako zaljubljen, ali ne sjećam se više točno u koga“ (Slamnig 2004: 10). Nasuprot Flaksu kao pripovjedaču stoji Matilda, koja u trećem licu pripovijeda ljubavnu priču o Ani i Vojku. Matilda se otkriva kao intradijegetički pripovjedač te nije sudionik svoje hipodijegetičke priče, stoga je u odnosu na nju ona heterodijegetički pripovjedač.

Prema Flakerovoj klasifikaciji naratora, Flaks se ostvaruje kao inteligentan pripovjedač. Za razliku od ostalih inteligentnih pripovjedača iz svjetske i hrvatske književnosti koji su analizirani u ovome diplomskome radu, on drži do svojega obrazovanja. Ipak, u njegovom odnosu prema obrazovanju može se također uočiti bunt kao i kod ostalih

pripovjedača proze u trapericama. Komentirajući naslov svoje jezične disertacije koji glasi *Preobrazba književnog i saobraćajnog jezika u sjevernoj Hrvatskoj u 19. stoljeću*, ističe sljedeće: „Znao sam da će se netko uhvatiti na ono 'saobraćajni' i shvatiti ga kao nešto u vezi s prometnim znakovima. Ja sam za truć inzistirao na tom kroatizmu, premda mi je profesor predlagao 'javno upotrebnii'“ (ibid.: 13). Flaks ističe i svoj stav prema kulturnim tekstovima prošlosti. Razgovarajući s Matildom, ironično komentira hrvatsku književnost 19. stoljeća koja ga previše ne zanima: „Upalo mi je u oči njezino temeljito poznavanje literature, i to upravo hrvatske, i to devetnaestoga stoljeća, koje mi je uvijek bilo dosadno. Kao da je pročitala sve one Josipe Eugene Tomiće i Draženoviće, 'Turke pod Siskom' i 'Pavle Šegote'“ (ibid.: 21).

10.3. Flaks: bjegunac od tjeskobne svakodnevnice i odgovornosti

Glavni junak Flaks, pravim imenom Špringinsfelt, intelektualac je u zrelim godinama. Piše jezičnu disertaciju *Preobrazba književnog i saobraćajnog jezika u sjevernoj Hrvatskoj u 19. stoljeću* zbog koje proučava stara pisma, spomenare, natpise na crkvama, grobljima, starim dvorcima. Iako je Flaks dosta stariji od analiziranih likova hrvatske i svjetske književnosti, on se u mladosti ponašao jednako kao i navedeni likovi. Pružao je pasivni otpor školi kao instituciji, o čemu se prisjeća: „Sjećam se da me srednja škola kao institucija nije zabavljala, dapače me i mučila, onda, boravak u razredu činio mi se nezdravim, neprestano sam gledao van“ (Slamnig 2004: 12). Flaks je u mladosti bio član klape kao i dosad analizirani junaci hrvatske književnosti, to jest Čangi i Glista. Za razliku od njih, Flaks je sretan što je pripadao klapi u kojoj vladaju drugačija pravila od onih šire nametnutih: „Međutim, uvijek, svakodnevno sam iščekivao sastanak s društvom. Što god se dogodilo, držali smo se jedan drugoga. Svađe i pomirenja, ljubavi i mržnje, izdaje i vraćanja u klapu — od nas kao da su učinili volvoks globator, nehijerarhičnu zajednicu. Izvan nas je bio svijet odraslih i onih drugih ljudi, koji su nas bombardirali, selili iz zgrade u zgradu, vabili nas da im služimo, prijetili se, odguravali nas, davali nam odijela i hranu“ (ibid.: 12).

Flaks je „otkrio svoj unutarnji identitet i svoju unutarnju slobodu“ (Donat 1978b: 133) kada se ponovno našao u društvu svoje nekadašnje klape. S obzirom na to da se radnja romana smješta u jugoslavensko razdoblje, kada je roman i napisan, Flaksova klapa može se shvatiti kao kritika socijalizma kao državnog ustroja, ali i kao ideja čuvanja stanja revolucije (Jukić 2011: 138). Prema T. Jukić, roman tematizira izvanredno stanje, stanje

prijetnje i izuzimanja, a hrabrost predstavlja snalaženje i djelovanje u uvjetima kada su sistemska rješenja i samosvijest privremeno stavljeni izvan snage (ibid.: 95–96). Za Flaksa klapa predstavlja jedini smisao života jer mu omogućava da se ponaša bezbrižno i uživa u druženju koje nije uzrokovano obavezama. Pomoću klape Flaks bježi iz monotone i tjeskobne svakodnevice u dinamično okruženje u kojem osjeća pravu emocionalnu povezanost (usp. Pavličić 2012: 30–31).

Flaks bježi od odgovornosti i uživa u svojoj slobodi, što je vidljivo u njegovom ljubavnom odnosu s Anitom. Anita je mlada djevojka koja je udana, ali nije sretna u braku, stoga živi odvojeno od muža. Anita je izgubljena poput Flaksa, još je u potrazi za vlastitim identitetom i nema određeni cilj u životu. Flaksu odnos s Anitom pobuđuje nervozu i tjeskobu. Boji se dubljeg vezivanja s Anitom i zalaže se za vezu bez obaveza te ističe: „Najčešće me je bilo strah da je partnerica zanjela, ili sam bar sama sebe u to uvjeravao, a onda sam smatrao da sam joj time neizrecivo naškodio, skrenuo je s pravoga puta. Konačno, bilo me užasno strah obaveze na kojoj bi ženska mogla inzistirati“ (Slamnig 2004: 92). Flaks je emocionalno nestabilan lik koji zadovoljstvo pronalazi u površnim vezama, što se uočava i u njegovom poljupcu sa Zitom koja je njegova prijateljica i članica njegove nekadašnje klape. Zita je razvedena i stanuje s tetom Matildom. Flaks ističe kako je teta Matilda starija žena koja ima stila u odijevanju. Pritom, ona je usidjelica i nikada nije imala muškarca. Piše roman koji daje Flaksu na čitanje. Flaks bježi od svake stalnosti (Pavličić 2012: 42), a konačan bijeg će izazvati tetina izjava ljubavi. Flaks se ne želi mijenjati ni zbog koga, bijeg mu donosi slobodu te se na kraju zapošljava kao profesor u Brestovju.

10.4. Bijeg iz svakodnevnog urbanog prostora u idilični zagorski prostor

Okvirna radnja romana odvija se u sadašnjosti na prostoru Zagreba koji predstavlja prostor svakodnevnoga života, dok se umetnuta radnja odvija u prošlosti u malom južnom gradu koji je oličenje prostora bezvremenske idile (Pavličić 2012: 29). Iako u romanu nije naglasak na urbanom prostoru kao u ostalim analiziranim romanima, Flaks posjećuje iste prostore kao i drugi junaci proze u trapericama. Kao jedan od prostora u kojem provodi slobodno vrijeme ističe se gostionica *Dva fazana* na početku romana, u kojoj susreće školske prijatelje. Također, Flaks provodi vrijeme u prostoru robne kuće Name. Pritom za razliku od junaka iz romana *Kužiš, stari moj* koji prostor Name koriste za nedisciplinirane radnje, Flaks odlazi tamo i po

(malo)građanskim običajima kupuje čarape. Nama predstavlja središnje mjesto potrošnje u socijalizmu, odnosno „utopijsko mjesto u kojem nestaju sve brige“ (Kolanović 2011: 274). Unatoč tome, ni u Slamnigovu romanu do potrošnje u njoj često ne dolazi (ibid.: 275): „Hodali smo dalje po Nami kao da kupujemo opremu za kućanstvo. Nismo, međutim, ništa kupovali“ (Slamnig 2004: 94).

Flaks se kroz prostor kreće vozeći auto (to je moguće jer je stariji od junaka iz ostalih analiziranih romana) ili jednostavno hoda. Pritom se može uočiti sličnost s Kaporovim romanom. Naime, romantična šetnja Ane i Mišelina kroz šumu te njihovo udaljavanje od svakodnevnog gradskog prostora može se usporediti sa šetnjom Flaksa i Anite: „Šetali smo hvatajući se za ruku i prtljajući s paketima. Odmicali smo u šumu i na jednom zavoju se počeli ljubiti kao sumanuti, paketi su popadali po crvenkastom i još dosta vlažnom putu“ (ibid.: 95).

Udaljavanje od svakodnevnog urbanog prostora predstavljaju i izleti u Zagorje. Flaks odlazi u idilični prostor Brestovja (Grgić 2009: 263) te na kraju romana u tome prostoru pronalazi utočište od tereta svakodnevnog života. Osim toga, u ovome romanu priroda kojom se likovi kreću slikovito je prikazana, to jest nije zanemarena kao kod ostalih romana iz svjetske i hrvatske književnosti: „Sunce se javilo i s travnjaka na koji smo gledali s visine počela se dizati magla, tako da u jedan mah nismo ništa vidjeli a vrhovi brežuljaka kao da su lebdjeli u zraku. Naročito je zgodno izgledala crkvice koja se ljeskala kao da je sama sveta Rožalija još vlažnu spušta s neba, a sad je na pola puta. Krenuli smo dalje, magla se ubrzo razišla i mogli smo vidjeti čitavu dolinu rječice, sve do velikih brda negdje daleko. Brežuljci su tekli u lancima, doline su se izmjenjivale, a kroz svaku je protjecao barem potočić (Slamnig 2004: 38). Može se zaključiti kako junak u cijelom romanu bježi od obaveza svakodnevnog života i zbog toga odlazi u urbane prostore koji mu pružaju užitak i predstavljaju razonodu poput gostionice i Name. U trenutku kada u urbanom prostoru, ne pronalazi spas od tereta svakodnevnog života, bježi u idiličan zagorski prostor Brestovje u kojemu mu priroda i njezina ljepota pružaju mir i utočište.

10.5. Suvremeni (Flaksov) nasuprot tradicionalnom (Matildinom) stilu pripovijedanja

S obzirom na to da u romanu *Bolja polovica hrabrosti* postoji i „roman u romanu“, moguće je govoriti i o aktualiziranju metatekstualnosti kao ključnoga njegova obilježja, pri čemu se misli

na to da govori o praksi pisanja i procesima nastanka djela (usp. Tadić-Šokac 2009: 100). Flaksova okvirna priča i Matildina umetnuta priča međusobno se razlikuju stilski i jezično. Na grafostiličkoj razini Matildina priča je izdvojena od Flaksove te je napisana u kurzivu: „Teta pripovjedačica svoju povijesnu pripovijest konkretno smješta u okvire povijesti hrvatske književnosti i cilj joj je ostvariti najbolji uradak u zadanom modelu“ (ibid.: 101). Stil njezine umetnute priče Flaks kritizira (ibid.: 104) nalazeći da je „govorila o svemu kompetentno ali bez ikakvog žara ili jetkosti“ (Slamnig 2004: 22). Osim toga, umetnuta priča napisana je arhaiziranim standardnim književnim jezikom, dok je Flaksov jezik utemeljen na gradskom govorenom standardu (Tadić-Šokac 2009: 104). Stoga se za razliku od Matildinog, Flaksov stil pripovijedanja na mjestima otkriva kao stil usmenog spontanog govora što je vidljivo u njegovom unutarnjem obraćanju samom sebi u množini te u uvođenju čitatelja u njegovo spontano pripovijedanje (Flaker 1983: 105): „Okej, sada ćemo se smiriti. Mjesta za parkiranje ima, ispred prostora predviđenog za taksije. Tako. Sjedimo na miru zar ne?“ (Slamnig 2004: 5).

Flaks govori gradskim žargonom te koristi brojne anglicizme, a njegovi izrazi na engleskome jeziku dokazuju kako je intelektualan pripovjedač (Flaker 1983: 130), stoga o svojoj disertaciji kaže sljedeće: „Da, moja je radnja uključivala i *field work* u tome je ona bila kao moderna“ (Slamnig 2004: 12), a komentirajući dom svoje prijateljice navodi sljedeći izraz: „Matter-of-factness aranžmana“ (ibid.: 20). Pripovjedač se svojim sugovornicima suprotstavlja izrazom: „O, shut up!“ (ibid.: 14), a svoj ljubavni odnos sa Anitom opisuje sljedećim riječima: „Ja bih sad ušao kao father figure, pa preko toga...“ (ibid.: 26). Teta kao predstavnik starije generacije u svojim raspravama koristi germanizme, a Flaks joj se suprotstavlja anglicizmima. To se uočava kada Flaks upita Matildu kako se zove, a ona kaže: „Matilda, um Gottes Willen“, nakon čega joj on uzvrat: „Ilda, that’s much better“ i pritom zaključuje: „kontrirao sam engleštinom“ (Slamnig 2004: 105). Najpodliji udarac teti Flaks zadaje u umetnutom pismu koje ironijski završava: „Vaš truly itd.“ (ibid.: 110), a tetu prije pisanja pisma prvi put ironijski naziva Anamatildom (usp. Tadić-Šokac 2009: 106).

Osim spomenutoga umetnutog pisma, intertekstualnost se aktualizira i na druge načine. Primjerice umetnutim bilješka koje predstavljaju tri povijesna izvora na koja se Flaks referira: Varaždinska početnica izdana 1800. godine, nadgrobni natpisi ispred župne crkve u Tuhlju i ulomak iz pripovijesti Ksavera Šandora Gjalskoga, što označava tradiciju kojoj se Flaks suprotstavlja (usp. Tadić-Šokac 2009: 106). Flaksov stil pripovijedanja, kao što je vidljivo iz navedenih primjera, temelji se na intertekstualnosti, ironiji i ludizmu. Zanimljivo je spomenuti

kako se Flaks ironijski poigrava i s imenom naselja Brestovje (Flaker 1983: 89), to jest povezuje ga s Brestom iz Prevertove Barbare, što je jasan intertekstualni signal u romanu, i bjeloruskim Brest-Litovskim. Iako je pripovjedač ironičan prema selu, ono postaje njegov izbor na kraju romana, odnosno u njega bježi iz metropole (Tadić-Šokac 2009: 104). I sam naslov romana je intertekstualni signal jer ga je Slamnig preuzeo iz Shakespeareova *Henrika IV.* (Jukić 2011: 96). Naslov je na taj način usklađen s njegovim završetkom, iz čega proizlazi da sam okvir djela čini bijeg. Zadnja rečenica romana glasi: „Razuman uzmak - bolja polovica hrabrosti“ (Slamnig 2004: 111). Prema postojećim interpretacijama, Flaksov bijeg predstavlja prvi postmoderni bijeg u povijesti hrvatskoga romana (Grgić 2009: 287). Flaksov završni bijeg, koji se ne može jednoznačno protumačiti, označava zaključnu sponu u metanarativnoj strukturi romana, kako napominje Grgić. Grgić naglašava i problematiku ovoga djela, odnosno „pitanja odnosa između književnoga teksta i zbilje, jezičnoga i pripovjednoga konstruiranja književnoga heterokozmosa te odnosa između suvremene književnosti i tradicije“ (ibid.). Roman ne daje jednoznačan odgovor na navedena pitanja i time potvrđuje svoju bliskost duhu postmodernizma koji ne inzistira na jednom značenju i stabilnosti, već propitkuje postojeće vrijednosti i značenja te se poigrava s njima (ibid.).

U ovome romanu dominiraju obilježja proze u trapericama, ujedno i hrvatskog postmodernizma. Flaksov stil temelji se na uporabi žargona, anglicizama, spontanom usmenom pripovijedanju koje je suprotstavljeno Matildinom tradicionalnom pripovijedanju i uporabi germanizama. Također, ironija, ludizam i intertekstualnost bitna su obilježja ovoga romana, a kraj romana koji se ne može jednoznačno protumačiti približava ga postmodernizmu. Postmodernim ga čini i to što brojni problemi, odnosno pitanja koji se mogu iščitati iz njega, nemaju konačne odgovore.

11. Zaključak

U ovome diplomskome radu analizirani su romani iz svjetske i hrvatske književnosti koji pripadaju modelu proze u trapericama. U radu je prikazano kako pripovjedači najčešće pripovijedaju u prvome licu te zauzimaju poziciju ekstradijegetičkog-homodijegetičkog pripovjedača. Pripovjedači se često ostvaruju kao inteligentni, iako nisu svi jednako inteligentni, odnosno njihova se inteligencija argumentira na različite načine. Primjerice Flaks je obrazovan za razliku od ostalih pripovjedača, ali i on zadržava bunt prema konvencijama u obrazovanju kao i ostali inteligentni pripovjedači, iako je njegov bunt znatno manji za razliku od primjerice Holdena, Ane ili Edgara. Pritom kod određenih pripovjedača tragovi inteligencije mogu se pronaći prije svega u ironičnosti jezika kao primjerice u romanima *Čangi off Gottoff* ili *Kužiš, stari moj*. Osim inteligencije, u nekim romanima pojavljuju se osobine i infantilnog pripovjedača kao što je vidljivo u romanima *Lovac u žitu* i *Beleške jedne Ane*. Također, brutalni pripovjedač javlja se u romanima *Lovac u žitu* i *Nove patnje mladoga W.*, a brutalnost u pripovijedanju svoj vrhunac doživljava u hrvatskim romanima *Kužiš, stari moj* i *Čangi off Gottoff* gdje se brutalnost očituje najviše u pripovijedanju o seksualnim doživljajima. Kod analize likova uočava se kako je riječ o mladim junacima, osim u romanu *Bolja polovica hrabrosti*, iako se Flaks zapravo ponaša dosta mlađe u odnosu na svoje godine. Likovi su na svoj način buntovnici te se opiru nametnutim pravilima i najčešće izabiru bijeg od bilo kakve odgovornosti. Aktivni buntovnici su primjerice Čangi (provodi zabranjene klapske rituale na radnim akcijama) ili Edgar (sukobljava se s profesorom, radi na svome revolucionarnom izumu), dok su ostali junaci većinom pasivni, odnosno više govore, nego što doista nešto i čine. Očit je i njihov bunt prema obrazovnome sustavu. Holden primjerice stalno mijenja škole i pada pojedine predmete, a Ana dobiva loše ocjene. Glavni junaci su većinom mladići, osim u romanu *Beleške jedne Ane*, jer se proza u trapericama određuje kao muški žanr. Muški junaci, primjerice Čangi i Glista, najčešće ženske likove prikazuju kao seksualne objekte. Pritom se rjeđe djevojke predstavljaju kao dobre i obrazovane kao što to čini Holden kada govori o Jane ili Edgar kada priča o Charlie. Ana kao jedina ženska pripovjedačica i junakinja unosi rodne razlike u žanr ovdje analizirane proze u trapericama. Osim što komentira žensku modu i čita ženske časopise koji pridonose osjećaju zajedništva među ženama, ona se zalaže za bunt djevojaka koje bi trebala iskoristi svoju zavodljivost i tako iskoristiti mladiće. Osim toga, junaci se kreću gradskim prostorom koristeći prijevozna sredstva ili jednostavno hodaju te posjećuju slična mjesta, kao što su gostionice, restorani, kina. U takvim prostorima junaci provode svoje slobodno vrijeme i takva mjesta omogućavaju junacima razonodu i užitak. Također, koriste

gradski prostor kako bi provodili društveno nekorisne radnje. U svim romanima naglasak je na gradom prostoru, osim u romanu *Bolja polovica hrabrosti*, gdje se detaljno opisuje idiličan prostor Brestovje. Što se tiče stila pripovijedanja, pripovjedači su ironični prema konvencijama društva, koriste žargon, sleng, poštapalice, a bitna obilježja njihova pripovijedanja su intertekstualnost i intermedijalnost.

U ovome radu prikazano je kako su romani proze u trapericama prošli zanimljiv put od objavljivanja prvijenaca toga žanra do njegova prihvaćanja od strane društva. Društvo, to jest obrazovne institucije, književna kritika i publika u početku su iskazivali negodovanje prema takvome žanru, zbog čega je Salingerov *Lovac u žitu* zabranjen i povučen iz škola zbog niza razloga kao što su: pojava seksualnih referenci, vulgaran jezik, izjave koje kleveću Boga. Plenzdorfov roman *Nove patnje mladoga W.* je napadan od strane književne kritike zbog žargonskog jezika; Majetićev *Čangi* je postao sudskim slučajem i zabranjen je zbog erotskih prizora, nemorala i vulgarnog jezika. Hrvatski romani su dodatno bili pod utjecajem jugoslavenske socijalističke ideologije, stoga je i *Čangi* zabranjen jer je iskrivio sliku moralnog omladinca na radnim akcijama. Kao lik protivio se radu i uklapanju u socijalistički kolektiv, a to je bilo izrazito važno u vrijeme kada je roman nastao. Kasnije je Majetić napisao novu inačicu romana i napravio promjene, ali unatoč tome junak i dalje nije preodgojen u skladu sa socijalističkom ideologijom. S vremenom se stanje mijenja te žanr proze u traperice postaje prihvaćen kako u svjetskom, tako i u hrvatskom kontekstu, o čemu primjerice svjedoči Majdakov roman *Kužiš, stari moj* koji je po stilu pripovijedanja sličan *Čangiju*, ali nije izazvao nikakvu zabranu i burnu reakciju javnosti. Naprotiv, roman *Kužiš, stari moj* postao je istinskim hrvatskim bestselerom i vrlo popularan roman među publikom, a po romanu je i snimljen film. I drugi romani proze u trapericama su postali vrlo popularni. Kaporov roman *Beleške jedne Ane* oduševio je publiku, posebno žensku čitateljsku publiku. Salingerov roman *Lovac u žitu* postao je omiljena knjiga (američke) mladeži iz čega se može zaključiti kako je publika proze u trapericama prije svega mladež koja se može poistovjetiti s mladim junacima romana. Popularnost žanra proze u trapericama i danas ne opada, odnosno romani su i dalje popularni i privlačni pogotovo mlađim generacijama. Za primjer njihove recepcije u hrvatskoj kulturi mogu se spomenuti primjerice kazališne adaptacije romana *Lovac u žitu* u izvedbi srednjoškolskih učenika pod nazivom *Lovac i laži* (2022) koju izvode Gradsko kazalište mladih i učenici I. gimnazije Split te *Lovac u žitu* (2024) koju izvode učenici Srednje škole Duga Resa. Romani proze u trapericama i danas su popularni jer su napisani jednostavnim stilom

pripovijedanja, također koristi se žargon i sleng kojim govori i današnja mladež, a mladi se mogu poistovjetiti s mladim junacima romana i problemima s kojima se susreću.

12. Literatura

Primarna

- Goethe, Johann Wolfgang. 2018. *Patnje mladoga Werthera*. Zagreb: Bulaja naklada.
- Kapor, Momo. 1975. *Beleške jedne Ane*. Zagreb: Znanje.
- Majdak, Zvonimir. 1995. *Kužiš, stari moj*. Zagreb: Porin.
- Majetić, Alojz. 1970. *Čangi off Gottoff*. Zagreb: Znanje.
- Molnár, Ferenc. 1978. *Junaci Pavlove ulice*. Zagreb: Mladost.
- Plenzdorf, Ulrich. 1978. *Nove patnje mladoga W.* Zagreb: Znanje.
- Salinger, Jerome David. 1998. *Lovac u žitu*. Zagreb: ABC naklada.
- Slamnig, Ivan. 2004. *Bolja polovica hrabrosti*. Zagreb: Večernji list d.d.

Sekundarna

- Bal, Mieke. 2000. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Bošković, Ivan. 2018. „Pripovjedačke preobrazbe Zvonimira Majdaka“. *Kolo*, sv. 3. <https://www.matica.hr/kolo/557/pripovjedacke-preobrazbe-zvonimira-majdaka-28391/>
Pregled: 28. 5. 2024.
- Clairmont, Kaylyn. 2019. „J.D. Salinger, 'The Catcher in the Rye'“. The Banned Books Project. <https://bannedbooks.library.cmu.edu/j-d-salinger-the-catcher-in-the-rye/>. Pregled: 20. 1. 2023.
- Crnković, Zlatko. 2003. „Zagonetka zvana J. D. Salinger“. U: Knjigositnice. Rijeka: Otokar Keršovani. str. 291–295.
- Dečak, Hrvoje. 2018. „Dotepenec koji je proslavio zagrebački govor“. *Kolo*, sv. 3. <https://www.matica.hr/kolo/557/dotepenec-koji-je-proslavio-zagrebacki-govor-28394/>
Pregled: 28. 5. 2024.
- Donat, Branimir. 1978a. „Čangi drugi put među čitaocima“. U: Brbljava sfinga. Zagreb: Znanje. str. 199–208.
- Donat, Branimir. 1978b. „U susret drugoj polovici hrabrosti“. U: Brbljava sfinga. Zagreb: Znanje. str. 133–137.

- Flaker, Aleksandar. 1983. *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Grdešić, Maša. 2013. *Cosmopolitika*. Zagreb: Disput d.o.o.
- Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
- Grgić, Kristina. 2010. „Slamnigov postmoderni bijeg“. U: Dani Hvarškoga kazališta. 36. Ur: Nikola Batušić i dr. Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug. str. 262–288.
- Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Jukić, Tatjana. 2011. „Mazohizam i melankolija: Ivan Slamnig, *Bolja polovica hrabrosti*“. U: Revolucija i melankolija : granice pamćenja hrvatske književnosti. Zagreb: Ljevak. str. 95–197.
- Kehlmann, Daniel. 2010. „Holden, patke, djeca“. U: Izmišljeni dvorci: o knjigama. Zapešić: Fraktura. str. 73–76.
- Kolanović, Maša. 2005. „Što se dogodilo s trapericama? Dijalog popularne kulture i novije hrvatske proze“. Zagrebačka slavistička škola. <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1905&naslov=to-se-dogodilo-s-trapericama>
Pregled: 14.3.2024.
- Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Mandić, Igor. 1977. „Romančić o dečkima iz predgrađa“. U: 101 kratka kritika. Zagreb: AC. str. 91–93.
- Mandić, Igor. 1984. „Urbana mitologija u prozi Mome Kapora“. U: Književnost i medijska kultura (izabrani eseji). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. str. 80–103.
- Nemeč, 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.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1993. „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst“. U: Intertekstualnost i autoreferencijalnost. Ur: Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. str. 135–147.

- Oraić Tolić, Dubravka. 1998. „Citatnost – eksplicitna intertekstualnost“. U: Intertekstualnost i intermedijalnost. U: Zvonimir Maković i dr. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta. str. 121–156.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. „Tipovi modernoga subjekta: muškarci sa ženskim rodnim crtama“. U: Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture. Zagreb: Naklada Ljevak. str. 81–126.
- Pavličić, Pavao. 2012. „Bolja polovica hrabrosti kao alegorija“. U: Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi, (4–6). Ur. Josip Belamarić. Split: Književni krug. str. 25–42.
- Pavličić, Pavao. 1993. „Čemu služi autoreferencijalnost?“. U: Intertekstualnost i autoreferencijalnost. Ur: Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. str. 105–111.
- Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled“. U: Intertekstualnost i intermedijalnost. U: Zvonimir Maković i dr. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta. str. 157–195.
- Samardžija, Marko. 2002. „Hrvatski prijevod kolokvijalnoga sloja romana U. Plenzdorfa *Nove patnje mladog W.*“. U: Nekoć i nedavno : odabrane teme iz leksikologije i novije povijesti hrvatskoga standardnoga jezika. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. str. 82–90.
- Tadić-Šokac, Sanja. 2009. „Metatekstualni postupci u romanu *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga“. U: FLUMINENSIA: časopis za filološka istraživanja, 21(2). Rijeka: Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci. str. 91–113.
- Tenžera, Veselko. 1992. „Lovac u žitu“. U: Želja za dobrim kupanjem: O stranim piscima. Zagreb: Znanje. str. 38–40.
- Vojvodić, Jasmina. 2006. „Korak po korak: "mladenačka" gestikulacija u hrvatskoj prozi šezdesetih“. U: Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova VIII. Hrvatska književnost prema europskim /emisija i recepcija/ 1940-1970. Ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug. str. 328-337.
- Vujić, Perica. 2010. „Dijalektna obilježja proze u trapericama“. *Hrvatistika*, sv. 4 (4). str. 215–222.

13. Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se modelom proze u trapericama koji uvodi hrvatski povjesničar književnosti Aleksandar Flaker. Rad se sastoji od dva dijela. U prvom dijelu rada definira se model proze u trapericama. Zatim se navode obilježja, uzori, pisci i romani koji pripadaju navedenom modelu. U drugom dijelu rada proučavaju se sličnosti i razlike u odabranim romanima hrvatske i svjetske književnosti koji pripadaju modelu proze u trapericama. Iz svjetske književnosti analiziraju se romani: *Lovac u žitu* Jeromea Davida Salingera, *Beleške jedne Ane* Mome Kapora i *Nove patnje mladoga W. Ulricha* Plenzdorfa, a iz hrvatske književnosti: *Čangi off Gottoff* Alojza Majetića, *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka i *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga. Romani se uspoređuju na temelju pripovjedača, likova, prostora i stila pripovijedanja.

Ključne riječi: proza u trapericama, Aleksandar Flaker, romani, likovi, pripovjedač, prostor, stil pripovijedanja

Summary

This paper deals with jeans prose introduced by the Croatian literary historian Aleksandar Flaker. The paper consists of two parts. In the first part of the paper, jeans prose is defined. Then the features, role models, writers and novels that belong to that model are presented. In the second part of the paper, the similarities and differences in selected novels of Croatian and world literature that belong to the jeans prose are studied. Novels from world literature are analyzed: *The Catcher in the Rye* by Jerome David Salinger, *Notes from an Ane* by Momo Kapor and *The New Sufferings of Young W.* by Ulrich Plenzdorf, and from Croatian: *Čangi off Gottoff* by Alojz Majetić, *You Get it, Man* by Zvonimir Majdak and *Better Part of Valour* by Ivan Slamnig. Novels are compared based on narrator, characters, setting, and storytelling style.

Keywords: jeans prose, Aleksandar Flaker, novels, characters, narrator, space, storytelling style