

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милан П. Милошевић

ПОЕТИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ „ПРОЗЕ У
ТРАПЕРИЦАМА” У СРПСКОЈ
И ХРВАТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Milan P. Milošević

POETICAL FEATURES OF “JEANS PROSE”
IN SERBIAN AND CROATIAN LITERATURE

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милан П. Милошевић

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
„ПРОЗЫ В ДЖИНСАХ”
В СЕРБСКОЙ И ХОРВАТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

Докторская диссертация

Белград, 2025.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

проф. др Предраг Петровић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

На подстицају, безрезервној подршци, савјетима и стрпљењу захваљујем:

ментору, професору др Предрагу Петровићу,
професору др Марку Чудићу,
пријатељима Стефану Алидинију, Растку Лончару и Горану Крагуљу,
и свом оцу Пери Милошевићу.

ПОЕТИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ „ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА” У СРПСКОЈ И ХРВАТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК

Предмет научног истраживања, уобличеног у докторску дисертацију, представља обимом невелик корпус српске и хрватске прозе у траперицама. Каноне ове стилске формације, познате и под именом *цинс-проза*, 1976. године је у ауторском дјелу *Проза у траперицама* објаснио хрватски научник Александар Флакер. Именујући је, Флакер је дефинисао занимљиву појаву примијећену у многим књижевностима након свјетског успјеха романа *Ловац у житу* Церома Д. Селинцера: наративе лишене дискурса о ратним страхотама, са младим дезилузионизираним приповједачима у свађи са убјеђењима одраслих. Кријумчарење „западњачких уплива” у југословенске књижевности, а самим тим и клица прозе у траперицама, постало је могуће дјелимичним раскидом са дотад пропагираним соцреализмом и заокретом ка „несврстаности” након Резолуције Информбироа. Плодови овакве врсте бунта су добијали на снази са јачањем конзумеристичких навика младих Југословена, доживљавали се као тренд и модни израз.

Овај литерарни феномен, незабиљежен у многим националним корпусима, тек спорадично је био предмет занимања југословенских прозаиста. У раду који има претензије да освијетли ову изразито оригиналну појаву, осврнули смо се, критички и аргументовано, на учинак оних аутора који су покушали духом „траперица” задахнути тзв. „високу” књижевност. Документовањем реакција јавности и књижевне критике на ране прозне радове Гроздане Олујић и Алојза Мајетића, анализирали смо судско и цензорско изгласавање неподобности „прози у траперицама”. Званично ће нереаговање цензорских тијела на несублимирану провокативност водећих наратива зреле фазе „траперица” (*Кужииш, стари мој* Звонимира Мајдака и *Белешке једне Ане Моме* Капора), као и њено унижавање кроз поистовјећивање са популарном књижевности, поред губитка атрактивности кроз дијегетичку и језичку хибридизацију наратива, такође бити предмет проучавања. Наш рад затварају поглавља о дериватима прозе у траперицама: провинцијској цинс прози и тзв. градској причи, као и својственостима које су од ње преузеле националне књижевности.

Исцрпним анализама особености детектованих у романима југословенских књижевности у периоду након Другог свјетског рата настојали смо да прозу у траперицама представимо као „нови израз”, продуциран за савременог човјека и потпуно усклађен са његовим потребама. Наслањањем њених наратива на цивилизацијске комплексе, цинс проза постаје утицајна форма омладинског бунта против увријеженог. Њену вишедеценијску негативну критичку перцепцију покушали смо у овом раду да оперважимо.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: проза у траперицама, Александар Флакер, млади приповједач, висока књижевност, популарна књижевност, стилска формација, нови израз.

НАУЧНА ОБЛАСТ: Српска књижевност, хрватска књижевност.

УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: Приповједачке поетике у српској и хрватској књижевности у другој половини 20. вијека.

УДК:

POETICAL FEATURES OF "JEANS PROSE" IN SERBIAN AND CROATIAN LITERATURE

ABSTRACT

The subject of scientific research, shaped into a doctoral dissertation, is a small corpus of Serbian and Croatian prose in jeans. The canons of this stylistic formation, also known as Jeans-Prose, were explained in 1976 by the Croatian scientist Aleksandar Flaker in the author's work "Proza u trapericama". Naming it, Flaker defined an interesting phenomenon observed in many literatures after the worldwide success of the novel "The Catcher in the Rye" by Jerome D. Salinger: narratives devoid of discourse about the horrors of war, with young disillusioned narrators at odds with the convictions of adults. The smuggling of "Western influences" into Yugoslav literature, and thus the spark of Jeans-Prose, became possible with a partial break with the previously propagated socialist realism and a shift towards "non-alignment" after the Informbiro Resolution. The fruits of this type of rebellion gained strength with the strengthening of the consumerist habits of young Yugoslavs, and were perceived as a trend and a fashion statement.

This literary phenomenon, unrecorded in many of the world's national literary corpora, was only sporadically the subject of interest of Yugoslav prose writers. In a paper that claims to shed light on this highly original phenomenon in literature, we will review, critically and argumentatively, the performance of those authors who tried to breathe the spirit of „Jeans“ into the so-called „high“ literature. By documenting the reactions of the public and literary criticism to the early prose works of Grozdana Olujić and Alojz Majetić, we will analyze the judicial and censorial voting of ineligibility for „Jeans Prose“. Officially, the non-reaction of the censorship bodies to the unsublimated provocativeness of the leading narratives of the mature phase of „Jeans“ (*Kužiš, stari moj* by Zvonimir Majdak and *Beleške jedne Ane* by Momo Kapor), as well as its humiliation through identification with popular literature, in addition to the loss of attractiveness through diegetic and linguistic hybridization of narratives, will also be the subject of study. This thesis concludes with chapters on Jeans Prose derivatives: jeans prose from the periphery and the so-called urban stories, as well as those qualities of the stylistic formation subsequent national literatures came to inherit.

Through comprehensive analyses of the qualities detected in post-WWII Yugoslav novels, we tried to portray Jeans Prose as a "new expression" produced for the modern man and in sync with his needs. Insofar as the narrators in these works leaned on civilisational complexes, Jeans Prose became an influential form of youthful rebellion against the norm. This thesis aimed to contextualize the decades of negative critical views which pervaded the discourse on Jeans Prose.

KEY WORDS: Jeans prose, Alexander Flaker, young storyteller, high literature, popular literature, stylistic formation, new expression.

SCIENTIFIC FIELD: Serbian literature, Croatian literature.

NARROWER SCIENTIFIC FIELD: Narrative poetics in Serbian and Croatian literature in the second half of the 20th century.

UDC:

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
1.1. <i>Ловац у житу</i> – бестселер новог кова	4
2. УЗОРИ	9
2.1. „Гњевни млади људи”.....	9
2.2. <i>Бит генерација</i>	15
3. НОВА ЈУГОСЛОВЕНСКА КЊИЖЕВНОСТ	22
3.1. <i>Излет у небо</i> Гроздане Олујић или Како смо посијали „дивље семе” у југословенске књижевности.....	29
4. ПРОЗА У ТРАПЕРИЦАМА	35
4.1. Александар Флакер и <i>џинс проза</i>	37
4.2. <i>Чанги</i>	44
4.3. <i>Кужии, стари мој</i>	56
5. „НОВИ ИЗРАЗ” У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	72
5.1. <i>Мемоари једног макроа</i>	73
5.2. <i>Одломци измишљеног дневника</i>	81
5.3. <i>Белешке једне Ане</i>	87
6. ГРАНИЧНИ ОБЛИЦИ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА	95
6.1. Провинцијска проза у траперицама.....	102
6.2. Андрија Курандић – гласноговорник омладине из провинције	109
6.3. <i>Студенград</i> – полифони роман	114
7. ЕЛЕМЕНТИ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ ..	119
7.1. Проблем наратива	121
7.2. <i>Млад и здрав као ружа</i> – филмски егземплар прозе у траперицама	124
7.3. Антисоцијалистичке „обланде”	129
8. ЈЕЗИК ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА	133

9. ТРАГОВИ И УТИЦАЈИ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА У СРПСКОЈ И ХРВАТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	138
10. ЗАКЉУЧАК	143
ЛИТЕРАТУРА	147
ИЗВОРИ	147
ОПШТА ЛИТЕРАТУРА	151
ПРЕДМЕТНА ЛИТЕРАТУРА	153
ДИПЛОМСКИ РАДОВИ И ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ	157
ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ	157
ФИЛМОГРАФИЈА	159
РАЗГОВОРИ	160
ПРИЛОГ А	161
RAZGOVOR - ZVONIMIR MAJDAK, KLASIČNI PISAC BESTSELERA	161
БИОГРАФИЈА АУТОРА	167

1. УВОД

Дугоочекивани крај Другог свјетског рата је, поред олакшавајућег уздаха код свих погођених разорним дјеловањем освајачко-рушилачке политике Трећег рајха и јапанског милитаризма, донио и прве борбе земаља побједница за утицајне сфере. Већ у периоду обнове настале су блоковске подјеле и стање које ће се у свјетској историји препознавати као Хладни рат. Међусобне оптужбе за индоктринацију годинама су испуњавале новинске ступце најтиражнијих дневних листова. Обострана хајка на сумњивце и подриваче „најбољег од свих система”, није имала милости ни према умјетничком свијету: „лов на вјештице” америчког сенатора Џозефа Макартија (1908–1957) према књижевницима, наводно левичарског увјерења, није била ништа мање суровија мјера „заштите од страних утицаја” од репресије којој су биле изложене њихове колеге истих година у Стаљиновом и постстаљинистичком СССР-у. Хладноратовска параноја је педесетих година 20. вијека достигла врхунац у покушају заустављања напретка израза једне умјетности: под маском пуританског душебрижништва изгласан је законски декрет *Comics Code Authority* (1954), истински кривац за инфантилизацију садржаја америчког стрипа до нивоа његових карикатуралних почетака. Овај примјер политичког регулисања „лијепих умјетности” и њених деривата¹ у Источном блоку налазимо у још чистијој верзији – стрипови су, као капиталистичка тековина, забрањени у потпуности, или су, као изузетно читан медиј, строго контролисаног садржаја.

Иако људска цивилизација не памти вријеме које би могли окарактерисати златним за умјетнике, као ни утопијску државу-оазу за исте, послеријатне године би се оправдано могле урачунати у најтеже у 20. вијеку за оне који нису били склони ангажованом изразу, у идеолошки усмјереној (Источни блок) и вјерски устројеној (Западни блок) атмосфери изузетно пожељном. У тако ровитом времену умјетност се, као статичан, али далекоменан пацифистички медиј, доживљавао као сметало и разувјеравач маса у оправдања државника по питању потребитости нових сукоба на Блиском и Далеком истоку. Јак набој хладноратовске параноје у људима је изазивао и паничан страх од могућег атомског рата – новинске куће су, без обзира на психолошки исход таквих вијести, отворено калкулисале о томе као сасвим логичној посљедици накупљене кивности између блокова.

Као произвођачи наратива са најјачим дејством на широке народне масе, одређени изванхоливудски филмски радници се нису одлучили за снимање још једног остварења са ратном тематиком, како би својом ангажованошћу на још незацијељене ране утрљали мало соли. Својим храбрим иступом, Керол Рид (*Трећи човек*, 1949) и Акира Куросава (*Пас луталица*, 1949; *Раишомон*, 1950) показали су да је могуће наставити са савременим умјетничким исказом, и удаљити се од, већ тад, застарјелих моралних назора пропагираних у вестерн-филмовима холивудске израде и родољубних крилатица типичних за совјетски филм. Ипак, на директну прозивку оних који су прави кривци за поларизацију свијета, криваца за ону „основнију” и неидеолошку подјелу на богате и сиромашне, у европском филму ће гледалиште морати сачекати до 1954. године и екранизације романа *Три лопова* Умберта Нотарија (1878–1950).

¹ Цензори у земљама тзв. Источног блока најдужу и најревноснију битку су водили са супкултурним музичким феноменом познатијим под именом рокенрол (*rock n roll*). Његова пријемчива природа, „која као малигни тумор разједа унутрашњи свет совјетске омладине скрећући је са активног животног става на криви пут социјалне апатије” (Пољаков 2010: 24), са мањим осцилацијама, наставила је да омета њен „правилан курс” још дуго након појаве домаћих рокенрол бендова, практично све до самог нестанка „гвоздене завјесе” 1991. године.

Књижевна продукција, између два свјетска рата махом уклопива у „струје и изме”, у поратно доба, услед мутација жанра и одредница, постаје енигма и за саму науку о књижевности. Нова ера, најављивана од стране пораженог блока као супериорног, а остварена у корист савременог човјека од стране побједничког блока, потраживала је и нови умјетнички израз. Тој потреби за новим изразом кумовале су и знатне геополитичке и културолошке промјене, без њих би израз поратне умјетности био само продужетак међуратног.

Двадесети вијек је, иако испресијецао ратним страхотама, вијек видног умјетничког замаха. Сам књижевни израз се, већ почетком истог, непоправљиво интелектуализовао: период модерне је подијелио књижевност на профану и „високу”, масама несхватљиву. Вишеначинско усложњавање израза (сваки оформљени литерарни кружок је стремио препознатљивости), само је продубљивало створени јаз, који је, у међуратном периоду, књижевност водио ка штетном елитизму. Удаљавање умјетности од маса је и нормалан цивилизацијски помак, што је на књижевности, као примјеру, лако доказиво. Константно надограђивање реалистичког романсијерства и његовог јасног израза, у народу општеприхваћеног, довело је до истрошености калупа, али и засићености „рецептуром”. Како би се стекла и очувала популарност, а уједно се и материјално окористило тиражношћу, списатељи су морали прибјежавати модернизацији тј. „очућавању” реализма. Релативно миран период Belle Époque, поред низа афера, прекидале су и јавне полемике око реалистичких романа у којима су се неувијено обрађивале разне скандалозне теме (*Себастијан Рок* Октава Мирбоа, *Оне госпође* Умберта Нотарија). Не толико због жеље да постану одредница у свјетским енциклопедијама као аутори на чије је дјело бачена црквена анатема у 20. вијеку², колико због континуиране исплате тантијема, многи књижевници су у међуратном периоду наставили са праксом обрађивања друштвено непожељних тема у реалистичком духу (Клубунд, Виктор Маргерит). Утабан пут до тиражности слиједиле су и највјештије занатлије тог доба (Томас Ман, Штефан Цвајг), а неки су „добитну комбинацију” надограђивали каквом жанровском нијансом, довољном да би се данас узимали за родоначелнике одређене подврсте реалистичког романа (Зен Греј, Иља Иљф и Евгениј Петров, Мир-Јам, Михаил Булгаков). Сити Великог рата и његових посљедица, читаоци су све ријеђе поклањали пажњу ауторима који су наратив свог дјела заснивали на њему (посљедњи европски бестселер смјештен у то доба био је првенац Ериха Марије Ремарка *На Западу ништа ново*). Описмењена радничка класа је све више давала предност тзв. декадентном изразу „индустријског” штива – романтици Дивљега Запада, криминалистичким заплетима Артура Конана Дојла (1859–1930) и Агате Кристи (1890–1976), те „херц-романима” са сувишком хришћанске горљивости.

Иако непопуларни, заговорници „високе” књижевности нису одустајали у својим намјерама – преобраћају књижевности кроз експеримент. Различита поимања термина „ново”, „модерно” и „савремено” нудила су и другачије књижевне изразе, толико различите да се неки савременици по њему никако не би могли смјестити у исту временску епоху нпр. раносовјетски књижевници Владимир Мајаковски (1893–1930), Јуриј Олеша (1899–1960), Викентиј Вересајев (1867–1945) и Гљерб Алексејев (1892–1938). На другој страни, тиражно индустријско штиво, окосница популарне

² Умберто Нотари је, већ првим романом (*Оне госпође*, 1904), успио изазвати бурну реакцију католичког клера. Ослобођен оптужбе на суду за ширење порнографије, католичка црква му је уписала роман на индекс забрањених дјела и јавно га анатемисала, што му није нашкодило да постане један од првих италијанских писаца бестселера (Матошић 2020: 9).

културе³, израсло је у социјални феномен – након Другог свјетског рата постало је доминантан образац понашања не само младих људи.

Занемарити утицај какав је индустријска литература веома брзо стекла било би несувисло од стране младих писаца жељних публицитета. Тај мање умјетнички а више људски порив понукао је многе списатељске јуноше на писање „фабрикованих” наратива, тј. устремљивање савременим конвенционалним изразом на актуелне и дискутабилне теме. Често су баш због присности којом одишу ти наративи писани у *ich*-форми одбијани или цензурисани⁴. Први међу прихваћеним приповједачима „новог кова” био је Камијев *ich* Мерсо из његовог романа *Странац* (1942). Иако објављен у ратном вихору, у Камијевом ремек-дјелу не налазимо пацифизму или милитаризму склоног приповједача, већ савременог младића без имало лирског заноса у себи, искрено индиферентног према увријеженим вриједностима. Оригиналноост Мерсоовог кодекса представља коначан раскид са *bildungsromanom*⁵, у пораћу још увијек виталном дефиницијом овог романескног вида.

Свој прилог у потрази за новим изразом дала је и критичка мисао. Амерички формалисти (новокритичари) су, са инсистирања на *close reading*-у⁶, прешли на виши степен „разумијевања поезије” – пописивање основних грешака једног типичног читаоца. Трагању за поруком, изразу осјећања и лијепој формулацији узвишене истине тј. читалачким грешкама које су пронашли Клинт Брукс (1906–1994) и Роберт Ворен (1905–1989), Ален Тејт (1899–1979) је придодао и прихватање језика масе само као средства комуникације, никако као поетског језика, јер је он израз којим „обична личност излаже своју обичност” (Бужињска и Марковски 2009: 153). Одузимањем компоненте индивидуалног књижевног тексту, новокритичари су хтјели створити „укус епохе” инфилтрацијом масовног осјећања у текстуру и органску цјелину дјела. Тврдећи да књижевно дјело није „поезија ’срца’ и емоција, него интелекта и имагинације”, и да је оно „аутономна, самодовољна целина саздана од унутрашњих напетости [за чије] тумачење није потребно познавање изванкњижевног контекста” (Бужињска и Марковски 2009: 158), новокритичари су, задржавајући се на површинском и занемарујући слој симболичног сазнања, дали рецепт за прозу и поезију новог, атомског доба.

³ Иако културолози налажу обавезну дистинкцију термина *популарна култура* и *масовна култура* (Томц 2010: 219), они ће се у овом раду користити наизмјенично и имаће истовјетно значење. Оваквом поступку прибјегавам поглавито због скоро па невидљивих разлика између њих у југословенској стварности, на којој се, опет, темељи овај рад.

⁴ Роман Џона Фантеа *Пут за Лос Анђелес* је одбијен 1936. године због исмијавања америчког начина живота, а записи Јоже Хорвата *Седми бе* (1939) су цензурисани због „смионог” описа гимназијског објешењаштва.

⁵ „Многозначност речи *Bildung* не допушта да овај појам буде прецизна одредница жанра нити да довољно добро одреди централну тему на којој почива јединство жанра. Образовни роман представља приповедање о духовном развоју средишњег јунака или јунакиње, по правилу младог односно младе, који или која пролази образовни процес и процес спознања и прихватања спољашњег света. У роману долази до сукоба конкретног друштвеног света и јунака или јунакиње као носиоца идеала, који су у сукобу са стварношћу, али је компромис на крају остварив. Млади протагонисти и протагонисткиње до тог помирења стижу кроз низ заблуда и разочарања, који се показују плодним и корисним за њихов развој у целини. Јунак или јунакиња постаје зрела личност тек онда када је у стању да се делатно суочи са светом” (Гајовић 2017: 89).

⁶ „Верно читање се заснива на ослобађању дела свих спољашњих – историјских, политичких, идеолошких – контекста и пажљивој анализи његових реторичких механизма” (Бужињска и Марковски 2009: 152).

1.1. *Ловац у житу* – бестселер новог кова

Несумњиво упућен у наведена начела америчких формалиста, тридесетдогодишњи, дотад аутор тек пар непримјећених прича, Џером Дејвид Селинцер (1919–2010) објављује *Ловац у житу* (1951), свој најбољи и један од најбитнијих романа 20. вијека. Конструисан од бунта шеснаестогодишњег Холдена Колфилда, овај Селинцеров романескни првенац освојио је свијет својим непосредним приступом теми малољетничких слобода, али и приповиједањем у првом лицу са енормном дозом ниподаштавања свијета одраслих, понајвише оличеном у жаргону, генерацијском „новомовору”.

Избор изузетно младог човјека, наследица земаљских вриједности и оног за кога је одбрањен свијет од нациста, није био случајан. Искреност младића као што је Холден Колфилд, његова склоност праскању услед силног незадовољства и његова индивидуална борба против намјештених душебрижничких осмијеха свих оних са застарјелим назорима, морала је изгледати непатворена. За изграђивање ореола савремености, битне значајке Холденовог лика, морало се прибјећи неким новим и мање уобичајеним литерарним методама. У настојању да се наратив што више „очуди”, што више удаљи од рафинираних образаца књижевног конструкта, Селинцер се послужио дотад ријетко виђеним начином излагања у америчкој књижевности – *сказом*⁷, који се „обично врло уско одређује, као усмени приповедни начин који поседује потенцијалног адресата” (Долежел 2008: 271). Како би постигао максималну увјерљивост ријечи Холдена Колфилда, Селинцер га је поставио за фокализатора, односно централну свијест, а његов генерацијски арго доминантним у *Ловцу*. Њиме је обојио сказ, који се у америчкој књижевности дотад користио само за потребе подцртавања реалистичког говора неког лика и то често мимо основне фабуле⁸.

Наведеним смо доказали да се Селинцер није водио Платоновом тезом да „пјесник ствара у стању екстазиса, надахнут ентузијазмосом, а не својом вољом и на начин на који жели” (Мацура 2012: 14), већ да је *Ловац у житу* замешатељство ауторове „хладне главе”, плод његовог силног труда да у функционалан и савремен наратив уклопи дотад нелитераран вид приповиједања и да само помоћу штурости сказа изнесе карактеризацију човјека модерног доба. Холденовој упечатљивости помажу и други елементи сказа као што су сигнали „помоћу којих се код читаоца изазива представа о говору као о нечему што се не ствара у условима писма, већ говора” (Виноградов 2009: 81). Мимичко-гестикулациона саопштења праћена тјелесним покретима, невини ономотопејски записи произведеног звука, нарушавање ултериорне наратије антериорном, пристрасност типична за интерне фокализаторе, наизмјенично комбиновање фабула кризе и фабула развоја су само дио непропусне композиције *Ловца у житу* и оно због чега овај роман савјесна књижевна критика не ниподаштава.

⁷ „Сказ је својеврсна књижевно-уметничка оријентација на усмени монолог приповедачког типа; он је уметничка имитација монолошког говора, који утеловљавајући у себи приповедачку фабулу, као да се ствара у току њеног непосредног говорења. (...) Сказ претпоставља извесну дијалектолошку диференцијацију, то јест, одређени слој друштва, у чијем окружењу се он наводно изговара” (Виноградов 2009: 81).

⁸ „Конзервативизам писане књижевне форме ублажава[о] се додавањем живих елемената различитих дијалеката и њиховим индивидуалним, намештеним имитацијама, посредством сказа као преносне инстанце између уметничке стихије усменог стваралаштва и постојане традиције књижевно-стилског канона” (Виноградов 2009: 85).

Изјава словачке књижевнице Јарославе Блажкове (1933–2017) да, и након више од деценије од његове појаве⁹, Холден Колфилд „[...] има браћу по цијелом свијету, [...] омладину која живи тисуће километара на исток у посвема другој друштвеној средини”¹⁰ доказ је посвемашње успјешности овог романа и компатибилности са временом у којем је створен. Којим још се наратолошким начинима послужио Џером Д. Селинцер како би у *Ловцу у жити* ухватио „дух времена”? Захваљујући чему га је успио начинити параметром у књижевности и популарној култури у толикој мјери да се све будуће успјешнице (филмске, музичке и књижевне) нису могли замислити без *холденизама*¹¹? Изузмемо ли ефекат првине, ту последицу ауторове деценијске потраге за новим изразом, и све наведено од сказних артефаката, поред потпуног отклона од рата, мало шта у *Ловцу у жити* не можемо сматрати продуцентском интервенцијом. „Ново вријеме” је захтјевало уступке и од „високе” књижевности, па је ова, попримајући финансијску конструкцију од нижеразредне индустријске литературе, захваљујући агентима истраживачима тржишта, постајала све више плански и вишегласни конструкт а све мање спонтани лирски излив потписаног појединца.

Тестимонијални тон у Холденовом „гласу”, као лика укљученог у догађаје о којима приповиједа, сигурно је убједљивији од оног који смо могли добити да се Селинцер одлучио за нефокализовано хетеродијегетичко приповиједање у трећем лицу а не за фокализовано хомодијегетичко и доживљајно *ја*. Оваква диспозиционирања су прави опијат за усредсређеног читаоца навиклог на поистовјећивање са наратором, као и за читаоца који не поима разлику између стварносношћу обојене фикције и реализма свијета у којем живи.¹² Зашто је она као перспективно мањкава толико привлачна простом конзументу књига?

„Сила која обично влада у тим делима, она топлина коју успомена на оно што смо учинили увек изазива док пишемо, а нарочито присно познавање садржаја (...) остављају најснажнији утисак на читаоца, и подстичу га да се више занима за јунака који се пред њим појављује у двоструком својству глумца и писца. (...) Аутори најбољих романа нису измислили бољи начин да се допадну и привуку, него да ставе своје приповедање у уста самога јунака” (Русе 1995: 164).

Скоро да је неупитно да ли је на овакав ефекат Селинцер рачунао приликом дугогодишњег тражења најбољег наратолошког начина помоћу којег би Холденову исповијест склопио у функционалну цјелину.

Селинцеровог *Ловца у жити* убрајамо у монодијске романе јер у њему од почетка до краја читамо исповијест истог приповједача, без мијењања перспективе.

⁹ У многим државама се *Ловац у жити* појавио већ у зениту своје популарности, а негдје у скоро пиратском издању (СССР). На простору бивше Југославије појавио се са седам година закашњења (1958).

¹⁰ На разлоге енормне популарности овог романа међу младима прва је указала словачка списатељица Јарослава Блажкова на међународном састанку прозних писаца и критичара одржаном у Прагу 1963. године (Флакер 1983: 37-38).

¹¹ Холденизмима се називају жаргонски неологизми и идиоми у језику младих, али и бунтовнички манири типични за незадовољне младе људе. Више у Castronovo, 2009.

¹² „Скепсе начете паратекстовима оличеним у не баш иновативним фразеологизмима с којима се издавачи служе при најави новог издања, читалац бива опчињен ауторовим мимезисом, организацијом грађе и аутентизацијом простора. Указавши исувише повјерења дјелу наоко исповиједне садржине, уживалац бива обманут поменути техникалијама и, након читања, придружује се пропаганди (не)задовољних читалаца ширећи свој суд о вјеродостојности прочитаног” (Милошевић 2019: 77). Очарани прочитаним, неакадемски упражњаватељи књижевности постају увјерени у то да прочитано није ауторов конструкт већ сушта истина. Управо такве реакције налазимо код наших читалаца тестимонијалних романа као што су *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића, *Књига о Милутину* Данка Поповића или *Баршунести прут* Сузане Рог alias Звонимира Мајдака.

Ипак, Холден спазмични монолог, питкији и мање територијално а више генерацијски обојен, није ни на тренутак монотон, што је немали комплимент ауторској списатељској умјешности када сте упознати са фактом да је „у свету са једном особом, безмало немогуће произвести ефекат динамичности путем вербалног делања” (Долежел 2008: 245). Учесталости читаочевог зијевања допринијело би и инсистирање на моделу псеудо-мемоарских романеских композиција које је користило мноштво списатеља још од 18. вијека (хронолошко ређање сјећања, моралисање, ауторско уплитање и слични узуси). Знавши да је назначена пракса у наслеђеној читалачкој свијести савременог човјека, услед прозаичности њене приповиједачке позе, отрцана и превазиђена, Селинцер је одлучио осавременити композицијске поступке пикареског романа и удахнути им нови живот.

Студиозан приступ писању савременог романа од стране једног ерудите, у шта смо све више увјерени да је Цером Селинцер био, подразумевао је и прављење повезнице са актуелном књижевном продукцијом, романтичарски рез са литерарним тековинама модерне и међуратног доба није долазио у обзир. Спојницу са „прошлим”, Селинцер је нашао у коришћењу различитих облика говора у првом лицу. Краткотрајна искакања из линеарности сторије у виду квазирукописа, преписке и саме жеље за нараторовим исповиједањем одлика су прозе двадесетих година прошлог вијека. Већ припремљеним на свашта, читаоцима се тако нуде лица која се опсесивно баве искључиво собом, својим неурозама, нелагодностима, разголићују се пред њима, самоиспитују се, и потпуно су обузети тешкоћама које нису способни да савладају.

На такав „костур” морало се додати и нешто дотада неистражено, атипично. Малољетничка емотивна смућеност, бунтовништво и делинквенција свакако су били тек спорадично заступљени у књижевности, али наратор је морао да буде потпуно „нов”, чак врхунараван по својој „новости”. Зато је Холден Колфилд начињен као дезоријентисан и дезилузионизирани младић, без посебних социјалних вјештина, сасвим несклон шаблону *american way of life*-а, који му намећу друштво и добростојећи родитељи. Он, без „идеала за који би витешки положио свој млади живот” (Максимовић 1979: 215), цинизмом разоткрива двоструке аршине одраслих а самоогољавањем сопствени кукавичлук, који посебно долази до изражаја у његовом неизналажењу рјешења или страху да нешто предузме и поправи незавидну ситуацију у којој се нашао.

Генерално незадовољан затеченим устројством свијета чија је будућност, Холден Колфилд умјесто да се, попут књижевних хероја из пријератног доба, покушава одупријети стихији, он јој се потпуно својевољно препушта. Баш тај апсурдан тинејџерски став о безнадности било каквог труда, као и завидна залиха немоћног бијеса вјешто камуфлирана у резигнацију, иронију и несналажење у свијету одраслих, чини Селинцеровог *boy*-а књижевним архетипом, узором и, надам се, реалистичним. Ништа га таквим мање не чине ни оповргавање утаничених правила људског бивства и прерастање у опсесију жеље да заустави своје одрастање. Све наведено дио је Селинцеровог конструкта, намјенски колаж за стицање читаочевог наклоности и симпатије за груб приказ свијета из Холденове визуре формулативно другачијег наратора.

Велики број лабаво мотивисаних епизода чини наратив *Ловца у житу*. Те Холденове, из угла једног тинејџера „нерјешиве једначине” су не само вјеран одраз нараторовог стања свијести већ и битан Селинцеров адут у настојању да се придобије нови читалац. Супротставити реалистичком романијерству субјективнији, строго генерацијски и интимнији реализам је, захваљујући јаком лингвистичком отклону од увријеженог, приличан новитет, иако је само екстремнија модулација постојећег. Антиподија *Ловца у житу* је, услед јачања личне жеље младих људи да се буде

другачији, да се избјегне „уиграни, шаблонизовани живот америчких *добростојећих*” (Максимовић 1979: 215), прихватљива њиховој популацији, због својих изврнутих али модернијих погледа на књижевност.

Антиподијски сегмент *Ловца* у грађењу допадљивости је појачан његовом непоучношћу тј. отклоном од *bildungsromana* и свих његових тековина.¹³ Роман без поуке, имплицитне или експлицитне, ако занемаримо дадаистичке и потоње литерарне експерименте, био је изузетно ријетка појава и педесетих година прошлог вијека, сведена тек на наслове којима је највеће признање било добијање инвентарног броја у библиотечком фонду. Одстрањивање увријеженог морално-васпитног елемента наратива као што је поука је још један бриљантан Селинцеров потез. На самом почетку *Ловца* писац умеће у уста наратору размишљање типичног тинејџера о нормама оптерећеној књижевности¹⁴ и до самог краја не дозвољава Холдену да спусти „гард” спрам овог „оружја за кићење” њих, младих.

Био он тимски конструкт или продукт индивидуалне еманације, немали труд је уложен да се напише *Ловац у житу*, роман о новој америчкој „изгубљеној генерацији”. Читалаштву и књижевности као умјетности је са њим подарен вјеродостојан документ стварног момента, а не само „занимљива психолошка слика младића на прагу живота и одговор на питање: зашто деца којима је све дато, да се школују и постану корисни чланови друштва, беже од живота, ничему не теже и бесциљно зајвају” (Максимовић 1979: 216-7). Холден Колфилд је оживотворени изданак атомске генерације, представник модерне америчке омладине духа ослабљеног осјећајима „безнађа и беспомоћности, притиснути[х] неком врстом за њих недокучивог нихилизма, [оних што су одбацили] друштво својих родитеља с презиром и ниподаштавањем као изразом свог притајеног гнева и мржње” (Максимовић 1979: 217).

Пакет пун сензација, што је за читалачку екумену *Ловац у житу* стварно и био, те промовисање Селинцера у новог Хемингвеја, гласноговорника своје генерације и представника нових струјања у свјетској књижевности, довело је и до тога да се и аутор и роман почну доживљавати као првокласни производ из карга америчког

¹³ Дужни смо указати и на постојање овешталих типизација и друкчијих дефиниција Селинцеровог бестселера. Невена Банковић у својој докторској дисертацији *Проблем слободе у изабраним романима америчке књижевности од 1950-их до 1980-их година* (2022: 46) *Ловца у житу* назива „причом о одрастању” и класификује га у „неку врсту недовршеног билдунгсромана”, тј. „билдунгсромана с неизвесним крајем”.

¹⁴ Цером Д. Селинцер почиње *Ловца у житу* са упечатљиво ироничном жељом да разбије традицију и уобичајен увод у роман са очигледном алузијом на чувени роман Чарлса Дикенса. „Ако вас стварно занима све ово, вероватно ћете прво хтети да сазнате где сам рођен, какво је било моје безвезно детињство, шта су моји радили у животу пре него што су ме добили и још масу таквих глупости а ла Давид Коперфилд, али нисам расположен да се упуштам у те ствари, ако баш хоћете да знате. Као прво, све ми је то досадно, а друго, моји би се моментално одузели кад бих вам рекао нешто личније о њима. Прилично су осетљиви у том погледу, поготово отац” (Селинцер 1996: 5).

литерарног експорта. Осјетан утицај *Ловца*, његова дугогодишња забрана¹⁵, као и страх од истог у пуританским срединама, на свеколику потоњу књижевност и, уопште узев, поп-културу је данас неупитан. Холден Колфилд је прећутно постао симбол младих људи новог доба, јер је својим младалачким бунтом заразио масе и изван матице, те тако постао први имагинарни јунак, ако не рачунамо оне с којима је Волт Дизни (1901–1966) извео револуцију у свијету анимације и њима „покорио” Европу, који је својим постојањем трасирао пут Сједињеним Државама у борби за преимућство над избором глобалних трендова. Немалу помоћ Селинцеровом *Ловцу* дала је и холивудска кинематографија, трудећи се да сценарије својих успјешница уприличи по угледу на Селинцерову „добитну комбинацију”.¹⁶

По много чему помодарско бунтовништво против *естаблишмента*, које је, између осталог, покренула популарност овог Селинцеровог дјела, било је само увод у американизацију европске омладине, која се наставила преко сексуалне револуције, хипијевског покрета и рокенрола. Појава *Ловца у житу* је, поред наведеног, битна одредница за дефинисање популарне културе.

¹⁵ Разлоге за донијету одлуку о посвемашњој забрани дистрибуције романа *Ловац у житу* надлежна тијела многих држава никад нису навела, али се међу најчешћим наводима за његов прогон из школске наставе и цензуру проблематичног садржаја у савезним државама САД нашао јак антирелигиозни став Холдена Колфилда: „Проблем атеизма је био један од разлога за искључивање овог романа из средњошколске лектире и проглашавање за неморалну књигу” (Банковић 2022: 54). У роману не мањка ни антиратних ставова и назора о узалудности било какве милитантне акције, што се у Селинцеровој домовини тих година сматрало дефетистичким размишљањем: „Мој брат Д. Б. био је у војсци четири бескрајне године. Био је такођер и у рату – искрцао се у Француској на дан инвазије – али ја мислим да је све у свему омрзнуо војску више него рат. (...) када је долазио кући на допуст, шта је радио – сво вријеме је прележао у кревету. (...) Сав посао му је био да неког каубоја-генерала воза по читав дан наоколо у штапским колима. (...) Рекао нам је да је у армији било практично исто толико преиспољних хуља колико и међу нацистима. (...) Сад, било како било, сретан сам што су пронашли атомску бомбу. Ако икад дође до рата, сјешћу на сам њен проклети врх. Јавићу се за то добровољно, кунем се да хоћу” (Селинцер 2008: 155-6).

¹⁶ За примјер узмимо тимски рад на сценарију Николаса Реја за филм *Бунтовник без разлога*. Његова рана верзија из 1947. године се прекрајала до те мјере да је данас непрепознатљива у односу на званичну из 1955. године. Унијете измјене су сљедствене моделу који је патентирао Цером Д. Селинцер у свом *Ловцу у житу*.

2. УЗОРИ

2.1. „Гњевни млади људи”

У потрагу за новим и савременијим изразом, након ратних калварија и у миљеу хладноратовских емисија пријетњи супротном блоку, дали су се и европске литерате. Како смо навели у уводу, због још незацијељених рана, рат је и даље био примарна тема европске књижевности. Овај недостатак храбрости за окретање савремене сторије стварносном моменту, чак и код аутора који су се првијенцима појавили у јавности тек након 1945. године, није примјећивала ни иначе ревносна књижевна критика. Овакав поредак константног враћања литерарног (али и кинематографског и стрипског) дискурса на рат и патриотске вриједности које је он изњедрио, био је подржаван од стране власти због оправдавања потребе и разлога за нове милитаристичке походе. Нови немири и трусови мијењали су геополитичку ситуацију и мимо воље дојучерашњих колонијалних сила.

Одличан примјер одраза геополитичког стања на стање у држави-матици јесте Велика Британија. Знатан губитак колонија, што је наговјестило посвемашњи нестанак Британске империје, као и јучерашњи излазак из рата свјетских размјера, условили су поратну посвемашњу кризу. Мање због здраворазумског страха од побуне колико због неугодних ситуација у које их је могла довести кадровска дефицитарност, острвска аристократија се усудила на уступке пробуђеним слободарским тежњама домаћег становништва. Многи од захтјева пријератних синдикалиста и социјалиста су сада били законски прокламовани па тако и, у вријеме активне борбе за њих, незамисливе личне слободе: право на високо образовање свих заслужних (а не само повлашћених) и исплаћивање надница раднику по његовом учинку.¹⁷

Маневар аристократије са дјелимичним раскидањем стега значио је допуштање дојучерашњој потчињеној класи, дотад гушеној таксама и строгим кастинским законима, укључивање у, између осталих, књижевно-умјетничке токове. Деценијска запарљивост и маргинализација аутора „нетитулаша” пријетили су да масовном продукцијом дестабилизују темеље британске „високе књижевности”, што се није догодило. Писци поријеклом из нижег и средњег сталежа, сада у излозима књижара равноправни са колегама кољеновићима, су се, баш попут аутора са племићким насловима, подијелили на оне који су теме својих дјела бирали по тренутним личним афинитетима и оне који су дали примат тиражности.

Иако је књижевно тржиште својом отвореношћу читаоцима учинило доступан и „неаристократски” израз, глас новог, зачудо, није дошао из миљеа који је бројио милионе припадника. Роман, који је умногоме проглашаван *Ловцем у жити*у измјештеним у британску средину, написао је баронет Томас Хинде (1926–2014). *Господин Николас* (1953), првенац овог, додуше, племића ниског ранга, постао је први роман на британском острву који се могао похвалити другачијим, модернијим наративом. Осиност британске књижевне критике, изазвана заостајањем за националном књижевношћу своје бивше америчке колоније и узалудним чекањем на

¹⁷ Закон о образовању (*Education Act 1944*), познатији и као Батлеров закон, усвојен је на залагање тадашњег британског министра просвјете и његовог аутора Ричарда О. Батлера (1902–1982). Њиме је учињен велики искорак британског конзервативног друштва у тзв. еру слобода, јер је његовом примјеном великом броју радничке дјеце омогућено универзитетско образовање. Више у Харсент, 1988.

успјешнице са ратном тематиком¹⁸, није позитивно оцијенила роман у којем се за основни проблем узима конкретан однос друштва према младом човјеку, па још младићу из квазиплемићке породице.

Питер Николас, протагониста *Господина Николаса*, Холдену Колфилду парира по много чему: одрођености од свијета својих родитеља испуњеног конвенционалностима и бесмислицама, књишкој усамљености коју понајвише осјећа у друштву себи сличних, искреној равнодушности према успону на друштвеној лествици и изузетној сензибилности која га срамежљивошћу тјера да у себи гуши протесте против традиционалним бојама бојадисане средине за коју осјећа само искрени презир. Ускраћен за слободну вољу, Питер се, потпуно оправдано, осјећа као средство којим се његови родитељи служе за стицање породичног угледа: његовим друштвеним постигнућима се јача пољуљани интегритет и дигнитет самозваних ражалованих племића, који су се, падом у немилост, помијешали са грађанством. Пронаћи себе и изградити се у тако нездравој средини, опкољен слугама превазиђених култова и малограђанских назора, није нимало лаган задатак. Овом неуспјеху за Питера и „нове људе” а успјеху за породицу Николас и заговорнике традиционалних убјеђења, потпомогла је и сервилност, чест пратилац енглеског васпитања. Она је узрок и апатичности по природи сензибилног и темпераментног младића, који је од очекиваног тинејџерског бунта себи дозволио тек прећутно неодобравање налога свима надређенима.

Незадовољство константним ускраћивањем свог зарад туђег задовољства и пропагирањем „сиромаштва духом” због „виших циљева”, Питера Николаса чини првим „помјереним” приповиједачем, првим Холденом Колфилдом у европској књижевности. Пошто категоричан бунт младих против наметања назора старијих није својственост искључиво америчког континента, Томаса Хиндеа, аутора романа *Господин Николас*, не можемо одмах сврстати у оне литерате који су изашли из анонимности захваљујући угледању на туђу инспирацију. Сличности, поред наведених, има у изобиљу, јер „утисак празнине и безизлазности још је појачан суздржаним, хладним и лаконским приповиједањем” (Антић 1958: 348-9), баш као код Селиндера. И Хинде и амерички му колега, кроз своје нараторе Питера и Холдена, успијевају да направе одклон од нездравог вертеризма, те да створе аверзију у читаоцу према сентименталности и патосу користећи два вјеродостојна елемента рјечника младих: заједљивост и ироничност. Циљ ове узрочно-последичне везе, на коју су оба књижевника рачунала приликом писања својих првенаца, није био да се њоме млади наратори прикажу као представници генерације безосјећајних, већ да се читаоцу противтежом јасније укаже на суноврат друштва огрезлог у клише вјештачких конвенција. У таквој средини се било која манифестација осјећајности невиних бића, било какво ангажовање за оно што они желе или воле, мора подвести под бунт, иако они за њега и немају снаге: Холден Колфилд завршава на клиници за нервно растројене, а Питер Николас се, ношен неналажењем излаза из ситуације у којој се обрео, затвара у себе.

Господин Николас је својом појавом наговјестио нову врсту наратива тј. европски тип тинејџерског бунтовничког романа а *la Ловац у житу*, тада још парадигме књижевног правца без ваљане номенклатуре. Ипак, став и осјећаје „гњевних младих људи” – групе писаца поријеклом из средње и радничке класе – неће

¹⁸ „Послијератна Енглеска узалуд је чекала на значајне ратне романе, који би се по квалитети или популарности могли успоредити с америчким бестсе[л]ерима као што су *Голи и мртви*, *Млади лавови* или *Одавде до вјечности*. Писци младе послеријатне генерације писали су помало о рату, а нарочито много о дјетињству, што је у њиховом случају значило избјежавати ратне теме. Критика им је замјерала сентименталност, ескапизам, безнадност, а изнад свега помањкање квалитете” (Антић 1958: 342).

формирати и свијету представити Хиндеов првенац већ први британски бестселер¹⁹ новог кова – *Срећни Цим* (1954) Кингслија Ејмиса (1922–1995). Читаност изватка из професорско-асистентског путописа Цима Диксона, представника поријеклом сиромашних грађанских елемената, те условљавање његове успјешне инфилтрације у „елиту” енглеског друштва, која га је, као високообразованог члана, дужна примити под своје окриље без икаквих ограда, довела је до стварања калупа будућих енглеских романеских успјешница. Ејмисовим трагом ступају револтирани и недовољно афирмисани писци ослобођени гризодушја конзервативизма, и они, уз мање или више успјеха, учмалој британској литерарној сцени дарују немали број остварења на тему могућности и успјешности процеса интерполације младог човјека у свијет још увијек неусаглашен између старих и нових вриједности.

Непотписани критичар *Спектатора* је свјезину *Покрета* (*The Movement*)²⁰, рафинираношћу опрезног стручњака неострашћеног предрасудама према новом, дефинисао као сиров и фарсичан књижевни хумор настао као реакција „на безнадност и умор послеријатне генерације” младих људи којима је „очај четрдесетих година досадан, патња не нарочито занимљива, док их поетска осјетљивост нарочито иритира. *Покрет* је антишарлатански и антисентименталан; скептичан, груб, ироничан и спреман да му буде што удобније на том поквареном, комерцијализираном, угроженом свијету (Антић 1958: 350).” У складу с наведеним, Ејмис и његови сљедбеници су морали жанр романа учинити природнијим за човјека новог доба, онемогућити било какав вид композиционе комплексности у њему. То им је и пошло за руком, јер наратори у остварењима Џона Вејна (*Пожури доле*), Алана Силитоуа (*Суботом увече и недељом ујутру*, *Усамљеност тркача на дуге стазе*), Џона Брејна (*Пут у високо друштво*, *Живот у високом друштву*), Ајрис Мурдок (*Под мрежом*) и, наравно, Кингслија Ејмиса (*Срећни Цим*, *Варљиво осјећање*), су, махом, плахе, напрасите нарави склоне ексцесима, једном рјечју – колерици. Њиховим свадљивим природама, мада интелектуалним поривима прожетим, не одговара конструкт једног Џојсовог *Уликса*, већ животна симплифицираност једног потпуно обичног човјека: дежмекастог, кратковидног, простодушног и раздражљивог антитрадиционалисте склоног субјективном погледу на свијет.

Испразан бијес Цима Диксона и, надасве, Џимија Портера из позоришног комада *Осврни се у гневу* (1956, *Look back in anger*) Џона Озборна (1929–1994) дефинисао је правац „гњевних младих људи”. Својом „обичношћу” романескни наративи британских литерарних перјаница упростили су се по мјери осредњости, али

¹⁹ *Срећни Цим* је доживио двадесет издања у периоду од 1954. до 1958. године (Антић 1958: 351).

²⁰ Стилску формацију, у науци о књижевности данас познату као „гњевни млади људи” (*Angry young men*), критичари су прво „крстили” називом *Покрет* (*The Movement*), а њихове ауторе, због ангажмана на универзитетима као заједничком им особином, ироничним надимком Универзитетски мудраци (*University Wits*). Дејвид Харсент (1942), истакнути енглески пјесник и критичар, сматра га антиинтелектуалистичком реакцијом на пјеснике Апокалиптичне школе на челу са Диланом Томасом (1914–1953), „чије је поборнике одбијала реторика и очито недокучива опскурност Томаса и његових сљедбеника. Овај покрет, схваћен као покрет који на неки начин рекламира своју здраворазумност, постао је познат као *Покрет*. Био је хладан, цивилизиран, традиционалан по ставу и метрици, одлучно ненападан и, укратко, препознатљиво британски. Алварез [Алфред Алварез 1929–2019, примј. аут.] га је духовито описао као »покушај да се покаже како пјесник није неко необично надахнуто створење; напротив, он је попут човјека који живи у непосредном сусједству – заправо, он вјеројатно *јест* тај човјек« (Харсент 1988: 6).

и приближили времену и савременом човјеку²¹ помоћу цивилизацијских добара као нераздвојног елемента нараторовог живота (цез музика, аутомобилске трке, грамофонске плоче, радио, телевизија, фудбал). Укус и навике наратора све мање су печат индивидуалности карактера а све више портрет случајно одабраног из масе.

„Приземљивање” тема, израза и комплетног наратива, које су продором у масе установили „гњевни млади људи”, по ријечима критике значило је и уступање мјеста јединствености и непоновљивости литерарног дјела хомогености, што би значило скоро па потпуно брисање диференцијације између „високе” и масовне књижевности. Забринута за слабљење „европских” и „британских” вриједности, а згрожена наслућеном „американизацијом” (Дуда 2002: 107) и наметањем комерцијалних интереса литерарним ствараоцима, књижевна критика је „гњевним младим људима” оспоравала квалитет, укус и оригиналност.²² Занемарујући натрухе антиегалистичке, класне и отворено традиционалистичке интерпретације новог књижевног дискурса у својим замјеркама, британска јавност је разумијевала „ејмисовце”, али им је ускраћивала умјетничку ноту правдајући њихову популарност одговарањем на потражње тржишта познатог по свом нерафинираном укусу и неестетским мјерилима.

Од свих замјерки уперених против „гњевних” суд времена преживјела је само једна, она о слијепом слијеђењу узора тј. њиховој једнообразности. Наратори, редом раздражљиви темпераменти, читаоца не изненаде ни разлогом срџбе, махом засноване на личној нетрпељивости. Отворено необјективни и немаштовити, „гњевни” у свакој прилици истичу своје ниско поријекло, колебљиви су и константно у раскораку између каријере и великих ријечи које не прати и велико дјело. Они су слабићи, демагози чија се принципијелност своди на пркошење, салонски револуционари пуни предрасуда.²³ Вјеродостојни и тако једнодимензионални, карактери којима су „гњевни млади људи” обратили пажњу публике на своје писање убрзо су постали образац који се, зависно од пишчеве инвенције, смјештао у различит миље и заплет. Спорадично тек би се унио који „нови” сегмент у разликовање наратора „гњевних” нпр. актанти романа *Пожури доле* Џона Вејна (Чарлс Ламли) и *Под мрежом* Ајрис Мурдок (Џејк Донахју) свој протест против друштва изражавају номадством и својевољним обављањем простих послова, иако им високим образовањем такви нису предодређени. Уградњом у модерни наратив одлика пикареског романа само је задржана чистота формацијског кода, који је већ шездесетих година поклекао хибридизацији и наговијестио утапање новог британског израза „гњевних младих људи” у конструктивну схему онога што наука о

²¹ Приближавање литературе и цјелокупне умјетности савременом човјеку заговарао је и огранак британске књижевне критике који се, не без разлога, сматрао радикалним: „Такозвано наслеђе, које је Британију учинило великом – Бахови и Бетовени, Шекспири и Дантеи, Констабли и Тицијани – не говоре више ништа великој већини европског становништва – то је буржоаска култура и, дакле, непосредно смисаона тој социјалној групи. Највећа уметничка превара 20. века било је доказивање свим људима да је то њихова култура. (...) Људи стварају културу и морали би да инвестирају новац у тај покрет у непрестаном развоју, а не у представу Савета за уметност о томе како култивисати људе” (Броден у Томц 2010: 218-9).

²² И Дејвид Харсент, резимирајући године дјеловања „гњевних младих људи”, не види у њиховом ангажману ништа револуционарно, искључиво зато што „људи који су доиста контролирали ствари нису се промијенили [а] многи тек еманципирани млади људи нису чинили готово ништа више него опонашали године неодговорности у којима су прије уживали њихови другови из виших и горњих слојева друштва. Њихова побуна била је нападна, али не шокантна; изопачена, али незанимљива; бучна, али без увјерљивости и трајности” (Харсент 1988: 10).

²³ Понашање типичног наратора из романа „гњевних младих људи” најбоље је дефинисао Џон Озборн, аутор једног од најпознатијих из овог формацијског кружока, Џимија Портера, и то кроз уста његове супруге Алисон: „Не постоји више место за људе као што је он – ни у сексу, ни у политици, нигде. Зато је он тако јалов. (...) Он не зна где је, нити куда иде. Никада ништа неће урадити и никада ништа неће постићи” (Озборн 2008: 122).

књижевности подводи под жанровском одредницом *coming-of-age*²⁴ (нпр. роман *Сурови син* Џона Вејна из 1962. године).

Иако се Велика Британија већ раних педесетих година могла похвалити устоличењем артикулисаног књижевног израза једног новог менталитета, мора се нагласити и то да су најрепрезентативнији приповједачи „гњевних младих људи” – дискурсом и формом – тек најави нечега новог, нови моменти исказани конвенционалним језиком и уметнути у старе оквире. То, свакако, не умањује британски посвемашњи допринос новом изразу у послеријатној књижевности многих националних литература (примјетан је њен утицај и у Југославији), али ствара негативну опсервацију о снази и јачини утицаја ове стилске формације да се она већ са *Срећним Џимом* Кингслија Ејмиса није одродила од линије коју је повукао Селинџер са *Ловцем у жити*. Поређењем ова два наратива, увиђа се много тематско-стилистичких разлика у ауторским приступима изради савременог приповједача.

Агресивност, незадовољство, велике идеје које не прати акција, меланхолија и пркос заступљени су у оба прототипа савременог приповједача, али с том разликом што је активатор ових карактеристика у Холдена Колфилда искрена дрчна природа збиља младог човјека, док су код „гњевних младих људи” све оне условљене социјалним статусом или поријеклом често и не посебно младих наратора – од најистакнутијих тек Питер Николас (*Господин Николас*) и Смит (*Усамљеност тркача на дуге стазе*) имају мање од 23 године. Британско класно друштво има вишевијековну традицију и, сходно томе, социјално укоријењен²⁵ бунт би био логичан елемент сензибилитета личности са тих географских ширина, али недозирана количина таквог, старомодног, подстицаја романа „гњевних” мијеша са социјалним реализмом, ангажованим литерарним жанром из међуратног доба, јаком појавом и у много сиромашнијим националним књижевностима, а који се у Уједињеном краљевству, у поменутом периоду, није запатио (Видан 1981: 295). Холденов револт је генерацијски, необојен друштвеним премисама из прошлог, неегалитарног доба, и као такав, управљен је у супротном правцу од свих вриједности до којих држе родитељи, уопштено старији. „Гњевни”, опет, желе да буду дио таквог друштва, често чак и његов поштован члан. Традиција им не смета ни лингвистички па им је и језик актаната такав: конвенционалан енглески или чак дијалекат, са незнатним примјесима жаргона. Фаворизација одлика гаелског, шкотског и велшког наспрам говора урбаног језгра великих градова чини романа „гњевних” фактографски вјеродостојним наративима, али их социјална освјешћеност приповједача, као и њихови јасни љевичарски назори,

²⁴ У текстовима и филмовима овог жанра фокус је на протагонисти тинејџеру и његовом одрастању те неслагању са околином. Више о томе у наставку и код Ђуровић, 2015.

²⁵ Џо Ламптон, субјект наратива *Пут у високо друштво* Џона Брејна, иронично сагледава могућности Џека Волиса, кољеновића и свог супарника, и даје опис свега онога што је њему и сличнима – дјеци из радничких насеља – било недоступно искључиво због ниског поријекла: „[Кембриџ]: преда мном је искрснула слика слатког порта, веслања, лежерних дискусија за дугим столовима што блистају од сребрног прибора и кристала. А изнад свега атмосфера моћи, моћи која говори беспријекорним, узорним енглеским језиком, моћи која је моћ јер потјече из оне праве породице и увијек познаје оне праве људе: ако нетко мисли управљати земљом, он то не може чинити без универзитетског образовања” (Braine 1961: 60).

понекад и прави заноси²⁶, чине ангажованим и блиским превазиђеној „чистоти” *bildungsromana*.

Насљеђену предрасуду да наратив мора имати друштвену сврху, његов аутор мисију а читалац поуку или какву другу упуту од истог, сигурно да је оптеретила и „гњевне младе људе” у њиховој потрази за новим изразом, исто колико и савременике им. Сличне карактеристике и „наслеђене бољке” наратива нових, послеријатних приповиједача налазимо код америчких битника (Керуак, Бероуз), али и код руско-совјетских (Аксјонов), пољских (Хласко, Новаковски) и југословенских модерних писаца (Шољан, Сламниг). Њихова дјелотворност на читаоце, засићене ратним и пропагандним штивом, сводила се на тактику „мањег зла”, на читање плански „очуђеног” наратива који је, дјелимично или у већој мјери, одисао стварносним моментом. То су још увијек обимни романи са често предвидљивим крајем и несразмјерно развучене радње, тек са нешто мање оријентисаности на методичку проповијед од *bildungsromana*. Корак са временом одржава понајчешће наратор, и то својим чудноватим понашањем те ставовима мимо друштвено прихваћеног норматива.

Са жељом да ублажимо оштрину процјене историчара Ерика Хобсбаума (1917–2012) да су многи књижевници педесетих година 20. вијека изградили сопствену репутацију „као проналазачи трикова” (Хобсбаум 2002: 378) а не захваљујући снази свог креативног израза, вредноваћемо наративе „гњевних младих људи” као изузетно битан искорак у тражењу новог израза не претјерано оригиналне изведбе. Правовремене процјене да је у конзервативнијој Британији још рано за Селинцеров начин писања, и да је, зарад популарности, потребно приповиједача учинити обичним, свакодневним, одличан су примјер испипавања била читаоцима, одговарања на потребе тржишта, али и исклизнућа умјетничке књижевности у литературу за масе. Склоност тиражности не умањује списатељеву ингениозност, напротив. Она је више доказ потребе да се лице књижевности, а самим тим и разумијевање исте, морало мијењати сходно новим узусима – у овом случају индустрије забаве – или искорачити испред њих са нечим изузетним и новим, те тако подређеним медијима и умјетностима диктирати услове. Цјелокупна свјетска књижевност је испустила ту прилику не надограђујући Селинцеров конструкт, јер се исувише поуздавала у умјетничку аутономност, од стране модерних читалаца недовољно цијеђену, и баш попут „гњевних”, постала трајан сужањ индустрије.

²⁶ Цими Портер из позоришног комада Џона Озборна *Осврни се у гњеу* је толико острашћен класном подјелом да њу и социјалну неједнакост узима за објашњење сваког конфликта. Када му супруга Алисон, иначе кћерка ситних племића, остави писмо у којем му уљудним рјечником саопштава да га коначно напушта, он и у склопу реченица проналази ниподаштаватељске премисе: „*Увек ћу осећати дубоку потребу за твојом љубављу, Алисон*. О, па како може да буде таква цмиздрица! Дубока потреба за мојом љубављу! Повраћа ми се од тога. (...) Није могла да каже: „Ти, ђубре покварено! Мрзим те из дна душе, чистим се одавде, и надам се да ћеш црћи!” Не, она од тога мора да направи васпитан, емоционални патос! (...) Дубока потреба за љубављу! Никад не бих помислио да је способна да буде такав фолирант!” (Озборн 2008: 97).

2.2. Бит генерација²⁷

За појаву „значајн[у] више као вид друштвеног протеста и израз сензибилитета америчке послератне генерације”, и која – како то пише у *Речнику књижевних термина* – не доноси „ништа ново књижевности, ни у погледу садржине, ни у погледу форме” (2001: 80-81), битнички је покрет, мада изузетно провокативан за морална поимања педесетих година прошлог вијека, један од медијски најутицајнијих. Присутан у популарној култури младих далеко више од француског *новог романа*, *Бит генерација*, као што је видљиво и у самом њиховом називу, представља изданак тзв. „изгубљене генерације”²⁸, с чијом се „легализацијом” и признавањем у књижевним круговима намјеравала наставити (али и успоставити трајна) доминација америчке над свјетском литературом. Ипак, овај циљ не испуњава генерација битника, већ сви они покрети и аутори произашли из Керуаковог, Бароузовог и Гинзберговог „шињела”.²⁹

Појам Beat generation, прослављен у причама Џека Керуака (1922–1969) и популаризован у роману *Go* (1952) и манифесту *Ово је Бит генерација* Џона Клелона Холмса (1926–1988), означавао је „групу одређених аутора – пјесника, сањара и алтернативаца чије је културно дјеловање одраз свјесне одлуке да се побуне против стања (...) које су они сматрали изразито деспотском друштвенокултурном атмосфером” (Шпанић 2015: 18). Често замјењивани или именовани као њујоршка испостава *San Francisco Renaissance*, удружења усмјереног на стварање авангардне поезије, припадништво пјесника фамозном *бит* покрету није лако одредити, ништа мање од дефинисања самог назива. Генеза ове лексеме остаје загонетка и у данашње доба, али се наука о књижевности приклонила закључку да је она била елемент аргоеа њујоршких *hipster*-а, те да је била вишезначна: „бити исцрпљен, на дну свијета, тражећи излаз, неиспаван, широм отворених очију, осјетљиве перцепције, одбачен од друштва, на своју руку, пун уличне мудрости” (Шпанић 2015: 23). Изњедривши у међувремену из себе пар сродних израза (*beatnik*, *beatitude*, *beat-up*), ријеч бит/битник се усталила као ознака за особу која живи бoемским животом, тј. за штиво о бoемском миљеу, али је и даље остала растегљивог и вишедимензионалног карактера.

Нетипично за убрзани 20. вијек, насловни покрет се дуго обликовао – скоро деценију након што је Херберт Хунке (1915–1996) сковао термин *beat* (1944) и у разговору га поменуо Вилијаму Бароузу (1914–1997), потоњи, под псеудонимом

²⁷ Аутор се одлучио за коришћење прилагођених и код нас увријезаних термина *бит*, *битник* и *бит генерација* умјесто оригиналних *beat*, *beatnik*, *beat generation*.

²⁸ Иако се повезивање битника са писцима *изгубљене генерације* држи за логично, Душан Милијић (1987) ту везу сматра сувишном и вјештачком, наглашену искључиво због „пуко[г] копирањ[а] начина живота оних уметника који су припадали једној минулој епохи”. Милијић у наставку текста истиче да све „што представнике ’битничке’ књижевности повезује са ’изгубљеном генерацијом’ јесте чињеница да су се оба покрета формирала у годинама након сукоба светских размера, самим тим и након великих унутрашњих промена у самом друштву. Притом се не мисли само на политичке и социјалне промене, него првенствено на промене које се, након таквих догађаја, јављају на духовном и психолошком плану појединца, што је свакако најбитније за настанак новог уметничког правца” (Милијић 2022: 36).

²⁹ „Не само због Керуаковог повлачења и смрти 1969, него и због све слабије књижевне продукције осталих припадника ’битничког’ покрета, цела се идеја малтене сама од себе распала, али је зато ударила темеље новим покретима наредне генерације, од којих ће свакако најважнији бити хипи покрет и контракултура. Несумњиво је ’Beat’ књижевност имала велики значај за доцнију сексуалну револуцију и уопште за попуштање цензуре у америчкој јавности, а и чувена генерација која је изражавала бунт против вијетнамског рата могла је много тога да црпи из дела Керуака, Гинзберга, Бароуза... Ако не другачије, довољно је навести значајна имена која су своје узоре видела у ’битничким’ писцима, па ће тек онда бити јасно колико је феномен звани ’Beat Generation’ оставио трага – чим се његовим следбеницима сматрају књижевници Мајкл Муркок, Норман Спинрад, али и музичари Боб Дилан, Том Вејтс, чланови групе *The Doors*...” (Милијић 2022: 37).

Вилијам Ли, објављује *Џанкија* (1953), кључни роман прве генерације битника. *Бит* у ангажован протест претвара Ален Гинзберг (1926–1997) својом „поемом” *Урлик* (1955), која, објављена у збирци пјесама *Урлик и друге пјесме* (1956), ненадано добија медијску пажњу захваљујући оптужби за дистрибуцију опсцене књижевности. Покрет у потпуности дефинише тек роман *На путу* (1957) Џека Керуака.

Изворни битници³⁰, које су „многи педесетих година сматрали за »адолесцентну« (а то је значило »незрелу«) пријетњу култури”, повукли су се, након свог дјеловања из потаје (1944–1956), „у еклектички мистицизам темељен на будизму и хиндуизму” (Сушко 1990: 6-7). Како је, у овој борби за нови израз, књижевност изгубила и онако малу друштвену моћ коју је имала у америчком друштву, битници су добили скромну медијску пажњу захваљујући не свом литерарном таленту већ чињеници да су заслужни за то што су „многе табу теме постале дио свакодневног искуства и расправа”, али и тиме што је њихова „емоционална несређеност [постала роба,] рекламирана и бачена на тржиште” (Сушко 1990: 13). Након Гинзберговог читања *Урлика* у *Six Gallery*, трендсетерској галерији у Сан Франциску 7. октобра 1955. године, ствари по битнике су кренуле узлазном путањом: издавачи су почели да се утркују за објаву њихових дјела, јер су она напречац стекла публику.

Мање славни период битничког стваралаштва (1944–1956), иако не у потпуности усаглашених ауторских поетика, представља оригинални, дивљи *бит*.³¹ *Бит* је, у ствари, биографични елемент у дјелима, новопронађена снага бунта малог и ни-по-чему-специфичног човјека и дио мозаика који је од битништва начинио медијску сензацију. У наратив инкорпориран анархистички став, својевољно изопштавање из друштва, страст за покретом, дескрипције људи са дна друштвене љествице, као и језик неокамењен у времену, освојили су публику жељну *друкчијег*.³² Ипак, њихова су дјела – неријетко упитног литерарног квалитета – у други план гурнуле саме ауторске личности својим ексцентричним имиџом, те ставовима изнијетим у новинским интервјуима и на јавним наступима.

Ни након уласка у период организованог стваралаштва (1956–1962), означеним „спознајом и остварењем заједничке визије и способношћу да ту визију представе широј друштвеној заједници” (Шпанић 2015: 28), углед битника није порастао: књижевна критика их је и даље доживљавала као амизантне саблажњаватеље

³⁰ Вилијама Бароуза, Џека Керуака, Алена Гинзберга, Грегорија Корса, Лоренса Ферлингетија, Џона Клеелона Холмса, Филипа Волена, Герија Снајдера, Мајкла Меклура, Лироја Џонса, Херберта Хункеа, Карла Соломона и Нила Касадија је Дамир Шпанић у својој докторској дисертацији *Генерација beatnika и њихова рецепција у јужнословенским књижевностима* (2015: 21) издвојио као изворне битнике, како би их разликовао од тзв. друге генерације битника, аутора који су шездесетих година прошлог вијека стварали под утицајем *бита*.

³¹ О оригиналном битништву тј. „до-Керуаковом периоду” и Воја Чолановић (1922–2014) у свом чланку *Ко су „битници”?* говори са уважавањем: „Истини за вољу треба признати да је класично битништво већ са обе ноге у гробу. [...] Некад је тај *beau monde* изгледао знатно другачије. То се види – у делима ’Уживај’ (1950) Џона Клеелона Хоумза, и ’Они што газе кроз тмину’ (1951) Чендлера Бросарда. Овде разазнајемо избеглице из политичких окршаја, привремено поражене бунције које отварају други фронт искрцавањем на тло америчке званичне културе. Тачно је да ти виспрени и срчани писци, Анатоли Бројард, Норман Мејлер, Чендлер Бросард и Вилем Бороуз, нису увек умели да кажу шта хоће, али је исто тако ван сумње да су врло добро знали шта неће. То, на споредном плану, доказује чак и њихов речник, с мером зачињен аргом; ветерани су схватили да језик малолетних преступника не може бити језик озбиљног отпора и аутентичне уметности. Нажалост, ово зрело доба битништва угасили су превремено (1957), вртоглави комерцијални изгледи. [...] Онда је дошао Керуак (Чолановић 1960: 19).

³² Врстан примјер наведене читалачке маније за „прљавштином” јесте фама створена око живота Чарлса Буковског (1920–1994), по неким теоретичарима књижевности битника друге генерације. Популарност овог у свијету изузетно читаног аутора увелико је потпомагао глас скандал-мајстора, баш као и вулгарне егзибиције, које су, као незаобилазан сегмент његових маратонских пијанчевања, пуниле новинске ступце.

филистарског јавног мнијења. Омаловажавајућ карактер критичке ријечи неријетко је излазио из оквира уљудног „одговора елитистичких кругова на агресивну појаву масовне културе” (Шпанић 2015: 32). Спочитавајући публици да је њихово занимање за битнике чисто помодарског типа, критичари су све до средине шездесетих година прошлог вијека остали усаглашени у ставу да популарност *бита* постоји само зато што у „друштву превладава изнимно снажна потрошачка маса која ће екстравагантно наградити било кога тко произведе забавне диверзије које се могу пробавити без превише труда” (Шпанић 2015: 31). Овај сукоб битника и њихове публике са критиком сачињен је и на класним темељима: елитистичко оспоравање „ниског” усљед потребе за истицањем „отмјеног” у књижевности, наслеђени је кастински код.

У борби за „нови израз”, гласнији од битника прозаиста били су битници поете. У њиховим, по академским узусима неправилним, стиховима „постоји порив ка примитивном, ослобађању од тлачитељске улоге језика (и у смислу версификације)” (Сушко 1990: 12).

Најрадикалнији је ту можда [Гери Снајдер], који вели (1967. године) да поезија »мора пјевати или говорити из аутентичног искуства... Пјесници, као мало тко други, морају живјети у блиској вези са свијетом у којем примитивни људи живе, свијетом у његовој нагости, који је фундаменталан за све нас – рођењем, љубављу, смрћу; самом чињеницом да човјек живи«. Одбацивање језика наслијеђеног од модерниста уско је везано за напуштање њихових поетских конвенција (Сушко 1990: 12).

Такво „огољавање” поезије, тј. одстрањивање лиризма из ње, налазимо у стиховима поменутог Снајдера:

Чучим у сјенама мочваре.
комарци боду;
изнад у цедру раскошно свјетло (Снајдер 1990: 110).

или:

Медвјед доље подно литице.
Једе боровнице.
Сада су зреле.
Ускоро ће снијег и она,
Ил можда он, увучи у рупу
И заспати. Ако гледаш
Можеш открити боровнице у говну
Медвједа, у ово доба године (Снајдер 1990: 111).

Преданом сузбијању ширења *бит* „заразе” посветили су се представници седме силе, који су у деценији испуњеној страхом од „црвених” оличеном у виду „синдрома инвазије”, инсистирали на минимализацији вриједности и забрањивању дјела декадентне садржине видно неамеричког духа. Хладноратовској пропагандној машини за произвођење масовне хистерије (сјетимо се колико је у тадашњим новинама дато простора намонтираном процесу против Џулијуса и Етел Розенберг) требала је да послужи и бит генерација, а наоко невино називање њених представника *битницима*

(*beat + nik* од рус. *спутник*)³³ доказ је њихове помно припремане хушкачке кампање. Листа неоснованих оптужби и неувиђавних опаски на рачун писања бит генерације свакодневно се проширивала, а књижевна критика ју је у својим трактатима³⁴ допунила са њеном „неамеричношћу”, омиљеним аргументом WASP Американаца³⁵ и оних конзервативнијег погледа на свијет. Ову су неласкаву етикету битници понијели понајвише захваљујући Алену Гинзбергу, који се за конструисање свог *Урлика* користио, зарад увјерљивости, „описом најгорих деградација на које се животиња у човјеку може спустити” (Брјустајн у Шпанић 2015: 32), али и потенцирањем појмова *неамеричког*³⁶ поријекла – *борич, зен, Буда, пејоте* и сл. Атаци на битнике у медијима нису посустајали, већ су дотичне, због потенцирања табу тема као што је хомосексуализам (Гинзберг, Бароуз), промакли у примјере психопата „у служби насилног интелектуализма” (Подхориц у Шпанић 2015: 32). Иако су битници били пацифистички усмјерени, и ни рјечју ни гестом нису позивали на насиље и насилно мијењање структура власти, њихов немаран *outfit* је, захваљујући слободнијим новинарским интерпретацијама, постао синоним за изглед делинквента.

За то вријеме, на миноризацији *бита*, удруженим снагама, радили су холивудска „фабрика снова”, модни трендсетери, музички продуценти и гламурозни часописи, који су тежили брзом етаблирању у масовне медије, чије је доба тек требало да дође.³⁷ Препознавши битов трендовски потенцијал, сваки понаособ од наведених су битнике својим „оружјем” начинили сљедбеницима инстант-култа. Спецификације овог помодарства биле су: анархолибералан однос према општеприхваћеном, живот у

³³ Аутор ове кованице је хумориста Херберт Јудин Кејн (1916–1997), колумнист *Сан Франциско Егзаминера*. Први пут ју је употребио у чланку објављеном 2. априла 1958. године, тек пар мјесеци након што је ријеч *Спутњик* постала позната читавом свијету. Ово није био усамљен случај. Настрадао Дашијелу Хемету (1894–1961) у афери откривања *црвених* Американаца, анонимни новинар је, желећи да нагласи пишчево комунистичко становиште, преправио име његовог најпознатијег литерарног лика Сема Спејда у Самовар Спејд. Више у Pierpont, 2002.

³⁴ Највише реакција на негативан контекст у који је постављено литерарно дјеловање битничких ведета имао је текст *The Know-Nothing Bohemians* (1958) Нормана Подхорица (1930). Читаоци су, незадовољни односом критике према „литератури новог духа”, јавно иступали против „тираније људи од укуса”.

³⁵ Термин-скраћеница WASP (White Anglo-Saxon Protestants) се користи за групацију у Сједињеним Државама коју представљају бијели сјеверноамерички протестанти, махом британског поријекла. Њихово благовремено организовање почетком 19. вијека донијело им је превагу у сфери друштвених утицаја у младој држави. Због одржавања створене хегемоније и узуса *american kind of life*-а WASP-овци су, преко свог изузетно јаког пропагандног упоришта у масовним медијима, демонизовали битнике и на тај начин ослабили могућност заживљавања у народу њихових слободарских идеја.

³⁶ Под *америчким* се овдје подразумијевало *сјеверноамеричко*, јер су конзервативни челници САД-а промицали у први план свој надобудан став о Државама као јединој помена вриједној земљи америчког континента, чиме су хтјели да нагласе потчињеност култура осталих држава култури овог неоколонијалистичког *патрона*.

³⁷ Средство стимулације предрасуда према битницима становништву традиционалних схватања понуђено је и у стрипу. Један од најбољих примјера за то је британски стрип *Ромео Браун*, у којем се, у периоду од 1954. до 1962. године у *Daily Mirroru*, немали број пута, у епизодној улози, појавила нарасе безазлена дружина младих битника која говори својим језиком, не слуша старије, не трпи њихове назоре и игра уз неку „чудну” музику. Исмијавање концепције битника налазимо чак и у финском дјечијем стрипу *Мумин*. Види *Moomin and the TV*, 1964.

комуни, неконвенционално облачење³⁸, уживање опијата, слушање цез-музике и стварање квазипоезије *a la* Гинзберг. Створена бит-иконографија³⁹ увелико се ослонила на бунт Холдена Колфилда исказан у наративу Селиндеровог *Ловца у жити*, али је у тих пар година разлике „сазрила” у окосницу прилично радикалног контракултурног покрета. Битнички бунт је тако постао тренд и покретач многих других, мање или више радикалних струја широм свијета⁴⁰, да би се већ поткрај педесетих година прошлог вијека битничко понашање у социологији почело дефинисати као прост хир, стадијум у периоду сазријевања младих Американаца.

Како смо то већ назначили, бит генерација добар дио своје „идеологије” заснива на већ постојећим постулатима лансираним у књижевну орбиту од стране „изгубљене генерације”. Употреба наркотика, сексуални егзибиционизам, радикални ставови, цез, као и екстремно опонирање традицији кроз експериментални израз и позивање на масовно отказивање послушности су све листом тековине Хемингвејевих рано преминулих „проклетника” Харта Крејна (1899–1932) и Харија Крозбија (1898–1929), али и Хенрија Милера (1891–1980). Поред модификација наведених иновација, уприличених по мјери модерног доба, битници су књижевности у наслједство оставили једино занимање за метафизичка питања тј. мистицизам и духовност (Шпанић 2015:

³⁸ Модне мијене шездесетих година прошлог вијека нису могле да мимоиђу ни монденски Београд, а тај „битнички трус” добро се осјетио и у читавој СФРЈ. О неидеолошки обојеном калемљењу свјетског тренда на наше прилике и навике тих година више сазнајемо из биографске опаске Владимира Јанковића Џета (2008: 214-5): „...наше крајеве је запљуснуо снажан талас *flower power*, како филозофије тако и хипи културе. Одједном је све процветало, иако је још било снега. Цветни дезени кошуља, панталона, јакни, капута, шешира – све је било у знаку ’деце цвећа’. Владавина, или боље речено диктатура црних, сивих, смеђих и тегет тонова била је после дугогодишњег тренда избрисана, па је цела популација дала машти на вољу у креирању сопствених цветних и шарених решења. Морам да признам да је позната пословична машта становника овог поднебља сада добила прилику да се покаже у пуној мери. Баке, тетке, комшинице и ко зна ко још, такмичиле су се у осмишљавању занимљивих решења разнобојних кошуља, блуза, хаљина, а касније и сакоа и капута, по најновијој цветној моди. У поређењу са девојкама и момцима са Запада, били смо сигурно разноврсније и интересантније дезенирани, јер је свако имао своју уникатну креацију у односу на њихове, нормалне, конфекцијски комерцијализоване варијанте.”

³⁹ Битништво, као бесмислен тренд запаћен код „недораслих”, југословенској публици је покушао да појасни Воја Чолановић: „Битници пуше марихуану или уживају мескалин. Већ према томе шта је при руци. [...] бране [се] шатровачким говором, чија је једина мана што не допушта да се њиме изрази ишта тананије од обичне утробне реакције. Питомце ове чудне авангарде, настањене у дашчарама напуштеног излетишта Венис Вест крај Сан Франциска, сасвим је лако идентификовати. Ти млади људи носе слична одела. Пуштају скоро истоветне браде [...] Гаде се воде и сапуна. Не читају новине, нити гледају телевизију. Пљују на *money*-теизам. Обрћу плоче са истим заглушним цезом, и прелиставају исту лектуру – списе будистичке секте зен, модерну антропологију, Фројда и Јунга. Не дају ни пет пара на светињу породице. Са гнушањем говоре о ’лицемерству, ујдурми и изабљивачкој природи савременог америчког друштва’, и у атомској апокалипси виде његов логичан свршетак. Али им политика, у било ком виду, заудара. Све је то шарлатанство, веле они” (Чолановић 1960: 19).

⁴⁰ На „импульсе” битништва први су реаговали млади у Великој Британији. Прве еманциповане генерације, којима је то омогућено захваљујући Батлеровом закону о образовању, дозволили су себи слободу модификације *бита* и створили су сопствене музичке, модне, па и књижевне трендове. Ескалацијом популарне културе Енглеска већ у наредној деценији преузима примат на плану утицаја на младе у свијету. Дериват тог енглеског *бита*, дефинисан често и као *битлманија*, средином шездесетих (1964–1968) директно ће да утиче на настанак „београдског бита”, илити рокенрол културе, те „заједничк[е] ствар[и], коју данас условно називам[о] покрет[ом], јер је то најближи термин којим то гibaње и таласање омладине може да се опише” (Џет 2008: 185).

36), што је, уз остале хипстерске⁴¹ феномене, као што су хомосексуализам и вегетаријанство, довољно за амерички одговор на у Европи устоличени егзистенцијализам.

Како уопште изгледа тај толико ниподаштавани бит израз, колико је „у духу времена” и колико се у њему назире сукоб *square* и *hip*⁴² људи? Код Гинзберговог *Урлика*, као репрезента бита, већ овлашним погледом се може утврдити његова формална и конструктивна неоригиналност. Кредо којим се Гинзберг водио при стварању *Урлика* био је вулгаризација постојећег пјесничког дискурса па је, сходно томе, за „жртву” одабрао патос успостављен у поеми *Respondez!* (1856) Волта Витмена (1819–1892). Сама вулгаризација му није била довољна па је поменутом процесу и атипичном Витменовом дугоријеку одстранио лиричност и створио квазинову лирику – са узусима овог књижевног рода некомпатибилну форму:

...Хипстери анђеоских глава жуде за античком рајском везом са звјезданим динамом у машинерији ноћи,
који у сиромаштву и у дроњцима и празним очима сједе надувани у натприродној
тами хладноводних станова лебдећи врховима градова замишљеног цеза,
који су оголили своје мозгове Рају под Елом и видјели Мухамедове анђеле како посрћу
по освијетљеним крововима оронулих зграда⁴³

Сличан и ублажен израз неријетко налазимо и у оку модерног читаоца прихватљивијем прозном облику, па тако и код друге битничке перјанице Џека Керуака:

Јурили су заједно улицом и у све се уносили у том свом фазону који су имали у почетку, и који ће касније постати много тужнији, перцептивно изоштренији и празнији, али тада су плесали улицом као два ватрена залуђеника животом, а ја сам се гегао за њима, као што се целог живота гегао за људима који ме занимају, јер за мене постоје једино људи који су луди, луди за животом, за разговором, луди од жеље да буду спасени, жељни свега истовремено, људи који никада неће зевнути ни рећи нешто банално, већ који горе, горе, горе као фантастични ватромет и распрсквају се као пауци преко звезда, а у средини прсне модра светлост и сви задивљено викну: „Уууу!“ (Керуак 2020: 17).

Изабрани цитат из увода у роман *На путу* нуди нам и увид у извор надахнућа за дјела са којима су се Бароуз, Гинзберг и Керуак васпоставили у битничке ведете: свједочење туђим неподопштинама. Њихове музе Херберт Хунке, Карл Соломон (1928–1993) и Нил Касади (1926–1968) су увелико заслужни за књижевну славу наведеног трија, јер су им истовремено били и инспирација и наративна оса, али и судионици у друштвено неприхватљивим инсценацијама бунта на чијим биљежењима и почивају бит-класици *Џанки*, *Урлик* и *На путу*. Првотна неодољивост биографичног елемента, ништа мање од битничког сировог израза, веома брзо је довела до засићења код читалаца, па се пад

⁴¹ Хипстери су, као савременици „изгубљене генерације”, имали „специфичан поглед на свијет, код и начин живота који је у својим ставовима према сексуалношћу и дрогама представљао изравну супротност доминантној пуританској и англосаксонској етици тадашњег друштва. [...] Крајем четрдесетих хипстериизам је већ представљао врсту културног подземља које се протезало цијелим Сједињеним Америчким Државама, а б[и]тници су преузели улогу књижевних заговорника ове супкултуре пригрливши њене основне карактеристике, наставивши је уједно интерпретирати и трансформирати” (Шпанић 2015: 40-41). И сами битници нису зазирали од тога да се називају хипстерима.

⁴² „У контексту дефинирања карактеристика *beatnika* користила се често синтагма *square* vs. *hip*, гдје *square* особа представља све оно од чега особа која је *hip* настоји побјећи” (Шпанић 2015: 50). Пошто су изрази непреведиви на наш језик, најближи изворном смислу имена супротстављеног двојца јесу *конформиста* и *боем*.

⁴³ Стихове доносим према <https://okf-cetinje.org/allen-ginsberg-urlik/>.

продаје наслова покушао да заустави експериментисањем. Оно је представљало логичан потез након спознаје о трошivosti концепта, а замјењивање пожељне католичке духовности код наратора простонародном сексуалношћу и оргазмичком реченицом⁴⁴ насталом по постулатима Вилхелма Рајха (1897–1967) се, својом шокантношћу по „јавни укус”, одлично уклопило у битничке квалификативе.

Сходно свему напријед реченом о *биту*, читаоцу се намеће логичан закључак да овај „амерички бунт неамеричког духа” није много помогао револуцији у савременом изразу, јер се под доприносом за књижевност не може да евидентира, по исту ефемерна, кулоарска техника стриптиза као перформанса-стимуланса уз читање стихова⁴⁵. Свјесна сопственог кратког вијека, бит генерација је све своје снаге ставила у службу медијског дискурса, у којем се од неистомишљеника често бранила пејоративима и огољеним рјечником тзв. слободног Американца. Овај сукоб два поимања модерне књижевности, сукоб *square* критичара и *hip* битника, без одузимања литерарног талента потоњима због иритантног инсистирања на оригиналности, најбоље је објаснио Влатко Павлетић (1930–2007) у свом тексту *Кључ за модерну поезију*:

У средини која се служи еуфемизмима и зазире од сировости стварности, изравни изрази и праве ријечи бит ће изражајније од метафоре. Напротив, називати сполни чин његовим правим називом изазовно је само по себи, али у средини навиклој на изравне крепке ријечи, пренесено, еуфемистичко изражавање дјеловат ће јаче и увјерљивије. (...) Раскорак и одударање, у становитим околностима, обавјеснији су од сугласја и подударања! Зато модерни [аутори] преферирају дисонанцу и сваковрсна изобличавања; претјераности и настраности; гротеску и хиперболу; иронију и парадокс; диспаратност слика и мјешавину стилема, међу којима претежу јако тензиогени фигуративни склопови и модели веома зачудног преношења значења (Павлетић 1986: 15).

⁴⁴ Ален Гинзберг је у експериментисању са изразом отишао толико далеко да је покушавао да пише поезију у складу са слоговима у мантрама Санскрита: „Физиолошки, у тијелу је (...) кључ изненадног буђења цијелога р[ај]хијанског ланца мишићних реакција (...) и ако имате прозу изграђену на *томе*, (...) то вам је као да имате основне обрасце физиолошких реакција уграђене у језик, у абечеду – и тада комбинирајући слова абечеде можете свирати као оргуље. Тијело је тада дословно виолина” (Гинзберг у Шпанић 2015: 57-58).

⁴⁵ Овакав вид „неспутаног изричаја” преферирао је Ален Гинзберг. Види Шпанић, 2015.

3. НОВА ЈУГОСЛОВЕНСКА КЊИЖЕВНОСТ

Идеолошки заокрет од окупатора ослобођене ФНР Југославије од свих умјетности највише је утицао на књижевност, као незаобилазну, за успјешно спровођење реформи, сарадницу. Политика заједничког пута је ујединила неуједињиво: Словенски Југ се у првим годинама важења крилатице „Братство и јединство” синхронизовао у мјери да је термин *југословенска/југославенска књижевност*⁴⁶ заиста важио за све оне корпусе унутар ње, а који су се тек јачањем републичког федерализма почели јасно издвајати и именовати по конституисаном националном организму. „У скупености интелектуалне и духовне изолације, наметнуте страхом владајуће политичке структуре од тобоже разорне инфективности буржоаске декадентне уметности” (Палавестра 2012: 304) први издаци послијератне књижевности су били текстови у којима су се „рустикални и сеоско-пасторални мириси симулираног народњаштва мешали с конференцијашком фразеологијом, дневним политичким паролама и декларативношћу идеолошких постановки” (Палавестра 2012: 195).

У годинама до Резолуције Информбироа (1945–1948), годинама када се било каква литерарна противурјечност стигматизовала етикетом реакционара и назадњака, потраживала је, како од списатељских јуноша тако и од зрелих аутора упућених у савремене књижевне токове, умудривање, дезоријентисаност па чак и оно што ће се касније назвати „недоличношћу” – писање идеолошки подобних страница. Зоговићеве године⁴⁷ и залагање за посвемашњи надзор над процесом литерарног стварања и совјетско поимање да је пишчева мисија ништење „самосталног естетичког дејства” литературе, те да се таква, „сведена на функцију одраза историје и политике, стави у службу јачих и утицајнијих снага” (Палавестра 2012: 77) нису биле целисходне колико се од њих очекивало.

У хвале вриједном задатку обавезног описмењавања, пропагираном од стране партијског врха, наивноромантичне лирске конструкције у формацији борбених попијевки продрле су у свијест најнижих друштвених слојева макар на кратко их избацивши са линије смишљања вулгарних пучких доскочица, њиховог јединог додира са књижевношћу. Такозвано паролаштво из поратних година није преживјело суд времена и данас је у науци о књижевности примјер за неукус и антиестетски приступ теми, док су они којима је то била лектира остали оно што су и били прије аналфабетских курсева – инертан слој трудбеника жељан личног напредовања у друштвеној сфери без знатних умних напора који су подразумевали литерарну наобразбу.

Говоримо о времену обнављања књижевног живота у земљи, тих година изузетно скромног интензитета, сачињеног махом од дјеловања пријератних писаца,

⁴⁶ „Израз *југославенска књижевност* заједнички је назив за литературе Срба, Хрвата, Словенаца и Македонаца, окупљених у Социјалистичко Федеративној Републици Југославији. Као што су југославенски народи по своме језику и постању врло блиски, тако су блиске и њихове књижевности” (Барац 1963: 5). Неки теоретичари књижевности су дуго избјегавали подјелу заједничке књижевности по републичком кључу и националном осјећању, што је њихове изјаве чинило анахроним и депласираним. Тако је у години јаким националних трвења (1986) зазвучао почетак реченице Влашка Павлетића, истакнутог хрватског књижевног радника: „Милош Црњански је први у нас, оригинално и умјешно...” (Павлетић 1986: 310).

⁴⁷ Зоговићевим годинама се назива период од 1945. до 1948. године по пјеснику Радовану Зоговићу (1907–1986), најгласнијем заговорнику потпуне списатељске ангажованости и подређивања личне естетике истој код партијског кадра, који је учествовањем у НОБ-у изградио одличан критички укус.

блиских режиму или неодређеног става. Проказаним „реакционарима” (Сима Пандуровић, Јосип Табак, Марко Видојковић), тј. оним пријератним писцима и преводиоцима којима је утврђена „буржоаска свијест”, било је дозвољено да помогну постављање на ноге нове југословенске књижевности кроз превођење, често не под својим именом. Основни и једини критеријум за избор књижевног дјела које ће се превести на српскохрватски језик био је политичко чистунство аутора, те је издавачка понуда преводне књижевности била издашна са онима који нису могли да нашкоде угледу партије својим антикомунистичким ставовима (Валтер Скот, Жил Верн, Емил Зола, Зен Греј, Оноре де Балзак). Оваквим потезом највише су били погођени млади, тек стасали аутори, јер су им се нудили само наративни начини који су већ увелико припадали прошлости, не и они који би им могли послужити за углед. О заостајању савременика му за актуелним пјесничким струјањима Антун Шољан (1932–1993) је записао:

Карактеристично је да су два најпопуларнија страна пјесника непосредно послје рата – Гар[сија] Лор[к]а и Јесењин. На самом рубу идеолошке прихватљивости, они су дијелом симболично а дијелом стварно представљали – све до појаве »Кругова«, 1952 – једине мостове *нове генерације* према пјесничком истоку и западу. Њихова је популарност голема и поучна. Они су тада подједнако заставе модернизма, као и лектира »ширих« читалачких кругова. Што је томе разлог? Два нам пјесника показују становиту сродност: и један и други калеме модернистичке поступке на фолклорну подлогу – један на андалузијски други на руски фолклор. У фолклорној гномичности они виде херметистичку нејасноћу, коју уграђују и развијају у својој поезији, и по томе су занимљиви модернистичким пјесницима. Конзервативнијем читаоцу презентна је њихова народна инспирација, остаци традиционалне сликовитости (код Лор[к]е) или сентиментализма (код Јесењина). Управо стога оба су пјесника популарна по својим ранијим радовима – Лор[к]а из *Пјесника у [Њујорку]* или Јесењин из своје најозбиљније фазе, далеко су мање познати (Шољан 1978: 716).

Присиљени да „неједнаким ритмом хвата[ју] корак с духовном климом Европе”, те да сами проналазе „путеве за отклањање оних стваралачких, стилских и морално-психолошких дилема које се у другим књижевностима одавно више нису ни постављале” (Палавестра 2012: 304), нови књижевни нараштај је осцилирао, формом и језиком, између *јесењитине* тј. незадрживе бујице ријечи, високог артизма и посвемашње ослобођености од „маниризма, књишке целомудрености и интелектуалне афектације” (Палавестра 2012: 226). Нема видних назнака да ће у првој деценији постојања књижевности нове Југославије доћи до ломова дотадашњих хоризоната, макар на плану револуционарне идеје заокрета ка стварносном моменту. Појаве градског жаргона у *Песми* (1952) Оскара Давича (1909–1989), благе декаденције угледа соцреалистичког модела непогрешивог хероја⁴⁸ у *Свадби* (1950) Михаила Лалића (1914–1992), те стихова „круговаша”⁴⁹ Ивана Сламнига (1930–2001) и Антуна Шољана

⁴⁸ Соцреалистички производни роман подразумевао је хероја који је био „пре рата – мануелни металски радник; у рату – бомбаш и митраљезац; после рата – ударник”. Овакав слијед постигнућа, „ближи романтичном идеализму и песничким сновима о будућности него тврдом реалистичком искуству стварности”, уз благе варијације на тему, чинио је висок постотак романескних конструкција објављених у првој деценији постојања Друге Југославије (Палавестра 2012: 274).

⁴⁹ „Назив »круговашки« врло се често употребљава да би се означила група књижевника (рођених око 1930) који се окупљају око часописа »Кругови« (1952–1958). Тај назив ћемо прихватити и ми јер мислимо да он добро »покрива« различите одреднице те скупине: означава и *нараштај* и *гласило* у којем ти књижевници објављују прве радове, а и посебан, круговашки, *модел књижевности*. Такођер, ваља напоменути да постоји већ и традиција употребе тог назива. Та скупина обилује писцима који су занимљиви и кад се проучавају с компаративистичког мотришта (посебно ћемо издвојити И. Сламнига, А. Шољана, С. Новака, И. Кушана, Ч. Прицу, С. Вереша, К. Шпољара, Ф. Видаса и В. Кузмановића)” (Висковић 1978: 663).

су били усамљени „изгреди”, без снаге да постану узор младим писцима окренутим – у том часу цјењенијој – интелектуалној прози / поезији и књижевној епици.⁵⁰

Узимајући у обзир назначено, изјаве Борислава Михајловића Михиза (1922–1997) из 1952. године да „у српској књижевности још немамо, на пример, ни један градски роман, немамо драму, немамо готово ни приповетку из великоварошког живота” (Михајловић 1971: 19) и Игора Мандића из 1961. године према којој је „савремени [...] роман почео престајати бити мјера времена и човјека” (Мандић 2011: 37) су, у ствари, сасвим релевантне процјене тадашњег стања у југословенској литератури. Наслућени недостаци „у првом реду димензије епохе, па онда и димензије човека и живљења” (Михиз 1971: 18) у књижевним наративима те немогућности унисонности једне литературе која је у константном задоцњењу за новим, посљедица су и неусклађених ставова књижевне критике. Различита виђења модерног, обавезно униформисање предоченог материјала, личне задјевице израсле у полемике по часописима (Драго Милетић ↔ Влатко Павлетић 1953–1954) и коришћење застарјелих назора за критичку експертизу савременог наратива, продуцирали су свијест да „имамо критике, али немамо критичара” (Павлетић 1953: 223). Неоптимистично звучи и Игор Мандић (1939–2022) у свом ВУС резимеу актуелне југословенске прозе:

Нове технологије битно су промијениле слику свијета, па и нашега, провинцијског, укључујући и нас у једно велико »свјетско село«. Зар је могуће да опћа слика наше прозе не показује бројне и дубоке оживљке што су их те и такве промјене оставиле на образима свих култура у свијету? (Мандић 1973: 62-3)

Југословенска критика се, без изузетка, педесетих година прошлог вијека залагала за јединствену артистичку стандардизацију квалитета тј. одређивање врхунских стваралаца епохе и оних који су досегли одређени формални просјек – предуслов за статус заокружене литерарне личности. Опструкцију дефинисања овог стандарда нису помагали само превазиђени аршини засновани искључиво на естетском дејству наратива и његовој реалистичкој увјерљивости, него и занемаривање економско-политичког фактора, националног књижевног континуитета, мишљења публике, медијске критике и књижевног стандарда других народа. Овим се неспоразум између академске и умјетничко-медијске критике продубљује, на штету свих а понајвише младих аутора, о чему ће послије бити више ријечи. Из нетрпељивости двије критичке посестримице и њихове борбе за преимућство израстао је књижевни стандард, али због естетских мјерила недовољно компатибилних времену и публици појавио се и проблем вредносног релативизма:

... кључну разликовну компоненту интелектуалног промишљања популарнога чини њезино вредновање с обзиром на доминантну идеологију социјализма које притом неминовно одражава

⁵⁰ Стања у послеријатној књижевности на којој се „челичио”, Алојз Мајетић се сјећа овако: „У првим годинама школе нигдје нисам наилазио на слободни стих. Све су пјесме биле у заданим облицима, сумњам да је икоја била без риме. Много смо морали учити напамет. По облику и римама поезија се и разликовала од прозе. Забуне није могло бити. Из зракоплова точно се могао видјети жанр којему је књижевнина припадала. Биле су то прве поратне године и све је имало врло чврсто задане дефиниције. Не само у подручју умјетности него и у посве практичним стварима: јединице мјера биле су строго поштоване. За разлику од само једног декаграма могли сте завршити на робији. Мјеста за импровизације није било. Или си црвен или си црн, или си наш или си њихов. Или си добар радник, војник и ученик или си противник народа. *Смрт фашизму – слобода народу!*

С рушењем веза са СССР-ом и Источним блоком слободни је стих кренуо опрезно и полако према коначној и непорецивој побједи. Али, још смо увијек били оптерећени формом као нечим што нас нимало не ослобађа од строгог поштивања законитости што ју намеће унутарњи живот стиха” (Мајетић 2009: 597-8).

комплексну друштвено-политичку динамику проматраног раздобља. Притом ваља нагласити да иако је у раздобљу социјализма ријеч о једној идеологији, нипошто није ријеч о монолитном и посве хомогеном раздобљу, него унутар његова трајања можемо, увјетно речено, замијетити и различите *идеосфере* које нису тек одраз хладноратовске политике која је у Југославији имала сасвим специфичне посљедице (Колановић 2011: 53).

Одбацивање вредносних квалификација културалних производа учинило би све њих међусобно једнакима, што је повлађивање које, поглавито књижевна, критика није могла себи да дозволи, поготово у вријеме успона популарне културе. Пројектовани књижевни пут, партијски инициран,⁵¹ иако у благом закашњењу за истовјетним свјетским трендом, веома брзо се за социјалистичку земљу сукобио са производима културе којом су се храниле масе. Дозвољавањем увоза стрипова, илустрованих часописа, благо ласцивних карикатура, разних комерцијалних програма те спортских и модних журнала у југословенски јавни простор, конзументи популарне културе постају бројан и незаобилазан критички фактор. Дошавши у могућност да бира по слободној вољи материју за читање, свејугословенска публика је, у потрази за савременим штивом, све више избјегавала препоручена дјела корифеја НОБ неба. Да је ситуација у републици била, по том питању, алармантна већ 1971. године, свједочи нам Миливој Солар у свом тексту *Забавна и досадна књижевност* (2012: 546):

Може ли тко оспоравати да више од девет десетина читатеља данас чита искључиво или углавном књижевна дјела која им се нуде са ознаком „забавна” и која сами признају као „забавна”, да више од девет десетина слушатеља гласбе слуша искључиво лаку гласбу, окрећући с презиром прекидач радио-апарата ако се случајно појаве звуци „озбиљне” или „тешке” гласбе?

Школарци читанки⁵² и лектира пуних хвалоспјева о оданости систему као јединој правој врлини коју омладина треба да гаји у социјализму, а старији романа са темама из Народноослободилачке борбе су се већ средином педесетих година прошлог вијека заситили. Партијска фразеологија се изродила у предмет исмијавања⁵³ и својом блазираношћу је утрла пут поједностављеном рјечнику литературе западног духа. Тзв.

⁵¹ Немали број списатеља је одобравао уплитање партијске идеологије у књишке наративе, чак је за тако нешто налазио и, неријетко несувисла, оправдања. Један од „најгласнијих” био је партијски функционер Јосип Јожа Хорват (1915–2012): „Сигурно је, да ми врло често заборављамо тко су наши читатељи, купци наших књига, каква је њихова унутарња физиономија, и што све они у себи носе. Чини се, да их ми довољно не познајемо, или их видно подцијењујемо. Но, какав је наш читалац? Он је прије свега радник, трудбеник на изградњи ове наше земље. Све своје физичке и духовне снаге свакодневно усмјерује на свој посао, живи с радом, трпи од неуспјеха и радује се напретку. Он свијесно улаже напоре за изградњу социјалистичког поретка у овој земљи, а ми, што ми говоримо том човјеку, кад узме у руке наше књиге? Или, што бисмо ми учинили, да једног дана дође у наше удружење рудар из Раше и да нам вели: 'Другови, ја свакодневно премашујем норму за толико и толико постотака. Ударник сам, тешко радим, часно испуњавам своје обавезе. Зар ја и мени слични не заслужујемо, да ви пишете о нама?' Што бисмо ми учинили да нам тако дођу бригадири из радних задруга, ударници с Омладинске пруге, новатори наше индустрије, вриједни читатељи сеоских школа – и да нас питају, кад ће већ једном постати они јунаци наших драма, новела и романа? Да се то догоди, мени лично било би прилично неугодно, а вјеројатно и вама свима” (Хорват у Колановић 2011: 64).

⁵² Читанке као јавна учила из тог доба су се по свом садржају мало разликовале од НОБ билтена. У четвртом издању *Читанке за трећи разред средњих школа* Асима Халиловића (Сарајево: Свјетлост, 1979) текстовима народних хероја (Родољуб Чолаковић, Карел Дестовник Кајух) претходи репродукција цртежа *Тито* Божидара Јакца, док се пробрани одломци из дјела релевантнијих револуционарних писаца (Крлежа, Ћопић, Лалић, Назор) одвајају цртежима звучних наслова (*Народ помаже партизане* Ђорђа Андрејевића Куна, *Фабрике радницима* Славка Пенгова). Овако једнообразан садржај је тек мјестимично прекидан нереволуционарном материјом (Попа, Диздар, Ками).

⁵³ Тих година читаност сатиричном часопису *Јез* обезбјеђивали су рафинирано цинични наслови попут *Пролетери свих земаља, уозбиљите се!* или *Белешке са пута у бољу будућност*.

„црвеним романима”⁵⁴, њиховим екранизацијама и сличним филмовима са шаблонизираним неоромантичним јунаком, модернијом варијантом сентименталистичког модела са високо развијеним осјећајем за морал и правду⁵⁵, младима са „урбаним инстинктом” крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог вијека нису били атрактивни, нису их осјећали као „своје”⁵⁶. Потрага за једноставним људским причама са неполаризованим карактерима, који су све прије само не свеци, окретало је читаоце петпарачкој литератури⁵⁷ у којој се могло пронаћи нешто од *noir*⁵⁸ атмосфере, тада сматраном обавезним елементом модерних романа. Индустијски детективски романи су се масовно конзумирали као отклон и драгоцен окријепа од силесије соцреалистичких *bildungsromane*.⁵⁹ Филм се, иако под јаким утицајем савремене литературе, тешко одвајао од шаблона па се тек површински бавио проблемима младих (*Суботом увече*, 1957) и сасвим ријетко одлазио даље од екранизације монденских погледа југословенске омладине на благодјети потрошачког друштва (*Љубав и мода*, 1960). И домаћи филм у том часу, попут књижевности, нема у потпуности модерног наратива.

Провјера подобности филмских и књижевних наратива на више нивоа успоравало је процес стицања трендова, јер су Југословени за новине сазнавали углавном онда када би њихова актуелност достигла зенит или постала „далека” прошлост (*Ловац у жити* Церома Д. Селинџера преведен је на српскохрватски језик тек 1958. године, седам година по објављивању у САД, а Кеноов роман *Мој пријатељ Пјеро*, један од првих француских романа писаних у жаргону, тек 1961. године, деветнаест година након премијере у домовини). Ригорозним критеријумима

⁵⁴ Најчитанији су, свакако, они најрепрезентативнији: *Далеко је сунце* (1951) Добрице Ћосића, *Лелејска гора* (1957) Михаила Лалића и *Песма* (1952) Оскара Давича.

⁵⁵ На примјер, филмови *Прича о фабрици* (1949, Владимир Погачић), *Вратићу се* (1957, Јоже Гале) и *Била сам јача* (1953, Густав Гаврин).

⁵⁶ Од социјалистичких власти подржана фаворизација *партизанистине*, тј. садржаја који глорификује револуцију, ратни миље и проживљене страхоте у НОБ-и, није имала жељени ефекат. Одбојност према оваквом штиву, поглавито код југословенске младежи, из равнодушности је прерасла у отворени анимозитет („Свакога дана стотине нових књига се тискало да увећа незнање. И над свим тим благи воњ од испарења над толиким ђубриштем речи.” – Караулац 1972: 97). Свијест младих спрам наметнутог наратива сажео је у саркастичном опису шефа првоборца Мирослав Караулац (1932–2011) у роману *Топлотни удар* (1972): „О директору *Акције* (јасна алузија на *Борбу* и њен глас режимског гласила – примј. М. М.) сам слушао још раније; управо је био објавио и другу књигу мемоара из рата *Сјећања и успомене* али ни прву ни другу књигу његових мемоара нисам читао. Тиме сам добио на времену а можда и на безбрижности – али је зато моје знање о рату остало сигурно сиромашније за једно можда пресудно виђење” (Караулац 1972: 170).

⁵⁷ Углавном забавним романима који су излазили у едицијама Зелена библиотека, Рото библиотека *X-100*, *300 чуда* и „Зелени додатак” *Практичне жене*.

⁵⁸ *Noir* у литератури и филму подразумева демаскирање ружичасте слике свијета помоћу актерове циничности, његово изврдавање законских прописа као и одсуство мелодрамских сцена у наративу. Види: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/noir>.

⁵⁹ Угледни хрватски теоретичар књижевности Миливој Солар (1936) је у свом чланку *Забавна и досадна књижевност* покушао да објасни привлачност „лоше” књижевности: „Ако је досадна модерна књижевност досљедна у анализи свијести, забавна је досљедна у фикционализму; њена је истина што потпунија илузија. [... Човјека] забавља све што голица нагонске потицаје и нејасну потребу за виталном експанзијом. Отуда бруталност у забавној књижевности, њена љубав према злочину која је слабо прикривена морализаторском побједом правде, њена провокативна еротика и прикривени или отворени садизам. Будући да се у раду збива сваки дан исто и ништа се друго не може ни очекивати, илузија слободне животне активности мора дочаравати непрестано нешто ново, изванредно и неочекивано, али и схватљиво без већих интелектуалних напора. Забавна књижевност тако је сва у заплетима, али у веома схематизираним и једноставним заплетима; њен *modus vivendi* бесциљна је напетост као опрека равнодушном напору рада и празној досади нерада” (Солар 2012: 550-551).

овлашћеног цензорског тијела придружићемо и пуританско наслеђе увијено у социјалистичку бригу за младеж. Оно је долазило до изражаја када се требало спријечавати објављивање литературе са еротским садржајем и тако предупреди негативна егзалтација декадентног западног духа (нпр. прво превођење најзначајнијих романа Хенрија Милера). Да се онеспособљавању могућег лошег утицаја рјечника комерцијалне литературе приступало минуциозно и студиозно, доказ су, тих година изузетно популарни, крими-романи. Шкрти и нелирички нараторови описи незаобилазан су елемент *hard-boiled* жанра, и због њих су бивали жртва ревносних душебрижника и њиховог „уљуђивања”, на штету прецизног академског превођења.⁶⁰

Иако се плански радило на успоравању потпуног отварања државе за прво совјетске⁶¹ па онда и многе свјетске трендове, до тога је, барем у некој мјери, морало доћи већ крајем педесетих година прошлог вијека:

Пуцале су стеге, већ прилично олабављене, живот се мењао на очиглед свих нас.

Стасавале су генерације 44, 45, 46, 47... неоптерећене сенком светског рата који нису памтиле. Понашање, облачење, музика и све друге младалачке активности измичу контроли дотад неприкосновених државних културтрегера и душебрижника. Одлазак у иностранство и повратак назад нису више биле мисаоне именице; полако али сигурно прилив производа са оне стране грање почиње да заплъускује главни град и остале центре у земљи. Фармерке, мајице, јакне по најновијој моди постају свакодневна ствар и физиономија улице се веома мења (Џет 2008: 18).

Тренду јачања домаће књижевне продукције модерним књижевним изразом придружили су се, одмах по свом постанку, и загребачки *Кругови*, из чијег је првог броја извађена будућа одредница усмјерења часописа – *Нека буде живот!*⁶² Њихов вид реанимације књижевности и њеног израза (у првом плану најистакнутијих „круговаша” Антуна Шољана и Ивана Сламнига) ненаклоњена књижевна критика, тј. сви осим мањег броја позваних који су рјешење за ширење литерарног опсега одлучили препустити времену и природној селекцији (Михиз у Шољан 1956: 854), доживљавала је као игру средствима израза „безлични[х], безосјећајни[х] и плитки[х] људи” (Милићевић 1953: 715). Шољанова и Сламнигова „потпуна незаинтересованост за било какве озбиљније животне проблеме”, њихова ноншалантност, те „анемичн[а] љубав и шалјиви однос према жени” (Милићевић 1953: 714-5) дежурни критичари

⁶⁰ Преводилачко уплитање у ауторски текст није новост, али о дописивању реченица којих нема у оригиналу, као и преводиоачевом избору књишких умјесто жаргонских ријечи, није се много говорило. Један случај велике преводилачке слободе налазимо у раду непотписаног *Дугиног* преводиоца:

„You know them too, don't you? You don't live in the nice section of town. You know the dirt and how people are underneath. In a way you're lucky. You know it now, not when you're too old. Look at me, Joe. You've seen women like me before? I'm not much good. I look like a million but I'm not worth a cent. A lot of names fit me and they belong. I didn't get that way because I wanted to. He did it. Renzo. I was doing fine until I met him” (Spillane 1953: 8).

– У извесном смислу, ви имате среће – настави она. – Станујете у сиромашној четврти, борите се за хлеб, зарађујете новац поштеним радом. У тој свакидашњој борби за опстанак стичете искуство, док су другима за то потребне године. Сигурно сте већ долазили у контакт са женама из моје бранше. Ја не вредим много. На први поглед, рекло би се да сам девојка од милион долара, али је то само варка. Наравно, има идиота који би се заклели да сам успела у животу, али они и не слуте чиме то плаћам. Ренцо је створио од мене звезду. Али, шта ја од тога имам? Окружена сам олошем, типовима од којих се човеку коса диже на глави. Ни он сам није бољи. Природно је што га мрзим... а на махове и саму себе (Спилејн 1969: 5).

⁶¹ Након Резолуције Информбироа, у страху од *совјетизације*, сав умјетнички садржај изњедрен на Истоку младима у Југославији је био „ван домаћаја и табуизиран” (Жилник, 2011). Ситуација по присутност совјетске умјетности у Југославији се поправила већ почетком шездесетих услед „отопљавања” односа двије државе.

⁶² Крилатица је преузета из програмског текста Влатка Павлетића *Умјетност и слобода* (Шољан 1956: 852).

многих јавних гласила су одмјеравали као неумјетничке одлике достојне нижеразредне књижевности. Без израженог њуха за новине којима и јесте циљ „прекид са свом традицијом” (Томц 2010: 202) и са острашћено субјективним погледом на интелектуално писање, свејугословенска критика је јавно обезвријеђивала напоре аутора окупљених око часописа *Кругови* и њихових истомишљеника.⁶³ У једној својој раној критичкој цртици то чини и Томислав Ладан (1932–2008), критичар тадашње „нове генерације”:

Све што [Шољан] прича казује се језиком данашњим, читким и дојмљивим, као у, рецимо, Хеминг[веј]а и сличних писаца, али, као и у њих, и овдје алкохол игра важну улогу, и готово у сваком значајнијем тренутку ликови су њиме натопљени, чиме се постиже лакше пребацивање у исповједна стања, која би без тога изгледала натегнута и извјештачена (Ладан 1962а: 145).

Тек по гашењу истог поткрај педесетих година прошлог вијека и губљењу његове концепције у часописима-наследницима, као и стасавању нове ере књижевне критике – поглавито новинске – најистакнутијим члановима редакције *Кругова* неријетко су били посвећивани прави хвалоспјеви:

Иван Сламниг као да је с мјесеца пао у сувремену хрватску поезију. Наиме, његово је стиховање по свему изузетно, а у односу на традиционална (али и на сувремена домаћа) схваћања поезије – нахеро насађено. Он никоме ништа не дугује, предака нема, сљедбеника такођер: таленти његова калибра на прсте се броје у нашој поратној лирици (Мандић 1970: 34).

Иако читана, литература која је произашла из овакве политике *Кругова* није имала великог одјека на књижевној сцени, поглавито због њеног академског модуса.⁶⁴ Мост између академски признате и свјести обичног човјека допадљивије индустријске књижевности, морао је да буде што прије изграђен. Нову књижевност, поглавито читаоцима омиљенију прозу, са изразом приличнијим модерном добу Југославија је месијански ишчекивала:

Морат ће проћи можда још једна или двије књижевне генерације, па да се мало смањи број оних расцијепљених интелектуалаца, што су по настанку рурални, а по опстанку урбани: душом на селу, с разумом у граду; бића која доживљавају стројеве још увијек примордијално – као животиње. Све док тај тип с[к]риптора буде постојао, имат ћемо и њему примјерен тип

⁶³ Сумирајући учинак својих и дјела других „круговаша”, Антун Шољан се у раду-интервјуу *Захваљујем на питањима* присјећа острвљености књижевних критичара на њихов „тобожњи авангардизам” и нескривену нетрпељивост дотичних према њему, „конзервативном натражњаку”. Попис изузетно занимљивих критичких пребацивања, често на граници отворене увриједе, можете да пронађете у Шољан, 1970.

⁶⁴ „Круговашко писмо”, колико год да се бавило актуелним питањима, није проналазило пут до читалачких маса, махом због симболичности у изразу. Узмимо за примјер пјесму Ивана Сламнига *Zagrabia rediviva* (1981, 12):

Dalmoši dodoše dva po dva,
jedno si ti, a drugo ja.

Bosanci dodoše tri po tri,
dva sam ja, a treće ti.

Ličani dodoše četiri po četiri,
Slavonci dodoše pet po pet.

Thörök i Bröhmer, Brautz i Gnyáz
odoše kud pokazuje putokaz.

књижевних творевина. Кад њега нестане (кад дерустификација пријеђе у потпуну урбанизацију) можда нећемо добити неку дубљу и бољу осјећајност, али ће она свакако бити другачија: вјеројатно с мање усхита и описа, с више ироније и економије ријечи, што одговара једном модернијем ритму и духу живота (Ладан 1968: 237).

Она је морала да се појави спонтано, без осјетне комерцијалне компоненте у себи, да буде разговјетнија од авангардне поезије, која се, у тада још увијек заједничкој књижевности, успјела наметнути као савремени лирски израз.⁶⁵ За узор је ствараоцима могла да послужи новела *Осми дан у седмици* Марека Хласка (1934–1969), која је својим нонконформистичким односом према друштву и варшавским жаргоном била право откриће, нова пољска књижевност (Флакер 1983: 15-16).

3.1. *Излет у небо* Гроздане Олујић или Како смо посијали „дивље семе” у југословенске књижевности

Проблем оригиналности у књижевности није нов, он је њен неизоставан елемент још од устоличавања ове умјетности у 19. вијеку. У периоду након Другог свјетског рата, оригиналност се почела доживљавати као пишчева обавеза према читаоцима, као гаранција „квалитетног” садржаја:

... изненађењима, нужно, пјесници потичу и хране читатељску глад. Не изненађују ли, пјесници омашују: не домашују модерно, аутентично! Да не би промашили као пјесници, морају непрестано премашивати поезију: оно, наиме, што је под тим називом већ прихваћено, цијењено и оцијењено. Бити нов, бити свјеж; постати личан тако да будеш несличан; запањивати по сваку цијену, било како и било чим! Читатељска је жеђ за новим и нечувеним неутажива.

Никад пјесници нису стварали под већим притиском; лакше је бreme традиционалних канона него императив оригиналности у сваком часу и у свему.

Од пјесника се, у одређеним раздобљима, тражило мајсторство у потврђивању и обнављању традиционалних облика; канонизовано бијаше уклапање у канон. Од симболизма наовамо вриједи супротно: све је допуштено, под увјетом да није посриједи опетовање, него иновација: да је изум, а не тек умјешна примјена већ откривеног, познатог.

Б и т и н о в , и л и н е б и т и — девиза је модерног пјесника, свеједно којој школи или авангардистичкој стилској формацији припадао (Павлетић 1986: 12).

1958. године се појављује роман који у себи сажима компоненте новог, традиционалног и онога што ће се тих година у колоквијалном говору прозвати „лаганим штивом”, тј. популарне литературе забавног карактера. *Излет у небо*, првенац младе списатељице Гроздане Олујић (1934–2019), био је „у дослуху са модерним токовима европске и америчке књижевности” (Јовановић 2018: 11), али не толико новим изразом колико оригиналном архитектоницом нараторове личности.

⁶⁵ Влатко Павлетић у својој књизи *Кључ за модерну поезију* (1986) „непробављивост” авангардне поезије објашњава ауторовим планским очућавањем, никако пјесниковим упитним талентом: „За модерну је пјесму карактеристично да у себи можда више скрива него што нам открива. У теорији и критици модерне поезије постоји израз »ускраћивање смисла«, чијој бисмо прихватљивости евентуално и могли спорити, кад нам тисуће и тисуће пјесника не би на стотину различитих начина заиста ефикасно отежавали разумијевање својих стихова, па и цијелих пјесама. Колико год то они оправдавали различитим програматским начелима и разлозима, крајњи је учинак исти: читаоци морају модерну пјесму читати позорније, полаганије, усредоточеније, зналачки припремљеније, ако је желе усвојити као цјелину у којој семантоструктура никако не мора бити предоминантна. Очудњивањем и зачуђивањем пјесници данас успијевају освјетити већ отрцане мотиве и универзалне теме, омогућити читатељима увид у још невиђене љепотоносне могућности односа, а да и не говоримо да се тиме у бити једноставни сичеи обогаћују неочекиваним и драгоцјеним сузначењима” (1986: 177).

Миња Николић, као атипична дјевојка из провинције, нема социјалистички чист поглед на љубав:

– Љубав? – застадох запрепашћена [...] Шта је то љубав? Одсјај месечине на води? Бели сутон калемегдански? У ком облику, коме и кад се јавља? Постоји ли, или су је песници измислили? Због себе. Своје самоће. Хонорара и славе. Знам момка који то чини ненадмашно и шипарице јецају слушајући га. Он сам не осећа ништа, баш ништа, сигурна сам. Зашто би и осећао, уосталом?

Кад се све учини бесмисленим, потребно је измислити љубав. И ја сам то покушавала, понекад. Једном сам чак била убеђена да волим, да се нада мном небо раствара (Олујић 1984: 32).

неодлучан је члан љубавног „троугла”, и прилично је равнодушна према свему што, по полној вокацији, „мора”. Недосљедна и непринципијелна чак и кад је у питању сопствена интима, Олујићкина Миња је прототип модерне дјевојке – Југословенке збуњене прелазом из предатомског доба и диктираних свјетоназора у савремени урбани инферно. У немогућности да схвати кризе кроз које пролази, или прихвати размишљања мимо увријежених, околина је просуђује као фригидну природу, емотивног кастрата⁶⁶, председника „клуба равнодушних” (Олујић 1984: 34).

Проблематичну, по скоро једнодушном ставу критике, свијест студенткиње Миње Николић Гроздана Олујић је обликовала у емпиријском духу: перцепцију провинцијалке извитоперену ратним траумама и посвемашњим сиромаштвом у поратном Каранову надоградила је потенцом модерне жене из мегалополиса „исквареном” мисаоном литературом. Мињин тренутни „роман”:

Нисам знала шта да почнем са собом, а Пеђа је дрвио о Кјеркегору и апсурду. Баш лепо! Пробе атомских бомби над Невадом и Сибиrom, мали ратови ту и тамо, мале глади, мале смрти, мале говнарије, па шта! Слобода да се од више могућности одабере п р а в а важнија је од свега. Којешта! Каква слобода? Какве могућности! Ту си где си, и шта сада? Приметих како један плавокоси дирљиво упорно тражи нешто у мојим очима, затим се осмехује. Вратих му осмех напола растегавши уста. Да сам била мање уморна и мој осмех би био мало мање срачунато тајанствен. Али, ја сам била уморна. Уморна и равнодушна. Ствари су пролазиле крај мене не узбуђујући ме превише. Волела сам то стање, јер није захтевало ни најмањи напор, мада сам све оштрије осећала да би требало учинити нешто. Шта! То нисам знала, а можда нисам ни желела да знам: пливање низ струју лакше је и угодније, без обзира на приче да битке добијају они који пливају обрнуто.

„Какве битке? Зар их није било довољно?”, осмехнула сам се себи и загледала у Пеђу, иако сам знала да му то смета. „Посматраш људе као што се посматрају бубашвабе, под микроскопом!”, имао је обичај да каже. „Ти ниси чак ни бубашваба!”, одговарала бих, смејући се. „Ниси ништа!”, очекивала сам шамар, али он је покорно сагињао главу, и ћутао плашећи се да не одем (Олујић 1984: 11).

појачавају запажања код нас признатих књижевних великана (Пруст, Ками, Кафка, Дијамел, Хесе), јер је на тој, у том часу већ неактуелној, лектури заснована конфронтација јунакиње са околином, а нове моменте представља одмор уз *Тибетанску књигу мртвих*, овдје схваћеној као езотерично штиво у служби замјенског за исцрпљујуће филозофско:

⁶⁶ У роману *Излет у небо* наратор се често преиспитује. Нека од изнијетих мотришта су и генерацијског типа, поготово она о систему вриједности и његовом посвемашњем калирању: „Где је моје место у свему томе? Где нада? И постоји ли уопште нада? Печурке над Хирошимом и Невадом не стимулирају ме баш много да рачунам на сутра. Ја и не рачунам. Можда је то једино што вреди. Или је то све само моја филозофија да се оправдам? Људи за све морају да нађу оправдања. Наш век не оскудева у њима” (Олујић 2018: 51).

Полако, као да тонем, преврћем странице Дијамела, Хесеа, *Тибетанске књиге мртвих*, преведене са санскрита, чега ли, на неки идиотски енглески пун заграда и заградаца, пролазећи кроз замршену шуму питања на која нема одговора. Све је опсена опсене, сенка сенке, понављали су Египћани, Тибетанци, Веде, једино је душа стварна. У шуштању хартије, нејасном жагору гласова, као у некаквом полусну, покушавала сам да уловим ту душу и ставим је себи на длан као неког залуталог свица. Нека светли. Нека лети... Узалуд. У лобањи је кључало: испитни рок је за неколико дана, остави Тибетанце и загњури се у Марина Држића и Шишка Менчетића, Ненад би се на твоје месту одавно устремио на старе Дубровчане, Копитара, силазне и узлазне акценте... (Олујић 1984: 103).

Њен бијег у онострано⁶⁷ и „тематику промашених генерација” (Опачић 2011: 94) у вријеме фаворизације обновитељског реализма успио је да узбуди духове дежурних ревносника, који нису смијели да дозволе посрнуће духа „двадесетогодишњака гладних живота” (Опачић 2011: 66), које су, опет, препознали као могућу посљедицу нездравог ефекта циничних Мињиних закључака:

Човек са четрдесет година [...] зна да д р у г е о б а л е нема. Она је тек одсјај магле на води, плаветни прамен дима, ништа. Постоји једино за оне од двадесет. Једино је они траже, јер су живи и гладни живота и не пристају на отпатке. Остали су само добро ухрањени мртваци који ходају, паре се, плоде као некакве устркане бубашвабе које се више чак ни не питају чека ли их нека уздигнута папуча на крају зида (Олујић 1984: 103).

Изражени бунт Миње Николић је у великој мјери истовјетан оном „гњевних младих људи”. Ни она не жели да размишља о прошлости, иако јој ни будућност не изгледа бајковито:

Мирис песка, речног биља, катрана и риба наметљивом силином угура ми у сећање мирисе једне друге реке коју сам покушавала да заборавим. Чему сећања? Чепркања по пепелу, оживљавање лањских снегова?

Добро ми је позната прича о човеку који се скаменио окренувши се. Нећу да се окрећем, нећу да пипам по сећањима, да дозивам себе некадашњу. Чему скидање кожа? Довољне су маске, утолико више што се образине тек незнатно разликују од образа, а негде испод земље, све убрзаније, зри печурка отровнија од оне која је збрисала Хирошиму. Пробе у Невади и Сибиру њена су нежна најава, мада је, за сада, бар овде, мирно: само плаве груди реке разгрћу шлепови, врелина капље с листова врба, у даљини зуји град (Олујић 1984: 22).

Овом кругу припада идејно и генерацијски, јер се „генерације 50-их боре против конвенција” (Опачић 2011: 412), а са њиховим дјеловањем се, као студент енглеског језика и књижевности, упознала преко оригиналних издања.⁶⁸ Иако је, сходно угледању, за дефинисање сложености Мињиног лика Гроздана Олујић користила техничка средства пријератних писаца (ток свијести, лирски израз, реминисценције, укрштање маште и стварности), роман *Излет у небо* је одисао оригиналношћу и био назнака новог на, цјеловито гледано, југословенској књижевној сцени. Читатељски дио јавности није крио одушевљење романом, изразит успјех су постигле његова позоришна адаптација (*Излет у небо*, 1959) и каснија екранизација (*Чудна девојка*, 1962), али су, у међувремену, статус литерарног изгредника Олујићки донијеле новинске полемике у којима је дио тадашње критичарске врхушке, незадовољан виђеним, покушао да оспори квалитет *Излета*.

⁶⁷ „Особе које је највише волела нестају те она утеху тражи у источњачкој филозофији. Верујући да они које воле постоје и даље у неком другом облику, она развија *осетљивост* за онострано, замишља како је они посматрају са звезда” (Опачић 2011: 67).

⁶⁸ На објашњавање различитости „гњевних” и њене генерације Миња Николић не троши ријечи, понајвише зато што то не сматра никаквом новашћу: „Сви ратови прво донесу једну жртвовану, па једну рањену, равнодушну генерацију” (Олујић 1984: 29).

У јеку тихо-гласне борбе за престиж између *Дела* и *Савременика*⁶⁹, два београдска књижевна часописа, појављује се аутор који својим дјелом не одговара концепцији ниједног од њих. Као „неприпадајућу”, критички апарат није морао да је штеди. *Излет у небо* критика није доживјела као изазов за тумачење, не онако како би требало да се вреднује свако дјело које измиче створеним парадигмама. Иновативне прозне техникалије унијете у првенац Гроздане Олујић (непостојање временске дистанце између наратора и аутора, вјеродостојност шкртог вокабулара актаната, „лако” приповиједање) су тек узгред помињане, док су у први план истицане његове моралне неподобности и ироничан тон у алузијама на стање у југословенском друштву:

Неко је, очигледно, заборавио да искључи телевизор и спикер је понављао како смо пожњели толико и толико тона жита; добро је, значи, у најбољем од свих светова, неки мали ратови ту и тамо, врло важно (Олујић 1984: 32-3).

У то да је Миџин Београд прави Београд а не неки дистопијски град истовјетног имена, мање су нас покушали разувјерити први критичари романа Милан Богдановић (роман је аморалан), Петар Џацић (роман нуди „погрешну и ружну слику младог човека данашњице” онима „који не познају студентски Београд”) и Љубиша Радовановић (*Излет у небо* „није само једно помало егзотично сликање младалачких иживљавања у сексу или цинизам двадесетогодишњака”) (Јовановић 2018: 176-178, 180) колико ће то покушати да учине Ели Финци и Мухарем Первић, након постављања Олујићкиног првенца на позоришне даске.

Првотну и за младог писца афирмативну критику, каква и јесте трећа награда на конкурс ИП „Народна просвјета” из Сарајева за савремени југословенски роман у 1957. години, покушали су оспорити својим просудима изразито неподесног тона Ели Финци (1911–1980) и Мухарем Первић (1934–2011), узданице позоришне критике. Да је сва толико хваљена ауторкина храброст у употребљавању прецизних ријечи и описа тамо гдје су старији писци у љубавним сценама стављали три тачкице (Финци) и да је *Излет у небо* „једна сасвим несавремена књига без обзира што се служи фактима из времена у којем као да јесмо и њен аутор и ми на неки начин” (Первић у Јовановић 2018: 182-183) су биле изјаве које нису пратили чврсти докази. Њихови потписници су се трудили да аутентичност Миџине фигуре сведу на „егоистичну филозофијицу [...] засновану на једном [...] мелодрамском и неконзистентном лику из површног романа” (Јовановић 2018: 184-185). Потребе за оваквом, видно неаргументованом, реториком и њену идеолошку позадину разоткрио је Хуго Клајн у својој одбрани Олујићкиног *Излета*. Первићево и Финцијево заклањање иза неморалности Миџе Николић изгледа као планско позивање на друштвено неподобан елемент у литератури, једини са којим се може да начини важећи опозив изузетно хваљеног првенца. Скретањем пажње на „обрасц[е] духовног конформизма”:

Одједном, хватам себе у замишљању како би све то изгледало, док се она друга, трезвенија, зрелија, Миџа подругљиво смеје, додајујући: „Славна си, па лепо! Имаш не стан већ кућерину с терасама, мермерним подовима и крзнима белих медведа по њима. Зидови твојих соба

⁶⁹ Иако су оба часописа покренута 1955. године, већ након првих бројева и *Савременика* и *Дела* оживјеле су старе расправе између некада писаца а сада уређивачког тијела ових књижевних гласила. Јован Деретић тврди: „Програми *реалиста* и *модерниста* делују као упрошћавања и вулгаризација предратних ставова. Поделе међу њима често су биле више израз борбе за превласт у књижевности него поларизација књижевних одређења. Књижевност 50-их и 60-их година изразила се више у у стваралачким дометима појединих писаца него у књижевним стиливима, манифестима и публицистици” (Деретић 2004: 1149).

обложени су полицама с књигама. Ту су све књиге које би човек пожелео да прочита, али ти их не читаш. Славнима и богатима књиге су само украс: немају они времена за читање. Украс је и месингана плочица с твојим именом на улазу. И без ње сви знају да у белој кући на врху Топчидерског брда живи незаборавна Леди Магбет, величанствена Антигона и још величанственија Ана Карењина (Олујић 1984: 53).

Мухарем Первић жели да се не истакне, у похвалама посве пренебрегнута, „недопустиво *ружна слика* социјалистичке стварности” (Опачић 2018: 282), која је у *Излету* у *небо* чест визуелни колаж јунакињиним немирима:

За тренутак, док сам облачила своју једину, не особито привлачну сиву хаљину, у огледалу прекопута опазих како ми стрче кључњаче и лопатице (Олујић 1984: 19)

Стипендија ми једва стиже за јогурт за доручак и јогурт за вечеру, ако се једнога дана претворим у неку јогуртну муву, нека се не чуде (Олујић 1984: 65).

Сиромашни студенти смјештени у вјечно хладне баракe, бескућници који коначе у чекаоницама, постојање лица која за извјесне новчане суме врше побачаје су, у ствари, моменти који су засметали будним партијцима у редовима критике, или двије деценије послје у случају Лакићевићевог *Студенграда* (1979), ревносном партијском кадру у издавачком тијелу.⁷⁰

Иако видно некоректне и субјективне, ове негативне критике имале су далекосежне посљедице по романескни опус Гроздане Олујић, који, иако изузетно превођен и читан у иностранству⁷¹, у Југославији веома брзо нестаје „из понуде”, јер нови тиражи нису доштампавани. Непоимање њених иностраних бестселера као озбиљне књижевности (роман *Гласам за љубав* се због нараторових година вредновао као тинејџерски роман) довело је до вишедеценијског издавачког превида као што је објављивање другог издања романа *Не буди заспале псе* (1964) тек 2018. године. Намјеран или не, превид у облику прећуткивања постојања одређених дјела почиње изузетно лошим критикама романа *Не буди заспале псе* и наставља се игнорантским односом према *Дивљем семену* (1967), Олујићкином најчитанијем роману изван Југославије. Изградња медијског отклона од њених, по „доктринарној спреси социјалистичкога чистунства и клерикалнога морализирања” (Мандић 2006: 9) непоћудних, романа, ауторку је навео на аутоцензуру, одлагање рукописа у ладицу⁷² и писање бајки – литерарног жанра мање шкодљивог од романа саобразних времену у којем она континуирано ствара и живи.

⁷⁰ Иако објављен чак двадесет и једну годину (1979, Омладинске новине) након *Излета у небо*, роман *Студенград* Драгана Лакићевића (1954), због „на длаку” истог приступа друштвеним девијацијама социјалистичке омладине и деградирајућег описа друштвених пропуста, првобитно излази у цензурисаној верзији. Неправду исправља пар година послје (1985) загребачки издавач Знање објављујући га у цјелости (Лакићевић 1997: 243). Критичар Павле Зорић у поговору трећег издања *Студенграда* (1997) не именује ни људе ни организацију која се тиме бавила: „Постојала је професија партијских функционера, ’задужених’ да прате литературу и публицистику и да, по потреби, реагују на сваки израз сумње, отпора, порицања званичних истина” (Зорић 1997: 239).

⁷¹ Гроздана Олујић, на Западу сматрана и „представник[ом] новог таласа битника” (Опачић 2011: 82), одличне критике у иностраним новинама (*New York Times*, *Punch*, *Herald Tribune*) завредила је и својим праћењем свјетских литерарних трендова, повластицом ријетких у земљама тзв. Источног блока.

⁷² Друго издање Олујићкиног првенца *Излет у небо* (Народна књига, 1984) је скоро нови роман. Многи дијелови у оригиналном издању (Народна просвјета, 1958) су, за потребе новог, измијењени, неки су проширени, док су они са друштвено-идеолошким акцентом ублажени или одстрањени. Овом виду аутоцензура ауторка се приклонила из жеље да *Излету* удахне нови живот па га је преуредила по мјери млађих читалаца. Поучена искуством са осудом првенца, Гроздана Олујић је одлучила да рукопис свог романа *Преживети до сутра*, писаног у периоду 1959-1961, остави за вријеме кад његов фикционални свијет не буде увредљив по њен стварни. Премијерно је објављен тек 2017. године.

Уводећи нови тип јунака и нову тематику, Гроздана Олујић најављује прозу која описује психологију *нове генерације* (од шеснаесте до двадесет шесте године) која, иако одраста у социјалистичкој земљи, има доживљај света генерацијским јазом битно удаљен од претходних генерација и, исто тако (*хоризонтално*), близак животној филозофији било ког вршњака широм света. То је вероватно један од основних разлога што је роман [*Излет у небо*, примј. М. М.] у свету имао упечатљиву књижевну рецепцију (Опачић 2011: 93-94).

Несагледавање нове поетике изван партијским директивама створене призме један је од криваца за тек спорадично јављање исте на југословенском простору. Апаратчици у редовима критике обрушавајући се на tzv. увозни⁷³ и декадентни израз, одбијали су било какву инфилтрацију савременог у литерарно ткиво па су, бранећи на тај начин канонизовани стил писања, присиљавали младе ауторе да са читаоцима саобраћају „исправним”, потпуно деземоционализованим стилем, далеко изван главних струјања епохе којој су припадали.⁷⁴ Одличан примјер за то налазимо у прози Миодрага Ђурђевића (1920–1997), изразом и стилем превазиђеној већ у тренутку објављивања (1961: 13):

Био је први пут без ње на улици а да није изашао никаквим послом: први пут без ње, да не би био с њом... А, уствари, био је убеђен да се то није уопште ње тицало: он није хтео да буде без ње, хтео је само да буде сам са собом. Осећао је како се суши, како пресахњује, како му увек исти животни круг отупљује свежину. Почео је готово непрестано да се осећа као некада, кад је сувише дуго седео, попио више чашица него што је требало и сутрадан се осећао као да му је преко мозга прешла поплава: није више било искрица, него само муљ: све је било полегло и затрпано... Да би могла да га воли, зар није било неопходно да и он воли себе? Или бар да цени.

Труд уложен у стварање *Излета у небо* Гроздану Олујић није у Југославији промовисао у литерарног месију нове генерације, али ју је у мање конзервативном иностранству, чак и на основу „крњих” превода⁷⁵, промакнуло у заслужне индивидуалце. Олујићкино трендовско прегалаштво на „источном фронту” поближе је објаснила Зорана Опачић у свом раду *Поетика бајке Гроздане Олујић* (2011: 432-433):

У светској књижевности 50-их и 60-их се, под окриљем селинцеровске поетике, формира омладински роман који се бави унутарњим и спољашњим конфликтима младих људи, и тематизује табуисане теме: сукоб са родитељима и средином, развод родитеља, смрт, самоубиство, адолесцентска сексуалност, социјални проблеми, и у њих укључује популарну савремену културу, пре свега филм. Стога истичемо како је романескна проза Г. Олујић била одлучујућа за појаву омладинске прозе у српској књижевности: она представља парадигму новог прозног типа у националној књижевности. Миња и Слободан Галац [наратор у роману *Гласам за љубав*, примј. М. М.], свако унутар своје генерације, јунаци су који носе холденовски бунтовнички менталитет, али проистекао из специфичних превирања у послератној југословенској стварности, и описују климу шездесетосмашког покрета непосредно пре његовог избијања.

⁷³ Томислав Ладан сматра „да је англоамерички утјецај најновији [па је зато] и најочљивији” у нашим књижевностима. Примјећивање Керуаковог и Озборновог утицаја на „нашинце” чини Ладанов суд далекосежним и најстудиознијим до Флакеровог (Ладан 1968: 234).

⁷⁴ Многи млади писци су свјесно прилазили писању ратних прича и романа иако су од истог били удаљени одрастањем у пораћу тј. без икакве искуствене антиципације партизанске борбе. Томислав Ладан покушава да оправда ауторе с тим склоностима: „Како су ратом опсједнути и млађи (Лаушић, Славица или Бабић), неки се питају докле ће писце заокупљати тај несавладиви предмет. Ти додају како се на Западу »рат« у књижевности давно испуцао, заборављајући при томе да се тамо није ни тако ни толико пуцало као у нас. Нама је рат још увијек велики догађај/доживљај и разумљиво је што га тежимо књижевно свладати и превладати” (Ладан 1968: 241).

⁷⁵ Преводи *Излета у небо* на стране језике, баш као и других Олујићкиних романа, рађени су према (ауто)цензурисаном издању (Опачић 2011: 82).

4. ПРОЗА У ТРАПЕРИЦАМА

Створени јаз између академске и новинске критике књижевне продукције је растао, а од „вестернизације” као омиљеног објашњења за осуду младих гласова ниједни нису одустајали. Сумња у њихову оригиналност⁷⁶, не тако ријетка флоскула у критичком деградирању новог израза и могуће појаве плурализма стилова, иако често непоткријељена ничим до субјективним осјећајем потписника изјаве, требала је да замаскира вредновање на основу застарјелих аршина, некомпатибилних са временом. У корист прихватања визије модерног романа и његовог заживљавања у југословенској књижевности, поред наведених, нису ишли ни постмодерна толеранција и оспоравање који су довели до брисања границе „која је одређивала стандард квалитетног књижевног дјела одређене епохе. Јавља се толеранција укуса као модерна тенденција књижевних критика те непостојање опћег које би одредило квалитету постмодерног дјела” (Левентић 2019: 58).

Поткрај педесетих година прошлог вијека у бившој држави се могло назријети и стварање оригиналне литературе прозападњачког духа и забавног карактера. Булеварска или тзв. рото штампа веома брзо је постала неизоставни дио ставке „културно уздизање” препоручено радничкој класи кроз крилатицу Роберта Овена (1771–1858) „Осам сати рада, осам сати сна и осам сати одмора.” Свјетски познатим именима индустријске литературе (Ерл Стенли Гарднер, Зен Греј, Жорж Сименон) одлучили су парирати и домаћи аутори. Они су, првенствено *каубојце*, *кримиће* и *љубиће*, писали под псеудонимима англосаксонске звучности, због чега се, колико и због редакцијског нехаја, већини данас и не може утврдити ауторство. Владавина „лаке литературе” и несимулирана читалачка појама за истом⁷⁷ означила је побједу потрошачког погледа на умјетност, којом је кредибилитету оцјене академске критике нанијет озбиљан ударац.

Упоредо са књижевношћу за масе, почели су се јављати својим првенцима и тзв. „посткруговаши”, нова генерација младих и учених пјесника која је покушала да традиционални поетски израз замијени урбаним, примјеренијим модерном добу. Изабравши урбани сказ за свој изрицај, колико и потенцирањем истог, „посткруговаши” су отишли корак даље од својих претеча у савременизацији књижевног израза, као и приближавању свијету обичног (младог) Југословена. Контракултурна природа збирке *Пјесме* (1960) тројца МГМ⁷⁸ – Алојза Мајетића (1938), Бранислава Глумца (1938) и Звонимира Мајдака (1938–2017) – нескривено се изругује

⁷⁶ Антуну Шољану, у вријеме изласка његове збирке новела *Издајнице* (1961), „приговарало да се сувише угледао на америчку прозу која се опћим именом крстила прозом *тврдо куханих јаја*”, што је примаран доказ критичаревог непознавања ничега актуелнијег у америчкој књижевности од *ноара*, жанра који је још почетком педесетих година био ствар прошлости (Флакер 1983: 16-17).

⁷⁷ У говору о утицају забавне литературе на читаоце разних узраста у Југославији не може се пренебрегнути име Митра Милошевића (1924–1995), највјероватније најчитанијег српског писца свих времена. Он је, под псеудонимом Фредерик Ештон, у периоду 1959–1992, објавио осамдесетак свесака серијала *Лун, краљ поноћи*. Авантуре Доналда Сикерта, правдољубивог научника и борца против сваког вида криминала, ове југословенске комбинације Џејмс Бонда и Дијаболика, објављиване су (у више наврата и репринтоване) у едицији *X-100* романа издавачке куће *Дневник* из Новог Сада. У вријеме „стагнације” серијала (поткрај седамдесетих година прошлог вијека) свака нова епизода била је штампана у тиражу од 120 хиљада примјерака.

⁷⁸ Маријан Матковић (1915–1985) је надимак „МГМ” скројио од иницијала презимена три „дотепенца”, у складу са духом литературе којом су се ови јавили у књижевности (MGM = Metro-Goldwyn-Mayer, симбол Холивуда) (Ивањек, 2012).

текстовима културне традиције и покушава да се наметне као самодостатна и поезија у чијој актуелности ће овај књижевни род поново да добије смисао:

(...) кажем вам:
крепало је вријеме озбиљних пјесама
и у новој поетици неозбиљно је говорити о души (...)
пан је кит с долчевитом око врата
чело му је бетонско
поглед октански (...)
а да и не говорим како смо наивно вјеровали
да су муда пријеко потребна за први стих јаке пјесме (...)
као зимске гуме на фолксвагенима
тако потребним кад пада ах
не смијем рећи *снијег*
све бјеше другачије у наше вријеме
ин ауе тајм (...)
молим да ми не спомињете влати траве walt whitmana
неки гњили јесењи дан
тјескобу (...)
сада смо на жалу једне заиста нове поетике
и костури преко којих доједрисмо и открисмо
земљу
као да спомена вриједни нису (Глумац 2008: 44-45).

Са глумљеним или истинским увјерењем да је њихова збирка нови почетак за поезију, поменути тројац својом антилириком је напokon отворио битно поглавље аутохтоног савременог израза – оно које ће њен именитељ и први проучавалац Александар Флакер назвати прозом у траперицама. На различите начине, Мајетић, Глумац и Мајдак ће бити стубови ове стилске формације, иако ће, поготово признатих, сљедбеника имати мало. Ако погледамо посвемашњу југословенску продукцију овог прозног стила, згражаватељским односом према традиционалним текстовима у заједничкој књижевности се јавила још једино Мирјана Стефановић (1939–2021) са својим *Одломцима измишљеног дневника* (1961)⁷⁹. И она ће се, на себи и генерацији својствен начин, усагласити са загребачким колегама на тему превазиђености форме као књижевне клаузуле:

Форма у једном тексту важна је за писца и евентуално његове пријатеље, читалац је не примећује сем ако је рђава или ако ничега поред ње у делу нема. Форма треба да је једноставна а поглед на свет нов, и ако он евентуално захтева нову форму, она долази спонтано и природно, без насилних опонашања (Стефановић 1961: 34).

нечитке лирике:

Ми смо од ове навале метафора у савременој поезији, од ове гомиле симболике и компликованог говорења једноставних ствари (да им се закамуфилра простота), од свега смо тога покварили машту, начинили интелект изванредно савитљивим и гипким (бескичмењачким) толико да из сваке необичне комбинације речи, макар била најслучајнија, извлачимо дубљи смисао, читамо метафору, налазимо у њој скривену лепоту (Стефановић 1961: 64).

⁷⁹ Стефановићкиним *Одломцима* претходила је збирка пјесама *Волећи* (1960), али њу, као „еклатантан примјер поетског кича” и жртву раних критика Игора Мандића, нећемо укључити у дискурс о прози у траперицама због ауторкиног површног приступа проблему младих у њој. Иако су у њеним „хормонално оптерећеним” стиховима заступљене „мисаона испразност, одсуство било какве филозофске подлоге и површност доживљаја”, све делиције насловне нам стилске формације, Стефановићева у свом пјесничком првенцу није успјела да својом репортажном површношћу учини „да та поезија буде савремена”, већ само феминизирана јека Мајдаковог *фрајеризма* (Мандић 2011: 29-30).

и несавременог у актуелној књижевној продукцији:

Ми волимо машине. И написаћу збирку песама о њима чим пронађем погодан израз. Збирку у славу технике. (...) Да прекинем са традиционалном кукњавом на цивилизацију у име јагањаца и опаначког порекла. Да волим лимузину и њено гипко фоколико клижење као што се некад волео сјајнодлаки вранац. (...) Да ми један мопед буде љубак као мекетаво јаре (Стефановић 1961: 123).

Из наведених цитата видљиви су апели младих и учених писаца на урбанизацију југословенске књижевности и увођење у исту предметности савременог града и његових звукова. Неприкривено вестернизирани⁸⁰, они су (Мајетић–Глумац–Мајдак и Мирјана Стефановић) били први глас либерализованијег односа према књижевности и уступању јавног простора забавним елементима популарне културе. Иако вјесници новог израза у заједничкој књижевности, због угођаја младалачког нехаја у њиховим првенцима, али и актуелности у ери енормне популарности филма *Љубав и мода* (Радичевић, 1960), аутори *Пјесама* и *Одломака измишљеног дневника* су криво схваћени и, на дуже вријеме, прихваћени као промотери, од Савеза комуниста (СКЈ) тек прихваћене, популарне културе.⁸¹ Њихов рад, узет као логичан наставак и драстичнији одраз тежњи „круговаша” Антуна Шољана и Ивана Сламнига, послужиће слависти Александру Флакеру да 1976. године дефинише прозу у траперицама, јединствену стилску формацију у југословенској књижевности, те да њен континуитет и мијену у карактеру обједини у истоименом научном раду.

4.1. Александар Флакер и *минс проза*

Узевши Селинцеровог *Ловца у житу* за роман-параметар, аутор термина *проза у траперицама* (*jeans-prose*, скр. *JP*) Александар Флакер је, на основу компатибилних композиционих одлика, детектовао у неким европским националним књижевностима (мађарској, пољској, руској) приповиједаче, које су њихови ствараоци градили по угледу на Холдена Колфилда.⁸² Заједничко начело свим дјелима прозе у траперицама било је то да је у питању „проза у којој се појављује млади приповједач (без обзира на то да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој осебујни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре” (Флакер 1983: 36).

Тачност изјаве Јарославе Блажкове да Холден Колфилд „[...] има браћу по цијелом свијету, [...] омладину која живи тисуће километара на исток у посвема другој друштвеној средини” (Флакер 1983: 37-38) потврдила се и у југословенској књижевности. Нетом послје првог таласа опијености *Ловцем у житу* и планетарне популарности филма *Бунтовник без разлога* (Реј, 1955) почели су се у Југославији

⁸⁰ Појам „вестернизација” често употребљавамо умјесто појма „американизација”, поготово када желимо да сферу доминантних утицаја проширимо са америчког на читав англосаксонски свијет или Западни блок (Ђурковић 2021: 1).

⁸¹ Конзумацију забавног садржаја и, уопште узев, популарне културе, као мјеру стабилизације политичког живота и веће удобности грађана, дозвољена је новим програмом Савеза комуниста Југославије из 1958. године (Бухин 2017: 226).

⁸² Најватренији Селинцеров обожаваатељ је Едгар Вибо, приповиједач у *Новим патњама младог В. Улриха Пленцдорфа*. Неријетке су у овом дјелу салве одушевљења његовим изразом попут: „То је, руљо, оно право!” (Пленцдорф 1978: 29).

спорадично појављивати млади аутори који су, у мањој или већој мјери, слиједили Селинцеров концепт писања. Јављање новог израза у заједничкој књижевности и југословенски допринос овој списатељској моди, у двадесет година њеног постојања (1956–1976), пажљиво је и систематски рашчланио Александар Флакер у својој истоименој студији о прози у траперицама. Да би одстранио из литературе о младима сва неодговарајућа и гранична дјела, Флакер је „степен чистоте” неког домаћег романа у траперицама, као и његову репрезентативност, утврђивао помоћу схеме опозиција **недорасли** ↔ **одрасли**, интелигенције оличене у приповиједачевом идиому и вјеродостојности стилизованог усменог говора, о чему ће у раду тек да буде ријечи. Он је југословенску прозу у траперицама (а тиме и читаву заједничку књижевност) подијелио по националном кључу и то, у овом случају, на хрватску, српску (*прозу у фармеркама*) и словеначку⁸³ (*у каубојках*). Наишавши само у тим савезним републикама на наслове који „очијукају” или у потпуности контемплирају конструктивну схему прозе у траперицама⁸⁴, своју подјелу додатно је образложио и различитим узорима.⁸⁵

Помним рашчлањивањем Селинцеровог *Ловца у жити*, текста у којем се разликовни елементи прозе у траперицама најјасније очитују, Александар Флакер је утврдио да је југословенска романескна (у мањој мјери и поетска) продукција ове стилске формације само дјелимично настала на линији бунта, есенцијалне твари у америчком прототипу. Иако сродна по исмијавању културних тековина и друштвених конвенција, југословенска цинс проза се знатно разликује од параметарских узуса младог приповиједача утврђених по моделу Холдена Колфилда. Ову дистинктивну осебујност можемо уопштено да објаснимо различитим наслеђем, друштвеним системом, личним назорима као и не-више-тинејџерским годинама већине наших приповиједача у траперицама. Како проза у траперицама „не припада стабилним и чврстим формацијама” (Флакер 1983: 188), унисоност у свим њеним сегментима, као и интернационални синхронизитет, не можемо да очекујемо.

Регистровањем Колфилдове поштапалице „and all that (things)” у клишеу „... и те ствари”, прво у прози Антуна Шољана а потом и код Гроздане Олујић у роману *Гласам за љубав*, компаратистички њух Александра Флакера пронашао је окосницу за свој будући „прилог изградњи модела прозне формације на грађи сувремених књижевности

⁸³ Флакер словеначку прозу у траперицама сматра „рубном”, јер је њене слабе одјеке нашао тек у три новеле Рудија Шелига (1935–2004) (Флакер 1983: 201).

⁸⁴ За дјелимичан превид Александра Флакера узимамо непомињање *Босанског грба* (1969–70, у форми књиге 1975) јединог романа критичара и есејисте Томислава Ладана. Иако је *Грб*, као роман „с несвакидашњом ерудицијом и запањујућим језичким инструментаријем”, немогуће сврстати у прозу у траперицама, па чак и у њене граничне облике, „белетристички бисери о фрајерлуку” (Новак 2010: 548) га довољно приближавају тзв. новом књижевном дискурсу, који „ресурсе” новог израза мијеша са онима високе књижевности у неку врсту постмодернистичког меланжа. Овај роман, када би га због за то одговарајућих цјелина ипак укључили у корпус прозе у траперицама, био би једини представник ове стилске формације са подручја СР БиХ, иако су Ладана већ у вријеме изласка *Грба* у *Форуму*, сврставали у хрватске ствараоце.

⁸⁵ „Међутим, уза сву несумњиву назочност узора и предложака претежно америчке провенијенције, знатну су улогу у конституирању *ЈР* у појединим националним књижевностима играле, дакако, и националне традиције, а затим и поједини источноевропски модели” (Флакер 1983: 40–41). Јаку националну традицију код српских писаца Драгослава Михаиловића и Милисав Савића такође категорише као разлог граничности њихових изванредних првенаца: романа *Кад су цветале тикве* и *Љубави Андрије Курандића*. По Флакеру, *Тикве* се одликују „[...]врло чврстом структуром која правилним распоредом збивања подсећа на класичну трагедију, а писан[а] је стилизованим језиком београдске улице” (Флакер 1983: 18) док је Савићев Андрија Курандић типичан „[...]сеоски младић који се примакао градској култури али је у бити не интегрира” (Флакер 1983: 95).

средњо и источноевропске регије”⁸⁶. Сужавање опсега „заражавања” младих писаца селинцеровским изразом на поменуте географске оквире је условљено ужом славистичком специјализацијом „оца” прозе у траперицама, а и логичан је потез стручњака свјесног немогућности да, као индивидуа, буде познаваатељ свеопште свјетске књижевне продукције у двије изузетно плодотворне декаде.⁸⁷

У оном дијелу европске послеријатне књижевности коју је Флакер обухватио у својој студији детектовани су, мање или више истовјетни Селинцеровом концепту, чиниоци новог израза младих. У средишту наратива је увијек интелигентан, инфантилан (ријетко) или брутални приповједач, који, потпуно саживљен са достигнућима технолошке ере, комуницира генерацијски обојеним језиком. Наратив

– у складу са већ утврђеним схватањем и осјећањем опће биједи сувремене му стварности – представља не гласну, али зато врло дојмљиву ламентацију осјетљивог и умног човјека у духовној пустињи материјално и технички богатог свијета, којим тумарају шупљи људи (Ладан 1962б: 100).

Вид негације увријезаних вриједности је најчешћи узрок сукоба и њу је најбоље објаснити приказом Флакерове схеме опозиција **недорасли** ↔ **одрасли** (Флакер 1983: 47):

nedorasli		odrasli
ja (lik mladića) nas dvoje (mladić i djevojka) mi (ja i moji drugovi – hrv. 'klapa', polj. 'paka', rus. 'molodoj narod' ili – pomorski izraz 'biči')	↔	oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti) njihove institucije (profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj)
naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice)	↔	njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost)
naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang) dijalekt).	↔	njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni)

Екстраховањем постулата којима је „хтио означити само нека од збивања која су потврђивала опстојност модела или га битно нарушавала” (Флакер 1983: 30), Александар Флакер је компаративним сагледавањем савремене књижевне производње изоловао из исте честице јединствене стилске формације, коју ће све до читања *Нових патњи младога В.* (1972) Улриха Пленцдорфа (1934–2007) називати „младом прозом”. Непретенциозан придјев „млада” скромног комерцијалног капацитета је том приликом замијењен са „џинс”, називом одјевног производа који се везује за послеријатну

⁸⁶ Ово је поднаслов Флакерове студије *Проза у траперицама* (Флакер 1983: 3).

⁸⁷ Истражујући словенске савремене књижевности у потрази за дјелима која би одговарала моделу прозе у траперицама, Флакер је већ на почетку утврдио да је у питању изузетно обимна и разнолика грађа, те му је, како каже, преостало „или да [напише] мање или више допадљив есеј на тему »младе прозе« и »младе генерације« у славенским земљама, или да [приђе] изградњи модела који би истакнуо битне карактеристике онога што »млада проза« јест, а који као и сваки модел не би морао бити обавезан за све националне књижевности а камоли за сва дјела. Такав модел [...] требало би да буде реконструкција опћих обриса »младе прозе«” (Флакер 1983: 20).

генерацију младих (не нужно) бунтовника.⁸⁸ Срећно изнађени назив, изузетне звучности и прилично неконвенционалан за промтно прихватање од стране теорије књижевности, успјешно је повезан са назорима приповиједача у траперицама, који цијене „да су траперице поглед на свијет, а не хлаче” (Пленцдорф 1978: 22). Маша Колановић (1979) је у својој студији о симболичком отпору у текстовима прозе у траперицама потцртала адекватност Флакерове инвенције:

Њихово је доминантно значење неформалне, бескласне, унисекс одјеће тијесно повезане с америчким топосом [...] спаја[ле] конзумеристичку жудњу и отпор према доминантној идеологији.

И

артикулација траперица у књижевности тијесно је повезана са статусом западњачких, понајприје америчких вриједности у социјалистичкој свакодневици [...] [а] у вријеме кад је Флакер у именовању књижевно-повијеснога модела посегнуо за траперицама оне су у себи недвојбено имале уписане симболичку вриједност отпора (Колановић 2014: 131-132).

Иако је студија о прози у траперицама првобитно припремана за њемачко тржиште (*Modelle der Jeans Prosa*, 1975), као вид теоријског објашњења ендемности Пленцдорфовог романа⁸⁹ у националној им књижевности (Флакер 1983: 24), овај је

⁸⁸ Флакер и потоњи тумачи феномена траперица често под искреним бунтовничким поривом код наратора подводе и хировитост истог. Иако је та хировитост оличена у виду простог и безразложног инађења инстанцама и не може да нашкоди успјешној карактеризацији младог приповиједача, као што није ни у случају Бригите Гити Марчиновски у Шнајдеровом роману *Путовање у Јарослав* („Мрзим кад ми нетко каже сабери се. Онда се из принципа нећу сабрати.” – Шнајдер 1980: 164), потребно ју је диференцирати од разложног бунта.

⁸⁹ Лубомир Долежел (1922–2017) је у својој *Хетерокосмици* (1997) роману *Нове патње младога В.* дао сасвим нову димензију – постмодернистичку, притом ни у једној реченици не унизивши претходниково (Флакерово) одређење прозе у траперицама, напротив: „Пленцдорфов роман је типична манифестација контразваничне младалачке фикције, настале током 1960-их и 1970-их, у ех-социјалистичким државама – од Совјетског Савеза до Југославије – превасходно под утицајем Селинцеровог *Ловца у жити* (1951). Узимајући као шлагворт Вибоов хвалоспев цинсу, Александар Флакер назива такву књижевност ‘цинс прозом’. Таква проза је усредсређена на млађахног протагонисту, који као *Ich*-приповедач култивише стилске особености сленга градске омладине, доводећи у питање архаичне културне конвенције соцреализма. Флакер потцртава значај интертекстуалности у цинс прози, која неретко противставља неко ново остварење класичном тексту (...) Зар је могуће да је постмодернизам изнедрен у окриљу комунизма” (Долежел 2008: 277-8)?

модел, у Европи спорадично лоциран или налазив тек у одјецима⁹⁰, у југословенској књижевности већ увелико био дио популарне културе.⁹¹ Вођен том логиком, Александар Флакер је студиозно приступио проучавању домаће књижевне продукције и проналажењу у њој, по узусима цинс прозе, одговарајућих младих карактера. Ноншалантнији однос према књижевном стварању „круговаша” Антуна Шољана и Ивана Сламнига Флакер је оцијенио као преломни тренутак у стварању југословенске продукције стилске формације чијем теоретском моделирању ће послуже и „кумовати”. Њихови одрасли и интелигентни приповиједачи, „искварени” академским образовањем и миљеом, фрустрирани одговорностима наметнутим савременом човјеку, покушавају затомити свој урбани инстинкт бијеом у провинцију и приморска одмаралишта. Жељни евокације младости, неживљене због рата и послератне обнове, они изгарају у тој евазији своје личности и настојању да пронађу утопијску хармонију. Ову потрагу књижевни критичар Томислав Ладан обесмишљава тврдњом да је она ништа друго до тежња за животом „у озакоњеном егоизму” и да у позадини овакве прозе нема ничега осим „забављања, љубакања и обљубљивања”:

...у свим тим причама, с натезама, привлачењима и одбијањима међу људима, распознаје [се] кретање углавном унутар трокута извјесних вјежбаоница, плесаоница и гостионица, у којем је опет разапет трокутић ситне свакидашњице: опојна текућина, заједљиви разговори и појачана сполна дјелатност. Из свих тих догађаја и сусрета открива се посувраћена душа поремећеног градског сталежа у етичком ва[к]ууму послуже великих друштвених преврата, заправо једног свијета који је изгубио моралне норме [...] Ти јунаци без јуначких дјела, витезови без витештва, угрожени једнако извана као и изнутра, затварају се у мале скупине себи сличних такозованих друштванца [...] Он[и] не траже смисао, него ужитак, не истину, него угоду (Ладан 1962а: 146, 148).

Шољановим и Сламниговим приповиједачима недостаје у изразу много тога новог и селинцеровског да би се њихова капитална дјела и данас сматрала

⁹⁰ Александар Флакер је у најсавременијој свјетској књижевној продукцији тражио романе-еквиваленте југословенској прози у траперицама, како би, аналитички, њиховим ауторима супротставио стране писце као могуће узор. Изнађена рјешења се нису показала као најсрећнија (Рејмон Кено, Василиј Аксејонов, Гертруда Стајн, Јуриј Олеша, Франсоаз Саган, Валериј Шевчук), јер њихова дјела наши „траперицари”, изузев „круговаша” Шољана и Сламнига, те Мирослава Караулца, нису читали. Неподударане са „зорима” Флакер је објаснио формацијском несталношћу и њеним константним развијањем, али њен развитак налазимо само у југословенском миљеу, не и у европским књижевностима гдје је цинс-проза, сведена на тренд „кратког даха”, третирана више као пишчев стилски излет. Тако ендемске појаве Пленцдорфовог романескног првенца (1972) и романа *Путовање у Јарослав* (1974) Ролфа Шнајдера (1932) у ДДР-у не чине књижевност ове државе и баштиником Флакерове стилске *spezies*.

Доказе о неприсутности прозе у траперицама, поготово њеног „чистог” облика, у европским књижевностима дао је Лубомир Долежел, и то на примјеру тумачења наратива романа *Нове патње младога В. Улриха Пленцдорфа*, књиге која „изражава универзални постмодернистички порив за превредновањем класичног канона” (Долежел 2008: 278). Долежел је оно што је Флакер окарактерисао као космополитизам младог Вибоа, обезличио и свео на неурастенично понашање тинејџера зараженог *вертеризмом* у наративу који је, типолошки гледано, постмодернистичка прерада класичног Гетеовог дјела. „Пленцдорфова прерада је својеврсна транспозиција[:]. Вертерова трагична прича премештена је из немачке кнежевине с краја осамнаестог века у Немачку Демократску Републику током 1960-их” (Долежел 2008: 214), нека имена и околности су измијењени у складу с навикама наративне генерације (он „исмева званичне друштвене обрасце, апотеозира цинс, слуша рок музику и слика апстрактне слике” – Долежел 2008: 217), али сам наслов је јасан упућивач на прототекст (*Јади младог Вертера* ↔ *Нове патње младога В.*), што је Флакер у свом трактату о прози у траперицама пропустио да нагласи.

⁹¹ До 1976. године су изашла сва битнија дјела југословенске прозе у траперицама, чак је постала примјетна и њена хибридикација, оличена у мање успјелим наставцима популарних наслова (*Хеј, нисам ти то причала* Моме Капора и *Стари дечки* Звонимира Мајдака).

пуноправним чланом канона траперица.⁹² Дистинктивним обиљежјима прилично удаљени од цинс прозе (академска одмјереност у изразу, анемичне приповиједачке природе), Флакер их је навео као прототипове понајвише због тога што је њихово стваралаштво јако одударало од тадашњег романескног стандарда, које би се, узмемо ли у обзир превагу протежираног соцреализма и традиционалан укус читалаца, могло да назове и револуционарним. Њихови приповиједачи, „незаинтересован[и] за компликовану машинерију циља, занети неким другим светлијим светом, градитељи у себи, довољни себи, својој самоћи, својој константној празнини, својој отуђености од света” (Караулац 1961: 188) су се понашали и резоновали другачије од упрошћених природа НОБ хероја, али описи којима им је цртана нарав нису се много разликовали од деземоционализованих приказа савременика као што су Радомир Константиновић (1928–2011) или Миодраг Ђурђевић:

А онда, исто тако нагло као што је дошла, паника се почела смиривати. Препирка је јењала, престали смо се међусобно увјеравати у било што, гуњали смо још неко вријеме, али већ смо полако и инстинктивно кренули у неуредној групи за Роком који је цијело то вријеме стајао мало по страни и проматрао нас, а сада се насмијешлио и полако пошао цестом даље, држећи напола окренуту главу да види кутком ока да ли га слиједимо. Слиједили смо га (Шољан 2004: 35).

Насумице одабрани цитат из Шољановог репрезентативног романа *Кратки излет* (1964) требао би да потенцијалног читаоца овог рада увјери у јаку конзистентност „круговашког” писања са високом књижевношћу науштрб новог, питеорескнијег израза прозе у траперицама, примјерице оног Звонимира Мајдака:

Али њих још нема, свиње поспане.

Није баш био индиферентан кад се дјевојка-пунђа наслонила на леђа дечка са веспом обухвативши га рукама око паса, прилагођавајући се сједишту. Престала је мислити због вјетра који јој је још више загладио тканину хлача. Загрцнула се у виру зрачне струје.

Престати мислити и лежати на блиједој свиленастој трави међу виноградима!

Ипак отрцано. Исфилмовано. Све те претпоставке су јутарње бесмислице. Тријебљење од сна, одстрањивање масти из кутова очију (Мајдак 1965: 27).

У прилог наведеном иде и карактеризација Шољановог прозног израза као *симулираног приповиједача* од стране Игора Мандића у истоименој критичкој цртици. Овај критичар је забиљежио да је оно исувише видно угађање „млађе генерације приповједача сензибилитету свог времена, своје епохе, своје генерације” и погађање општих мјеста „тог модерног сензибилитета” мислећи притом на „ове кључне тачке: бесмисао, издаја, нада, вјечно остајање, кретање, циљ, сан, вртња у кругу” (Мандић 1970: 146). На истом мјесту Мандић тврди да је свако догађање у Шољановим причама:

...сведено на минимум, традиционални приповједачки заплет потпуно је одстрањен, духовна стања лица сабрана су око неких примарних, егзистенцијалних стрепњи. Његово отклањање свих традиционалних одлика причања могло би се назвати приповједачким аскетизмом кад би имало дубину коју аскетизам претпоставља. Можда је боље рећи да Шољан у својим причама свјесно форсира баналност свакодневног живота, па отуда и оскудност сваке његове приче. Недогађање и безначајност – то су двије прешутне категорије Шољанова причања. (Мандић 1970: 146-7)

⁹² Овим „ускомешаним, нестрпљивим побуњеницима из *Кругова*”, Алојз Мајетић у *Путовању кроз три завичаја*, трактату о својим литерарним почецима, спочитава „хофирање са сленгом”, али у рукавицама, „више као двојица господичића, финије, дистанцираније” (Мајетић 2009: 591).

Цвјетко Милања (1943) прозу најистакнутијих „круговаша” дефинише као „егзистенцијалистички алегоријски тип романа” (Милања 1996: 53), а Велимир Висковић (1951) чак изузима Антуна Шољана и Ивана Сламнига из прозе у траперицама и тај свој потез аргумендује њиховим неселинцеровским узорима. Он код поменутих „круговаша” проналази:

...контакт[т] с нешто старијим америчким писцима, а осим тога у њихова је дјела неријетко укључено мноштво литерарних конотација и експеримената у обликовању текста, тако да искуство [цинс]-прозе може бити само дио, и то не најважнији, онога литерарног искуства који они интегрирају у своје прозе (Висковић у Мишковић: 2014: 3).

Овим закључком се хрватски стручњак приклања постојећој подјели јединствене Флакерове формације прозе у траперицама и припадајућих јој прозаика (Мишковић 2014: 3-4), према концепту организованости, на круговашку *hard boiled* прозу⁹³ и антиципаторски концепт цинс прозе. О оправданости исте биће више ријечи у раду.

Тројац МГМ (Алојз Мајетић, Бранислав Глумац и Звонимир Мајдак) је, иако искрен заговоратељ нових тема и новог израза, свој првенац изградио на ироничној побуди да се, попут толиких почетника на пољу књижевности, мора доказати баш лирским изричајем. Иако су се и у потоњем стваралаштву враћали лирици, ови, већ само са заједничким првенцем акредитовани⁹⁴, књижевници су остали вјерни свом модерном лирском сказу, који није био ништа више од интерпункцијом неоптерећене реченице изломљене у стихове.⁹⁵ На специфичан начин исмијавајући још увијек популарне форме дневника, мемоара и споменара, свој допринос развоју прозе у

⁹³ „Сламнигов и Шољанов рад често се доводи у везу с ауторима које су преводили па је њихова проза често успоређивана с англоамеричком тврдокуханом прозом (енгл. *hard-boiled prose*), особито Сламнигова с Хеминг[веј]евом због опонашања свакодневног говора и говорне синтаксе, затим упорабе тзв. 'лигаментних' честица (*то јест, односно*) као и различитих облика понављања. То је обиљежје своје прозе описао и сам Сламниг:

Ја сам свакако почео с тим да пишем прозу која звучи као разговор, не знам да ли сам једну написао у трећем лицу, све су у првом лицу, све имају тон ћакуле, причања (...) Дакле, ја јесам ишао за тим да пишем као што се говори, до те мјере да готово да се осјети замуцкивање у прози, или да често пута поновим „то јест“, да сам своју реченицу идем тумачити, као да ме сад овај није добро разумио, као да ми је живи слушаца присутан” (Баковић 2019: 168-169).

⁹⁴ По ријечима Бранислава Глумца, већ након *Пјесама* (1960), тројац МГМ је примљен у Друштво хрватских књижевника (ДХК) (Ивањек, 2012).

⁹⁵ Ову, на „трулом Западу” већ стандардизовану лирску структуру, на нашим просторима је популаризовао, у знатној мјери, баш тројац МГМ. За ваљан приказ ове конструкције искористићемо строфу из пјесме Алојза Мајетића *Како читати одакле почети* (1977: 5).

пинцетом
избаците
сувишна слова
све до једног
одшкрините странице књиге
фркните напоље
сваку трошну ријеч
крапом развалите умиљато-љубазне реченице
потпалите динамит
ако су армиране
истресите ту прашину та стољећа
тај класични спокој

траперицама у оквиру југословенских граница дала је и млада књижевница из престонице – Мирјана Стефановић. Њени *Одломци измишљеног дневника*, иако на моменте провокативни и субверзивни, бивају награђени још у форми рукописа (1959, Награда Новосадске Трибине младих). Судећи по наведеном, заматак прозе у траперицама и клица бунта у истом промиче ревносим службеницима цензорског апарата, за разлику од развијеног облика ове стилске формације оличене у *Чангију*, најпознатијем роману Алојза Мајетића.

4.2. *Чанги*⁹⁶

Први додир југословенске јавности са новим изразом био је уједно и први детектовани проблем са прозом у траперицама.⁹⁷ Роман *Чанги*⁹⁸ Алојза Мајетића је доживљен као удар на социјалистичку едукацију омладине засновану на скромности и прегалаштву појединца због чега су аутор и издавач позвани на одговорност. Да ли је Мајетић, „новопечени загребачки фрајерчић који је нескривено заударао на Запад” (Мајетић 2009: 585), стварно имао намјеру поткопавањем социјалистичког поретка прискрбити себи титулу дисидента? Из данашње критичке перспективе, *Чанги* као први „чисти” приповиједач југословенске прозе у траперицама, удаљен од ратних помрачења свијести и постављен у мирнодопско вријеме и под свјетла велеграда, није ништа друго до саможиви вјетрогоња који својом агресивном природом плијени али је без конкретног плана и моћи подривања. Добродошао апаратчицима као доказ њихове ревности, Мајетићевом роману се замјерала порнографија, „неистинито приказивање омладине на радним акцијама”, те природа и размишљање самог *Чангија*, јер је он, као такав, лош узор потенцијално одушевљеном читаоцу којем би усадио сопствене

⁹⁶ Поглавља 4. 2., 4. 3. и 5. 3. представљају проширенију верзију поглавља из мог научног рада објављеног под називом *Субверзивни дискурс прозе у траперицама* (2022: 227–243).

⁹⁷ Иако је оспоравање садржаја *Излета у небо*, првог романа Гроздана Олујић, старијег датума (изашао је 1957. године), *Чангија* (1963) сматрамо првим правим „проблемом” југословенске прозе у траперицама, поглавито због судског процеса који је поведен против њега.

„У београдском водећем дневном гласилу »Политика« објављена је у просинцу 1963. прва вијест о процесу који се завртио око романчића *Чанги*.

Под насловом *Тужилаштво у Новом Саду тражи забрану романа »Чанги«* с надневком *Нови Сад, 16. децембра* и поднасловом *Писац књиге је Загребчанин Алојз Мајетић, а издавач »Прогрес«* из Новог Сада Судска расправа одржат ће се у петак објављена је краћа вијест:

Окружно јавно тужилаштво у Новом Саду упутило је предлог Окружном суду да забрани растурање романа младог загребачког писца Алојза Мајетића »Чанги« који је недавно изашао у едицији »Мале књиге« у издању издавачке куће »Прогрес« из Новог Сада. Тужилаштво тражи забрану ове књиге због порнографије и неистинитог приказивања омладине на радним акцијама. Саму хронологију и остале дескрипције изнио сам касније у другом дијелу новог проширеног издања које је 1970. године изашло под насловом *Čangi off gotoff*” (Мајетић 2009: 586).

⁹⁸ Аутор дисертације се, због ваљанијег појашњавања наведених примјера, одлучио на коришћење оригиналног издања романа *Чанги* (Прогрес, Нови Сад, 1963), не самоцензурисане истоимене верзије (1980, 1985, 2004) или оне доступне под именом *Čangi off gotoff* (Знање, Загреб, 1970). Овакав потез је нашао за логичан, упркос увријежености да се за проучавање користи последња ауторовом вољом потписана верзија дјела, углавном због вјеродостојније материје наратива који је у том издању и судски процесуиран.

прозападњачке вриједносне ставове.⁹⁹ Због тога што је „симболички отпор креиран [ов]им романом третиран као политички” (Колановић 2014: 137), *Чанги* се не може посматрати изван контекста дјела које „у себи садржи управо наведену климу времена бунтовних шездесетих” (Колановић 2014: 133).

Индиција за горенаведене оптужбе, мада много „невинијих” капацитета од оних који су им додијељени у хиперболисаним интерпретацијама цензорског апарата, у *Чангијевом* наративу није мањкало. Насловни антијунак, Чанги Станишић, младић много ноншалантнијих животних назора од оних препоручених омладини у социјалистичком друштву, члан је разуздане *клапе* која дивља загребачким улицама. Након једне *журке*, отуђује аутомобил и њиме усмрђује пролазника. Истријежњен у секунди, одлучује се за бијег на омладинску радну акцију. *Клапа*, схвативши шта је посриједи, здушно покушава омести истрагу ислѣдника Грабовца и тиме помоћи другу. Чанги се на радној акцији само привидно повиновао правилима заједнице, тек толико да не упада у очи бригадирима. Досљедан у својој безобзирности, Чанги упира све снаге у планирање даљег бијега а на мисли о покајању, пријављивању и издржавању казне не троши вријеме. Његове интимне премисе су постулати бруталних приповиједача у траперицама¹⁰⁰ и иако је функција тих исказа удаљавање *Чангија* од калупа наратора у производним романима, они су, мада плод фикције, озбиљни укази на многе недостатке тадашњег поретка нпр. насилност народне милиције или неуспјех индоктринације омладине.¹⁰¹ *Чанги* је, због усхићености насловног антихероја спонтаном безобзирношћу његове генерације, роман хвалоспјев земним задовољствима и законски кажњивим ужицима, али и наратив који је дефинисао прохтјеве подмлатка друштвеног метиља социјалистичке Југославије – тзв. *црвене буржоазије*. „У Мајетићевом је роману темељни облик понашања фрајерске клапе хедонистичко доколичарење чије су кулисе саткане од западњачкога популарнокултурног имагинарија” (Колановић 2014: 135):

Имао би своја властита фина колица с климатским уређајем... и зеленим стаклима у цинемаскопу... котачи с бијелом гумом... антена подрхтава... двије стотине миља на сат... И не само кола. Имао бих вилу од стакла и алуминија, у дворишту базен од пластике... а у њихалци, разапетој између двије палме, љуљушка се моја осма или осамнаеста жена, пије коктел у којем пливају три коцке леда, потпуно нага, као сирена... (49)

⁹⁹ Идеолошки интонираном интерпретацијом *Чангијевог* наратива југословенска књижевна критика се изједначила са предратном острашћеном, па чак и скерлићевском. Спочитавајући Мајетићу искривљивање реалема и држећи све проблематичне ставове насловног омладинца за представљачке дигресије, „струка” је својим назадним погледом на књижевно дјело и фикцију са миметичког становишта потврдило „наивну критичку праксу” (Долежел 2008: 30), а све под изговором како још увијек има читалаца који цијене „да особе које постоје у природном фикционалном свету јесу (или би требало да буду) ’стварни људи’” (Долежел 2008: 263).

¹⁰⁰ За репрезентативан примјер дезилузионистичких начела Чангијеве *клапе*, али и за назначивање разлике између класичног и бруталног приповиједача у траперицама, можемо узети њихов шовинистички поглед на полну зрелост дјевојака: „[...] дјевојку треба дехименизирати, али тако да се она у дефлоранта не заљуби, штавише, ни да га замрзи, то јест да дјевојка почне обожавати коитирање, али не с једном особом него опћенито, с мушким дијелом човјечанства, с клапом” (Мајетић 1963: 44).

¹⁰¹ Увријежено је мишљење да се на радне акције ишло из идеолошких разлога тј. да се буде друштвено користан. Чангијев бијег на једну такву није био логичан потез „свјесног социјалистичког омладинца” већ једини излаз за бјегунца пред законом. Признање да је на ОРА-ма било и таквих „реакционара”, угрозило би углед још једног социјалистичког мита. Како би нереаговање на Чангијево исмијавање младих људи који су се ту нашли због искрене жеље да изграде сваки кутак своје земље било једнако признању, судска забрана романа је била логичан слијед. Петнаестак година касније, нереаговање ангажованих критичара на сатиричан тон у приказивању истина о акцијашима у хумористичком стрипу *Васа Траса* (1981) и филму *С.П.У.К.* (1983) ознака су издисаја социјалистичке цензорске пресије.

Чангијева сањарења овог типа су, из перспективе данашњег читаоца и проучаватеља, тек занос једног инфантилног тинејџера. Та очигледност додатно отежава правилно разумијевање негативног става цензорске комисије о оваквим постулатима за *dolce vita*-у југословенске омладине. На исти начин ће се данас посматрати и нехај *клапе* за социјалистичке тековине, у то вријеме озбиљан прекршај, јер „за фрајере из Мајетићева романа не постоје 'свете' и недодирљиве симболичке вриједности. Њихов је мо[т]о провођења времена првенствено лудички како је то артикулирао приповједач романа: 'Неозбиљним стварима дати озбиљну форму, поигравати се, то је један од закона клапе'" (Колановић 2014: 134).

Чанги духом знатно одудара од протагониста, тада актуелних, наслова Мајетићевих савременика. Његов карактер, који је потпуно у духу нове поетике и једне нове психологије, највидније попуњава језичка компонента:

Његов језички идиом је шатровачки, у стилу фрајера шездесетих година. [...] [Таквим] идиомом Мајетић остварује упечатљив колорит. Реченица је Мајетићева задихана, трамвајска: то је реченица улице, реченица »шпице«, реченица журева, студентска реченица, мензашка реченица, фрајерска реченица, реченица кратка, одсјечна, урбана, асфалтна, живчана, зафркантска... (Мандић 1977: 71-72).

Њоме је Мајетић успио остварити аутентизацију простора и ликова. Сама чињеница да је за говор и интимни монолог актера изабран језик „полусвијета” – аутохтони загребачки жаргон из раних шездесетих – и да је, као такав, монтиран у лик који је сушта супротност социјалистичком освјешћеном младићу, била је исувише провокативна за цензорски апарат. Већ овај Мајетићев потез се могао разумјети као оспоравање идеолошких кодова, субверзивни акт уперен против, од власти препоручених, манира писања. *Чангијев* наратив, сав у инсистирању на извитопереним начелима младежи¹⁰² и склоностима ликова да обезвријеђују и унижавају социјалистичке пропагандне митове¹⁰³, ни чињеница да му је окосница фиктивна није спасила сврставања у „опасне елементе”. Фиктивна прича о савременом младићу, инфицираном цивилизацијским добрима а не важећом доктрином, смјештена у фиктивну југословенску садашњост задахнуту реалијама, преозбиљно је схваћена. Разлоге за то, ако занемаримо шкодљивост Чангијевих цивилизацијских комплекса по могуће адресате, можемо наћи у Мајетићевом разбијању лингвистичких и романескних калупа, обилној ласциности овог романа и изругивању социјалистичком контексту.

Издвојивши се из тројца МГМ, Алојз Мајетић је одлучио да отјелотвори приповиједача у складу са стварносним моментом. Успјело онеобичавање Чангијевог лика је цензорско тијело доживјело као провокацију иако је оно било потпуно у складу са извитопереним понашањем градске омладине која је, заведена „несоцијалистичким

¹⁰² Да Чангијевој *клапи* сексуалне бестијалности нису стране, писац нам сугерише већ уводном сценом у роману тј. игром сињске алке у кућној атмосфери. Називање егзибиционистичке играрије именом ове традиционалне игре је одличан приказ ниподаштавања вриједности до којих држе старији.

¹⁰³ Иронија је обавезан елемент дискурса младих људи па се она ни у *Чангију*, зарад вјеродостојности, није смијела заобићи. Неријетко су на њеном удару социјалистичке реликвије нпр. химна *Хеј, Словени*, или како је у *Чангију* приповиједач назива „врло стара пјесма”:

Чанги није стајао чврсто као клисура и није пјевао да му узалуд пријети понор пакла. (87)

Ни банализовања функције радне акције и свођења овог сегмента југословенске историје на потрагу за сексуалним партнером није умањало у *Чангијевом* наративу:

Црнокошу с косим жабуљим очима видео сам раније у граду. [...] И zgodне бебе кроче на изградњу. Нисам то знао. На крају би могло испасти бомба забавно. Оставимо лирику; него: је ли паметно што идем доље на овакав начин, у оваквом облику, у оваквој амабалажи? (40)

Гњусо, градски *боу*, не види себе ни своје *френдове* искрено у „тој ствари”, раду за заједничку добробит: *Да ли је Чанги укебао какво невинице? Мора да фрајер навелико глуми свјесног омладинца.* (105)

утицајима”, у социјалистичкој нам стварности представљала озбиљан проблем народној милицији. Иако не непознат¹⁰⁴, модерни се сказ, оличен у *Чангијевом* жаргону, доживио као новитет и одушевио релативно мали број читалаца, оне који су до њега успјели доћи прије судске забране и повлачења књиге из књижара.

На пропагиране теме из НОБ-а свикле читаоце, највише несвјесног утицаја сигурно су имали другачија перспектива и сагледавање проблема пораћа и обнове, али ништа им мање у томе није помогла и *ich*-форма *Чангија*, елементарни чинилац сказа. Лице без знатног књижевнотеоријског знања неће моћи да одговори на питање шта га је у Мајетићевом поступку „купило” и да ли је то баш била присност коју је осјетио у *Чангијевом* казивању. Навикли на свезнајућег приповједача који у причи говори о неком другом, читалац ће у покушају да задовољи личне стандарде, углавном дати предност *ich*-форми. Иако перспективно мањкава¹⁰⁵ и једнодимензионална, она остаје најпривлачнија простом конзументу књига и југословенском упражњаватељу масовне културе, уморном од хронично бескрвних и неријетко баналних соцреалистичких романа.

Премда наративом и језиком поједностављен у складу са укусом приповиједачеве генерације и публике којој се обраћа, *Чанги* Алојза Мајетића није грађен као булеварски роман, као лектира оних о којима се у роману говори. Мајетић је извео симплификацију многих елемената наратије по узору на књижевни израз изложен у *Пјесмама*, али је у *Чангија* уплео и нешто из романескне традиције тзв. високе књижевности – полифонију гласова. У Мајетићевом тексту налазимо удвајање приповиједачког гласа свеприсутног пријатеља и члана *клате* са класичним приповиједачем у трећем лицу, које никаком интерпункцијском ознаком или шрафирањем није одвојено од *Чангијевог ich*:

– Darling – дрекне Чанги иза Верчиног уха и дланом је удари по стражњици. Није баш отмјено, али је naturellment, хи-хи, хтио је рећи, а што до ђавола да говорим с том офуцаном њушком. Свега овога је заправо доста. Треба нестати у дјетињство и бити невин, бити јунфер и јунферски се заљубити у јунферицу, слинити се на неком пропланку, страховати кад откопчаш једно дугме на грудима, стијдјети се своје голотиње, плашити се кријеснице и млазова свјетла који допиру с удаљене аутостраде, бити млијечан, бити балавац, зашто се овај даса понаша као балавац? Дође са мном да пле[ше]мо па поф! по стражњици. И то ми је некакав одгој. Какви су то gentlemeni? Зашто гледају филмове кад нису у стању научити. Пијан је као хумус. (9)

Ова ознака комплекснијег приступа приповиједању није „селинцеровска”, она је траг компромиса младог писца са традицијом, укусом публике и наметнутим окосницама. Премису о софистицираном а намјенском конструкту и списатељској инспирацији условљеној законима тржишта у случају *Чангија* лако је поткријепити. У наратив је унијет криминалистички моменат кроз праћење тока истраге ислѣдника Грабовца, за мјесто радње доброг дијела романа одабрана је ОРА, а на еротске компоненте су требали позитивно да реагују незрели омладинци и булеварском штиву

¹⁰⁴ Мајетић (2009: 591) наводи ауторе који су калили његов „књижевни фрајеритис”, а који су прије њега писали „на чисто уличној-уличарској шатри, њеном концентрату”: Томислав Сабљак (1934) под псеудонимом Шиме Сврдлић и Влатко Павлетић (1930–2007).

¹⁰⁵ „Коришћење првог лица мења услове у којима се приповест доживљава и представља читаоцу: пошто визуелни фокус пређе у унутрашњост књиге и постане личност, сама та личност приказује у своје име догађаје и искуства у којима је учествовала; роман такорећи сам о себи прича. Иако се разликује од аутора, личност задужена за приповедање добија део пишчевих моћи; она је та која пише и организује приповест; иако није у правом смислу речи аутор, она је неко ко држи перо и постаје господар не само наратије, већ и романескног света; она уређује свет око себе, постаје његово средиште. Из тога произлази неједнакост у поступку и положају међу различитим личностима романа, пошто је једна повлашћена у односу на све друге” (Русе 1995: 164).

склоне читатељке. Млади приповиједач и његов унутрашњи монолог, уопште узев Чангијев младалачки жаргон, послужили су Мајетићу за поигравање са хоризонтом очекивања традиционалистички настројених читалаца. Нагло измјештање приповиједача из његовог бизарног окружења и смјештање у другачију, руралнију, њему страну средину¹⁰⁶, међу „пургере, ближе или даље потомке кумека [и] свијет који шлога из црне каве” (42), са одмицањем радње интензивира константно слабљење Чангијевог жаргона, својственог вида отпора *клане* којој припада. То привидно уклапање у колоквијални језик осталих омладинаца у читаоцу буди наду да ће се, као на крају каквог *bildungsromana*, насловни антијунак помирити са неизбјежним и пријавити милицији, што овдје није случај.

Да Мајетић у комбиновању корисних наративних компоненти ништа не препушта случају, доказ је и чишћење Чангијевог сказа од његових основних чинилаца – исповиједног тона и сигнала „помоћу којих се код читаоца изазива представа о говору као о нечему што се не ствара у условима писма, већ говора” (Виноградов 2009: 81). Сужавањем опсега сказа, аутор успијева Чангија начинити динамичним и, ваљаном карактеризацијом његовог горљивог темперамента, вишедимензионалним. Разлика у приступу овој прозној техници је очитија поготово у упоредби са Милицом Стефановић и Љубом Шампионом, ликовима из приповијетке *Богиње* (1967) и романа *Кад су цветале тикве* (1968) Драгослава Михаиловића, који су карактерисани пуним капацитетом сказа. Наглашено у *Чангију*, колико год књижевна критика оспоравала литерарну вриједност „траперица”, не чини исте инфантилним штивом и академским нуспроизводом, напротив.¹⁰⁷

Мајетићевог *Чангија* не убрајамо у монодијске романе, јер у њему не налазимо, уобичајено за сказ, само исповијест једног приповиједача. Мијењањем перспективе Чангијев спазмични монолог, питкији и мање територијално обојен од нпр. Петријиног из Михаиловићеве успјешнице *Петријин венац* (1976), успијева да избјегне неумитну монотонију. Будући свјестан чињенице да је једноставна нарација пикарског романа у наслеђеној читалачкој свијести савременог човјека, усљед прозаичности приповиједачке позе, одавно превазиђена, Мајетић је одлучио да избјегне читаочев замор линеарним организовањем дијегезе наизмјеничним уклапањем секундарне фабуле (размишљања иследника Грабовца и момака из *клане*) у оквир примарне (која прати Чангијеве пустоловине на ОРА-и). Нарацију у секундарној фабули не почиње, очекивано, детаљима о Чангијевом раном дјетињству већ упечатљивим приказом *журке* и егзибиционистичке бестијалности која је требала да подсјећа на сињску алку, која већ припада његовом младићству. Тим одсијецањем хронолошког тока нарације, аутор је модернизовао удвојену нарацију у *Чангију* и тако је приближио прози у траперицама, код које је ово увријежен почетак, јер се Флакеррови брутални приповиједачи устручавају биографичности и говора о себи у невином периоду живота.

Како би изградио конструкт *Чангија*, Мајетић је морао да прекраја његов дијегетички дио. Циљ аутора / наратора ће увијек бити да му прича (story), као „основни, временски и узрочно-последични повезан слијед догађаја који је кроз књижевни дискурс предмет преиначавања у погледу аспекта трајања, редослиједа и учесталости” (Мацура 2012: 47), буде чврсто повезана, непропусна цјелина. Низ

¹⁰⁶ „Њиве нису асфалтиране и Чанги се кретао псујући кад би му нога запела о неку проклету удубину, бундеву, коров. (...) Иако у природи нема саобраћајних знакова ипак се нормалан човјек у њој може како тако оријентирати, снаћи, пронаћи.” (57)

¹⁰⁷ Иако се „једноставно одређује као као *Ich*-форма усмене књижевности [,] у рукама оригиналних књижевника *сказ* постаје знатно комплекснија и теоријски подстицајнија структура” (Долежел 2008: 271).

ситуација који је чине не смију бити стихијски набацане већ распоређене по логичком слиједу пишчеве имагинације или поретку са одговарајућом мотивацијом. Иако у постулатима прозе у траперицама налазимо и негацију чврсте конструкције наратива, Мајетић је, највјероватније под јаким утицајем завршених студија књижевности, приступио конструисању *Чангија*.

Вјеродостојност нараторовог говора, у прилици еквивалентног оном стварносном, није лако постићи. Овај Селинцеров „адитив” успјешном модерном роману, Мајетић није пренебрегао у конструисању *Чангија*. Тестимонијални тон у Чангијевом „гласу”, као лика укљученог у догађаје о којима приповиједа, сигурно је убједљивији од оног који смо могли добити да се Мајетић одлучио да доминантним у читавом роману учини нефокализовано хетеродијегетичко приповиједање у трећем лицу умјесто за фокализовано хомодијегетичко и доживљајно ја, које се само наметнуло за водеће у дјелу. Насумице изабрана реченица *Је ли могуће да ћу сада, за неколико секунди, одапети?* (15) ће својом интимношћу више утицати на свијест читаоца од њеног литерарнијег пандана код екстерног наратора у *er*-форми: *Да ли је могуће да ће он (Чанги) сада, за неколико секунди, умријети?*

Боју у Чангијево лице Мајетић убризгава и помоћу елемената усменог говора нетипичних за високи књижевни израз као што су нпр. невини ономатопејски записи произведеног звука:

Паф! Паф! Готов си! (99)

Паф! Ксссз! Сви сте готови! Ксссз! Ксссз! (99)

Ови, скоро па непримјетни, чиниоци сказа раде велики посао за аутора, јер својим ефектом стварају емпатију према лику код читаоца, а теоретичарима књижевности служе као доказ колико је исти помно ковао сваки нараторов исказ иако, због шкртости истога, не изгледа тако.

Поузданост наратора је изузетно битан фактор у демистификацији конструкционог успјеха једног романа. Независно од његове финансијске исплативости издавачу и аутору, успјех истог се мјери разлагањем реакција просјечног читаоца на одређене пишчеве конструкте и литерарне финесе. Питкост Чангијевог монолога не нарушавају ни ауторов свјесни „упад” у наратив помоћу помпезних упитних изјава које красе *pulp* наслове – омиљену литературу у *клапи*:

– Хоћемо ли, Бода?

(Зашто се Чанги толико брине за овог младића?) (95)

као ни глас незнаног омладинца из разгласа:

Чанги напето слуша.

... Уређење насеља од седам до девет сати...

Ово треба запамтити.

... Обавезно спавање од девет до једанаест... (85)

технички прелазак у приповиједање из трећег у прво лице:

Јасна је његова дјевојка, сада је потп[у]но сигуран у то.

Престат ћу бити курва и бит ћу њен момак, бит ће ми моја мила женица... можда, а зашто не? (144)

или премошћавање сопствене узбуђености наслућивањем онога што ће се десити и нарушавањем ултериорне наратије антериорном:

Да ли ће им то синути? Готово је сигурно да хоће. (20)

Лајавац је на дјелу. Све је избрбљао. Четврт човјека, далеко од човјека, клинац, балавац, слинавац. Нека се сада тко појави, нека ми дотакне руку. Одмах ћемо све сазнати. Пјеват ће жута птичица. Само полако, смирено, без уморстава и галаме, тихо. (145)

Оваква диспозиционирања су опијат за усредсређеног читаоца навиклог на поистовјеђивање са наратором. Иако је аутор одабрао „јужноморавски слив” и ОРА-у за мјесто радње оквирне фабуле и тако наратора дистанцирао од града и предмета нарације свезнајућег приповједача, а Чангијев кавгацијски темперамент „охладио” избивањем из миљеа, те вајном промјеном личности и животног става какве имају ликови у *bildungsromanima*, можемо га сматрати поузданим наратором због хладног односа према ситуацији у којој се налази. Пристрасност типична за интерне фокализаторе не омета инфантилније читаоце да већ након уводних поглавља потпадну под Чангијев „шарм” и да неке његове погледе на свијет или судове о истом (најчешће онај о оправданости бијега пред законом) узму за лични став и почну га сматрати примјенљивим у сопственој стварности.

Моделиран и за лаку преинаку у филм, *Чанги* је роман који, „уза сву несумњиву назочност узора и предлога претежно америчке провенијенције” (Флакер 1983: 40), није у потпуности аутохтона творевина, колико је то дјело које убрајамо у формацију прозе у траперицама уопште и могуће да буде. Родоначелник прозног жанра који инсистира на раскидању са традицијом не би смио ни у даљини да подсјећа на најпознатије наслове исте, макар не у оној мјери у којој ће конструкција *Чангија* подсјетити на наративну схему *Злочина и казне* Фјодора Михаиловича Достојевског. Упозоривши у својој студији о траперицама колико нека дјела савремених српских писаца гравитирају са овом стилском формацијом, али је не упражњавају због јаке књижевне традиције (види фусноту 85), Александар Флакер назначава да писци граничних дјела овог модуса савремене прозе користе карактеристике прозе у траперицама само као стилску окосницу, никад као доминантну детерминанту. Различита лектира југословенских прозаиста у траперицама (по Флакеру су то, прије Селиндера, Рејмон Кено и Франсоаз Саган) условила је и несхематско конструисање свих дјела које подводимо под југословенску продукцију ове књижевне формације.

Сходно наведеном, ријетка су дјела која у потпуности упражњавају наративну схему прозе у траперицама, у југословенским књижевностима их детектујемо тек пар. Разлог томе објашњавамо пишчевом жељом да се заогрне плаштом оригиналности а не критичарском опаском о слијепом слијеђењу неког од актуелних литерарних концепта, која се могла добити на основу уочавања и најситније детерминанте истих. Тако би нпр. приповиједачево уважавање цеза наратора профанисало у битника а аутора у заговарача њихових ставова. Иако у још неразноврсној литерарној понуди југословенских стваралаца и није било тешко задобити етикету оригиналног писца¹⁰⁸, Мајетић је покушао романом *Чанги* да, неупознат са постулатима стилске формације коју ће Александар Флакер касније дефинисати као прозу у траперицама, одговори на задатак писања модерног романа.

Своју визију савременог романа тј. романа са савременим приповиједачем, Алојз Мајетић је, како смо видјели из наведеног, помно претакао у рукопис, атипично

¹⁰⁸ Већ са својим раним радовима (1957–1963), Алојз Мајетић је постао икона своје генерације. О његовој оригиналности свједочи меморабилија његовог пријатеља из тројца МГМ Бранислава Глумца: „Мајетић је био најиновативнији, најоригиналнији, права пјесничка звијезда оног времена. Већ је дошао у Загреб с гимназијском збирком *Дијете с брковима прича*, а и да не говорим како је одјекнуло појављивање његових пјесама и фотографија на двије странице културе онда најтиражније новине у земљи *Вјесника* (ВЈЕСНИК у сриједу)” (Глумац 2014: 56).

за писца прозе у траперицама и двадесетпетогодишњег¹⁰⁹ свршеног студента компаративне књижевности. Мајетић је успио са *Чангијем* да докаже сопствену списатељску зрелост, подигне лествицу високо изнад постављених граница за младе писце и учини читаоцу безболним прелазак из „високе” у књижевност за масе. Потоњи навод, као дио недовољно аргументоване етикете приписане *Чангију* одмах по јавној осуди која је пратила судски процес, доказ је и пренебрегнућа многих, у раду поменутих, елемената конституције овог романа. Јавном мнијењу тад није поднијет на увид ни савршен темпо нарације, помоћу којег Мајетић успијева да избјегне замке сказа као што су приморавање аутора да линеаран ток приповиједања замијени наизмјеничним комбиновањем фабула кризе и фабула развоја тј. пуном преношењу догађаја и њиховом сажимању. Аутор овдје успијева да константним понављањем казивачке конструкције (унутрашњи монолог ↔ свезнајући приповједач ↔ дијалог ↔ унутрашњи монолог) портретише нараторову психу, а сценичним нам приповиједањем – оличеним у дијалогу са мноштвом интимних нараторових дидаскалија – нуди примјер подударања времена текста и времена приповиједања:

Питање је хоће ли они, моји непријатељи, повезати све детаље у такву стрелицу која би потпуно јасно показивала на Ђусину кућу, која би казала да је из те куће изашао био извршитељ, красно, преступник? Да ли ће им то синети? Готово је сигурно да хоће. У том случају мене тамо уопће није било. Нисам постојао. Не постојим.

Скочи с кревета и одвуче се у сусједну собу гдје је телефон. Прилично богат стан, у ствари. Преко вратију, из друге собе, чуло се дисање спавача, његових родитеља. Убоде прст у бројку три, слуша, у бројку девет, слуша...

– Да, овдје Ђусо...

Гле, млади блудник је још увијек у стању да говори. Није то лоше што мали има непоплаћеног мозга. Мало ћу се забављати. Лагање ме увијек забавља. Не лажем често. Корисно с угодним.

– Ја сам, Чанги.

– О, стара кртијо, ти си то? Гдје си се само приљепио? Могу ти рећи да Верчи читаво вријеме цмиздри. Урла као побјешњела куја да је вечерас наслутила у теби човјека своје расе. Нема везе. Слушам твој извјештај.

Само без шокова, без изненађења, полагаано, природно, попут леденог бријега, прикривено. (20-1)

Редослијед начина приповиједања Мајетић мијења у зависности од поимања устројства свијета хедонистички настројеног наратора.

¹⁰⁹ Број година смо одредили по години изласка романа *Чанги* (1963), али је сасвим могуће да је писац био и млађи када је завршио и предао рукопис свог прозног првијенца на оцјену и штампу. У социјалистичкој Југославији се за издавање књиге у државном предузећу, због дуготрајног вредновања материјала, спорости бирократског апарата, као и због мануелнијег процеса израде, чекало до двије године.

Изузмемо ли ноншалантан начин обраћања наратора читаоцу, загребачки арго и спорадичне излете у експерименталну наравију¹¹⁰, *Чанги* чак ни интерпункцијом не одудара од традиционалног романа са чврстом конструкцијом. И поред несумњивих иностраних уплива на ауторову имагинацију, не треба одбацити могућност да је Алојз Мајетић случајно, као и друга два члана трија МГМ¹¹¹, формулисао наратив по, касније утврђеном, формацијском обрасцу прозе у траперицама. Доказ за то су и неслагања самих писаца са Флакеревим узусима на којима почива теорија о овој стилској формацији:

Истина је да се нитко од нас није осјећао посебно близак источноевропским писцима који су надахнули професора Александра Флакера да смисли синтагму »проза у траперицама«. Ипак, свјесно или подсвјесно очито је струјао тај дух отпора не само у земљама које су биле иза жељезне завјесе него и код нас, гдје је режим био много ближе демократским стандардима (Дечак, 2018).

Несугласице око ауторовог неприхватања сврставања не нарушавају естетику ове ритмичне прозе, писане по угледу на какав акциони филм са примјесима криминалистике и еротике, тек дјелимично ослобођене синтаксичких односа и правила, архаичних и неодговарајућих за дочаравање хаотичног животног тока савременог младића.

Манипулативни ефекат *Чангијевих* првих реченица погрешно је сматран иновативним поступком у грађењу лика приповиједача прозе у траперицама. Иако аутентичност Мајетић у свом првенцу изграђује јасном кореспонденцијом са сличним менталитетом својих вршњака у свијету (слушање блуз плоча) и техничким елементима као што су повратна пролепса тј. пријевремена опаска:

Разјажљиви, лимени, бахати насртаји глазбе вибрирали су између зидова. Саксофон је сиктао, труба је мукала. Која дјевојка додирује Квргу?
– Ово је висока пећ – рече Жу фрајеру Кврги.

¹¹⁰ Ужасан стол, стол који је потребно избацити; како се томе нитко до сада није сјетио?

пепелара
унутра чикови
унутра кутија мораве
кутија шибица
празно
све

напета
локвица проливеденог
вина на смеђој подлози жута
требало би је
полизати
као пас
као пас
као пас
пас

једна
жен
ска
ча
ра
па
ви
си
па да (11)

отмјени дугачки пладањ
пун до руба укуских колача

¹¹¹ Бранислав Глумац тврди да му је списатељској каријери, након великог успјеха његовог романа *Загребчанка* (1974), највише нашкодило „трпање у ладицу са прозом у траперицама”. „Ја у ствари немам никакве везе с њом. Носио сам траперице одувјек, као што их и сад носим, и волим их. Али та проза... Ма нема никакве везе ни Мајдак, ни Мајетић, ми заправо немамо суштинске везе с њом. То је била Флакерова досјетка, која је остала и они су нас сви турали послуже у ту ладицу” (Ивањек, 2012).

– Скини блузу!

Да се скинем? Није ли прерано? Зашто да будем прва? Зашто Лили не би прва скинула блузу? Онда ја могу и грудњак. (5)

читалаштву подилази са „триковима” које је књижевна критика приписала књижевности за масе: изразитом еротизму, који се доживљава као основна преокупација читавог нараштаја, и сленгу, непатвореном пратиоцу бунтовничке природе. Захваљујући судској пресуди *Чангију*, шира јавност је обратила пажњу на Мајетићеву поетику¹¹², а књижевна критика се потрудила да првог бруталног приповиједача југословенске прозе у траперицама због наведеног оквалификује као нижеразредну литературу. Начињена неправда у протеклом времену није никад у државама наследицама озбиљно размотрена као грешка, а о књижевним квалитетима *Чангија* и данас многа стручна лица имају опречан суд. Ни на *Чангијев* модификовани наставак *Čangi off gotoff* (1970), којег унеколико можемо да подведемо и под метафигуру, и поред позитивне оцјене Игора Мандића књижевна критика није благонаклоно гледала:

»Чанги« је роман о младежи шездесетих година, о загребачким фрајерима који мало студирају, мало краду богу дане, мало се опијају и љубакају по журевима, мало иду на радне акције, мало краду кола, мало се упетљавају у криминал, мало су поштени, мало занесени... То је роман посве нове »тематике« у сувременој хрватској прози, прича с градског асфалта, посљедица једне нове психологије, новог језика (Мандић 1977: 70).

Судски верификована цензура Мајетићевог *Чангија* због вријеђања јавног морала и доброг укуса, веома брзо се трансформисала у представу за јавност, фарсичан процес настао угледањем на исте у Сједињеним Државама, „изворишту декадентног изрази”.¹¹³ Излишност оваквих административних изљева моћи се убрзо доказала: у књижевној пракси је унос сексуалних сцена у наратив постао парадигматичан, обавезан. У периоду од појаве *Чангија* до појаве романа *Кужиш, стари мој* (1963–1970) Звонимира Мајдака у Југославији као да је прећутно разграничен еротски реализам од пуке порнографије, јер потоњи није био судски процесуиран иако му поменути бестселер обилује слободним сценама. 1968. године се, након појаве много ласцивнијих аутора, о ваљаности оптужбе за шкодљивост романа *Чанги* упитао и Перо Зубац:

У то време Мајетићева размишљања о омладини су заиста била ускострана, не одвећ озбиљна, али ни злонамерна. Док смо градили аутопутеве, онда смо ипак били другачији. Шта данас раде наши вршњаци? Да ли је и сада *Чанги* аморалан? Он није говорио чисту истину, али није ни *Прекобројна*, само су нама једне лагарије драже од других. Ако прође још понека година, чак и омладини ће можда Чанги бити остарео, смешан, безазлен (Зубац у Савић 2016: 40).

Овај културолошки помак по питању либерализације погледа одлично је појаснио истакнути новински критичар Игор Мандић:

¹¹² Пресија јавне критике и опречна расуђивања о језику и допуштеним темама у савременом роману није јењавала ни након ускраћивања *Чангија* публици. Израз Алојза Мајетића је и даље био под „присмотром”: „Објавио сам 1963. роман *Чанги*, гдје се језик и живот загребачких фрајера описује готово документарно. У судском поступку као дио оптужбе наводи се и тај »искривљени« језик загребачке омладине. Исте године објављујем и збирку пјесама *Отимам*, у којој је средишњи циклус [*Увијек онај исти*, примј. М. М.] такођер на том »дрском« језику. Око збирке није посредовао правни алат, али је била нападнута у »Вечерњем листу« и одлуком радничког савјета издавачке куће била накратко повучена из продаје» (Дечак, 2018).

¹¹³ Амерички битници Ален Гинзберг и Вилијам Бароуз су били подвргнути судском процесу због опсцености у својим дјелима. Више у Маретић, 2019.

Мајетићев »Чанги« био се јавио 1963. године као наш прворазредни књижевни скандал, а данас, седам година касније, поново тискан и дописаног другог дијела, то је роман што нас може занимати само као књижевна вриједност, а никако као друштвена сензација. Времена се мијењају, што није нарочито оригинално устврдити. Па ипак, занимљиво је замислити се над једном таквом брзом измјеном друштвене и културне климе, у којој, једном, књига бива бачена пред суд, забрањивана, а аутор готово друштвено проscribeиран (при чему се потезало и самог Ранковића), а већ коју годину након тога, то се исто дјело појављује као »хит« (што је наслов библиотеке у којој је тискано) (Мандић 1977: 70).

Живи ток асоцијација, интимне медитације и непрекидна свијест красе Мајетићевог бруталног приповиједача. Захваљујући тим новороманеским одликама Мајетићу можемо да припишемо увођење младалачке спонтаности у казивање као вида новине у јужнословенским књижевностима. Због њих је дио критичке мисли, упознат са трендовима и актуелним струјањима, посматрао *Чангија* само кроз призму подражавања битничког обрасца и као доказ „преваладавањ[а] западњачких образаца у популарној култури југословенског социјализма” (Колановић према Маретић 2019: 29), нипошто као оригинално дјело вриједно слојевите анализе.

Преко издања на енглеском језику упознат са стваралаштвом битничких ведета Џека Керуака и Вилијама Бароуза (чији су контроверзни романи *На путу* и *Голи ручак* објављени у САД 1957, односно 1959. године), Алојз Мајетић је, можда и подсвјесно, посудио нешто од њих за успјешну карактеризацију сензибилитета новог нараштаја урбане омладине. Већ нам на првим страницама *Чангија* јасну асоцијацију на битничку литературу нуди нараторово уживање у слушању плоче цезисте Харија Џејмса:

Чанги оде до грамофона и намјести нову плочу. King Size Blues. Труба Harryja Jamesa почне се верати по планинским бљештавим врхунцима, по зубима крокодила, и то је добро, та дивна плоча увијек ме умирује, сада ће све бити добро, тако дуго док Harry буде имао даха (...) хоћу да слушам Harryjevu трубу и молим нека ме нитко ништа не пита. (7)

која је, опет, само предуслов за стварање погодне атмосфере за сексуалне егзибиције на *журу* код Гњусе. Поред изразито снажног еротизма, оспоравања ауторитета, традиције и друштвених достигнућа, употребе сленга, поигравања језиком и смислом, у првом дијелу зреле фазе југословенске прозе у траперицама налазимо и још једну битничку поетичку константу – неуобичајене графичке пријеломе текста. Због ових конструктивних микстура (видјети фусноту 110) пуних „временских и просторних резова те промјена приповједних визура” (Маретић 2019: 48), *Чанги* је често неразумљив.

Мајетићевог *Чангија* са битничком поетиком, поред наведеног, повезују и дуге реченице те курзивом издвојени дијелови (у првом издању текст се издвајао великим словима, највјероватније због застарјеле технологије прелома):

Тко ће с киме поћи заједно до кухиње, тко ће с киме сјести за стол, на клупу, четири по четири, како ће се све то одиграти, у ових мјесец дана, у овом граду за хиљаду и нешто становника, граду који умире попут вилиног коњица; у њ’ долазе млади људи, живе, једу, воле се, раде, убијају, мокре, спавају, пјевају[,] чисте ципеле, перу зубе, одлазе потамњели од сунца и разгибаних мишића, град остаје пуст и празан, без свјетлости и казана, затрпаних вецца, на камионима одвезу његове зидове, жаруље, кревете, тушеве, благоваонице, складишта, амбуланте, стационаре, звучнике, гараже, голштанге, ИЗРАСТЕ ТРАВА ПРЕКО ЗЕМЉЕ, НАСЕЛЕ СЕ МРАВИ, ГРАДА ОВДЈЕ НИКАДА НИЈЕ БИЛО. (76)

али и топос путовања, иронично извитоперен по мјери младог приповиједача прозе у траперицама. Код Чангија то није пут духовног прочишћења од цивилизацијског

кулука или пуко ходочашће појединца који трага за властитим идентитетом, напротив. Бијег који Чанги предузима је бијег обичног преступника пред законом, представником државних тековина које не доживљава као ауторитет којем мора да се потчини. Захваљујући одузимању романтичног тона том чину његовим свођењем на кукавичлук младог делинквента пред страхом од казне, те смјештањем путовања младог приповијдача на руту омладинске радне акције, Мајетићев првенац постаје и прва пародија на битничке романе у заједничкој књижевности.

Приличан пародијски капацитет романа *Чанги* исти сврстава у озбиљна субверзивна средства, што цензорском тијелу није могло да промакне. Пропагирање лагодног живота „црвене буржоазије”, антисоцијалистичких назора чланова *клане*, доживљавање ОРА-е као „робије прије робије”, изругивање ауторитетима и девијантни еротизам су изузетне карактеристике за бруталног приповијдача прозе у траперицама. Помоћу њих је Чанги Станишић успјешно „очовјечен”, због њихове убједљивости Мајетићев наратив се може перципирати на два легитимна начина (књижевнотеоријски и лаички), због њих је савремен као ријетко који роман у то доба. Индиције и натукнице о болести најсавршенијег система, па макар биле изречене у фикционалном конструкту, захтјевале су оштру јавну критику и реакцију, а њих у *Чангију* није мањкало. Мајетићев ангажман у *Чангију* се свео на пуки отклон од бескрвног израза савременика му, никако на идеолошко скретање младих снага „са пута у бољу будућност”. Видно одсуство ауторових револуционарних намјера, јер „траперице” подразумијевају непослушност, али не и директну акцију против свијета одраслих, у потпуности оповргава ревизионистичке хвалоспјеве млађих проучавалаца прозе у траперицама.¹¹⁴

Сагледано у цјелини, а кроз призму изведених закључака, *Чанги* Алојза Мајетића је, уз ситне изузетке, роман-парадигма прозе у траперицама, макар оне њене југословенске фракције настале по селинцеровском кључу. У њему налазимо јасно

...изражене оне структурне особине на којима тај тип почива: опозиција свијета младих и свијета одраслих, нови тип приповјдача на којему се таква опозиција гради, а који у прозу уноси супротстављање двају језика као опозицију двају свјетова (без обзира на то да ли је други језик у њој присутан или се, као што је то случај у [Селинцера], подразумијева): приближавање приповједачева језика усменом спонтаном говору на разини приповједачеве свијести о властиту приповиједању, уношење жаргона младих људи у приповиједање с изразито урбаном, цивилизацијском стилематиком; иронично-пародистички однос према затеченим вриједностима културних структура; напосљетку и тежња према митологизацији омладинског нонконформизма (Флакер 1983: 38).

Чанги својом конструктивном схемом и изграђеним наративом непобитно подсјећа на могуће Мајетићеве узор – романе тока свијести и битничку литературу – али у њему налазимо и јак ауторов лични печат. Темелје прозе у траперицама у битништву¹¹⁵ нагласио је и сам Александар Флакер, јер је оно педесетих година прошлог вијека

¹¹⁴ Придавање књижевности димензије знатног утицаја на масе тј. њеног индоктринарног ефекта, свој врхунац је имало у хиперболизираној фобији социјалистичких цензора од дјеловања унутрашњег непријатеља. Да се последице тога осјећају и данас, налазимо код ревизионистички настројених проучаватеља умјетничких феномена, који сматрају да су понајбоља дјела хрватске прозе у траперицама „понајприје ’романи побуне и отпора’, контрирања свему што се држало ’светим’ и у што су се прстом усудили упирати само прави (књижевни) бунтовници” (Маретић 2019: 54).

¹¹⁵ „Često se, dakako, u vezi s pojavom JP navodi i predstavnik proze američkih bitnika Jack Kerouac. Tako npr. češki književnik Josef Škvorecký [...] među predstavnike književnosti koja je u prozu vratila »riječi, metafore, kadence i ritmove govorenoga jezika, jezika bez društvenih predrasuda i bez dogmi, slobodne riječi oslobođena puka« pored Rusa Aksjonova i Vladimova, ubraja Engleza Sillitoea i, »na drugoj strani Atlantika« – Kerouaca” (Flaker 1983: 39).

постало угледни образац понашања младих, дио њихове шармантне ноншалантности и, напokon, зато што је „б[и]тничка књижевност као интертекст распршен[а] у симболима продора западњачке популарне културе, гласбе и књижевности” (Шпанић 2015: 168). О *Чангијевим* узорима проговара и Маша Колановић, модернији хрватски проучаватељ феномена траперица, која наводи да је он „дијалошки обликован западњачким популарнокултурним обрасцима”, као и да је објављен „у десетљећу које је из перспективе гibaња на свјетској позорници познато по артикулацији симболичког отпора у којем је управо популарна култура одиграла важну улогу” (Колановић 2014: 133). Под таквим околностима и у таквом окриљу, развитак нових, јединствених књижевних и културних појава, које „нису биле тек једнодимензионална рефлексија и површински одговор на б[и]тничку глобално утјецајну књижевност и филозофију” (Шпанић 2015: 167), могао је да се предвиди. Мајетићевим уграђивањем аутентичних елемената у прототипски *круговашки* израз Антуна Шољана и Ивана Сламнига, на југословенском простору се развио и оригиналан израз, онај дуго тражени „нови израз” младог приповједача прозе у траперицама.

4.3. *Кужиш, стари мој*

Звонимир Мајдак, најплоднији аутор југословенске прозе у траперицама, своју списатељску каријеру је започео карактеризацијом обузданијих нарави од Чангијеве. „Мајдакови рани кораци у литературу прије свега су обиљежени његовим животом у Вукосављевици. [...] Све пјесме из ране фазе везане су уз слике из природе, нека врста крајоличког проседеа” (Дечак, 2018), што је, свакако, најјезгровитији приказ средине у коју је смјештена радња понајбољег Мајдаковог романа *Болест* (1964), наратива у којем писац „инкорпорира у потку традиционалнога социјалнога романа метафоричку улогу болести, стварајући алегоријску причу обиљежену кафкијанском атмосфером апсурда, алијенације и изопачености” (Ковачић 2011: 7-8). Муке са „подмуклом болешћу” младе, у роману неименоване, сељанке, дате кроз хиперреалистично илустровану слику свијета из тежачке визуре, више су пристајале опусу Јанка Матка (1898–1979), Славка Колара (1891–1963) и Ивана Раоса (1921–1987), пучких писаца старије генерације, него младом аутору из друге половине 20. вијека. Егзистенцијалистичкој фази стварања хиперпродукцијски настројен члан трија МГМ је посветио прву деценију свог ауторског рада, да би тек потпуном асимилацијом „у загребачко урбано ткиво” попустио пред „загребачким говором, тадашњом фрајерском шпехом, слангом, шатром [...] [и] тим локалним непоћудним терминима” (Дечак, 2018) заувјек преобразио књижевни стандард.

Младим индивидуалцима и градским усамљеницима Мајдак се бавио и у својим раним збиркама пјесама (*Тип на зеленој ливади*, *Уклети мотоциклиста*), али је њиховом проблему са урбаним инстинктом прилазио из позиције свезнајућег приповиједача (*Гледаоци*, *Младић*), тада већ застарјелог начина наратије за нове генерације читалаца. Трагове језика увријеженог за прозу у траперицама налазимо спорадично у овој фази његовог стварања нпр. ријечи као што су „жур”¹¹⁶ и придјев „цукрена”, који је, опет, више архаизам него жаргонизам.

¹¹⁶ Колико се Звонимир Мајдак устеже од употребе стварног говора младих Југословена, доказ је баш ријеч „жур”, која је у наслову његове прве (трећине) збирке пјесама *Жур у црногоричној вили* (Пјесме, заједничка збирка са А. Мајетићем и Б. Глумцем, 1960) и још двије пјесме унутар ње, истоименој и *Бијегу са жура*. То је једина жаргонска ријеч употребијелена у збирци од 18 пјесама, која, опет, није поновљена чак ни у садржају двије поменуте.

Мајдаково оклијевање да се опроба на неистраженом пољу новог израза можемо да припишемо и његовом свједочењу реакције јавног мнијења на роман *Чанги* и збирку пјесама *Отимам* Алојза Мајетића. Не желећи да му се књижевно дјеловање посматра као дисидентско, много је умјешније од пријатеља му Мајетића приступао прозивци системских „грешака” социјалистичког *establishment*, нечему што се није могло пренебрегнути у модерном приповиједању задахнутом реалијама, а и окосница је прозе у траперицама. Рано приповиједање Звонимира Мајдака краси раскошна дескрипција, али и устаљена резигнација актера у сталној потрази за излазом из егзистенцијалистичке монотоније. Њихово бунтовништво углавном не прелази границе представљачке дигресије¹¹⁷ изговорене у сред опширног вајкања на злехуду судбину или ироничне опаске на рјечник социјалистичког апарата:

Тко ће дати стипендију за мој факултет?! А ја нисам дијете палог борца да могу тражити стипендију за најбезвезнији факултет на свијету. [...] Она то добро зна и зато ме савјетује да затражим стипендију или се запослим у дрвном комбинату. То је звучнији назив за пилану и радионицу намјештаја (Мајдак 1966: 91-92).

Свој заокрет ка урбанијим темама и супротстављању гњевне омладине прокламованом оптимистичком погледу на живот Звонимир Мајдак је најавио пјесмама „траперичастог” тона као што су *Уклети мотоциклиста*, јадиковки младића свијести потпуно замрачене цивилизацијским комплексима¹¹⁸, али и невеликим романом *Младић* (1965). Њега је Мајдак објавио у периоду афирмације, у првој деценији свог књижевног рада. Иза овог наслова¹¹⁹, за потоњег Мајдака недовољно

¹¹⁷ „Представљачке дигресије су уграђене у фикционални текст, али изражавају ставове (уверења) о стварном свету. По томе се јасно разликују од фикционалних коментара који се односе на ентитете фикционалног света” (Долежел 2008: 39). Овим термином Лубомира Долежела именујем пишчеве, махом штуре, натукнице о друштву из југословенске стварности којима обогаћује нараторов фикционални свијет.

¹¹⁸ Прегледао сам паркиралишта тражећи отиске твојих пнеуматика
И све отворене ресторане пробијајући се кроз дим и грчеве
Ни мрља уља ни прамен бензина није иза тебе остао
Само празне столице на којима си сједила играјући се кључевима

Сада стојим поред упаљеног мотора
Док вечер пада на моје јеленске рукавице и ручицу за гас
Колико си ме пута миловала у највећој брзини
Колико пута склизнусмо у траву поред ауто-страде

Све се зелени све се усталило у тој боји
Ти си иза мене и твоје ме груди чине погрбљеним
Како ме врело цјеливаш кроз кацигу!
Шкрипа твојих свјежих усана губи се у шкрипи кочница

Дуго сам возио градом изгубљен и сам на завојима
Гдје је сада твој трбух који је тако послушно мијењао равнотежу?
Дуго сам кружио градом мучећи машину
Али трагове твојих кола али мирис твоје косе не нађох не ођутјех (...)

Дио пјесме преузет из Мајдак 1976: 25.

¹¹⁹ Склон преправљању својих дјела, Мајдак је *Младића* „осавременио” и проширио у роману *Даске за сунчање* (1982). Истовјетан рецепт је примјенио у роману *Болест*, чије је друго издање (1988) знатно проширено, док је комерцијалнији дио романа *Играчи* објављен под насловом *Купање с Катарином* (1978).

звучног и асоцијативног¹²⁰, крије се наратив пун јаловог набоја агресије типичног за младе приповиједаче у траперицама, који је, као такав, „несумњиво отворио пут роману *Кужии, стари мој* у којем су кључни мотиви и топка урбане прозе доведени до савршенства” (Ковачић 2011: 8). Наративни субјект је неименовани младић који је, стицајем околности, након завршене школе, добио мјесто управника пољопривредне задруге у провинцији. Накупљени бијес, због одговорности коју носи његов положај надређеног, летаргије подређених, мртвила руралне средине, препредености сељака и, понајвише, због удаљености од градске вреве, младића упућује на разговор са својом савјешћу и другим *ја*. У тим тренуцима озлојеђености наизмјенично користи и прво и друго лице једине. Младићева интимна исповијест је динамични неуспјех да се прикрије унутрашњи немир, који је, између осталог, изазван и трулим темељима социјалистичког друштва:

Али људи су тако лијени, на сваком кораку желе те исмијати и не окренеш ли се правовремено, све ће отићи низбрдо и ти ћеш бити крив, стављен на лед, испитиван, критизиран, кажњен. А прави кривац, онај који није довољно стегао неки завртањ па је строј ишао непрописно брзо и на крају се разлетио, тај ће и даље побирати своју плату, пити пиво у кантини до изнемоглости у суботу навече. И смијати се. Баш њега брига за тзв. друштвено власништво. Њему би толико тога требало доказати и у главу утувити. Сви курсови овог свијета и сва предавања недјељом прије подне неће га промијенити. Он не осјећа одговорност и све што он не осјећа као своје лично, као оно на што може плунути, што може разљућен разбити у парампарчад, све то за њега није важно и баш му се фућка што косилице кисну, што плугови рђају а креч хлапи (Мајдак 1965: 6).

Разљућен спознајама о несавршености људског фактора у колективу којим руководи, младић поред својих сарадника који су „необразовани, курсисти, једва описмењени сељани [...] бојажљиви, халапљиви на оно мало своје плаће” (Мајдак 1965: 55), не штеди ни своје надређене – инспекторе из задружног савеза:

За својих посјета, пошто су се једва пробили Ланд ровером, најели и поткријепили вином из задружног подрума, распитали за цијену јаја (а то значи: друже управитељу, набави им двјеста, триста комада по апсурдно ниској цијени) и других производа потребних кухињи, они ме желе видјети оптимистички расположеног, увјереног да ће приноси бити рекордни, обавезе извршене (Мајдак 1965: 56)

Проказивањем задругара незнајши и задружних функционера са манирима „јагњеће бригаде”, Мајдак се, на примјерен књишки начин, обрачунава са институцијама у чији рад није било упутно јавно упирати прстом. Мање или више оправдане сумње, а самим тим и осуде, да субверзија у њиховим текстовима може круцијално да утиче на друштвени преображај, ни наивнији наративи се нису успјели ослободити. Поред „случајног”¹²¹ превида цензорске комисије на роман у којем не мањка назадњачког дискурса, једино објашњење које се неће дотаћи ауторове политичке подобности за непримијећивање и нереаговање на Мајдаковог *Младића*,

¹²⁰ Звонимир Мајдак је, одмах након романа *Кужии, стари мој*, раскрстио са академским приступом књижевности и окренуо се лакој фабулирању зарад приближавања читатељској публици. Високе тираже је (под својим и под именом Сузане Рог) обезбјеђивао на помпезан и тривијалан начин – еротским и националистичким алузијама у насловима (*Пази, тако да останем невина, Мушка курва, Купање са Катаринином, Шева на журу, Желим још пуно пута, Поново сам неморална и покварена, Хрватска кухиња*).

¹²¹ У интервјуу за Слободну Далмацију (Мустапић, 2002), Звонимир Мајдак је на молбу новинарке Анђелке Мустапић да појасни како то да тадашња, ригорозна власт није озбиљно схватала његове књишке провокације одговорио: „А шушкало се да радим за Удбу која, ето, толерира моје литерарне несташлуке којима провоцирам остатке остатака декадентног грађанског слоја.”

јесте вербовизуелна идентификација мјеста радње. Неименовањем приповиједача, замјеном имена лица њиховом функцијом (тракториста, газдарица) и градирањем локација радње по величини (град, село, варош), Мајдак онемогућава визуелну препознатљивост локалитета. Универзализовање окосница фабуле замућивањем вербовизуелне идентификације, до те мјере да се радња романа могла смјестити и у Југославију и у било коју земљу Источног блока, није манир прозе у траперицама већ учинковито „средство одбране” преузето од књижевника традиционалног приступа којем су прибјегавали кад су хтјели избјећи насртаје бранитеља социјалистичке мисли.¹²² Чак је и језик интимних нараторових борби очишћен од дијалектизама и локализама, приповједачких техникалија преко којих би се могло јасније прецизирати мјесто радње и утврдити постојаност Мајдакових разлога у стварности за предмет подсмјеха у *Младићу*.

Анонимност наратора у прозном исказу Звонимира Мајдака се може узети и као његов вид бунта против књижевних канона. Овај, од Александра Флакера неименовани елемент схеме функционисања прозе у траперицама, Мајдак напушта у *Играчима* (1969), свом посљедњем роману из егзистенцијалистичке стваралачке фазе. И у њему демонстрира већ поменуте елементе знане нам стилске формације: резигнацију младог човјека, отпор конвенционалностима усљед засићења истима, просторну евазију и живот маргине. Ипак, *Играче* не меморишемо у „траперице” већ у гранична остварења, роман са јасно истакнутом битничком потрагом за сопством, у којем је приповиједање, због присуства језичких финеса, отежано у тој мјери да он остаје, и поред позитивних критика¹²³, најмање познат Мајдаков роман. Пад у заборав *Играчима* предвиђа и Игор Мандић (1970: 196) иако Мајдак у њима

...остаје чисти актуалист, чисти позитивист, али толико нагомилава информације о ликовима и ситуацијама, да све то прераста у једну нову извјештаченост. Он и даље, тематски, остаје у градској средини, али реченица му је посве у манири наших реалистичких, »сеоских« приповједача. То је једна смирена, рекло би се, клерикална, романтична, пасторална реченица у којој је све на мјесту, у којем све има своју улогу и свој »смисао«. То је реченица из једног другог свијета, из једног другог вица, а не из оног у којем живе Мајдакови ликови. То је, вјеројатно, највећа мана ове књиге (што се ипак лакше даде читати него двије трећине наших приповједачких дјела): раскорак између тематике и стила!

1970. година и објављивање романа *Кужиш, стари мој* представљају прекретницу у романескном стваралаштву „приповједача рендеса и журева” (Мандић 1970: 141) Звонимира Мајдака. Ова година је значајна и због коначног изласка из анонимности начина писања и наратива који ће шест година касније Александар Флакер препознати као формацију прозе у траперицама, иако је и сâм писац признао (Мустапић, 2002)¹²⁴ да свој први бестселер није писао по угледу на постојеће дјело:

Кад сам писао прве реченице романа *Кужиш, стари мој*, уопће нисам имао унапријед смишљен програм, модел по чијим ћу се правилима владати и не излазити из заданих оквира, већ сам имао спонтано акумулирану масу ријечи, израза, фраза, поштапалица, карактеристичних за

¹²² О томе колико штете може изазвати непридавање пажње дистопичности локације при несамокритичном „шамарању” социјалистичких вриједности говори нам случај филма *Млад и здрав као ружа* Јована Јовановића, који је због тога био скрајнут читавих 35 година. Више у Милошевић, 2020, и наставку рада.

¹²³ Игор Мандић, у свом стилу, хвали Мајдакове *Играче* сматрајући ту „митологију баналности и апотеозу малограђанштине [...] покушај[ем] доказивања становите списатељске рутине, што је можемо назвати и зрелошћу” (Мандић 1970: 195,197).

¹²⁴ Интервју Ањелке Мустапић са Звонимиром Мајдаком *Свако додворавање је провидно*, није више доступан на интернету, па га у цјелини преносимо у апендиксу дисертације.

загребачко предграђе и асфалт. Препустио сам се интуицији и допустио да ме она води. Кужиш, стари мој имао је свој пролог, приповијетку, стигматизирану од стране средњошколских професора, а тискану у Полету. [...] Да, написао сам га својим језиком који нема имена.

Изненађујућа читаност овог романа није доживљена од стране књижевне критике као нешто позитивно, као дугоочекивани свејугословенски одговор на „нови израз“, роман најсавременијег нам доба, напротив. *Кужиш, стари мој* доживљаван је и годинама процјењиван као јефтино булеварско штиво за разоноду, као комерцијалан испад недостојан високе књижевности којој је његов аутор стријемио. Игор Мандић је био један од ријетких књижевних критичара који је проблем „првог хрватског бестселера“¹²⁵ сагледао сувисло и мање пристрасно, указујући тек на Мајдакове пропусте причињене током писања „романчић[а] о дечкима из предграђа” (Мандић 1977: 91):

...говорни је идиом, наиме, префорсиран и дјелује посебно накалемљено у монолозима, гласном размишљању и исповиједању Мајдакових ликова. [...] Зато загребачки жаргон, фрајерски дотјеран, испада понекад исувише уочен, исувише намјештен. Језик је превладао ликове и потчинио писца (Мандић 1977: 91-92).

Јасноћа „живог” језика прожетог вулгарностима са којом је Мајдак „славио култ мишића, плаже, необуздане младости која уопће не може антиципирати невоље и понижења старости” (Мустапић, 2002), и поред збиљског одсуства лирске мисаоности, као што и сам писац каже, није ништа друго до:

...проза друге половине XX. стољећа, угодне и младима и старијима, новом сензибилитету који се стварао, видицима које смо ја и неки моји колеге разгртали, тема којих се нисмо плашили и без двоумљења обогаћивали литературу тог раздобља, а не уштогљени рукопис избрушен до досаде по свим правилима XIX. стољећа... (Мустапић, 2002).

У јеку актуелности романа *Кужиш, стари мој*, горњи навод је потврдио и Игор Мандић, упирући прстом у његов капацитет и елементе тржишности у садржају:

[Мајдак] је заокупљен изразито савременом тематиком, што је већ прва одлика због које му доста тога морамо прогледати кроз прсте. Затим, Мајдак приповиједа без метафизичког кривљења и не изводи никакве »спознајне« керефеке: његов је стил једноставан и читак, реченице су му блиске говорном језику, ликови су препознатљиви, средина и вријеме одредљиви (Мандић, 1977: 92).

не заборављајући да у коначници нагласи да то што Звонимир Мајдак „не досађује читаоцима, не држи лекције, не лови у мутноме” његово најпознатије дјело приближава тзв. *mainstream*-у и популарној фикцији:

»Кужиш, стари мој« није тко зна какав романчић, али је од оних добрих, стандардних, конфекцијских дјела сваке модерне прозе која стварају и чине солидан списатељски просјек, изнад којег се, онда, с времена на вријеме може издићи неки врхунац (Мандић, 1977: 93).

Књижевни легитимитет му је успио прибавити тек Александар Флакер са својом студијом о траперицама, али елитистички настројена књижевна критика и даље није узимала заозбиљно наративе сведене „[...] на плесњак и мајмуњак”, исприповиједане језиком који је „[...] крпљавина кајкавског и каванског”, као и пјесништво које није

¹²⁵ Овај бомбастичан паратекст је више пута искориштен у сврху представљања романа *Кужиш, стари мој*, као и лика и дјела Звонимира Мајдака. Њиме се послужио и Жељко Ивањек у свом чланку *Одлазак писца првог хрватског бестселера* написаног поводом Мајдакове смрти (Ивањек, 2017).

„[...] херметично-елитарно-ерудитско” већ „[...] фрајерске мини-исповиједи, [...] лирски упрстци о ужићу-пићу-жићу” (Ладан 1976: 286-7).

Наведене критичке потанкости и негативне опаске о наративу и изведби романа *Кужии, стари мој* су дјелимично оправдане, ако се Мајдаков бестселер не посматра кроз призму „новог”. Маргинализацију овог дјела и његово сврставање у књижевност за масе потпомогла је и популарност. Из основице задате у роману *Кужии, стари мој* изродила се тетралогија, екранизација, позоришна представа, радијска драма *Камо брзиш, стари*¹²⁶ и фреквентнија употреба глагола *кужии* у говору младих. Шта чини наратив овог бестселера толико специфичним да се на оспоравању његовог књижевног квалитета ломе критичарска копља и након више од педесет година од његове премијере, а његовом аутору пришива доживотна „атрибуција писца којему новац стимулира имагинацију” (Бошковић, 2018)? Велимир Висковић (1978: 677) сматра да за популарност свог романа Мајдак може да захвали искључиво избору сензибилитета природе и свијести наратора, као и шармантној новости жаргона:

Сензибилитет таквог лика, његов емоционални и духовни устрој, те друштвено подријетло, необично су значајни за коначан облик текста. Лик-наратор [...] најчешће је градски »фрајер«, младић без већих амбиција и претензија. Такав је лик најчешће помало бунтовно расположен, он се најчешће не успијева уклопити у друштво солидних грађана. Приповиједање таквог лика увијек је обликовано у жаргону, језику улице, језику друштвеног слоја којем лик-наратор припада. Средици шездесетих година, кад се такви ликови тек појављују, они су били прилично атрактивни. Непретенциозност приповиједања лика о најсложенијим егзистенцијалним ситуацијама, а и књижевна неизграђеност жаргона, давали су том приповиједању велику »актуализацијску« моћ.

Storyboard романа *Кужии, стари мој* је изузетно поједностављен: безимени интрадијегетички приповједач обраћа се неконкретизованом наратеру и прича му, техником сказа, о својим и пустоловинама *френда* Глисте. Без високопарних назора једног у социјализму одгојеног младића, наратор на маргинама загребачког друштва живи анархистички, радећи само *копове* који му могу обезбједити брзу зараду или забаву. У потрази за потоњом, двојица *факина* доживљавају многе згоде, које приповједач преноси у цјелости, чак и оне интимније природе. Њих и упознавање публикума са питорескношћу ведета загребачког полусвијета прекида хвалисавим упадицама, којима се додатно обликује карактер Мајдаковог бруталног приповједача. Наизглед бесциљно, исповједање младог наратора завршава се ламентом над изненадном Глистином смрћу:

Куд је гледал онај кретен трамвајац? Мијешал је муда, не, зато није могао на вријеме закочити. Знам ја то! Није то случајно. И још неки тврде да се Глиста добровољно хитио под треску. Он?! Он који се од малена фурао на пуферима скуп са мном и који је треску у дјетињству више волио него своју маму? Кај год! Дохватио га је тип, ето што је. Злочинац! Скот! [...] Не могу си замислити да више нема мога пријатеља с којим сам био кухан и печен, с којим сам толико тога доживил (Мајдак 1981: 177).

¹²⁶ Тетралогију *Кужии, стари мој* чине романи: *Кужии, стари мој* (1970), *Стари дечки* (1975), *Гадни паркинг* (1980) и *Лова до крова* (1984). Њој придружујемо и збирку пјесама *Главна да се гура* (1974) због истовјетне концепције. Прекројени сценарио за филм *Кужии, стари мој* (1973), који је, заједно са Звонимиром Мајдаком, потписао редитељ Ванча Кљаковић, добио је одличан успјех на Пулском филмском фестивалу исте године, тада престижном кинематографском дефилеу у Југославији. Несуђени Глиста у филму, Младен Будичац, годинама је упризоравао истоимену монодраму. Његова вјерна интерпретација Мајдаковог бестселера забиљежена је и на носачу звука (1983, Jugoton – LSY 68094). Радијску драму *Камо брзиш, стари* (1972) уприличио је, као неку врсту пријатељског омажа, Алојз Мајетић.

У роману *Кужии, стари мој* „сусрећемо типичне ликове младих људи који се издвајају из свијета друштвених норми, понашају се аутсајдерски, не посједују стварних амбиција” (Жупан 1978: 296). Њихов живот је куриозитет младог човјека потпуно преданог доступним хедонистичким задовољствима:

Фино смо ја и Глиста то изводили. Били смо шегрти. Тко нам је што могао? Увече времена за извоз. Ради што те воља. Иди у кино на каубојски филмић, иди недјељом на текму, зезај се у сластичарници или испред кућице у којој стари Јумби пече костање, шверцај се на трески, штоса ради, проњуши по тржници, дрпи коју брескву или наранђу, шчипни за гуз коју кумицу, виси у бирцузу или мљечњаку гдје фрајерице и фризерке пију кавице, погледај кога има на трамвајској станици, тко игра рукош или ногош на школском игралишту, наслони се на »наму« и чекај док киша престане, кужи добре пичке, покушај се убацити код које наивке, попуши једну, две пљуге у друштву каквог платфусисте, до миле воље зијевај и простачи – Исусе, можеш ли замислити нешто више перфа?! (Мајдак 1981: 7)

и захваљујући томе су идеални представници новог доба, доба траперица. И овдје су у центру пажње **недорасли**, младићи-хулигани, који се, као двојац, супротстављају свијету оличеном у структурама и институцијама. Њихов револт је апатичан, сведен је на класичан непослух према **одраслима** и ауторитетима, згубидањење, скитање, опијање, јефтину филозофију и интерпретацију живота.

Поставља се питање колико Звонимир Мајдак у свом бестселеру одступа од конвенција прозе у траперицама, унапређује ли је тако или уназађује? У поређењу са *Чангијем*, у роману *Кужии, стари мој* се говорни идиом потенцира и изнад границе довољне за остварење компоненте вјеродостојности лика, наратив се продужава недовољно мотивисаним анегдотама, нема тока свијести нити мијењања приповиједачеве позиције. Мајдак се, за разлику од Мајетића, одлучио и да линеарност приповиједача не наруши излетом у експерименталну нарацију, чиме је наратив изгубио на волумену због константне ротације истих ријечи и реченичних склопова. И тако мањкав за наведене техникалије, роман *Кужии, стари мој*, који

...се на први поглед доима као недостатно промишљен и брзоплето довршен, [и мада] се у цијелој његовој стилизацији лако могу замијетити нови књижевни поступци, од мијешања жанрова, до фелтонизације и репортаже, од анегдоталности до својеврсне монтаже разних детаља у лабаву наративну структуру која без јачих повезница из реченице у реченицу својом једноставношћу и непретенциозношћу[,] плијени читалачку зорност (Ковачић 2011: 21).

Узмемо ли у обзир да циљ прозе у траперицама као формације и јесте отклон од традиционалног и очекиваног, али и афирмација неких скрајнутих и заборављених наратолошких одлика авангарднијих аутора, у Мајдаковом бестселеру не налазимо довољно наратолошких образаца који би га истовремено књижевно потврдили и учинили актуелним. Логично је да сваки аналитички поступак, који дјело узима као мрежу међусобно зависних чинилаца, тежи да пронађе групу текстова у коју би се индивидуална структура могла да уклопи. Науштрб ове књижевнокритичке неопходности нужног уклапања у формацију прозе у траперицама, Звонимир Мајдак успијева да тек минимумом поштовања књижевнотеоријских кодекса начини роман *Кужии, стари мој* читаним, не само препознатљивим и модерним. Мајдак, баш попут Ивана Сламнига, првака траперица по Александру Флакеру,

редовно одабире урбану тематику, користи се непретенциозним, једноставним колоквијалним језиком, јунаци (или, точније: антијунаци) његових новела редовно су млади људи, несклони патетици и великим дјелима, често пасивни, чврсто везани за »клапу« којој припадају, а супротстављени свима осталима[. Он] приповиједа у првом лицу, користи [се] мотриштем својих »антијунака« и то напуштање позиције класичног свезнајућег наратора омогућује [му] да

обликује причу која се одликује илузијом непретенциозности и искрености (Висковић 1978: 672).

Инсистирање на контрапунктираном јединству тема које занимају омладину (неуслињени проводи, сексуална уживања, цивилизацијски комплекси) и непоетичност начина његовог остваривања први хрватски бестселер су коштали књижевног угледа, али су га начинили тиражним и окосницом популарне културе бивше државе. Медијска пажња и тренд створени око најчитанијег Мајдаковог романа ипак нису последица неоригиналности – Александар Флакер ће открити колики је допринос романа *Кужии, стари мој* прокламованим конвенцијама прозе у траперицама. Нагласиће и то да их се Мајдак понекад и превише држи, јер не нарушава чак ни њихово парадигматско начело постављено још у Селинцеровом *Ловцу у жити*: млади приповиједач мора остати свој, индивидуа без презимена, и у своју приповијест не уплитати родитеље, или дискусију с њима. До дијалога између Татека, Глистиног оца, и Глисте ипак долази, али њему генерацијски сукоб није повод, јер се ни Татек није остварио као узоран грађанин: он је сакупљач секундарних сировина (Флакер 1983: 48).

Изучаватељка *Феноменологије свакидашњице у дјелима Звонимира Мајдака* Евелина Ковачић је у тако насловљеном дипломском раду изнашла још једну оригиналност у роману *Кужии, стари мој*. По Ковачићевој безимени интрадијегетички приповједач у првом хрватском бестселеру јесте дио урбане загребачке свакодневнице, али он није

...представник младеначког бунта шездесетих година. Представља младе у урбаним срединама који не раде ништа, они су духовно испражњени беспосличарењем и трошењем времена ни на што. У опреци су са старијом генерацијом која поштује традиционалне вриједности, док их млада генерација у потпуности негира, понекад чак и исмијава. Мајдак је овим романом изрекао нешто о чему се тада није говорило, на свијетло дана изнио је живот (једнога дијела) младих урбаних Загрепчана, који што дуже желе остати млади и потрошити своје вријеме на тривијалне ствари, не размишљајући о будућности (Ковачић 2011: 23).

Став да су проучаватељи старије генерације нешто пренебрегнули из сигурносних разлога уз директну алузију на њихову индоктринираност је предвидљив али сувишан чин ниподаштавања, јер проза у траперицама је стилска формација сачињена од опозиције увријеженом. Као такви, приповједачи у траперицама су директни у својим нападима и маскирање тих атака на социјалистичку стварност били би контрапродуктивни, као и њихове потпуне забране. Да је тога и цензорско тијело било свјесно узимамо као доказ кратку причу Алојза Мајетића *Жур у Магденланду*, чији благо провокативни наратив о „црвеној буржоазији” није био бункерисан, чак је и екранизован.¹²⁷

Једна од темељних претпоставки прозе у траперицама на подручју сувремене социјалистичке средње и источне Европе је њезин отпор, првенствено средствима ироније, шаблонизираним и клишеизираним језику чиновничко-канцеларијског типа, језику новинске публицистике и масовних медија, сувременој политичкој реторици говора и митинга, па све до клишеизираних фразеологије друштвених знаности и марксизма, онакве каква се употребљава у настави и популаризаторској лектури (Флакер 1983: 171).

¹²⁷ Између објављивања романа *Чанги* и *Ћанги off gotoff* (1963–1970) Алојз Мајетић се наставио бавити прећуткиваним а актуелним темама. У самој причи тек у облику слутње, у ТВ филму *Жур у Магденланду* Јоакима Марушића из 1967. године, оштро се критикује проблем „црвене буржоазије” и њених потомака, који уживају *dolce vita* живот из помодарских журнала ругајући се социјалистичким апелима омладини на скромност. Реакција цензорског тијела на недозирани револт два Мајетић-Марушић је изостала.

Овај навод Александра Флакера је могуће појашњење за изузетно незадовољство критике „храбрим” изразом прозе у траперицама. Осјетна иронија у тону клишеа похватаних по састанцима многих социјалистичких тијела или меморисаних из њихових гласила могла су да увриједе убјеђења партијаца. На такве се индиције морало пазити, па чак и на оне, из данашње перспективе, нејаке да буду протумачене као потенцијално лош *напутак* младима:

Што се тиче Штефе, тешка сам се срца од ње растао. Али тако то мора бити у животу нас пролетера! Прерано, прерано је било за женидбу. Гдје је још свршена армија. Прави куплерај тек онда настаје. (18)

У роману *Кужии, стари мој* не налазимо много алузија и указа на мањкавости социјалистичког самоуправног система или, у тренутку изласка првог хрватског бестселера, најгорљивије актуелности – тзв. *хрватског прољећа*. Мајдак је тек једном у наративу довео у питање однос власти према „хрватском проблему”, али и ту није изашао изван оквира постављеног приповиједачима прозе у траперицама. Тако је, у том часу политички подобном, ставу Глисте, за борбе старијих незаинтересованог представника омладине, супротставио булажњење пијаног Милчека:

– Сам вам причал дечки, как су ме подмичивали да постанем шпијун? То је било прије него кај сам на радију ухватио тајну поруку између Вашингтона и Пекинга. Псст! Да нас нетко не чује! Тај пуковник је долазио к мени саке вечери у другом ауту. [...] Не, одбрусио сам му, ни за какву плачу ја се не продајем. Нико ме! Ни једној земли, ни јеној влади! Ту сам га страшно блефирал јер сам послје теден дана веч бил у Шведској и погодио се з шефом њихове обавјештајне службе. [...]

– Млади мој пријатељ, ја идем з вама. У Осијек, у Осијек, у бој, у бој! – почео се драти господ Милчек. Али никога то није узбуђивало. – Ми, Хрвати, смо гузице – изусти и нагне из чаше.

– У те воде не пливам с вама – ограда се Глиста. – Ако тако наставите, ја се чистим. Хвала на друштву, молим! Ја у решт не идем због било чега, да се размемо! Ја сам Хрват, то ћу пред сваким поновити, али то је моја ствар, то ни никог брига. То ја задржавам за себе. Је л’ так? (149-151)

У дијалогу Глисте и конобара Францека Мајдак је у први план поставио малограђански поглед на свијет, његову слијепу вјеру у новац и пратећа преимућства, али и нагласио страх „малог човјека” од могуће ескалације изгрета МАСПОК-оваца:

– Прекосутра путујем на рад у Швапску... Послије ће за мном доћи и стара. Али свеједно, не иде ми се па не иде. Све се бојим да ће се неки бог пошемерити. А морам појти! Пенези, млади господ, пенези!

– Па вратит ћете се у мерђи – задивљено ће Глиста видећи већ Францека како преко Трга фура најновију типу [...]

– Је, вратит ћу се, само када? А ако дође до рата?!

– Па и у рату ће требати конобаре.

– Ах, ви сте млади и неозбиљни – уздахне Францек (94-5).

Досјетљивост изражена кроз духовити контекст у који епизодиста Геза поставља усташе на сам крај „ланца” погрдних имена за себе:

Како сам то само могао учинити?! Баш сам блудник. Кретен. Свиња. Подлац. Мајмун. Примитивац. Неандерталац. Четник. Усташа. Да, ја сам усташа! (120)

у том часу је политички здрава, ништа мање од оног *фрајерског* свјетоназора Мајдаковог наратора кад крхки однос између република посматра кроз визуру освајача женских срца:

Тко је такав господин и избирач кад је Емина у сваком погледу била ањц а, пица и пол, к томе из друге републике, а Глиста се до тог дана није могао похвалити да је штосао икога другог осим Хрватица, од којих можда неке ни нису биле праве Хрватице него некакав мешунг, а други су факини на својим пописима имали скоро комплетну средњу Европу. Ту је био у грдном заостатку. (107-108)

Био Глистин биограф брутални приповиједач по Александру Флакеру, „млади урбани Загрепчанин духовно испражњен беспосличарењем и трошењем времена ни на што” по Евелини Ковачић или интелегентан приповједач по Марини Мишковић (2014: 31), он је незаинтересован за политичка превирања у земљи и иностранству и та његова аполитична доктрина представља опозицију свијету одраслих. „Мртав хладан што се будућности тиче” (7), неименовани наратор слави плаху нарав своје генерације и за њега је свет само тренутак у којем живи, јер „младост је хај доба[. н]иш те не боли, ниш те не жига, већином си сит.” (8). Овакво полупацифистичко животно начело је продукт дезилузионизираних декаде, али и окосница Флакерове опозиције недорасли ↔ одрасли и карактера приповједача у траперицама.

Критика је код вредновања Мајдакове употребљене књижевне вјештине, при изведби можда и најпотпунијег приповиједача прозе у траперицама у југословенским књижевностима, занемарила пишчеву умјешност да непоћудну истину маскира у прихватљив – па и пожељан – реторички оквир. Нараторови, наоко успутни, укази на сукоб генерација у његовој породици су одличан приказ не само проблематичних разлика у размишљању дједа, оца и унука већ и успјеха имплементације социјалистичке подуче да су нове вриједности потисле старе феудалистичке са одличним разлогом: заустављањем израбљивања нижих слојева друштва. Поред претходног цитата, врстан примјер наведеног и пишчеве вјештине додворавања институцијама поимањем једног младића о бескласном друштву упркос родитељском неслагању, налазимо у нараторовој јадиковки над незадовољством *стараца* његовим избором животног позива:

По његовом требао сам отићи у клесаре (његов шулколега – но то је за попишати се! – поштен је мајстор и има радионицу горе крај Мирогоја) а не кај губим вријеме с електриком. По његовом људски род ће ускоро замрзити електрику и измислити нешто друго а онда сам остао без посла. [...] Морам признати да ми пуца прслук јер не видим у чем је та наша фамилија икад била угледна и часна?! Стари од мог старога био је роб, боље рећи слуга на пољопривредном добру неког Швабе који је осим тога имао и своју пилану и шумску жељезничку пругу. То је да ти памет стане! Стари дедек је, дабоме, свршавао кад би развезао о тим данима, фијакерима, липицанерима, волима тежим од тоне, крмачама које су прасиле тридесет и три пајцека... углавном тај систем. И сад ту мени мој старац долази с угледом и чашћу коју не чувам зато што хоћу бити електроинсталатер а не гробар. Јер за мене нема разлике између оног кај копа јаму и оног кај је покрива с дебело плаћеним каменом, не? (7-8)

Иако је оваквим уводом у роман *Кужиси, стари мој* Звонимир Мајдак најавио конфликтни однос између чланова опозиције на генерацијском нивоу, како код неименованог наратора тако и код пријатеља му Глисте, њега ипак у првом хрватском бестселеру нема. Њега брзо замјењује други темељни тип оваквих односа – евазивни. Истрајан у жељи да буде оригиналан, Мајдак се за прибјежишта својим актантима у роману не одлучује за просторну евазију, аркадијска острвца у граду далеко од погледа одраслих и инструментарија структура. Он се, налик Мајетићу у *Чангију*, окреће

онеобичавању домаће прозе у траперицама са социјалном евазијом тј. смјештањем радње романа „у свијет који је већ по својој социјалној нарави опозиција структурираном свијету” (Флакер 1983: 50). Тај свијет младих и одраслих маргиналаца и хулигана разочараних у устројство социјалистичког друштва, аутохтони домаћи полусвијет, 1970. године још увијек није био сагледан из карикиране перспективе његовог припадника. Новина је увијек интересантна, па и њу узимамо за разлог додатног занимања млађе популације и љубитеља „лаке литературе” за роман *Кужии, стари мој*.

Посебну чар новине овог Мајдаковог романа Велимир Висковић налази у жаргону и његовом неискоришћеном потенцијалу:

Његов лик и о врло озбиљним темама говори неусиљено, једноставно, повремено чак и духовито. Та неусиљеност и непретенциозност доброхотно је дочекала и публика, а и дио критике помало засићене »интелектуализацијама« и »поетизирањима« својственим дијелу хрватске савремене књижевности (Висковић 1978: 678).

Жаргон, у том часу допадљив утисцима склоном мање упућеном читаоцу¹²⁸, средство је инфантилизације интелигентног младог приповиједача, иако се сви они у наративима својски труде да оставе утисак зреле особе. Мајдаков неименовани наратор свој рјечник у потпуности темељи на говорном језику градске омладине: налазимо да је само у школи долазио у додир са културним текстовима традиције. Баш попут наратора код старијих „траперичара” Сламнига и Шољана, и Мајдаков је филозофичан, али његова филозофија је улична, искуствена:

Женама само потврђуј и ради тако да што прије стигнеш на циљ, била је још једна од Галилејевих мудрости. (67)

и, у складу с назорима своје генерације, подупрта масмедијским супститутом цивилизацијских датости:

...да би изгледао какти Клерк Гебл прије другог свјетског рата. (32)

– Осим тога, његова боља половина је иста Ћина Лолобриђида... (23)

...љубав се распламсала преко огласа у »вечерњаку«... (49)

Главна руља диже револуције у цунглама, Израел и Арапи шкргућу кљовама, студоши траже своја права, рудари копају ко луди, иако немају појма тко ће им купити угљен, сви скупа се боримо против унутрашњег и вањског непријатеља, а ти на то прдучкаш и бусаш се у прса како не вјерујеш у бога! (54)

Жаргон је и *стика* приповиједача које је Флакер окарактерисао као хулиганске, бруталне. Његова до краја шездесетих година 20. вијека мјестимична и стидљива употреба у југословенским књижевностима (*Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића; *Чанги* Алојза Мајетића) може да се објасни неатрактивношћу аутентичне лумпенпролетерске средине за старомодне књижевнике и оне склоне

¹²⁸ Неочекиваној читаности романа *Кужии, стари мој* умногоме је кумовала и његова лексика. Говор урбаних загребачких *китова* је био одлично прихваћен у вријеме популарности различитих дијалеката. О фасцинацији публике језичким варијацијама тих година довољно говори енормна популарност дијалекатских ТВ серија *Наше мало мисто*, *Љубав на сеоски начин* и *Мејашии* у свим републикама бивше СФРЈ.

слијеђењу партијских програма.¹²⁹ Објаснивши ово запостављање као „дијалекталну пријетњу”:

...пријелаз приповједача из образоване или полуобразоване средине у »аутентичну« лумпенпролетерску средину у хрватској језичној ситуацији морао [је] водити према дијалекту, а дијалекат је у хрватској новијој књижевној традицији, пјесничкој више него прозној, био ознаком рурализма. Та је дијалектална пријетња у бити релативно дуго онемогућавала наглашенију стилизацију жаргона загребачке »улице«. Он је припадао сублитератури (Флакер 1983: 79).

Александар Флакер је изнио став да је тек Звонимир Мајдак са романом *Кужии, стари мој* увео жаргон у књижевност и то „стилизирајући мјешавину стандардне штокавштине и елемената кајковског дијалекта којом углавном говоре загребачки обртници, али с изразима који су посебно карактеристични за сланг младе генерације” (Флакер 1983: 79). Иза грубости овог лингвистичког микса скрива се права природа младог приповједача из Мајдаковог бестселера. Он и *френд* му Глиста нису пуноправни чланови загребачког полусвијета, труде се да постану његове узданице, али им године и успјешно избегавање ситуација преко којих би стекли толико жељену репутацију не иду на руку. Судјелујући – махом као свјedoци, рјеђе као учесници – у изгредима друштвених маргиналаца, они упражњавају језик средине којој желе да припадају, али, као и у случају Холдена Колфилда, ријечи прожете искреним бијесом не прате дјела. Глиста се у друштву људи који представљају наличје велеграда обрео случајно, понајвише захваљујући социјалном статусу, почетним полазиштем већине у том милеу. За њих, као и за своју генерацију, изузетно је старомодан, чак и стереотипан: сентименталан је, кицош у складу са могућностима, са јако израженом цртом сервилности. Глистина грубост је често само излив немоћног бијеса услед љубавног краха или реакција на досађивање особе од чије близине не зазира. Његов друг и неименовани приповједач је приљежнији слици младог бунтовника типичној за наратора прозе у траперицама, али и његова бруталност је само проста глума омладинца жељног додворавања. Сличног размишљања о истинској нарави Глистиног мемоаристе је и Александар Флакер, који истиче да је то његово „наличје бруталности [...] заправо чежња за аркадичном идилом” (Флакер 1983: 81):

Бруталност Мајдакова приповједача, међутим, у бити долази много мање до изражаја неголи у његових пољских сродника [Марека Хласка и Марека Новаковског, примј. М. М.]. Она се претежно своди на подручје секса, у наоко циничном приповиједању о сексуалним доживљајима, као нпр. у »препричавању« покушаја односа Глисте с газдином женом (Флакер 1983: 81).

Постојаност и искреност црте грубости у карактеру Мајдаковог приповједача јесте ефемерна ставка у анализи једног романа који припада корпусу прозе у траперицама, понајвише зато што су њихови наратори недовршене личности којима тек предстоји спознаја свијета око њих, а од којег се бране својим неријетко рудиментарним ставовима. Није сувишно нагласити да би потврђивање индиције о константном глумљењу грубости наратора у роману *Кужии, стари мој* учинило исти комплекснијим у довољној мјери да га књижевна критика, макар у начелу, прихвати за значајно књижевно дјело једне епохе а не за хит роман нижерангиране литературе за

¹²⁹ Иако је југословенска кинематографија ишла у корак са савременом књижевношћу, занимање синеаста за лумпенпролетаријат није постојало ни у њој све до појаве тзв. *црног таласа*. До појаве класичних наслова Живојина Павловића (1933–1998) *Буђење пацова* (1967) и *Кад будем мртав и бео* (1968) једини изузетак је био филм *Горки део реке* (1965) Јована Живановића (1924–2002).

широке народне масе. Потврда поменуте Мајдакове умјешности при коришћењу списатељских техникалија би, опет, озбиљно угрозила статус његовог бестселера у корпусу свејугословенске прозе у траперицама. Утврђена комплексност у дескрипцији наратора тј. његова појачана карактеризација у директном је сукобу са канонима стилске формације којој роман *Кужии, стари мој* припада.

Ипак, Мајдаков бестселер је прототип литерарног жанра о којем причамо. Ни у њему, као и у *Ловцу у жити*, Флакером роману-парадигми за прозу у траперицама, нема извјесних елемената који су временом постали заштитни знак високе књижевности (изражајних и лирских описа, јасно утврђене радње, упечатљивих стилских фигура, заплета, расплета, поенте). Годинама јачана ригидност младих писаца у погледу одбацивања устаљених норми морала је у коначници да доведе до појаве функционалног новог романа по свим стандардима нове генерације списатеља. У Југославији је то био, по свим параметрима, роман Звонимира Мајдака *Кужии, стари мој*.

Како наведосмо у уводном дијелу рада, „нови израз” у књижевности је стријемио ослобађању од баласта прошлости тј. узуса традиционалне књижевности, те приближавању модерном човјеку и његовим потребама. Првотни прозаисти у траперицама су (изузев Џерома Д. Селинцера) покушали да изграде „нови израз”, баш као и „гњевни млади људи”, комбинујући увријезене списатељске технике са темама занимљивим млађем нараштају, али су њихови млади наратори ријетко кад проговарали језичким идиомом младих – сленгом. Његово екстраховање из наратива о младим људима из урбаних средина представља озбиљно нарушавање компактности цјелине једног романа, понајвише елемента вјеродостојности. Свјесни само увредљиве компоненте и нелиричности сленга, писци стасали педесетих година прошлог вијека, налазећи да је Селинцеров отклон од традиционалног израза прогресиван али без будућности, нису успјели извести револуцију у модерној књижевности. Отуда и разлог тек спорадичног јављања романа који би се могли убројати у корпус прозе у траперицама на свјетском нивоу.

Како из романа одстранити све што књижевност јесте, па такав његов симулакрум учинити популарним, питања су на која је Звонимир Мајдак успио дати одговор. Изузмемо ли у раду већ помињану чаролију новине, роман *Кужии, стари мој* своју славу увелико дугује течној нарацији неоптерећеној сложеним стилским фигурама, симболиком и било каквим натрухама лиризма:

Једног дана нам је газда Руда показао пофарбану разгледницу коју му је послала супруга с мора и прочитао нам успут како јој је фајн и лијепо, како је поцрњела и како безбрижно живи и да се нада да ће имати дост лове за повратак, а ако не, да ће му брзојавити. Не знам, можда се Глиста надао да ће га она посебно поздравити, или у најмању руку газди написати да »поздрави она наша два херцик дечка«, не знам што си је замишљао и утварао, али знам сигурно да се тај дотични дан облокао и друго јутро изгледао је као сажвакана крпа, блијед ко зид. Углавном, од тада је постао мудар и фин, госпон у рукавицама, рођен у свили и кадифи. Човјек је патио и изигравао вјерног љубавника док се газдарица туцкала на морској обали. (37)

и уопштености идентификацијских црта нпр. актаната, чија се дескрипција своди на приповиједачево субјективно виђење карактера а не на натуралистички тотал:

Брабоњак је на примјер тип каквог не можеш замислити да мислиш тисућу и једну ноћ. Он ће ти спустити кад се томе будеш најмање надао. Ја ти кажем да је пустио бркове баш ради тога да изгледа тајанствено и озбиљно. (19)

Глистин нови пријатељ и исповједник Галилеј био је својеврстан фулирант и красна мустра. Зна се, Далмош. Типу се није радило ни колико црнога под нокат стане. Он се тобоже бави

некаквим јевивјетарским научним радом и пише нешто што ће, кад се штампа, експлодирати као бомба. Безвезарије! Дотле удовица ринта ништа мање него и прије, него чак и више, сада за двојицу, хонорарно, од јутра до сутра. Галилеј има добар апетит и воли само облизеке. Воли само екстра ствари, нареске, месне салате, љуто и папрено. (37)

Курбла је стајао ослоњен на ступ Централне апотеке и преживао »вечерњак«. [...] Срести Курблу значило је бити на прагу узбудљивих и необичних доживљаја на које је тај фрајер био претплаћен. Ријетко је био соло и још к томе задубљен у новине. Увијек је био у центру пажње окружен фамозним мачкама и увијек је био фантастично скужиран. Нитко није знао кај дела (101).

Изведено стилско осиромашење у роману *Кужии, стари мој* је постигло двојак ефекат: југословенска књижевност је напакон добила репрезента „новог”, модерног израза, који је, уједно, и мост између тзв. високе књижевности и популарне литературе. Обезвређивањем књижевних традиција Звонимир Мајдак је својим романом постигао све оно што је Александар Флакер утврдио за параметре прозе у траперицама и тако је приближио забавној литератури, књижевности за оне које називамо простим читаоцима без истанчаног литерарног укуса, мада је његов наратив за њу релативно авангардан. Иако јасног и допадљивог израза, потпуно савременог, роман *Кужии, стари мој* одудара од стандардизованог „лаганог штива” по начину пројцирања проблема у роману, атипичном заплету тј. антизаплету, изостанку моралних проповиједи типичних за *bildungsroman* и непостојању поенте.

Наратив попут овога подијелиће упражњаватеље популарне културе на читаоце искључиво шаблонизираних литерарних конструкција¹³⁰, који га неће фаворизовати због учесталих одступања од увријеженог, и оне који успостављају активан однос с временом у којем се живи и темеље свој живот на вриједностима „посве опречн[им] саставу културалних вриједности наставнога програма” (Дуда 2002: 48). Тако нпр. Глистино сањарење о госпођи Гизели није здрава тинејџерска заљубљеност већ права сексуална помама за зрелом женом:

Наочиглед је венуо као какав тулипан урођен у оцтену киселину. Госпођа Гизела даље маше репом, завађа га, побире лову, стално нове хаљине курвињског кроја. Ни на крај памети јој није да се заљубљенику смилује и припусти га кроз рајске двери. [...] Најгора ствар је да се зацопаш у такво штогод. Опрезно сам пришапнуо Глисти што мислим кад зрело размислим и да му је сто пута боље, комотније, да си прискрби какву трговкињу из »наме«, или гдје му се већ потрефи, него што срце троши овако узалуд и још од тога може полудјети. Полудјети, да, то није чуо о том лудилу које фрајере спопадне кад до мачке немру дојти. [...] С човјеком који се овако телећи зателебао немогуће је нормално спомињати се акамоли ишта постићи. Он тјера своје, пита те како данас изгледа, је ли се кај полепшал. Смрди ко футавац по парфему, чисти нокте све до крви, чачка зубе (31-2).

и као таква, уз неријетку у овом роману увредљиву лексику употребљену за карактеризацију припадница женског рода:

¹³⁰ Сажимањем теорија културалних студија многих свјетских стручњака, Деан Дуда је, наводећи премисе Стјуарта Хола и Педија Ванела, подијелио популарну културу на популарне и масовне умјетности. Ова подјела, заснована на њиховој друкчијој конфигурацији и доминантној логици, у великој мјери одговара и ситуацији у југословенском масмедијском простору. „Популарне умјетности [...] успостављају однос између заједнице и извођача који на осебујан ауторски начин, готово »поступком очуђења« интерпретира колективно искуство и вриједности заједнице. Стога их треба разликовати од масовних умјетности које су формулаичне, ескапистичке, плошне, манипулирају емоцијама и, укратко, лоше” (Дуда 2002: 70).

Обична фукса није, то се одмах лијепо види. Што се тиче усана, Глисту су одмах подсјетиле на јутрошње усне госпође Гизеле, само далеко млађе и неизрибане пољупцима, напете и сочне као кожа на оној ствари (107)

... госпођа Гизела је знала како се треба обући. Увијек неке хаљине уз тијело тако да јој мљекарство испадне још рајцљивије него што би иначе било. На то се мора пасти! (24)

и промицање насилних метода у односу према њима:

Сигурно га је тако генијалним манирима научио Галилеј, јер од мене то није могао, хвала богу, копирати, мој стил је друкчији. Ако треба шамар, ја га опалим и да видиш како ми овчица последије зобље с длана (41).

сигурно нису елементи који ће од стране читаоца без икаквог књижевнотеоријског знања бити прихваћени као филозофија фиктивног литерарног карактера. Могућа увријеђеност читаоца садржајем јесте „отјеловљење забављачког пада вриједносног стандарда”, али и доказ да се „популарнокултурни производи не могу анализирати и вриједносно просуђивати критичким инструментаријем преузетим из увријежених приступа у евалуацији дјела озбиљне високе културе” (Дуда 2002: 69). Брутални приповједачи прозе у траперицама, попут наратора у Мајдаковом роману *Кужии, стари мој*, данас би, у свјетлу јасно прокламоване цензуре политичке коректности, били боље прихваћени у „високој књижевности” него у свијету популарне културе, свијету који их је обликовао.

Роман *Кужии, стари мој* је супкултурални феномен, у њему налазимо изванредан приказ „сукоб[а] између радничког пуританства и новог потрошачког хедонизма” (Дуда 2002: 85). Млади, чију културу „није могуће анализирати изван индустрије забаве” (Дуда 2002: 70), мјеродавним за одређивање било каквог параметра не сматрају ниједну одраслу особу, и том идејом наратив о њима мора да се води. Зато су Мајдакови актанти „траперичасти”, иако амбивалентни: морално извитоперени, приземни, вулгарни (*јебомубог матер; некакви јебени шпорташи*; 109, 111), непродуховљени (*...јер как сам чул или негде прочитал, тај Галилеј је мртав човјек да мртвији не можеш бити*. 36), цинични (*Глиста се распекмезио и постао осјетљив ко јунферица*. 36) – све оно што један књижевни јунак традиционалног типа не би смио да буде.

Ништа мање антиподије према наслијеђеним књижевним узусима од оне предочене у дијегези Мајдаковог бестселера не налазимо ни у његовој конструкцији. Традиционална струја међу теоретичарима књижевности би роман *Кужии, стари мој*, због сиромашног наративног костура, уважила једино као сирову грађу за роман, несређен нацрт истога или пак експеримент. Аргумент за ниподаштавање је и ничим књижевним прожета нарација, то пуко приповједачево набрајање Глистиних и сопствених спотицања и неподопштина, одијељено поглављима која су само формалност, више уредничка иницијатива него означивач краја једне цјелине. Тај вјештачки „предах” је и најава нових, махом лабаво мотивисаних, момената авантуре у први план истакнутог двојца. Чврсте књижевне конструкције, зарад опстанка своје непропусности, не познају дигресије, сегмент епизоде у наративу на којем почива Мајдаков бестселер. Реализам прозе у траперицама њима се не нарушава. Оне су колоквијалност, адитив разговора између двоје људи, што *Кужии, стари мој* у својој сржи и јесте – антипод *bildungsromani*, окосници модерног романа.

Нова естетика модерног прозног израза подразумијевала је и другачији приступ поенти, наративном елементу чија излишност је била осјетна већ педесетих година прошлог вијека, у деценији формирања прозе у траперицама. Сходно томе, репрезент

југословенске продукције ове стилске формације нема поенту: млади приповиједач не набраја сопствене и Глистине угурсузлуке како би оправдао њихову некадашњу незрелост, нити од слушаоца на тај начин изискује сажалење. Он је примјер личности која слијепом слиједи своју опсесију и њој подређује све, па је његова исповијест вид самопотврде жељеног идентитета. Та досљедност у праћењу визије, јачана снажним нараторовим унутрашњим поривима, захваљујући једноставности форме и силовитости исказа, граде дјело „у коме доминирају елементи суровог, ружног, гротескног”, али у којем и без моралне поенте „функционише необична логика поетског. Она је резултат, пре свега, атмосфере” (Павловић 1990 : 275), тог створеног садејства амбијента друштвене маргине и младог приповиједача специфичног начина казивања, представника генерације без идеолошке предспреме.

Атипичност прозе у траперицама у цјелини, па тако и њеног југословенског огранка, огледа се и у небједљивом крају романа *Кужиш, стари мој*, тј. изостанку по Аристотелу изузетно битног поетичког сегмента – катарзе. Звонимир Мајдак одлучује да га заврши помоћу *deus ex machina*-е, не толико оригиналне и савремене књижевне методе, али потпуно у складу са опортунистичким ставом прозе у траперицама према наметнутим узусима писања. Глистином бацању под трамвај писац посвећује два крајња пасуса:

Ког је бога делал те вечери у Илици само да ми је знати! Јебеш живот! Кај није могао бити мало опрезнији с њим и чувати га још мало, због мене, ако не због себе, идиот један. Кажу да је остао на мјесту. И у новинама је писало да му хитна помоћ није требала. Увијек они закасне, знам ја. Баш бих волио знати хоће ли им пасти на памет да и мене зарипају?! Нетко ће то онда платити. Као што ће нетко платити мог френда Глисту. Куд је гледал онај кретен трамвајац? Мијешал је муда, не, зато није могао на вријеме заочити. Знам ја то! Није то случајно. И још неки тврде да се Глиста добровољно хитио под треску. Он?! Он који се од малена фурао на пуферима скуп са мном и који је треску у дјетињству више волио него своју маму? Кај год! Дохватио га је тип, ето што је. Злочинац! Скот!

Чуј, све ми то скуп није јасно. Не могу си замислити да више нема мога пријатеља с којим сам био кухан и печен, с којим сам толико тога доживио. Је л’ ти то кужиш? Ма какви! Как би кужил ти кад не кужим ја који већ давно кужим све те финте, фрајеру један! (176-7)

И да је присуство *deus ex machina*-е у савременом роману као што је *Кужиш, стари мој* плод ничега другог до кризе инспирације, оно се у правој мјери уклапа у ауторову визију завршетка једне, на нови начин испричане приче о борби усамљеног појединца против недефинисаног мноштва.

Ослобађајући се и на овакав начин баласта епскости и позадине типичне за роман XIX вијека, Мајдак је успио да приближи романескну радњу искуственом хоризонту просјечног читаоца. Опирање легислативним нормативима како би био сликар духа времена није уобичајена „логика кретања” младог писца, али се показала плодносном стратегијом, јер је роман *Кужиш, стари мој* Звонимира Мајдака постао катализатор за стварање југословенске популарне књижевности јединственог сензибилитета, иако су теоретичари књижевности попут Цвјетка Милаће (1996: 26-31) релативизам поетичких узуса узимали за локални одговор на европску моду дезинтеграције романа, чију репрезентативност као врсте онечишћују описи свакодневних тривија.

5. „НОВИ ИЗРАЗ” У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Идеја о тоталитарном југословенству, а самим тим и о заједничкој југословенској књижевности, није била дуговијека, те је расап по националном кључу био неминован. У ширењу раздора након Новосадског договора 1954. године својатањем аутора и указивањем на различит развојни пут два народа помогли су многи хрватски и српски научни радници. Непроцјењиву штету идеји заједништва и унитарном српскохрватском језику нанијела је Декларација о називу и положају хрватског књижевног језика, проглас објављен у *Телеграму* бр. 359 од 17. марта 1967. године. Након тога је било какво придоношење „стварању књижевне климе преко уских локалистичких и националних граница” бивало карактерисано као пропагандни акт каквог „југо-клана”¹³¹, легитимација поборника једне заостале замисли.

Иако разједињене прокламовањем националног назива умјесто јединственог, југословенске књижевности су имале сличан развојни пут у првим деценијама након Другог свјетског рата. Све оне су преживјеле пут од „поратне агитпроповске прагматике” (Ладан 1970: 75), „Зоговићевих година”, идеолошких исписница, покушаја копирања страних литерата до наратива прошараног урбаним ткивом и проналажења својственог израза тј. стабилне и аутентичне књижевне продукције. Сходно томе, у свима се нашло и наратива са актантима „невероватне индивидуалности, невероватне живости, особ[ама] које нису оптерећене неком мисијом, неком животном намером, или пак одређеним циљем”, једноставним људима „који живе само у тренутку у коме јесу” (Павловић 1990: 145).

Таквих младих приповједача је било, али се њиховој оригиналности и дескрипцији духа није прилазило на нов начин већ на виђен, међуратни. Одатле и зачудан превид младих писаца у погледу неслијеђења примјера који је романом *Песма* (1952) дао великан српске књижевности Оскар Давичо. Његов експеримент са инфилтрацијом жаргона у поменути роман:

Имаш ли милку? (...) Можда имаш пет стоја? (...) Си, миле. Брат зна све што треба да зна. А ако баш немаш ни пребијене кинте, могу да те данас ја дуваним. (...) Пуни су лове. Имам да окренем три карте, а и знам неколико штосова у покеру. Имам д’острижем репоње (Давичо 1990: 208-9).

навео је и Александра Флакера да му потврди преимућство у антиципацији „новог израза” југословенског романа (Флакер 1983 : 20). Давича као аутора који је наслутио „ново”, али се њиме окористио тек као интермецом у свом еклектичком романескном изразу, Флакер претпоставља Шољану, који се својим новелама јавио годину касније (1953). У наставку дискурса о конституисању „младе прозе” у српској књижевности, хрватски научник каже:

У Србији се овај тип конституирао нешто касније, и то најприје у романима Гроздане Олујић: *Излет у небо* (1958.), *Гласам за љубав* (1963.) и *Не буди заспале псе* (1964.). Прије другог романа Гроздане Олујић појавили су се и *Одломци измишљеног дневника* (1961.) Мирјане Стефановић који су већ на почетку истакли темељну опозицију недорасли–одрасли (Флакер 1983: 20).

¹³¹ Исказ је заснован на аргументацији Џемалудина Алића директно конфронтираног текстовима Игора Мандића, која је прерасла у јавну полемику. Више у Мандић 1975: 144.

Наведени романи, незаобилазни примјери у разговору о српској прози у траперицама, свакако ће да буду тема овог рада, али ће посљедњи да буде помињан и због свог утицаја на Ласла Вегела, аутора романа *Мемоари једног макроа*, те писца чији рад припада и књижевности мађарске националне мањине.

5.1. Мемоари једног макроа

Стварајући на матерњем језику, Ласлу Вегелу (1941) је пријетила анонимност у Југославији, земљи у којој је живио и радио. На њу ипак није пристао, па је његов прозни првенац већ двије године након премијере на мађарском (1967) преведен на српскохрватски језик.¹³² Иако роман *Мемоари једног макроа* није прошао незапажено код југословенских читалаца немађарског поријекла¹³³, Александар Флакер и потоњи проучаватељи феномена „траперица” (Висковић, Мандић, Колановић) нису се осврнули ни рјечју на њега. Разлог Флакером превиду налазимо баш у пишчевом поријеклу, јер се Вегел њиме није уклапао у његову подјелу домаће продукције прозе у траперицама на српску, хрватску и словеначку. Неприхватање Вегела и његове иновативности у матици¹³⁴, и поред одличног одјека *Макроа* код читалаца¹³⁵, даде се назријети у ријечима Миклоша Сабољчија, који у рецензији студије *Modelle der Jeans Prosa* Александра Флакера (*Proza-farmerban*, 1977), приликом набрајања перјаница

¹³² Прво издање *Мемоара једног макроа* Ласла Вегела на српском језику изашло је 1969. године у преводу Александра Тишме и издању Матице српске.

¹³³ Иако се Вегел у својим есејима често осврће на „своје авангардистичке почетке” и не толико позитивну критику његовог првијенца, остајемо ускраћени за конкретну информацију који су се то поименично југословенски стручњаци били устријемили на младог писца: „И нехотице се осврћеш на властите авангардне рушевине. (...) Много си размишљао о томе, зашто је у твојој средини борбена иновација стила, чежња за духовним авантурама изазвала низ врло болних конфликта. Зашто је свака испитивачко-трагалачка реченица изазвала толика сумњицења? (...) Хтео си само да будеш нешто другачији, али си увек изнова морао да се упиташ: ко си, одакле си, куда идеш. Најпре се од тебе то очекивало, а касније си већ сам хрлио у сусрет овим питањима. (...) Зашто се појам кривице везује за прекорачење граница званичне културе?” (Вегел 2002а: 58). Налазимо само шкрт наговјештај да су напади и оспоравања долазили не од писаца и критичара који су заступали конзервативну и соцреалистичку књижевност већ од младих писаца, његове генерације, због чега је он „био принуђен да се бран[и] у вези са једним делом чији се постулат, чија се бол огледа у томе да немамо никаква упоришта” (Вегел 2002а: 139).

¹³⁴ Разлог ускогрудом дочеку мађарске књижевне критике једног мађарског писца из „доњих земаља” налазимо у објашњењу Станише Тутњевића: „Педесетих година, послје раскида с поетиком социјалистичког реализма, југословенски књижевни простор добија и једну нову димензију, односно мисију. Док су књижевности у већини сусједних социјалистичких држава (бугарска, румунска, мађарска, албанска) остале заробљене и ограничене поетиком социјалистичког реализма, књижевност у Југославији слиједи модерна европска књижевна збивања, убрзано се развија и постаје образац коме теже ствараоци и из других социјалистичких земаља. Мањинска мађарска и албанска књижевност у Југославији, на примјер, захваљујући управо томе, у поетичком погледу тада су у односу на европску књижевност ажурније од матичне мађарске, односно албанске књижевности. Настајући у таквом оквиру и амбијенту књижевности свих југословенских народа и народности, у Југославији се и у поетичком, и у културолошком, и у функционалном смислу нивелирају и готово у сваком погледу функционишу на истој равни” (Тутњевић 2011: 162).

¹³⁵ О заинтригираности одређених структура у матици његовим првијенцем довољно говори намјера престижне престоничке продуцентске куће да се по истом сними филм. О разлозима за обустављање пројекта никад није обавјештен. „1969. године, посве неочекивано, добио си један повећи хонорар. Хтели су да сниме филм према тексту твог романа *Мемоари једног макроа*. У Пешти си потписао уговор, био си гост продуцентске куће, само си бечио очи, имао си тек двадесет и осам година, и никад ниси видео на гомили толико новца” (Вегел 2002б: 41).

међу младим мађарским ауторима са модернијим изразом, испушта баш писца из Србобрана:

Ova nam knjiga pomaže da bolje razumijemo pojedine pojave i struje naše mlađe književnosti. Nakon što smo ovo djelo pročitali, djela autora kao što su István Csörsz, Istvan Császár, György Asperján, Miklos Munkácsi, Péter Dobai (...) dobivaju svjetsku književnu perspektivu, uklapaju se u novi slijed pojava. Jer su se i u nas pojavili takvi znakovi: od jezičnog odvajanja do pobune kao ljudskog stava (Flaker 1983: 28-9).

Та његова, како је и сам назива, „бездомност” и „неукорењеност”¹³⁶, била је додатан подстицај за укључивање у овај рад, не само Вегелов избор Новог Сада за мјесто радње свог прозног првијенца.

Мемоаристичан само у наслову, *Макро* је атипичан роман и у корпусу прозе у траперицама. Наратив је конструисан као неуредан дневнички запис студента књижевности у Новом Саду. Неконципиран као нешто што би требало да икада изађе из сфере интиме, у приповиједању младог провинцијалца не налазимо појашњења онога што он познаје отприје. Тако тек у другом дијелу романа, након стотину страница, сазнајемо његово име/надимак: Буб. Он, како би побољшао своју финансијску ситуацију, пристаје на погодбу са инжењером Д., по којој би он, скривен у сусједном собичку, фотографисао приведене наге дјевојке и инжењерове коитусе с њима, зарад будуће уцјене. Између тих фото-сеанси, Буб нам шкртим приповиједањем за једног студента књижевности излаже личне недоумице о избору правилне путање свог кретања у будућности. У потрази за правом комбинацијом, он попут уклетог духа кружи градом – сам и у друштву себи сличних пробисвјета – надајући се било каквом задовољству, које ће га тргнути из обамрлости и промијенити истовјетност. Проживљавању сваког новог дана као репризе нискобуџетног филма од јуче не стаје на крај ни дисање „пуним плућима”, студентски немарно, које радо упражњава са младићима из друштва. Иритантно летаргичан, Буб не узима за озбиљно свијет око себе, он се труди своја тренутна осјећања да подреди расположењу околине. Емоционално неподобан стању свијести ликова из класичне литературе, коју је студијским програмом присиљен да чита, млади приповједач доживљава освјешћење и указује му се правац којим треба даље ићи тек након пријатељеве смрти. По први пут осјетивши се живим, Буб напушта свој претходни живот и Нови Сад, те испуњен трачком наде, одлази са својеглавом другарицом Чичи у непознато.

Непромишљеност прирођена младости („Боље је да човек не мисли на ствари које су сложене.” Вегел 1986: 141) и „плитка” животна филозофија (девиза EGALITÉ, SEXUALITÉ) типична за приповједаче прозе у траперицама, у *Мемоарима једног макроа* добијају нову димензију – меланхолију умјесто бијеса. Мада одскора намјештен у граду, Буб је младић модерних схватања, и он поима да је проблем у њему, али му мијењање те „лијености свијести” типичне за неужурбане провинцијалце не представља приоритет:

„Тај корзо је језива глупост”, изјавих. „Зашто?” упита Тања. Одговорих да не знам, али и да не желим да доказујем, довољно је што тако тренутно осећам, а ако сутра или кроз тренутак будем осећао друкчије, онда ће тако бити у реду, онда такође нећу желети ништа да докажем. Прошла ме је воља за доказивањем, јер сам увидео да докази ништа не вреде. Колико сам већ пута видео да ништа не вреде. Велике речи, фразе, увек су јаче од доказа (73).

¹³⁶ Аутор све придошлице у Нови Сад из своје генерације назива „генерацијом без корена” и „неукорењенима”, јер су се, под притиском нове средине, у потпуности асимилирали њеним потребама, занемарујући своје поријекло. Види Вегел 2002а: 134.

У датом сижеу ће и слабије упућеном у феномен траперица, бити јасно како овај роман посједује посебност у односу на све дотад написано у нареченој формацији.

Говор урбане градске омладине користи и Вегел. Млађахни Буб, противно логици изабраног студија, овај интимни дневник пише говором своје генерације:

Каква је риба била то се и не може исказати. Крваво добра (54).

Колики је Г. Н. мудросер, за то више и немам речи (44).

Њега у *Макроу* користе и његови пријатељи (*курајбер, даса, факиш, диша, зевзечи се*), али се ни он сâм не изражава прогресивније, тек у тренуцима, рекло би се, исквареним жаргоном ојачаним вишегодишњим читањем књижевних великана, чега је доказ и оригинална поштапалица *и слична општа места* (8).

Ипак, реалистичност описа не умањују непоетичне простопроширене и немаштовите реченице, прошаране холденовским поштапалицама, које су у директној опреци са будућом високом стручном спремом приповједача:

И заиста би то било језиво комично. Матори Шик са једном оваквом крвавом герлом. (46)

Погледах у Торнадоса. Погледи нам се среташе. Насмешисмо се једва приметно. (180)

Оне се не могу објаснити преводиочевом немоћи да одговори задатку и да квалитетније, пунокрвније, преведе језик генерације којој није припадао.¹³⁷ Такве би се реченице могле узети као продукт виспрености списатељског генија, јер с њима успијева фотографски прецизирати стање свијести младог приповиједача:

Осећао сам се потпуно беспомоћан. Био сам начисто да ништа паметно не уместим да смислим. Због нечега немам довољно маште. Пустио сам да се ствари развијају како случај хоће. (173)

али и приписати слијеђењу квазимемоарске форме, коју је Вегел одабрао за своје прво појављивање пред читаоцима.

У *Макроу* налазимо за прозу у траперицама ријетку детерминанту: примјер супротстављања два језика – књишког професора Шика и приповједачевог сленга. Транспонујући један Шиков говор, „подвлачећи” продоховљеност, али и анахроност професоровог изражавања, утапајући га у особењаштво људи који су изгубили додир са стварношћу, Буб поентира са обезвријеђивањем његовог гесла „Али, молим вас, не тако банално!”, којег је овај на предавањима упућивао будућим језичким стручњацима и књижевницима трудећи се њиме искоријенити синтаксичку анорексију код студената. Реченицама као што је „Лупа главу око неких реченица, а на свету је све банално. Па и он сам.” (164) Вегел успијева да освјетли једно од основних начела прозе у траперицама (опозицију *наш језик ↔ њихов језик*) и изврши ограђивање два свијета – свог и професоровог, који је по њему већ одавно ствар прошлости.

У Бубовом изразу, мимо колоквијализама преузетих из масовних медија, наилазимо и на утицаје нижеразредног штива – тих година незаобилазних рото-романа. Да је био упућен и у *каубојце* видимо по томе што је стање отежаног дисања у клубу описао типичном карактеризацијом задимљене унутрашњости салуна: „...дим се могао

¹³⁷ Александар Тишма (1924–2003) је рођен скоро двије деценије прије Ласла Вегела (1941). Тишмина генерација је користила више германизама од Вегелове, која је, пак, стасавала на енглеским варваризмима.

резати ножем.” (9). Доказ више је и прикачавање придјева *стари* збуњеној професоровој прилици.¹³⁸

Лингвистички гледано, *Мемоари једног макроа* су једнолично дјело, са тек покојим одступањем од жаргонске клишетираности, тј. ортодоксна проза у траперицама. Иако је, начелно, против застарјелог начина писања, Вегел нас кроз Буба умије изненадити са покојом зависносложеном реченицом „изговореном” изван његове *клапе*:

Не знам зашто, али чим угледам његове старомодне наочаре, тужне, утучене мишије брчиће, обузме ме језива грижа савести (42).

Кад ми се поставе овако озбиљна питања, наједном постанем свестан да носим у себи тајну, али мени то уопште није потребно (48).

која је саобраћала махом говорним ноншалантностима попут „отегли бисмо папке” (11) и „бела као креч” (11). Избјегавањем потпуне синтаксичке симплифицираности, Вегел дограђује увјерљивост свог приповједача у тренуцима док се он премишља којем свијету да се окрене.

Ни Буб, баш као ни Холден Колфилд, не почиње *Мемоаре* „дејвидкоперфилдски”, тј. рекавши нешто о себи и својој прошлости, већ једном обичном сценом „мувања” по граду:

Среда

Данас сам најзад смогао времена да цело поподне проведем у разгледању карираних кошуља. Највише волим да се тако мотам по граду. Просто се утопим. Понекад, када се уморим, седнем на степенице испред позоришта и гледам снобове како пристижу на представу. Сви се облаче у црно, или у свечано сиво, и види им се да нема десет минута како су се очешљали. (7)

Разбијајући оваквим почетком романескну традицију стварану више од једног вијека, Вегел нас њоме упознаје са – у роману доминантном – опозицијом *наша култура* ↔ *њихова култура*, којом збуњује на стандарде навикле читаоце.

Буб је, попут осталих хомодијегетичких приповједача у траперицама, „свјестан свога социјалног положаја, (...) начитан [је], али се опире било каквом прихватању догми или идеологија као цјеловитих сустава” (Флакер 1983: 61). Навод потврђује жељену изолацију од ствари из реалног свијета, док се мисли приповједача не усагласе у довољној мјери за компромис тј. признавања владајућих друштвених норми. До тог тренутка ће наш приповједач уживати у свом евазивном простору са себи сличнима, тражећи смисао у разнородним јефтиним задовољствима и оповргавању свега што пријети његовом свијету. У том вакууму и Буб тражи оно што ће га покренути на акцију, одатле и велика очекивања од писма које доноси поштар:

Да кажем искрено, можда зато што бих желео да примим неку изузетну вест која ће утицати на цео мој живот. Понекад сам сигуран да она мора стићи, али још никад нисам размишљао о томе шта би то некакво писмо имало да садржи. Немам о томе никакве представе. (101)

Мада он, за разлику од парадигматског Холдена, то не напомиње одмах на почетку, и Буб је сит застарјеле литературе: Филостратов закључак *Живот је кратак, уметност дуга* (16), који је добио у задатак да појасни на огледном часу, својом га

¹³⁸ Стари = енгл. *олд*. Олд Шурехенд, Олд Шетерхенд и Олд Фајерхенд су ликови из романа Карла Маја. Њихова популарност се тих година није могла пренебрегнути, јер су се филмови из серијала о индијанском поглавици Винету снимали у Југославији.

просвјетитељском нотом излуђује. Држећи поучне ријечи из књижевних класика за продужену руку њихових, паметовању склоних, родитеља („И моји стари ми стално о томе попују. Више ми се и не иде кући.” 50) и уопште свијета старијих, они – млади – се дислоцирају од „гњаватора”:

„Забога, Мем, остави се одраслих! Знаш и сама како су одурни. Шта год ураде, све покваре. Све. (...) Немој никад мислити на одрасле. Они се гризу, пљују се, избљују себе саме. Све они среде, све знају да среде. Да, Мем, ја језиво мрзим одрасле. Кунем се, пошизићу ако не будем друкчији, нешто сасвим друкчије” (53).

затварањем у свој Магденланд. То ограђивање од коријена је толико јако да се родитељи ријетко помињу, а Буб се оца у роману сјетио тек једном, коснут инжењеровом опаском:

„Да знаш да је то чисти слугански менталитет”, узвикнуо је бесно и почео лупати о сто.
„Отац ми је некада заиста био слуга”, рекох и наставих да се смешим. Али изговорене речи везаше ми се у слух (165).

Досад речено о атрибуту „интелигентни”, који вежемо уз младог приповједача у траперицама, појмовно одговара и за Вегеловог Буба. Он је, једноставно речено, младић с могућношћу избора, сит назови-поучности коју наображење доноси („Рекох јој да мене Акропол не занима. Никад ме и неће занимати.” 125). Зато релативизује значај и свог и туђег образовања понајчешће иронијом према поступцима *финих људи*, оних „који ујутру навлаче белу кошуљу, везују машну у одговарајућој боји, а онда ти ножем прободу срце” (62). Фасцинантан је његов отпор укалупљености, тој предигри за урбану учмалост, тој, како је сам назива, клопци „коју је град наместио својим становницима”. (103) Бубов интелигентни инат не налазимо у његовој филозофичности нити у његовом резонерству неодлучног младића, већ у интермецима у којима се преиспитује, рађ да детектује свој и проблем *клапе*:

Јер ми смо сви помало незавршени. Превише смо хтели. Превише идеала и циљева имамо. Измислимо себи сијасет ствари, а онда нас искритикују (9-10).

„Каже да смо неспособни за нормалан живот. Да смо мекушци. Нисмо у стању да се побунимо, јер смо уверени да је све већ изгубљено. А требали би се побунити. Викати, тући се, борити...” (65)

Захваљујући ауторовим шкртим натукницама, у начелу смо упознати са Бубовим провинцијским коријенима, иако он себе, већ од првих редова *Мемоара*, поставља изван типизираних ускогруде средине у центар града, гдје се успјешно носи са цивилизацијским комплексима. Ни на час не показује хировиту оданост увријеженом начину живљења у мањим срединама, што је знак да се већ аклиматизовао на стил живота омладине у Новом Саду, иако га понекад, у присуству људи грађанске свијести, ухвати идентитетска криза:

Када ми нога додирне тепих, обузме ме радозналост: куда припадам, шта заправо јесам (78).

Цивилизацијски комплекси, по Александру Флакеру, „истичу приповједачеву припадност њему сувременој урбаној цивилизацији и одређеном типу за њу везане културе” (Флакер 1983: 130). Тако ни Бубу нису непривлачне чари модерног доба: од ексцентричног и модерног облачења („Барем ћу себи купити једно *нормално* одело, јер иначе човека не узимају ни у шта.” 58), изласка у клубове:

Свако вече сам овде. Овде сваког познајем, знам како му је, како се осећа. Овде могу наћи кога год желим, а ако ми је мало досадно, увек пронађем неког с ким ћу разговарати. О чему било. Важно је да се разговара (9).

и одлажења на забаве гдје се слуша популарна музика (шлагери, Махалија Џексон, Битлси, „добар цез”), преко разговора о брзим аутомобилима и учествовања у крађи истих:

Када сам рекао мом старом да сам украо мерцедес, он је само одмахнуо. (...) Од тада ме не занима јесам ли у праву кад позајмим ова или она кола. Не. Мислим само на то да ми успе и да испливам читав. Овако је све то само добра забава. (...) Ја уживам баш у томе што нема никаквог смисла (145).

до непоштовања усађених моралних кодекса.

Урбанизацији југословенске омладине путем медијских структура шездесетих година прошлог вијека знатно су допринијели и, данас незамјенљиви, енглески варваризми. Помијешани са жаргоном, чинили су универзални аргумент омладине у већим центрима бивше државе. Буб их такође користи у приповиједању („супер-цура”), као и, несвјесно, преузете имплицативне изразе из литературе – књига других писаца прозе у траперицама („и томе слично”, „и сличне фразе”, „о чему било” наш су еквивалент селинџеровским „and all”, „anything like that” и „this stuff”). У складу са модерним схватањима је и његов однос према именима другова. Ословљава их надимцима – Торнадос, Пуд, Меркур, Чичи, Хем – али не због дочаравања њихове блискости већ из генерацијске ноншалантности према сличнима (*грађанску цуру* Тању, опет, назива пуним именом). Ликове попут инжењера или иритантног студента апаратчика он издваја из свог свемира, тако што их представља иницијалима: инжењера словом Д. а апаратчика са Г. Н.

Сматрајући да цивилизацијским комплексима припадају и „честа спомињања како предмета масовне културне потрошње – грамофона, магнетофона, транзистора и другог радио-прибора – тако и цитирање хитова забавне глазбе и њезиних »звјезда«” (Флакер 1983: 136), Флакер овом назнаком и Бубово друштво сврстава у стандардне *клане* приповиједача у траперицама. Сам Буб се често осврће на популарност извођача као што су Силви Вартан и Битлси, а плански се користи и фотографским апаратом. Његово друштво се не либи користити вјешто отуђене аутомобиле за своје ситне мужјачке побједе, али и излете у природу који су сликовити прикази одрођивања младог бића од просте земље. Они је не доживљавају као природну љепоту већ као одмор њима, сиромашнима, од злопаћења њиховог бића интегрисаног у урбану вреву. У *Макроу* налазимо мало описа природе, јер је приповједач увијек брзо напушта, незадовољан досадом коју она у њиховим урбаним душама производи.

Бубова се реченица: „Највише волим да се тако мотам по граду.” (7) изграђује став истовјетан оном других приповиједача прозе у траперицама фанатично заљубљених у „асфалтну џунглу” у којој су одрасли. Буб као да посебним чулом осјећа пуле асфалта и ужива у притиску свог ђона о његову тврду површину:

Изашао сам на широки асфалт булевара. Опасно волим да сам ту. Сваки предмет, свака тачка има своју особену тврдоћу, грубост. Ако једном морам умрети, волео бих ту да се изврнем. На Дунав, на пример, не смем ни да помислим. Досадна ми је финоћа, женственост воде. Асфалт – то је нешто сасвим друго. На асфалту још може да прсне варница с човековог тела (76).

Још једна ознака цивилизацијских комплекса у *Макроу* јесте детабуизација језика. Буб не крије своју антисентименталну природу, те се, у складу с њом, нештедимице користи вулгарностима. Интимност квазимемоаристичког сказа му и допушта изразе као што су „специјалне курве” (14), „сироња” (12) и „паланачке курве” (10), мада се по његовој трпељивости туђег испразног нагваждања и културном опхођењу према другим особама може закључити како је Буб пристојно одгојен младић. Његово некоришћење еуфемизама за многа поређења нису продукт урбанизације духа, већ жеља да на тај начин не одудара од осталих.

Не оптерећујући читаоца колоквијалном приповједачевом биографијом, Вегел почиње обликовати Бубов карактер кроз младићеве самопријекоре и јадиковке због немоћи да надиђе безвољност и неповољну финансијску ситуацију. Овлашним скицирањем тј. методом непродубљивања једноставних ситуација у филозофски дискурс са самим собом, Вегел као да покушава оправдати будуће младићево пристајање на неморалан чин фотографисања сексуалног акта. Одсуство било какве, макар и најинтимније, приповједачеве моралне недоумице због инжењерове понуде, довољно нам говоре о трезвености младића, потпуно равнодушног и на приговоре свог цимера Пуда, који његов ангажман сматра издајом своје генерације старијима (опозиција *недорасли* ↔ *одрасли*). Захваљујући томе и Буб је, попут осталих приповједача прозе у траперицама:

...носилац *несудјеловања* у озбиљном свијету одраслих, одбијања њихових моралних и етичких категорија, жаргонске поруге њихову начину мишљења, носилац лудистичког начела опонираног великим пројектима сувремене изградње, носилац напакон илузија забаве, алкохола и секса (Флакер 1983: 208).

Као младић ослобођен догми и њених стега, чист продукт сексуалне револуције, Буб нас не изненађује својом индиферентношћу већ жељом да пронађе свој пут. Преиспитивање властитих погледа на свијет није типично за младог приповједача у траперицама, а камоли поигравање са мишљу о сопству. У *клати*, опет, не оставља траг оваквих личних премиса и колегијално се придржава и више него површних свјетоназора својих пријатеља, нпр. Торнадосове девизе „У данашњем свету једино што вреди то је богата женска, све друго је нула.” (12) Бубова статичност и чекање провиђења манифестација су страха младог нонконформисте од промјене, преласка у оно чему се и сâм јуче подсмјавао – човјека који је прихватио од система наметнуте норме („Господе, сит сам до гуше таквих манија. Постаћу сасвим *нормалан*.” 63). Ова фобија, тако прирасла за младе људе на животној прекретници, Буба чине животнијим од већине приповједача у траперицама, јер он не покушава маскирати пред читаоцем природан зов за „гнијежђењем”:

Могу се похвалити да се са Беом добро осећам. А што и не бих? Време је да се и ја осећам добро. Сит сам помисли која ме готово редовно обузима, да сам у неприлици (123).

иако се инфантилно гнуша добронамјерних савјета професора Шика за што боље обављање свог будућег позива.

Не баш тако крута правила у његовом друштву дозвољавају Бубу још покоју „девијацију”. Иако деромантизиран, наш приповједач се на тренутке мијења из младића који стоички изједначава коитус са љубављу у младића са сањаријама о жени с којом ће пронаћи своје острво. Наравно, ситне значајке у карактеризацији Бубовог лика по којима би се *Мемоари једног макроа*, до свог завршетка, могли претворити у мање стандардан али зато модеран *bildungsroman*, Вегел поништава испадима свог приповједача. Да је то само била тренутна слабост, порука у подсвијест забачена одмах

по искораку из провинције, доказао би и његов гест слања букета цвијећа својој дјевојци Тањи с поруком: „*Волим те? Јер ми је досадно*” (76).

Оно што је код Буба заједничко са свим осталим приповједачима у траперицама јесте смисао за иронију, као и јак отклон од „златних телади” одраслих. Презирање политиканата, иако не директно изречено, разазнаје се у ироничном набоју наоко невиног садржаја:

„Можеш доћи горе код мене горе”, рече мала. „Старац ми је на партијској конференцији, а после ње увек заглави у *Војводини*. Пре један никад не стигне кући с конференције.” (...) „Баш добро што ти је старац члан партије.” „То потписујем”, рече девојка и пусти крелета да се сав оклембеси на њу. (23)

Инжењер је отишао у лов са својим директором и партијским секретаром. Запазио сам како се мало гануо што су и њега позвали. (...) Цело поподне трчао је по граду, јер је желео да купи јакну погодну за лов. Најзад је једну и нашао, доста скупу, и купио је. „Исплати ли се?” упитах га смејући се. Он климну главом да се исплати. Мислим да је у праву. Човек мора стећи пријатеље, не може без њих. (33-4)

У корист поменутој карактеристици иде и Бубова анационалност. Ни мишљу ни гестом, он нам не одаје своју припадност, што је шездесетих година прошлог вијека одраз кодификоване унитарности и југословенства у пракси, а и у складу је са ставом омладине која није много држала до одредница које су створили одрасли.¹³⁹

Мемоари једног макроа Ласла Вегела су несвакидашње дјело и због његове композиционе неутгледности. Избор помпезног наслова, омаж јефтиној литератури, потпуно је неоправдан у садржају, и тематски и жанровски. На своје подводачке авантуре приповиједач троши тек десет страница, а сјећања, иако временски обрубљена штурим „надневком”, чешће су интимнија превирања него документ о једном добу. Баланс између психонарације и учествовања у догађајима није уравнотежен, али проза у траперицама и јесте стилска формација која нарушава увијезене норме. Вегелова композициона линија приповиједања у *Макроу* подсјећа на ону Алојза Мајетића у *Чангију*, не само због противурјечних Бубових поступака и честих дескриптивних пауза, већ и због наговјештавања могућег краја налик оном у руском производном роману и *bildungsromanu*. Ипак, баш као и у *Чангију*, од линије спознаје својих сагрешења преко спорог освјешћивања млади приповиједач не долази до отржењења од „опојног вина младости”. Овај логичан слијед Вегел, пред сам крај *Мемоара једног макроа*, прекида перипетијом са Хемовом смрћу и умјесто да она на Буба дјелује попут инјекције кроз коју ће му убризгати „одраслост”, она бива употребљена као покретачки импулс који је приповиједач толико дуго чекао од трансценденције:

Мислим да су то били одлучујући тренуци мога живота, сећаћу их се и у самртном часу. Не због Хемове смрти, мислим да није због тога. Него због оне снаге која би ме учинила способним за све. Тада сам први пут био као метак испаљен из пушке. Брз, тврд и одлучан, неко коме више не заповеда никаква људска сила, неко ко јури сопственом путањом и саставиће се тамо где мора да се заустави. Познаје само ону препреку коју је у стању и да уништи (177).

Потакнут овом изненадношћу, Буб се у завидно кратком времену успијева отарасити Новог Сада, недоумица и, нама читаоцима, непознате прошлости, те са Чичи (дјевојком упитних моралних свјетоназора, а не ситуираном грађанком Тањом или послушном Беом), ослобођен баласта могућег сивог професорског живота, упутити у

¹³⁹ Нетипично за позног Вегела, у *Мемоарима једног макроа* ћемо придјев „мађарски” пронаћи тек два пута, успут поменуто.

непознато. Затварањем шупљикаве композиције *Макроа* са робинзонијадом тј. просторном евазијом младог пара, Вегел успијева остати у оквиру прозе у траперицама, која својим основним начелима не дозвољава освјешћивање свог јунака нити критику његовог коначног избора.

И по много чему ненаведеном (замућена вербовизуелна идентификација, исмијавање бирократског језика, приповиједачева бруталност), *Мемоари једног макроа* Ласла Вегела дио су корпуса српске прозе у траперицама, чак њен зрелији дио, роман писан са изграђеном стваралачком свјешћу о онеобичавању израза и наратива:

Дочекао нас је несређени, хаотични свет осећања живота, обичаја, навика, понашања, погледа на свет. Недостајале су прочишћене форме бивствовања, начела систематизације емпиријских искустава. Били смо пустолови и преплашени никоговићи. Располагали смо само с трансцендентним идеалима вредности, али не и са иманентном, за све аспекте свакодневног живота обухватајућом праксом и искуством. Мој „анархизам” је зачет у том и таквом амбијенту, потиче из ове двојности, рођен је такорећи на асфалту, док сам се упињао да све постојеће примим у себе. Моја тежња да пружим нешто више од цртежа стварности која је пошла путем распадања, да предочим све теже ухватљиву, испод површине скривену суштину тог распадања, одвела ме је до критичког реализма... Ова идеја ме водила и у потрази за „утопијским стилем” (...) Унутрашња, полемичка реорганизација текста критички се суочава са стварношћу, не познаје спонтану хомогеност приповедања, органску нарацију, континуираност – све што прописује идеологија привида. Мислио сам да је хладна, прецизна, осетљива дескрипција стидљиви одблесак истог прописа. (...) Језичка деструкција, иронична организованост текста, трансмисиона, елиптична конструкција, „прљав говор”, анархична реторика разарали су митове органског континуитета, оспорили су аутентичност „афирмативне културе” (Маркузе), те оне бледуњаве естетизујуће интенције које су о резигнацији проговарале брушеним, углачаним језиком (Вегел 2002а: 136-7).

5.2. Одломци измишљеног дневника

Ласло Вегел, тај „нома[д] и у сопственом језику” (Вегел 2002: 70), свој југословенски опој доказује и утицајима, а референцом у *Мемоарима једног макроа* на „једну веома интелигентну пријатељицу” Мирјану, која „чита збрда-здолу, али не уме да живи” (Вегел 1986: 37), жели указати на претходнике и своје авангардистичке узор. Упоредимо ли структурални костур Вегелових *Мемоара* и Стефановићкиних *Одломака измишљеног дневника*, као и наративни оквир поменутих дјела, примијетићемо незанемарљиву сличност међу њима.

У српском корпусу прозе у траперицама, у њеном „чистом” (Олујић, Вегел) као и у граничном дијелу (Михаиловић, Савић), све до појаве *Бележака једне Ане* Моме Капора, (1972) фабула се онеобичава мање селинџеровски, више декомпоновањем карактера у корист његове модернизације. Кризу фабулирања у цјелокупној југословенској послеријатној књижевности примијетио је и, у жовијалном маниру, објаснио хрватски академик Горан Трибусон (1948):

С фабулом смо дефицитарни само због тога што је добро фабулирати – веома тешко! Много је лакше, изгледа, бити паметан... Уопће, многи се наши романсијери понашају као филозофи који су нагло остали без посла, па им није преостало ништа друго него да навале на литературу... Одабереш једну zgodну ситуацију, па већ на првој страници увалиш читатељу пасивна интроверта којег раздиру некакве супротности. Како не знаш срочити причу, оставиш га да једно двјесто страница буљи у зид и размишља. Тамо гдје је јако увучен у себе избациш и интерпункцију (Трибусон у Милања 1996: 85).

Потврду горњег Трибусоновог навода, али и поигравање с том немоћи фабулирања, налазимо у првом правом роману српске прозе у траперицама, у *Одломцима измишљеног дневника* (1961) Мирјане Стефановић. Избор форме дневника-споменара за свој прозни првенац, форме идеалне за списатељско грађење привида тинејџерске интиме, Стефановићева је надоградила ускраћивањем читаоца и за конвенционалну фабулу, потпуно у складу са својим авангардистичким ангажманом.¹⁴⁰ Без претходника је на том пољу у српској књижевности, јер је Гроздана Олујић за *Излет у небо* изабрала линеарну нарацију, а од новитета, које везујемо за стандарде прозе у траперицама, ту налазимо само псеудоцинички став младе Миње Николић.

Одломци измишљеног дневника, дјело намјенски конципирано као литерарно замешатељство које је идејом указивања на проблем повезано са романима „гњевних младих људи”, јединствен је примјер потраге за „новим изразом”. Ни у једном другом роману из корпуса југословенске прозе у траперицама не налазимо приповједачеве отворено изнијете ставове о начину на који треба писати данас тј. на избрисану границу између наратора и аутора:

Врло би врло тешко (најтеже) било написати добар и занимљив роман о једном обичном грађанину који никога није убио, ни због чега га не мучи савест, родитељи га нису тукли, нема комплексе и има жену и децу и не воли их баш претерано много, нема љубавницу, нити је хром... Никако се не слажем са Драгановом теоријом о човеку који само поставши по нечем изузетан постаје интересантан за литературу. Постаје можда само утолико што литература нема храбрости да обрађује једноставност (као ни глумци да играју „незахвалне” улоге) (Стефановић 1961: 36).

Непретенциозно, неусиљено и комуникативно су три значајке приповиједања Мирјане Стефановић. У својој самообнажујућој приповијести њен „алтер-его” не дозвољава да јој се роман претвори у младеначку хронику, наслутиву већ у наслову, те свакодневне баналности из живота грађанске безидејне младежи супротставља сериозним проблемима у друштву, о којима, опет, проговара успутно, нехајно. Шараду изведену са повременим замјеном идентитета (приповиједач је час мушког, час женског пола), неповезаним али јасним цјелинама (нека поглавља – овдје означена јединственим надневком, даном у седмици – немају јединствену тему) и континуираним преласком из првог у треће лице, Стефановићева само покушава да у пракси примјени постулат изнијет у *Одломцима*:

Форма у једном тексту важна је за писца и евентуално његове пријатеље, читалац је не примећује сем ако је рђава или ако ничега поред ње у делу нема. Форма треба да је једноставна а поглед на свет нов, и ако он евентуално захтева нову форму, она долази спонтано и природно, без насилних опонашања. Али за стицање нових погледа на свет треба познавати нове људе, нов свет (34).

По интелигенцији приказаној у роману млада приповједачица Мира из прозног првенца Мирјане Стефановић одскаче од осталих у овом раду поменутих наратора у траперицама, поглавито због своје свепрожимајуће критике ситуације у друштву.

¹⁴⁰ Мирјана Стефановић је *Одломке* прије објављивања у засебној књизи (1961), а након добијања Награде Новосадске Трибине младих за рукопис књиге (1959), објавила у дијеловима у новосадским *Пољима*, часопису познатом по наклоности његових уредника за авангардистичко стварање. Више о сопственом погледу на авангарду рекла је у самим *Одломцима*: „А зашто се у поезији вртимо вечито по истим темама? Јер поглед на свет нам се не мења; њега, у суштини себе, треба мењати и тако стално давати ново. Јер ново схватање света доноси новине и доноси 'авангардизам', – не натезање с неким новим формама, а ни плуцкање на старо, са измишљено-замисљених висина. Јер врло је једноставно и ништа лакше него данас зафркавати Дучића и копирати Попу, а то се ради...” (Стефановић 1961: 34)

Својим циничним коментарима, најчешће аргументованим са духовитим примједбама, она доказује своју ученост и спремност за хватање у коштац са нпр. немилосрдним свијетом књижевности представљеним кроз ускогрудну подјелу књижевне критике на младе и старе писце:

Млади писац је распрострањена група људи, а јавља се у више варијанти: чулав са лошим песмама; очешљан са рђавим причама; неумивен са добрим романима, очешљан са солидним есејима итд. Ту итамо јави се и млада списатељица, за пелцер. Њу онда после штампаних десет реди зову наша Сагановица и она се радује ако јој то каже њена тетка, али се љути ако јој то каже неки критичар, рецимо НИН-ов (70).

или освртањем на појаву пјесничког его-злодуха код писаца своје генерације:

Друга од заједничких особина младих писаца је да ће пре посумњати у то да се земља окреће него што ће посумњати у себе. Ајнштајн очигледно није имао у виду мој таленат када је говорио да је све релативно – мисли сваки од њих. Неко наглас, а паметнији у себи.

Млади писац умире од жеље да седи у Безистану и посећује клуб књижевника. (...) Добро је за младог писца да мало студира глуму како би могао да изиграва радост кад слуша другог младог писца док му се хвали. (71)

Стефановићкини солилоквији су често изнадпросјечни, лексички и мисаоно ништа мање зрелији од оних у „круговашких” приповједача. Иако им ни генерацијски није блиска и спонтаније користи језик младих (*лаф, фол, даса, сом, ћорчо, бугер*), интелектуално-пародичан призвук њених ријечи неријетко подсјећа на исти примјећен у прози Антуна Шољана и Ивана Сламнига. Стефановићева успијева да не узме учешћа у опасци о пост-круговашким генерацијама Игора Мандића по којој „они који су дошли након њих, то јест када су »круговашки« већ испуцали своје најубојитије метке [...] премало борбен[и] и премало раде” (Мандић 1966: 5), јер она не губи тај првотни жар на чије гашење је цијењено име југословенске критике имало намјеру да укаже. Она се, та „наша типична млада интелектуалка” (62), здушно предала задатку лоцирања проблема наше савремене књижевности (у ауторском тексту *поезије*):

Поезија мора бити функција времена, а ова наша данашња, са изузецима, није. Јер одушевљавамо се у животу и тужимо пред једним, а одушевљено или тужно пишемо о већ стандардизованим реквизитима. Време од овог рата наовамо углавном нема свој израз у поезији, ни најмлађа га генерација није нашла, нарочито не она. [...] Ново ће тек доћи, праве песме овог времена ће тек бити написане, још смо у суштини романтичари, закамуфлирани у шуму метафора. [...] Поетски језик за мене је говорни језик оплемењен у спрегу речи (66).

Неријетко у *Одломцима* ауторка успијева да кроз Мирине закључке надиђе генерацијско једноумље и младалачки слијепи бијес спрема вриједности које су друштву наметнули старији. Тим њеним тирадама, квазидневничким исповиједима на којима јој опстојава епитет интелигентног приповједача, вриједност подиже баш сагледавање стварности из више углова. У најуспјелије Стефановићкине симулакруме стварне Југославије убрајамо онај у којем језгровито упозорава на долазак времена у којем ће „бити све више механике, а све мање романтике” (Ладан 1976: 287), вријеме доминације популарне културе и владавине нових „богова”, оних земаљских:

Одушевљава ме Фојербахова теза о богу кога је човек створио као фиктивно испуњење својих жеља. Све што ми мали и слаби желимо, а не можемо, може бог. Дакле, фина компензација наше ништавости.

Данас богови небески све више и брже нестају, али зато се јављају богови земаљски које уздижемо иуорељавамо: Шекуларци и Тони Зајлери, Брижите и Грегори Пекови, фирери и генералисимузи... (19)

Горњи исказ од јасног и директног израза прозе у траперицама удаљава алузија на Јосипа Броза, као и алегоријски преслик рада партијске пропагандне машине у циљу идолизације његовог лика. Пласирање традиционалних стилских фигура и лирског заноса у „новом изразу” Мирјане Стефановић излази из Флакерових оквира насловне нам формације, али је овај лексички сегмент карактеризације хиперинформисане приповједачице усклађен са њеном лектиром, махом обавезним гимназијским и студентским штивом (Кант, Пруст, Жид, Крлежа). Она ступа у отворени дискурс са текстовима из прошлости, не изругује им се већ модернизованим асоцијацијама жели да постигне хумористички учинак:

Блажени нишчи духом јер њихово је царство небеско; – без икакве ироније, најозбиљније (9).
Исто као и ти и Сократ „знам да ништа не знам” (10).

„Ко више љуби у слабијем је положају и мора патити” – каже Ман, а ја мислим да је тај срећнији баш и због тог што поседује патњу, и то је леп доживљај, интензиван, далек од опасности да му се ордината приближи нули, боље него хладна и глупава корњачина кора коју око себе носи онај што „мање љуби”, или недајбоже, уопште никога и ништа не љуби (35).

Мира то не чини као Андрија Курандић, млади приповједач из романа Милисав Савића *Љубави Андрије Курандића*, којем су Милован Глишић и Вук Караџић упућивачи у живот, већ као неко свјестан излишности изучавања филозофије „тамо неког Хегела који је већ одавно умро” (13) у ери „претеће печурке у Невади” (194). Истурањем у први план слогана „зашто учимо кад заборављамо” (21), типичног за *клату* младог приповједача прозе у траперицама, Мира подцртава немар за традицију blasphemично храбрим изјавама у „част” преминуле књижевнице Исидоре Секулић (1877–1958) и осталих врлих „Доситеја”:

Умрла (пре два дана) Исидора Секулић: Баш ме брига. Ово баш брига није уопште никаква дрскост нити неваспитање јер та жена је живела само зато што се мртав не може писати, физичко присуство је неопходно (118-9).

Зар зато што Доситеју попечитељу није пало на памет да је можда важније знати краул него конјунктив плусквамперфекта активне перифрастичне коњугације, понеки од нас откривају, и то евентуално, у својој тридесетој години чари башкарења и по водама дубљим од домаће каде за купање (у плочицама) (134).

Стефановићкина приповједачица Мира, поред оспоравања поучних лектира, у *Одломцима* износи шпалир савјета како писати у њено доба. У том тексту о благодјетима индустријског доба „активн[а] компонент[а] у доживљавању уметности” (65), како она саркастично назива процјенитеље умјетничких дјела, не смије у дескрипцији да пронађе „птице, сунца, траве [...] или тако неку отрцотину.” (131). У томе не успијева ни сама, јер у одређеним цјелинама у којима покушава да глуми традиционалног писца и проговара у мушком роду, налазимо за прозу у траперицама атипичан лирски занос скројен комбинацијом лексема из различитих функционалних стилова:

Мучне студентске собице, хладне и гладне, много плаћене а сироте као оскоруша; с пакпапиром на прозору, расклиматаним федерима отомана и упљуваном од мува чкиљушом наред исфлекане таванице, под којом ускогруди несрећко дува у поплавеле прсте, покушава да спрема јануарски испит, и једва чека да неко зазвони и извуче га на ваздух. Овакве собице, са свим својим јадам концентрисаним у остацима инсталација за које је био замонтиран лавабо бившег

купатила, ипак носе праменове неке паперјаве жутокљуне среће која мирише из три чисте власникове кошуље у орману, из његове пасте за бријање (29).

О постојећој критичкој свијести ауторке као исписника једне генерације и њиховој често инфантилној логици – главном узрочнику неразумијевања младих и старих – Мира проговара на више мјеста у *Одломцима*. Немогућношћу да се једној теми подробније посвети, Стефановићева персонификује нестрпљивост ауторског духа и мањак жеље да линеарношћу приповједања подсјети на традиционално фабулирање. Оваква борба за „погодан израз” (123) је испресјецана перифрастичним фlosкулама, епизодама испуњеним ничим епохалним, у најбољем случају дезилузионизираним размишљањима о *клапи*:

Ми што се гадимо на свако „ох” и срдашће прободено макар и искреном стрелом, што зврчкама по носу отрежњујемо све који преврћу очима пред неким рецимо расцветаним кестеном, ми који се дрско завитлавамо на рачун свих вредности када су утврђено потврђене, и само под наводницима изговарамо мислене именице љубав, слобода, знаменитост итд. зовемо хероје „чикице”, а мајке (увек малим словом м) „кево” и „кевандере”, тражимо уствари неку велику, стварну, не апострофирану племенитост пред којом ти неће пасти на памет да просипаш штосове и бар у једном ћошку ока чуваш подругљиво намигивање (122).

Авангардистички слој у *Одломцима* Мирјана Стефановић надграђује приповједачевим ниподаштавањем функције писма у роману, те опробане методе традиционалистички усмјерених књижевника коју користе кад желе да кажу нешто што би у *ich*-форми зазвучало као лично мишљење. Тако Драган у директном разговору са Миром лажира форму интимног писма и у женском роду је савјетује шта да чини са *Одломцима*, дјелом чији су актери они сами:

Немој да си луда да од оног свог „Измишљеног дневника” правиш романчић на двеста страна, као што ти саветују. Нисам просто паметна како раја не капира да је већ декаде да се једна литерарно настројена особа мучи таквим конандојловским проблемима као што је стварање заплета и сукоба који ће бити пано за истицањем целовитих, доречених личности, и слика друштвене стварности у тој и тој половини оног и оног века. Писање романа је један посао неприродан и извештачен (137).

Азбучник имена књижевника и филозофа које Мира у *Одломцима* *измишљеног дневника* помиње је импозантан, убједљиво највећи кад је у питању млади приповједач прозе у траперицама. Најчешће су то аутори који припадају „мрској лектири”, рјеђе савременици академског израза (Попа, Крлежа, Андрић), а о могућим узорима – о Франсоаз Саган и Гроздани Олујић – говори шкрто и у намјештеном дискурсу на разне теме:

... Фића ми је саопштио како тек сад открива у кога је Гроздана гледала правећи Мињу из „Излета у небо”, – у мале наивне провинцијалке откинуте најједном од патријархалне стеге па самлевене у велеграду, јер није било маме да их увек накомтрешена сачекује када се врате у пола једанаест (194).

– У Америци која је у цивилизацију, зна се, најдубље закорачила (стандард и конфор, знаш на шта мислим) морал је међутим сасвим малограђански. А да питање савремене љубави занима врло много цели свет, доказ су и не знам која по реду кола која ових дана купује већ легендарна Саган, или чињеница да је од свих романа на конкурс „Просвјете” „Излет у небо” (ма колико у ствари нељубавни био), подигао највише прашине, једини претворен у сценарио и једини драматизован (195).

Задржавањем ракурса на пољу књижевности и међуљудских односа, Мирјана Стефановић успијева да истисне у почетку створену слику своје приповједачице као „штребера” (Мириним рјечником *бифлароша*) склоног пуком моралисању и прометне је у младу жену бритке критичке мисли. Свјесна махнитања потрошачког менталитета код просјечног Југословена и нездравости изградње популарних култова, као и огрезлости у стереотипе, сасвим оправдано из романа квазидневничког типа ауторка одстрањује критику актуелне идеологије. Пошто политичка превирања и стање у републици нису у сфери интересовања модерних градских дјевојака, које Мира у *Одломцима* представља, иста су сведена на успутне примједбе типа „шта те брига, државно је” (172) или (рјеђе) вишезначењску опаску:

– „... Да, драга моја Миро, такви смо ти ми: срушили смо Бога, срушили породицу, срушили мит о љубави, срушили патријархални морал и још свашта што нам је дошло под руку, па се онда на гомили крхотина раскорачили, засукали рукаве и ставили прст на чело: Хм, хм, а шта би сад могли да сазидamo?” (21-2)

Мира је као млади приповједач у траперицама изузетно вјеран фикционални карактер, јер јој ауторка у свакој дневничкој цртици стечену слику мудријашице допуњава својеврсном полно одређеном „обичношћу” („Купила сам резеда хаљину.” – 10) или пак интимном несугласицом. Врбована „посластицама” свијета остварених личности, читав роман је у ствари Мирино одупирање утврђеном, владавини правила. Прецизирањем турбуленција у иначе јакој вјери у своју генерацију, Стефановићева успјешно дефинише Мирину сумњу у „правицу” и сопствено размишљање. Примјер таквог самопосматрања, с којим се млади људи могу лако да идентификују, у *Одломцима* налазимо у Мириним сјећањима на љетњи боравак у банатском селу Црепаја. Извлачењем пријатних пасторалних сцена из сјећања дјетета:

Увече сам удисала сладуњави узбудљиви дах „ештике” која се тракасто попут Кумове сламе беласала под кухињским прозором, и пазећи да не озеленим хаљину, ишла у башту да берем црвене округле плодове парадајза „јабучара” којим се баба поносила скоро исто колико и огромним светло зеленим главицама „путер” салате с пролећа (149).

и супротстављањем истих феминистичким назорима:

Али данас се и жена исто толико креће међу људима, креће улицама, исто толико је комуникативна, и она долази у могућности малих флертова и једномесечних неверстава, слободна је и она да узима и одбацује и да кусне свуда где јој се свиди. Тако јој се апсолутно морају дозволити ако се већ мушкарцу дозвољавају мали излети ван брачне монотоније, јер данас су и њени савршено безопасни за дом и породицу као и његови. (24).

Мирјана Стефановић успијева кроз Мирино самооцјењивање да у карактеру свог лика нагласи нераздруживост опозиције урбано ↔ рурално.

Инсистирања на, неријетко и испразним, разговорима о књижевности („Основати литерарни правац и групу у којима ћу бити једини члан.” – 109), њеном

могућем али све мањем утицају на друштво¹⁴¹, бескорисној књижевној критици, па чак и Мирини литерарни покушаји дати унутар *Одломака*, прозни првенац Мирјане Стефановић чине савршеном авангардом есејистичких естетика, компилацијом која се ни због приповједачевог намјерног лаицизма и жаргона не може сматрати пародијском макулатуром.

5.3. Белешке једне Ане

Постоји незанемарљив број јавних диспута о књижевном квалитету стваралаштва Момчила Моме Капора (1937–2010), аутора романа-биљешки из наслова. Оспоравања његовог невехементног израза од стране књижевне критике, захваљујући којем је Капор седамдесетих година прошлог вијека постао један од најчитанијих писаца у Југославији¹⁴², најчешће су се сводила на оптужбе за „куповину читалаца лаким фабулама” и теоретисање о томе „како публицитет омогућује славу и продор – без обзира на талент и вриједност производа” (Мандић 2009: 157). Ту „хистерију” критике Игор Мандић доживљава као „знак критичарске неспремности за прихватање једног новог сензибилитета времена који говори кроз Капорову прозу” (Мандић 2011: 155), а апропо изјаве Дениса Куљиша (*Полет* #62, 1978), сврстава је у баналну теорију манипулације:

...коју су искристализирали *елитисти*, како би омаловажили успјехе звијезда *масовне културе*. У стилу »то је лако, али глупо, могао бих и ја, али нећу«, они протуравају верзију да је успјех »шунда« или медиокритета резултат рекламе, која се њима самима гади, иако им је нитко не нуди. Напротив, *сваки је »успјех« у функцији неке вриједности*, тј. он није лажан, него је тачно на разини потребе – којој се УЛАГУЈЕ. Успјех никада није изманипулиран толико, да би био могућ без икакве вриједности (Мандић 2009: 157-8).

¹⁴¹ О суноврату традиционалне културе у Југославији и побједи масовне културе пар година послје (1968) Игор Мандић је само потврдио „црне слутње” Мирјане Стефановић изнијете у *Одломцима*: „...завезана у чворове херметичности, езотерична и езоповска, сухопарна и надмена, недоречена и старинска – наша традиционална култура губи све више тло под ногама, а потрошачи је остављају на цједиљу. Књиге и часописи продају се на једвите јаде, грамофонске плоче с такозваном озбиљном глазбом готово нитко не купује, изложбе и концерте на површини још одржава само уски слој приврженика: за највећи дио овога свијета, живота и друштва таква култура као да и не постоји, као да и није стварна. Такозвани културни догађај – догађа се искључиво у маломе кругу, а тиме се нитко не би требао дичити... Тврди се, са стране културе, да је стварност за све крива: немар политике, завезане друштвене кесе, размах потрошачког менталитета скривили су, углавном, расап културних вриједности. Дакако – то је подвала, изрицана с позиција оне културе што се не умије снаћи у новоме времену” (Мандић 2009: 136).

¹⁴² Статус књижевне звијезде најбоље осликава уводна реченица оспораватељског критичког чланка *На периферији живота* Џемалудина Алића којом аутор уједно и признаје како Капору „није вјешт”: „Заиста не знам по чему то тренутно најмодернији и најмонденији приповједач Момо Капор ужива толику популарност” (Алић у Мандић 1975: 138).

Од своје премијере у Базару¹⁴³, *Белешке једне Ане* аргумент су за дисквалификацију Моме Капора као „озбиљног књижевника”.¹⁴⁴ Иако је „аутор ове хронике, писане искључиво за забаву читаоцима” (Капор 1972: 209) свјестан да због ње „заувек испада из такозване озбиљне књижевности” (217) и мада се ово дјело не може анализирати без познавања постулата на којима почива популарна култура бивше Југославије, *Белешке* не би смјеле да се посматрају кроз призму инфантилне литературе за тинејџере, кад већ то и нису. Да је овом репрезентативном дјелу српске прозе у траперицама писац намјенски дао ореол инфантилности, и поред његовог личног признања¹⁴⁵, најбољи доказ понудићемо кроз рашчлањивање субверзивног елемента овог Капоровог наратива.

Субверзија је појам из војнополитичке терминологије и, као такав се, изван свог основног семантичког оквира, различито и контекстуализује. У ширу употребу и на „лош глас”, субверзија је доспјела у хладноратовско вријеме. Тада је она од Марксовог не обавезног негативног конотирања прикривеног дјеловања против неправедног друштва с циљем да се оно из коријена промијени, добила значење било којег вида супротстављања и отпора властима. Иако се дефиниције субверзије разликују од рјечника до рјечника, у свима се под тим термином подразумева акција или друштвена појава којом се поткопава и дестабилизује власт, поредак или идеологија.

Немали број стваралаца у свијету су своја дјела градили с намјером да њима подбуне масе на протест против власти, у чему је, сигурно, предњачила социјална књижевност. Бунт је заступљен и у природи младог приповједача прозе у траперицама, јер је он социјално биће, али је у њих он консеквенца личних побуда, никако идеолошких. У досадашњем току анализе и њоме обухваћеним дјелима бунт наратора није прелазио дефиницију успутне и духовите опаске. У Капоровим *Белешкама једне Ане* бунт приповједачице неријетко прелази из друштвенополитичке натукнице у отворено прозивање „структура”.

¹⁴³ *Базар* је специјализовани женски часопис издавачке куће *Политика*. У њему су, у облику фељтона, први пут биле објављене *Белешке једне Ане*. Текстове су пратиле Капорове илустрације. „Из обиља тих вишегодишњих кроничарских биљежака Капор је сада сачинио ову књигу, дајући напосок трачу достојну литерарну димензију” (Мандић 2011: 112).

¹⁴⁴ Бранећи Капорову прозу од „критичара-полетараца”, Игор Мандић је оспоравање квалитета његових бестселера резимирао још 1980. године у чланку *Урбана митологија у прози Моме Капора* кроз однос књижевне критике према масмедиској култури: „Карактеристичне идиосинкразије које су се појавиле, измамљене Капоровим »феноменом« и његовим књигама, могле би се овако систематизирати:

– књижевност је *високо специјализирана*, професионална активност, којој се кандидат посвећује од малих ногу, пролазећи дуготрајно и конвенционално школовање, припремајући се за улазак у цеховске кругове, што све аутоматски искључује аутсајдере, »падобранце« из других типова образовања и школских квалификација;

– данашња мас/медискоја култура у основи је постављена *против традиционалне књижевне културе*, па је било какво бављење у оквирима ове прве, односно произвођење у смислу њених захтјева, у принципу књижевно мање вриједно и једва вриједно спомена;

– (...) оно што се објављује у новинама и ревијама, да би тек потом било окупљено међу корицама књиге, дезавуирано је од почетка својим ниским поријеклом, а да не говоримо како у тој *пролетерској класи писмености* они текстови који се појављују у »женским листовима« представљају једну још нижу подврсту;

– списатељска *популарност и велике тираже* књига стјечу се, наравно, искључиво служењем мас/медиској не-култури, па је ту ријеч о доказаној књижевној површности која рефлектира површност масе...” (Мандић 2011: 156-7).

¹⁴⁵ *Ту сам износио много опасније ставове од оних који су се могли наћи у дисидентској литератури. Тадашњи Политбиро би испао смешан да је нападао тинејџерку с кикицама (...) Тада сам себе прогласио за лаког писца чија су дела била згодна за читање под хаубама фризерских салона, да бих се заштитио од напада политичких олигархија које су се смењивале на власти током мог живота* (Капор 2021: 341).

Изузмемо ли спорадичне, ироничним тоном изречене, опаске са тананим идеолошким призвуком¹⁴⁶, Мајдакова „хрватска питања”, два романа која се само генерацијски и средински наслањају на прозу у траперицама (Михаиловићев *Кад су цветале тикве* и Ћосићев *Улога моје породице у светској револуцији*¹⁴⁷) и субверзивне а неполитички обојене имплицативне исказе, од свих наслова југословенске прозе у траперицама остаје нам за навести само још један у чијем садржају су се могле пронаћи по социјализам штетне индиције. У ринг с идеологизованом, догматизованом свијешћу и културом, ушао је *редак звер*, прва антијунакиња југословенске прозе у траперицама након Миће Николић из Олујићкиног романа *Излет у небо* и Мире из *Одломака измишљеног дневника* Мирјане Стефановић, тинејџерка Ана из *Бележака једне Ане* Моме Капора (1972). И она, попут осталих приповиједача у траперицама, узгаја оспораватељски однос наспрам свијета одраслих, друштвених структура и њиховог клишетираног језика, и, генерално, сваког облика канонизиране културе.

Са бунтовничким жаром ријетко виђеним и код бруталних приповиједача у траперицама, Ана, јунакиња ове козерије, покушава, уз *винчугу* и *кофијановић*, изнијети писцу своје разлоге за бијег од куће. У бујици магнетофоном забиљежених информација којом нас Капорова „лајавица” у потрази за слободом засипа, проналазимо мноштво момената у којима она сумња у општеприхваћене вриједности. Битну улогу уобличавања њеног гласа у субверзивну силу играју хумор и комичност израза које постиже различитим стилским фигурама (најчешће иронијом, игром ријечи, хиперболама и алузијама). Капор нам већ на првим страницама *Бележки* вјештим маневрисањем Анином квазиинфантилношћу открива коријене њеног незадовољства, и то једноставним откривањем неусаглашености наставног градива са медијским садржајем:

На пример, о томе шта смо учили у школи о нашој домовини. Најпре вас науче да вам је земља најлепша на свету, онако, потпуно без везе! [...] Учите тако да ми имамо највише планине, највише бакра, најбрже реке, најлепше море, највеће количине алуминијума, најбоље спортисте, најквалитетније бродове, најсветлију традицију, да је Дубровник запањео чак и Бернарда Шоа (касније сам дознала и зашто га је запањео!), да нам је обала најразуђенија, да наше пчеле носе највише меда, да само код нас живи човечја рибица, у Постојнској јами и нигде више, да је Хајдук Вељко стално спавао са лепом девојком испод неког дрвета, да смо најгостољубивији на свету и све, а онда једног дана када завршите школу и отворите новине, начисто вас опали кап! Ништа од свега углавном није тачно, сем онога да је Хајдук Вељко спавао под дрветом. Што се тиче гостољубивости, прочитате како је, не знам ни ја где, у самој колевци горштакче гостољубивости десет гостољубивих мамлаза силовало бледу Енглескињу. Затим прочитате да имамо највише свега, и не дођете ни до краја чланка, кад оно цап – нестало струје! Криза не знам ни ја чега, смењује кризу не знам ни ја кога! Провалишка! (19)

¹⁴⁶ Слободан Галац, наратор у роману Гроздане Олујић *Гласам за љубав*, иронично говори о свом очуху и његовој свима познатој причи о одрастању у ратним условима и потоњем херојству. Испијавање ратних заслуга „друга директора” овдје нису ништа више од обичне реакције пасторка на очухово вербално разрачунавање с њим: „По ономе како се он намештао на столици знао сам да ће одржати један од својих говора, али сам се трудио да не обраћам пажњу на то. (...) Ја сам то знао као што сам знао да ће почети с оним како је он у мојим годинама држећи пушку у руци јурио фашисте по Сремском фронту, био рањен и заробљен, а онда побегао из ропства да затим, још незалечен, изгладнео и бос, помаже при изградњи земље итд. То је долазило неизбежно као што долазе снегови или кише, те његове приче, мислим” (Олујић 2018: 64). „Наравно, био је бос и гд. Сви су у то време били боси и голи. Разносио је новине и млеко по кућама. То пре рата. За време рата било је све то, плус илегални рад, писање летака, онда лепљење тих летака испред самог носа непријатељу, храброст, пожртвовање и још понешто, шта да ти причам!” (Олујић 2018: 88).

¹⁴⁷ Роман Боре Ћосића (1932) *Улога моје породице у светској револуцији* (1969), та хрпа „хрпа забиљежака из једног дјетињства сложених техником колажа” (Мандић 2011: 102), у дискурсу о прози у траперицама се појавила инпутот Александра Флакера, иако је урбана средина једино што га повезује са овом стилском формацијом.

Епичност идеолошког наратива о поратном добу је, једноставном генезом Анине породице и увијањем у причу о „рођеним Београђанкама”, деградирана, исмијана и демистификована:

Једнога дана после рата, неки даса у кожном капуту до земље упадне у нашу кућу и изврѣја деду на мртво име што има одвојено купатило, а посебно WC. Узалуд га је деда дочекао упарађен као божићна јелка, са два низа одликовања и свачим, узалуд му је причао колико је пропешачио за ову земљу и све, тај се даса лепо усели код нас и, миц по миц, исфура деда Гаврила напоље. [...] За то време онај даса у кожњаку, што је испљувао деда Гаврила као проклетог буржуја, узимао је редовно лекције из једења ножем и виљушком, а на његово учење енглеског језика у лингвистичком центру потрошено је толико магнетофонских трака [...] [и] још увек говори енглески као припитомљени орангутан! [...] Могу вам рећи да сам га једанпут посматрала кроз ограду и да му коса у руци много боље пристаје од телефонске слушалице! Изгледао је начисто некако озарено што се најзад докопао једне познате ствари, хоћу да кажем! Деда, зна се, у међувремену одапео, није дочекао да прочита у новинама како је даса кожњак скинуо – али, мислите ли да нам се неко извинио? Одликовања смо морали продати у комисиону, бакута постала крајње десно оријентисана ројалисткиња, матори аполитичан, маман нервозна, – једино мени ништа не фали (37-8).

Раскринкавањем жеђи за стицањем некадашњих револуционара а садашњих функционера, који су поратном конфискацијом дошли у посјед „буржујских” кућа, уздрмава се имиц новопечених становника престонице, на које је Ана посебно острвљена, али и тековина револуције. Од Аниног немирења са позицијом маргиналца, на коју је доспјела захваљујући породичној неподобности, Капор је изоловао честице за конфликтни набој потребан за вјеродостојан карактер приповиједача у траперицама. У контекст наивних исповиједи брбљиве тинејџерке, Капор је, на масама разумљив начин, у наратив *Бележака* уткао и актуелне теме (дехероизација, ратно профитерство, социјална неједнакост) и то без изневјеравања начела наративног модела. Ана тиме постаје гласноговорник малог човјека, она је представница маргине, локализмима и жаргонизмима обојеним језиком дистанцирана је од нормативног центра. Све наведено не умањује бриткост њеног кућења и незадовољства некритичном јавношћу:

- Шта мислите о политици?
- Када изјутра прочитам новине, дође ми да тужим државу...
- Због чега?
- Због тога што смо све погрешно учили у читанкама! (14)

Новине читам искључиво пре него што њима потпалим роштиљ. И то само стрипове, читуље и метеоролошки извештај (212).

Иако ни њој самој није ампутиран нерв за цивилизацијске комплексе, Ана највише енергије троши на критику социјалистичког естаблишмента тј. *american kind of life* повлашћених, „црвене буржоазије” и њених потомака:

Богами, освојили сте Београд! То је факат. Куд ви прођете, ту трава не расте! Гледам вас како сваке суботе и недеље тутњите својим »опелима« и »фордовима« улицама... Трубите ли – трубите! [...] Ви: аутолакирери, сервисери, подмазивачи, предузимачи, тапетари, спољнотрговинци, вулканизери, икебанаши, мунђароши и тркељатори – вама говорим! [...] Дакле, наздрављајам вама, нашој новој олигархији, талијанским керамичким плочицама за купатила, абажурима за лампе, стилском намештају [...] вашим ауспусима, венчаницама од Кардена и завесама од габардена, вашим базенима, вашим ноћним чуварима, бившим пуковницима, вашим девизним рачунима, вашем тајном злату у Швајцарској и у горњој вилици, вашим парцелама поред Дунава, вашим шумама, вашим барокним квакама, вашим радионицама у којима се рекреирате и вашим слатким кафаницама поред друмова, вашим колекцијама слика, вашем вискију од кога сте стигли путујући чак од ракије »брље«, вашим енглеским травњацима,

вама који не знате ни речи енглеског, вашим пластичним фонтанама, каминима и холандским лустерима, библиотекама без књига, клавирима без икога ко би на њима свирао – наздрављам вама, освајачима овог града, вама господо подмазивачи (215).

Овај извадак из монолога Сулета Благосеривог, Аниног *френда* са Аде, премашао је најсмјелија очекивања читатељки *Базара*, а са закључком истог *Белешке једне Ане* пробиле су капацитет „истине” предвиђен за забавно штиво. Цензорски апарат, као и у случају Мајдакових дјела, није реаговао. Ироничне и наоко наивне имплицативне алузије на рачун рјечника социјалистичке пропаганде:

Имамо због чега да живимо, имамо шта да чекамо! И тако све до комунизма, када ће по речима моје историчарке – сваки дан бити празник! (141)

Сваке године у јануару, наша школа, наоружана до зуба, одлази да осваја Београд, који бране Немци (и то само западни, јер с источним нисмо ратовали!) а у томе им помажу слуге окупатора у огромним количинама (189).

тинејџерке дугог језика из првих поглавља о *бакути* као класном непријатељу („...Била је, некада, нешто као дворска дама краљице Наталије!” – 21; „По цео боговетни дан чита фељтоне о Карађорђевићима и Обреновићима.” – 196), о сумњама у тачност новинског садржаја („»Политика« никад не лаже!” – 36) или о студентским демонстрацијама („Шта ’оће ови студенти ког ђавола? Стално се нешто буне!” – 58), нису наводиле читаоце на забрињавајућ крај *Бележака* и директну прозивку криваца за социјалну неједнакост. Неправовремена реакција на Анино *тркељисање* и неузимање истога за озбиљан глас побуне, знак је попуштања социјалистичких стега и уступ у корист демократских слобода.

Пажљиво Капорово „боцкање” структура¹⁴⁸, дато кроз његово вјешто карикирање, пратила је и једна нуспојава коју би могли да окарактеришемо као ненамјерну, али добродошлу субверзију. Наиме, „један *посебни језички супстрат*, сачињен од градског жаргона, каванских каламбура и културног контекста” (Мандић 2011: 169), *коине* од којег је састављен наратив *Белешке једне Ане*, уопште није био београдски жаргон, у шта су читаоци из других република били увјерени. Капор је „за *Белешке* користио углавном зафркантски језик неких микросоцијалних група” (Мандић 2011: 170), а те кованице (*сансаладор*, *ловуца*, *лешко*), идиоми (*муфтакис*, *провалишка*, *стандарац*, *чаминг*) и деминутиви (*кофијановић*, *ловијановић*) су се веома брзо прихватили у јавности.¹⁴⁹

Теза Игора Мандића по којој „приповједачки рад Моме Капора треба већ једном схватити озбиљно” (Мандић 2011: 155) добија на значају када узмемо у обзир горе

¹⁴⁸ На одређеним мјестима у *Белешкама* Капор као да ућуткује Ану, јер су натукнице, дотад осебујне, прилично штуре и неодређене. Када Ана да оглас у новине, у којем тражи посао шетача отмјених паса, богати власници који се јављају портретисани су овлашно и уопштено. Први живи на Брду, „том српском блуберихилу”, носилац је „мексиканских бркова првог реда” и шкртац којем Маркова сабрана дела купљена на метар стоје неразрезана у библиотеци, а други је, пак, делегат који је стално у иностранству гдје „петља нешто око културе”. Тог лингвистичког аутисту „који говори француски ијекавским изговором”, Ана описује иронично као душу од човека, али као сељака залуталог у смокинг и *мерџу*. Са више података би вербовизуелна идентификација била мање замућена, а препознавање дотичних, чак и у наивност увиђеном наративу, Капор није смио ризиковати.

¹⁴⁹ О утицајности Аниног жаргона свједочи и сам Александар Флакер у својој студији о прози у траперицама: „»Дофурао« се поново у Кршићеву [Јован Кршић, примј. М. М.] пријеводу и Холден [Колфи]лд, али у вријеме када је жаргонизам »дофурати« већ проширила Капорова нараторка” (Флакер 1983: 299). Иронија бива већа кад се прихвати чињеница да су *Белешке једне Ане* „несумњиво натопљене утјецајем америчког романа” *Ловац у жити* (Мандић 2011: 168) за чији превод преводиоци користе ријечи које је Капор измислио или их је увео у јавну употребу.

наведени примјер упливисања на масе у лингвистичком смислу. Кроз поигравање са фрустрацијама једне тинејџерке Капор практично исмијава све оно што ће послје постати опозициона схема прозе у траперицама, све оно што ће Александар Флакер пар година послје (1976) уобличити у озбиљну стилску формацију. У декади потпуног губљења свих утврђених вриједности тзв. *времену водењака*, Капор се одлучује за занимљиву позицију – комбинацију двије постојеће. Аниној истинољубивости и хипијевском бунту он даје глас и мисао зрелог човјека, који у рашчовјечено доба трага, попут правог романтика, за прибјежиштем у којем би могао да осјети ту, за младе петпарачку, људску топлину. Зато Ана не звучи „генерацијски”, кад подигне глас против тзв. женских новина и научних чланака у њима:

– Доле таблете за љубав, сексуалне статистике, фолиранти, лажне исповести по новинама, трауме и измена парова! Доле алијенација ватачине! Доле кожни дивани! Уа, либидо! Уа фрустрације! Читајте чика Фројда само као стрип! [...] *Живели нормални пољупци на челу са пољупцем у чело!* (127)

Било какав вид испољене њежности, та, за њену *клапу*, петпарачка носталгија за нормалношћу све рјеђе присутном у друштву, Ану кријепи и тјера на усклик. Овај порив, јак због константног дружења са старијима, као и остале поменуте српске приповједачице у траперицама, чини недоследнима у слијеђењу неписаних закона своје генерације. Њеној карактерној недоследности дометнућемо и повратак у породично окриље након бијега од куће у потрази за слободом и аркадијом. И поред тога, Ана је вјеродостајан представник београдске младежи:

...која „глувари” београдским улицама, састаје се на „журкама”, на којима своју „жваку” појачава неконтролираним испијањем алкохола, он[е] младеж[и] која живи у неком еуфоричном промискуитету... Рекло би се да је ријеч о некаквом мукташком нараштају што га чине пробисвјети и пијанци, наркомани, потуцала и туцачи, продавачи зјала и „нишкористи”..., кад у том празном одсјечку њихове егзистенције (прије него што ће морати да преузму бреме озбиљних и зрих година) не би било толико непатворене туге и усамљености (Мандић 2011: 331).

Она је становник свијета (користи англизме, упозната је са трендовима), често је свјесно малициозна (изузетно је осиона у препиркама са родитељима), а нису јој страни ни каприци („*Хоћу да ми се све дешава одмах.*” – 47) и инат (бијег од куће је више пркошење родитељима него стварна потреба). Капоров допринос изграђивању карактера младог приповједача у траперицама налазимо у Анином нетипичном презиру устаљеног и патетике свакодневне датости. Њени перифрастични одговори на општа мјеста „свакодневне митологије” прави су логорејични испади, никако генерацијске оскудне елипсе:

»Мењам свој властити (зло)употребљени живот, фамилију, републику и државу за нешто повољније. Одричем се својих родитеља, своје школе, удобног живота који ми се омогућава, изванредних услова и свега осталог што уз то фура, и ничије фолирање не признајем за своје. *Шифра: „Доста ми је свега, пусти ме да спавам.”*«

Требало је у ствари да кажем: »Ја одлазим из ове куће!«, али, ако већ хоћете да знате зашто то нисам рекла, онда је то због тога што цела та реченица звучи веома патетично, и што сам је видела у најмање две хиљаде најотрцанијих филмчуга (49).

Изабрана форма билешки није Капоров изум, али је њихов у свијету већ афирмисани ноншалантан приступ (Чарлс Буковски, Хантер С. Томпсон, Мик Фарен) био најпогоднији за обраду табу теме одређене за тај број *Базара*. Пишчево изневјеравање и одступање чак и од клаузула резервне форме из подналова *Белешки*

(Хроника у двадесет и пет поглавља) јасније се види када се Анино филозофско масирање тумачи као везана цјелина. Начело прозе у траперицама о аполитичности младог наратора и његовом друштвеном неангажовању Капор плански нарушава, а козерију маскира традиционалним књижевним терминима (*белешке* и *хронике*), све како би Анин „глас” учинио вјеродостојним и аутентичним. Њено пркошење небограђанима, скоројевићима, малограђанском погледу на свијет, људским грешкама у социјализму и свакојаким *фолирању* у Капоровом прозном првенцу су само помоћно средство, литерарна одлика и параван за прави ауторов циљ – указ и прозивку моралних криваца за друштвени суноврат.

Немали је број прећуткиваних и површно обрађиваних друштвених проблема којих се у *Белешкама једне Ане* Капор, макар овлашно, дохватио. Тако је проблем трансформације ординарног Југословена из социјалистичког аскете у потрошача остављен за врхунац *Белешки*. Овдје Капор успијева да избјегне грешку „високе” књижевности и да у приказу социјалне неједнакости код тинејџера, свјесно подржане од стране родитеља, језиком не уђе у домен социолошке студије:

Док сам улазио овамо, видео сам ваше наследнике: богами, нема шта, елегантна деца! Питам се само, одакле вам толика лова за њихово перје? То се питам! Па јесте ли ви нормални? Како ће се одевати кад сами почну да зарађују? А навикли на тај *niveau*? На часну реч, они ће убијати свет по улицама, ја вам то кажем, само да би се дочепали новог модела ципела за пролеће! [...] А на вашој деци, лепо сам видео, ништа испод сто комада! [...] А ваши наследници мажњавају само виски! О.К. Доћи ће време када ће вас шамарати, слушајте добро што вам кажем. Па, њихов недељни џепарац већ сада је већи од плате ове несрећнице овде! (Великим гестом, Суле показује на моју разредну). Како онда да је слушају? [...] Ако им не будете давали трансфузије лове сваког дана, почеће да укокавају трафиканте за пакло филтера. А, ви – шта ви радите за то време? Буљите у своје телевизор. [...] Само ви лепо књавајте, па после, преко празника, путујте у Темишвар и тамо изигравајте странце са својим колима која још нисте отплатили! Живите на креду! Бавите се политиком, а рођена кућа вам се распада! Срамота! (211)

Узмицање социјалистичком пропагандом скромности оформљене свијести пред потрошачком, као нимало наиван проблем у стварном свијету, надилази оквире генерацијског бунта и Ану (у овом наводу преко Сулета Благосеривог¹⁵⁰) чини неком врстом народног трибуна. Та борба против „провинцијск[е] податљивости[и] сјају и блијеску целулоидних дива” (Мандић 1979: 11), тј. борба за ревалоризацију једнакости у друштву припада више социјалној него савременој књижевности, али је она Ани ближа од нпр. савременијих друштвених бољетица, као што су нарастајући феминизам или еманципација жена у пасивним крајевима. Капорова нараторка у траперицама, као одан члан *клате*, увиђа само колективне недаће и њима их подређује, док личне минимализује кроз вајкање читаоцу/слушаоцу.

Анина авантуристичка црта, подвучена дружењем са старијим маргиналцима и знањем стеченим у *разговорима угодним* с њима, чини је, по зрелости ставова, једнаком осталим младим приповједачима „чисте” српске прозе у траперицама, иако јој је по годинама „парњак” само Слободан Галац из Олујићкиног романа *Гласам за*

¹⁵⁰ Надимак Благосериви београдског маргиналца Сулета са Аде је још једна оригинална лингвистичка пошалица којима Капорове *Белешке* обилују. Непатвореној Сулетовој личности надограђен је надимак створен по угледу на епитете који су ближе одређивали православне свеце у календару (нпр. мироточиви). Злурада алузија овог типа, данас већ политички некоректна, потпуно је у складу са негативним ставом према цркви тадашње градске младежи, самим тим и младих приповједача прозе у траперицама.

љубав. Та њена изимитирана стармалост, која је по Лугарић Вукасовој¹⁵¹ само површинска интервенција у модел (Лугарић Вукас 2018: 101), Капору је послужила као параван за озбиљну друштвену критику. Она чини *Белешке једне Ане* обликом „романа-фелтона који се само стилски наставља на тековине прозе у траперицама” (Флакер 1983: 197). „Дајући једну добру карактеризацију малограђанштине на моралном и менталном плану, ограничавајући се ипак само на »вид укуса«” (Мандић 1979: 127), Капор је успио да избјегне чак и новинске прекоре за атак на социјалистички друштвени систем и његове вриједности, а захваљујући његовој списатељској способности *Белешке* су, премда бестселер, постале и документ једног доба, који је у деценији иза нас у Србији одобрен за обавезну лектуру у средњим школама.

¹⁵¹ У свом крсташком походу на академско признање помодарска пошаст од родовске критике није заобишла ни корпус прозе у траперицама. У својој нескривено пристрасној критици маскулиности наратора Флакерове стилске формације, није остала поштеђена ни Капорова Ана. Њено вајно приказивање као брбљивице и особе „недостойног” пола засметало је хрватској научници Данијели Лугарић Вукас (1979): „Промотримо ли боље роман *Белешке једне Ане* Моме Капора (Београд 1973), који на први поглед интервенира у модел јер се књижевни свијет приказује из визуре женске јунакиње, видјет ћемо да је интервенција у модел доиста само површинска. Наиме, премда текст доноси Анину причу, приповједач наглашава: ’Ана сусреће писца ове књиге и чаврља с њим у огромним количинама’ (...), што утврђује слику о мушкарцу као (великом) писцу и жени као ’оној која чаврља’, оној која брбља. У наставку Аanine приче, у роману знаковита наслова *Хеј, нисам ти то причала* (Загреб 1975) сама Ана рјечито говори о за роман упоришној метафори Великога Писца и жене чија улога завршава нуђењем грубог материјала који се тек мора умјетнички обрадити, и то вјештином којом очито владају само мушкарци” (Лугарић Вукас 2018: 101).

6. ГРАНИЧНИ ОБЛИЦИ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА

Наслови обухваћени анализом одабрани су искључиво због своје формацијске „чистоте” и подесности да се помоћу њих дефинише књижевни хибрид настао средином седамдесетих година прошлог вијека. Унифицирани норматив урбаног израза – какав проза у траперицама и јесте била – почео се раслојавати махом у сублитерарне облике, али су њене честице надоградиле и канонску књижевност. Александар Флакер нестанао прозе у траперицама и њену „тиху” присутност у дјелима најмлађих југословенских писаца, који су „одгојени на новинском подлистку, или, пак, на новинској хуморесци” (Висковић 1978: 679), објашњава као нормалан, хронолошки процес у књижевности:

... дио те прозе, понављајући сам себе, приближава се *triviumu*, други пак дио, подлијежући захтјевима рецепијената, напушта међупростор и привидно се обраћа традицији, у трећем случају понуђени се облик устаљује, постаје препознатљив у читалачкој рецепцији и стјече признања критике и водећих часописа: оно што је било *off* постаје *in*. Наше је доба склоно брзој канонизацији нових облика (Флакер 1983: 318).

Примјер Церома Д. Селинцера, који након *Ловца у жити* није написао ништа што би се могло оквалификовати као проза у траперицама, слиједили су тактичнији и далековиднији српски и хрватски писци. Одмак од парадигме кроз експериментисање са изразом дио је младих аутора одвео или у тзв. академску анонимност (Мирјана Стефановић, Ласло Вегел), или у успјешне масмедијске пројекте (Синиша Павић) и конзервативније форме као што су литература за дјецу те бајкописање (Алојз Мајетић, Гроздана Олујић). Поменути хибридизацију траперица тј. њену деконструкцију и приближавање тривијалној литератури у југословенским оквирима извршиле су двије водене ове стилске формације: Звонимир Мајдак и Момо Капор.

Трансформацијом уникатне методологије прозе у траперицама у шаблон, као и инсистирањем на истим приповједачима из својих оригиналних успјехница – неименованом и Ани – Мајдак и Капор су, објављивањем романа *Стари дечки* (1975) и *Хеј, нисам ти то причала* (1975), одговорили на жеље читалачких маса, које су по први пут у бившој држави постале свјесне могућности свог утицаја на актуелну књижевну продукцију.¹⁵² Не признавајући самодостатан карактер књижевног као умјетничког дјела и доживљавајући га само кроз његову забавну физиономију, упражњаватељи „ниске”, тј. књижевности за масе пригрлили су „нови израз” траперица као свој, потражујући заузврат већу продукцију садржаја који их одушевљава својом свјежином

¹⁵² Да је у свијету „масовна култура индустријскога друштва стала уз бок традиционалној, елитној култури, доводећи својим утјецајем ову потоњу малне до ранга поткултуре” (Мандић 1973: 12) свјестан је и чувени Умберто Еко (1932–2016). Занимљив однос двије „супарнице” италијански стручњак објашњава овако: „Ситуација позната као масовна култура појављује се у повијесном тренутку у којему масе улазе у друштвени живот као протагонисти, суодговорне за јавну ствар. Ове су масе често наметале властити *ethos*, у различитим повијесним периодима показале су вриједности посебних захтјева, пустиле су у оптицај властити језик, тј. разрадиле су идеје које се дижу одоздо. Али, парадоксално, њихов начин забављања, мишљења и маштања, не рађа се одоздо: преко масовних комуникација, он им се нуди у облику порука формулираних према кодексу владајуће класе. Тако имамо посебну ситуацију масовне културе, у оквиру које пролетаријат конзумира моделе грађанске културе, сматрајући их властитим аутономним изразом. Са своје стране, грађанска култура посљедња три стољећа – види у масовној култури једну ’поткултуру’ која јој не припада, не увиђајући да су узорци масовне културе још они »’више културе’« (Еко у Мандић 1973: 20).

и једноставношћу.¹⁵³ Иако се појава пар неуспјешних романа са *минс*-калупом не може назвати хиперпродукцијом¹⁵⁴, захваљујући њима је атрофија, некада есенцијалног а сада тржишног, жанра постала осјетна:

Једноставан, плошан сензибилитет лика-наратора, писца присиљава на симплифицирање слике свијета, на варирање истих мисли – клишеја. А показује се и неефикасност жаргона који може на »фону« артифицијалног, поетизираниог говора хрватских међуратних и поратних књижевника дјеловати свјеже и ефектно; али – пошто се та драж »новине« изгуби, постаје очитом то да и релативно сиромаштво жаргонског лексика присиљава писца на понављања, непрекидна варирања истих мисли и ријечи. Особито је то очито у роману *Стари дечки*, утемељеном на медитацијама, »философирању« главног јунака – загребачког »фрајера«, чиме су недостаци жаргона, највјеројатније, постали изразитијима неголи би то били у прози утемељеној на заплету, на извањској динамичности радње (Висковић 1978: 678).

Мајдаков неименовани и Капорова Ана су опет непосредни, импулсивни и наивно искрени према читаоцу, језик им је и даље пун „неологизама типичних за ученичку омладину, укључујући жаргон, па и језик улице” (Пијановић 2018: 215), али њихови монолози више не посједују чар новине. Они звуче испразно и неактуелно, природе су им друкчије, „зрелији” су и склонији компромису са структурама – све више „прихватају свет такав какав јесте, и једина им је жеља да живе у складу са друштвеним конвенцијама” (Долежел 2008: 219). Иако је још Александар Флакер утврдио да „формација прозе у траперицама не припада стабилним и чврстим формацијама” (Флакер 1983: 188) и да сви наслови подведени под њену „фирму” нису хомогено ткиво, осјетан несклад у пуноћи нарације и призора између оригинала и наставка нису нешто што се може пренебрегнути. Заокрет двојице аутора ка скицирању, немотивисано набрајање неподопштина, изостављање друштвене критике (Капор) и јављање „зрелости” код младог приповједача представљају само мали дио измјена унијетих у ионако симплифициран наратив, сада већ засићен референцама на

¹⁵³ У закључку дискурса о потраживању просјечног југословенског читаоца и његовим књижевним потребама, Александар Флакер каже: „Големи читалачки и комерцијални успјех прозе из *међупростора* у седамдесетим годинама (најприје Капорових *Белешки једне Ане*, а затим Глумчеве *Загребчанке* и Мајдакових романа који се, у правилу појављују у ревијалном тиску, све до *Гадног паркинга*) рјечито свједочи о насушној потреби да се размак између Крлеже и Загорке, односно Божића и »кримића« (увозних и домаћих) испуни књижевношћу која је »читка«, урбана, сувремена, по својим *реалијама* хрватска (...) а уједно и отворена према експериментирању, при чему би ваљало посебно забиљежити како је овај међупростор отворен не само према сувременом кичу (...) него и према дериватима некадашње европске авангарде” (Флакер 1983: 318).

¹⁵⁴ Овдје се поглавито мисли на романе *Неко друго лето* (1971) Светозара Влајковића (1938) и *Младића који је открио Америку* (1971) Аугустина Стипчевића (1912–1999). Иако писана по узусима које ће Александар Флакер послерије утврдити као пропозиције прозе у траперицама, неправовремена промоција ових дјела у медијима произвела су њихов брз заборав. Као наративи пуни лирских егзибиција и метафора (Влајковић) и литерарних иступа типичнијих за „високу књижевност” (Стипчевић), они се не налазе на списку најзначајнијих романа ове стилске формације, а потоњег Флакер и не помиње у својој студији чак ни као савременика „траперичара”.

популарну културу.¹⁵⁵ Мајдак и Капор су трансформацију реалистичког мимезиса прозе у траперицама у конвенционални наратив са једноставним, коначним и апсолутним решењима омиљелим код публике (Долежел 2008: 137) извели успјешно до те мјере да романи *Стари дечки* и *Фолиранти* (1975) имају тзв. типизирани „вулкански” сценарио у којем „након дуготрајног затишја и баналности, најједном долази до бурних и краткотрајних ерупција” (Долежел 2008: 102). Најбољи примјер хибридизације насловне нам стилске формације јесте Мајдакова тетралогичка *Кужиш, стари мој*. Једноставним поређењем израза младог приповједача, који је у сваком наредном наслову из тетралогичке сериозније и конвенционалније, можемо да објаснимо тзв. нестанак прозе у траперицама и замјењивање исте не толико читаним и омиљеним¹⁵⁶ литерарним бастардом:

– Стари, кај си данас поцугал прије него си сим доплазил. Није ти добро, стари? Имаш температуру?

– Немам лове за пијачу. Бар да имам! Наљоскал би се ко мајка! Вино је заборав. Кај ме спитаваљеш? (*Кужиш, стари мој*, 1981, 33)

Међутим су то били углавном декинтрирани типови који су жедногладно гледали леводесно хоће ли нетко већ добро намочен и расположен платити који гемишт, коњак или пивицу, свеједно, главно да их цуга ошамути! Буљили су, ко рибе на сухом, пред себе, један о другом се попикивали и сударали изводећи неке мајмунске грифове с прстима у зраку и машући руком иза леђа, као да за све што су проживјели и постигли не дају ни пребијене кинте. Презир им се циједио из кутова лабрња скуп са слином. (*Стари дечки*, 1981, 289)

Кад су сигурне да сте њихови, да сте прописно загризли, женске горе од нестрпљења да вас упознају, као случајно, са својом најбољом пријатељицом – што да се похвале ловином коју су шчепале, што да уз њену непристрану помоћ провере типа којег су изабрале за будућег. Али нема бојазни да ће вас ногирати ако се колегици не свидите! Само што ће тада пукнути прва нит слоге и пријатељства. (*Гадни паркинг*, 1980, 62)

¹⁵⁵ Маша Колановић у својој студији *Ударник! Бунтовник? Потрошач...* „зрење” израза и карактера, који представљају окосницу југословенске прозе у траперицама, објашњава социјалним приликама у деценији тзв. декадентног социјализма и „потрошачким лудилом” помоћу ког се изграђивао статус у друштву бивше, економском кризом озбиљно начете, државе: „Када су се југословенски грађани навикнули на потрошачки стил живота, усмјеравање на штедњу у вријеме кризе представљало је у најмању руку »гадни« тренинг, док је интеграција потрошачке културе као саставнога дијела социјалистичке свакодневице произвела нове облике конформистичкога понашања. У књижевној рефлексiji наведене проблематике као репрезентативни опет могу послужити Мајдакови романи из 80-их година. Његови романи, који слиједе темељни образац *прозе у траперицама*, бавећи се свакодневицом лумпенпролетаријата у социјализму, у тим годинама доживљавају значајан *takeover* под утјецајем споменуте динамике контекста. За разлику од романа из 60-их и 70-их у којима су обликовању понашања ликова доминирале праксе отпора према идеолошким структурама и традицијским вриједностима у романима из 80-их у први план долазе нови симболички ритуали, смјештени у процјеп економске кризе и растућих симболичких вриједности потрошачкога друштва. Тако је примјерице у романима *Гадни паркинг* и *Лова до крова* у којима је структура осјећаја тзв. декадентног социјализма обликована тематизирањем свакодневице у чију сваку пору улазе покушаји побољшања животног стандарда у вријеме кризе (...) док су ритуали отпора потиснути у други план. (...) Пароле о »свијетлој будућности« нису више оспорене популарно-културним праксама, него су уклопљене у контекст прагматизма капиталистичке провенијенције (...) Ликови луменпролетера у Мајдаковим романима више не доколичаре без циља опонирајући социјалистичкој етици рада. У складу са динамиком контекста, они сада трагају за начинима како свакодневицу учинити што комфорнијом, док су ритуали отпора у клапи редифинирани новим облицима доколичарења” (Колановић 2011: 290-291).

¹⁵⁶ Наставци романа *Кужиш, стари мој* нису поновили његов успјех, јер, изузев премијерног, немају више издања. Специфичан је случај романа *Стари дечки*, који своје присуство на тржишту може да захвали само интегралним издањима са романом *Кужиш, стари мој* (Графички завод Хрватске 1978, 1981; Младост 1989), изван којих се након 1975. године (Знање, Библиотека ХИТ) није појавио.

Глиста види над својим тјменом стопало велико као дјечји гроб. Стопало се полагано спушта из свемира и ништа га не може зауставити. Још трен и спојит ће се знојем изједена кожурина стопала и његова преплашена тинтара. Почет ће га притискати та преша број четрдесет шест. Не постоји прекидач који би иштекао дивовско личко стопало. Здрузгат ће му главу тако да ће на крају остати само палачинка... (*Лова до крова*, 1984, 93)

У одбрану Мајдакове и Капорове комерцијализације формацијске есенције стаје и Флакеров став о немоћи аутора да трансформише младог приповједача у зрелог а да тиме не наруши схему опозиција по којој тип наратора прозе у траперицама и функционише:

У самој концепцији младића у траперицама лежи његова *лабилност* и *краткотрајност* темељне ситуације, па се ЈР непрестано опире облику романа и долази с њим у спорове, који трају од [Селинцера] до Пленздорфа, а наслов је Шољанова *Кратког излета* заправо симболичан за темељни облик у којему се проза у траперицама појављује. За већи и сложенији облик романа проза у траперицама нема даха: она не може развити свој лик, она га не може увести у шири друштвени контекст јер би га то лишило његових темељних »издајничких« особина, она га не може интелектуализирати до те мјере да би његови искази имали пуноћу модерног »романа-есеја« нити га психологизирати у смислу репрезентативности за душевна стања сувремена човјека. Напокон, проза која се супротставља моралним и етичким нормама не може младића у траперицама претворити у носиоца етичких и моралних вриједности, па се дјела која су и језичним структурама и ликом приповједача блиска ЈР, али приповједач постаје заступником трајних моралних и етичких вриједности, налазе дакако изван наше формације (Флакер 1983: 189).

Тезу да је модификација прозе у траперицама неизбежна ако се жели задржати њена реалистичност дефинисана је још појавом другог дјела *Чангија*, премијерно објављеног под насловом *Čangi off gotoff* (1970). Иако жељом аутора данас обједињен под јединственим насловом *Чанги*, двије романескне цјелине разједињене су осјетном нараторовом амбивалентношћу проузрокованом боравком у затвору и дугим избивањем из своје идиосфере (што се одразило на његов идиолект), као и Мајетићевим одмаком од првотног поља интересовања:

Али у другом дијелу – у ауторовој кореспонденцији с Чангијем, који чами у затвору – Мајетић се смирио према својим садашњим годинама. Мајетић-Чанги мало се уозбиљио: писац сад има становиту дистанцу према свом дјелу и свом лику, он је превалио и једну неугодну аферу, он је као писац још мало одмакао. Но, и ту срећемо доброг старог Мајетића, младог писца пуног инвенције, доброг опажача вјечног осмијеха, увијек спремног на зафрканцију, суморног аналитичара садашњице, модерног, свјежег кроничара актуалности.

Мајетићев »Чанги« завршава резигнирано (премда се Чанги прси да никад, никад није 100 посто Готофф, тј. готов, докусурен), побијеђен друштвеном машинеријом. Та поанта без [хепи-енда] даје Мајетићеву наставку разулареног Чангија ноту тужне зрелости. У тој књизи видимо један наш одраз, који нам се баш сувише не допада (Мандић 1977: 72).

Мада најављена још 1970. године, на тривијализацију прозе у траперицама ће се сачекати још неко вријеме. Са деблокадом утврђене пропозиције о годинама младог приповједача прво ће се позабавити аутори као што су Владимир Стојшин (1935–1994) и Тито Билопавловић (1940) у својим романима *Куглана* (1975) и *Сјао, слинавици* (1977), а тек након њих прототрапериچار Антун Шољан у роману *Други људи на мјесецу* (1978) и Перо Златар (1934–2020) у роману *Шмекери без покрића* (1978). Помјерање старосне границе приповједача у касне тридесете године имало је за циљ приказивање живота духом још увијек младих аутсајдера, тих добровољних изопштеника носталгичних за временом кад им је властити бунт друштво оправдавало инфантилношћу. Они, ситуирани или „без сталног запослења и припадништва овим

или оним друштвеним структурама” (Флакер 1983: 267), у неријетким реминисценцијама на *клапу*, њен новогвор и слободу дјеловања, покушавају пребродити кризу идентитета и одагнати накупљени бијес спрам надлазеће средовјечности. Наведени романи већинским се удјелом друштвено прихватљивог језика у њима приближавају традицији, иако су непоучни и обилују појмовима из масовних медија, који их чине читкима „и за читаоца који у сувременој прози нити тражи филозофску поруку нити га занимају односи појединих елемената унутар структуре” (Флакер 1983: 273).

Посебан осврт у овом раду заслужује и мемоарски мозаик Драгана Лакићевића *Студенград* (1979), који се, по Александру Флакеру, убраја у „нове књиге које као да су потврдиле животност модела на нашем подручју” (Флакер 1983: 297). Иако је датумом свог изласка изван временског оквира којим смо омеђили југословенску продукцију прозе у траперицама (1956–1976), овај роман о Студентском граду је њен интегрални дио, мада га већ несаркастичан приступ наратора елементима фантастике и наднаравног издваја из исте¹⁵⁷. „Граничношћу” Лакићевићевог романеског првенца, као еклатантним примјером нових струјања у српској прози, позабавићемо се у, за то одређеном, дијелу рада.

Опстојност основног модела прозе у траперицама, као затворене формације, немогућ је у ери константне потраге за новим¹⁵⁸, па је његова модификација била неминовност. Да се ригорозна начела насловне нам формације могу синхронизовати у ткиво наратива тзв. високе књижевности доказ су „гранични” романи *Кад су цветале тикве* (1968) Драгослава Михаиловића и *Љубави Андрије Курандића* (1972) Милице Савића. У њима је језиком и ставом утјеловљени урбани ген младог приповједача интегрисан у линеаран наратив високог реализма. Поменути корифеји српске савремене књижевности су, свјесно или не, за стицање имена у академским круговима искористили *штимунг* прозе у траперицама, тада још увијек непризнате од стране књижевне критике.

¹⁵⁷ *Студенград* Драгана Лакићевића је одличан примјер романа-хибрида искључиво зато што је заснован на наративу рудиментарних нарави које, опијене „урбаним зовом”, покушавају да потисну или потпуно забораве мјесто свог рођења. Многи не успијевају у томе и баш зато, као у случају Стефана Липе, студентског човјека-духа, остају заглављени у неком свом међусвијету, између *жеља* и *могућности*, а као наратор увијек је на граници између природног и натприродног свијета:

„Гледали су у велику реку пред њима. Кад су отишли последњи шетачи с капуљачама и ужурбани пролазници испод црних кишобрана, када је све остало пусто, из тамне воде изронила је чудновата животиња; крилати диновски крокодил, са три коњске главе. (Велика је, страшна је, гадна је.) Имао је четири кратке ноге, жуте крљушти, змијски реп, крила као у слепог миша. Отварао је чељусти из којих је ударио модри пламен. Гледао је страховито, пиштао кроз зарђале зубе од гвожђа и рикнуо тако да је уздрхтала подзидана обала, горњи град, удаљени Калемегдан у ноћи. Знали смо да је то био он.

Тихи дон Дунав хранио је у себи велику аждају. Обневидео и устрептао, Стефан је причао: кад су се враћали из Земуна, намах је у целом Београду нестало светла. Мина је дечјим гласом питала:

‘Где је Београд?’

Стефан је помислио да је аждаја прогутала град” (Лакићевић 1997: 8-9).

¹⁵⁸ Кредибилитет академској умјетности након Другог свјетског рата обезбјеђује оригиналност, елемент којег је све мање у модерном свијету. „Будући да се изоловала од социјалне заједнице, висока уметност је постала ограничена на унутарестетско проналажење нових стилова у заједници уметника. То је пре или касније доводило до исцрпљења нових могућности комбиновања. Нешто слично констатује [и] Татаријевић[.] ‘Некада се разликовала од конвенционалне уметности, сада мора бити другачија од саме себе, мора непрестано бити нова. Код победоносне авангарде промене су облик нечега сталног, морају се дешавати скоро сваке године; промјене облика, програма, концепција, начела, теорија, изазова и појмова брже су него икада пре, премда више нема тако великих идеја каква је била идеја кубизма или надреализма” (Томц 2010: 205).

Позајмљивање духа прозе у траперицама је елитној књижевности дало ону нужну дозу модерности, тако „редак звер” код исте, али је и та идеја, будући кратког даха, морала што прије да добије наслједницу:

Ако смо у годинама непосредно након рата имали или »партизанску« или »сеоску« прозу, онда смо у годинама идеолошко-политичког одмрзавања добили прозу што је окренула леђа стварности. Као реакција на ратна извјешћа и сеоске кронике, дошла је проза ладањских угођаја. Мит повратка Југу – што смо га у дјелима неких млађих приповједача, у почетку, могли цијенити као знак даровитог обнављања прозне тематике – показује се данас као несналажење у времену и простору. Млади приповједачи – негдје половицом педесетих година – поставили су се као критичари традиционално-реалистичке и кроничарско-описне (било дидактичне, паролашке, било конвенционалне и гњаваторске) прозе. Они су понудили једну нову верзију: одлазак из града, на љетовање, бијег у природу (по правилу на морску обалу), лудорије љета и безбрижност пландовања. То је било олакшање и новитет, што га данас већ треба проматрати друкчијим очима.

Бијег из цивилизације није само некаква политичка алегорија, како се у почетку могло мислити. Он је управо то што јест: млади приповједачи показују се духовно стармалима и не могу се оријентирати у једној култури која је обиљежена новим друштвеним структурама, идејама и медијима. Зато је могуће да чак и наши најбољи новији приповједачи у својим дјелима не откривају готово никакве битне везе с амбијентом у којему живе (Мандић 1973: 63).

Како се Шољанова и Сламнигова прототип-тема, на коју се Игор Мандић у горњем наводу поглавито ослања, није могла унедоглед експлоатисати, неки аутори су, подражавањем најмодернијег наративног конструкта виђеног у југословенским књижевностима, дошли до савршене литерарне констелације. За примјер ћемо узети Драгослава Михаиловића и његов роман *Кад су цветале тикве*. Успјех *Тикви* пратили су издашни хонорари, захваљујући њему (роману) аутор је постао познат како најширим народним масама, тако и омладини – *Тикве* се и након педесет година од њиховог настанка убрајају у омиљене лектире¹⁵⁹ – а нису изостале ни похвале најцјепидлачкијих критичких пера у нас. Ипак, Михаиловићев романескни првенац изгледа као омаж прози у траперицама јер се одликује „врло чврстом структуром која правилним распоредом збивања подсјећа на класичну трагедију, а писан је стилизираним језиком београдске улице, па се унеколико приближава оном типу прозе што га је хвалила како српска тако и хрватска критика као догађај књижевне сезоне” (Флакер 1983: 18). Избор нискомиметске, исповједне перспективе, рекуперативне мимикрије, натуралистичког приступа приповиједању, баш као и наративних техникалија као што су мимичко-гестикулациона саопштења:

Овако руком на мене (Михаиловић 1983: 104).

или ономатопејски записи произведеног звука:

А онај војак ме гледа, па моју потврду – **фик-фик!** – на четворо! (Михаиловић 1983: 47)

у *Тиквама* су само доказ помног ауторовог ковања сваке реченице, никако лежерне наратије траперичара. Бунтовничка природа Љубе Сретеновића је и тако вјерно

¹⁵⁹ Закључак је изведен на основу резултата из вишегодишње наставничке праксе аутора овог текста, а исто потврђује и Љубиша Јеремић у свом *Запису о Драгославу Михаиловићу*: „Сведок сам колико је код младог света одушевљења тим романом. Својевремено, неки млад човек који за књижевност није био претерано заинтересован, дошао је до примерка и прочитао га. Знајући мене и моју професију, упитао ме – богати, ко је тај, има ли још коју књигу? У анкетама о омрзнутој школској лектури, *Тикве* су једна од ретких књига која се без присиле чита деценијама уназад, па и данас када се све мање мари за књижевност” (Јеремић 2017: 19-20).

погођена, али о њој се говори као о реликту прошлости и излаже је *бивши* побуњеник, који је сагледава као искуство.

Тикве од прозе у траперицама удаљава и нараторова неискрена а субверзивна аполитичност. Прећуткивање и избјегавање говора о одређеним темама су Михаиловића, као бившег заточеника на Голом отоку, очигледно, исувише иритирали, па је рјешио да каже нешто о томе у *Тиквама*. Знајући да ће, као безбједоносним службама познато лице, због тако нечега страдати, Михаиловић се одлучио ослонити на дедукцијску свијест читаоца која ће правилно реаговати на асоцијације у дјелу и тако се оградити. Љуби Шампиону као наратору додијелио је улогу џамбаса, правог незнајше. Своју аполитичност Љуба више пута наглашава:

А у то време у највећем тече она воловодница с Русима. Чује се: дрпили овога, дрпили онога... Немам ја времена за то. Мало сам код куће, али, као, видим, мој матори нешто шушка с мојим буразером. Мувају се око радија. Не зарезујем ја то: ко, бре, шмиргла уши Руловцима док на овом свету има толико риба! (Михаиловић 1983: 37)

па је тиме избор тачке гледишта једног лаика за основну у дјелу, лаика чија је визија свијета и постојања у њему сужена на задовољавање елементарних порива и који је представник друштвеног слоја специфичног по језику, поријеклу и образовању, био најбољи могући. Одбијањем од себе било какве идолатрије тј. својом неутралношћу, Љуба је постао трбухозборац, адресант који у јавност шаље поруке у име свог аутора и осталих незадовољника.

Нараторова вајна неутралност и безидеологизираност су само ауторов параван за повремено иступање против власти, јер „идејно неутрална тачка гледишта за литературу сигурно је погоднија од идејно пристрасне” (Милосављевић 2012: 211). Својим бјешњењем и импулсивношћу Љуба подсећа на бруталног приповједача потпуно несвјесног суштаствености проблема:

Иста сте ви, Стари, говна! Помирићете се ви! Опет ћете ви једни другима да лижете дупе! А ако уз пут неко одапне – нема везе, шевац вас за то боли! После можете споменик да му подигнете. У то се бар разумете (Михаиловић 1983: 39).

Наравно да је и прекршено неписано правило о ћутању на теме затварања и проблема бивших информбирооваца условило популарност *Тикви*, поготово међу – с правом озлоглашеном – југословенском емиграцијом.

Поучност изнијете исповијести и кајање наратора су одличан показатељ хибридикације основног жанра, баш као што су *Тикве*, дословно и фигуративно, остварење Мандићеве дефиниције масовне културе по којој је ова само „вулгаризирани одраз »високе« културе” (Мандић 1973: 89) и посљедица демократизације исте. Михаиловићев *vox populi* роман, поред тога што је доказ „да је граница између елитне и масовне културе на многим мјестима већ порушена, да је нејасна” (Мандић 1973: 99), значајан је узмак српске признате књижевности пред тривијалном литературом.

И у хрватској савременој књижевности појављује се роман попут Михаиловићевих *Тикви*, бестселер хибридног жанра, по конструкцији и избору теме прилагођен укусу публике која киоск-литературу третира равноправно са класицима књижевности. Роман *Загребчанка* (1974) Бранислава Глумца, који својом конструкцијском схемом подсећа на литерарни експеримент, умногоме је за темељ имао поставке прозе у траперицама. Изнијету тезу могли би да одбранимо ауторовим бунтом против традиционалистичких увријежености – овдје видљивих у одсуству знакова интерпункције и великог слова – као и избором урбаног миљеа, али ћемо то ипак да учинимо са вјеродостојношћу региолекта присутног у говору средовјечног

градског аутсајдера Вање. У овом роману, који је за пет година доживио седам издања, налазимо и занимљиво језичко замјешатељство. Да „млади говоре урбаним загребачким жаргоном који је обиљежен и примјесима кајкавског дијалекта” а одрасли „кајкавским дијалектом или стандардним језиком” (Мишковић 2014: 30) у *Загрепчанки* важи само дјелимично. У Глумчевој успјешници фузију самоникле кајкавштине и жаргона младих говоре сви, ријеђе тек одрасли припадници „дрвене буржоазије”, оvdје окарактерисани у ликовима моћника, пасивних упијача лексике социјалистичке пропаганде. Хиперреалистички лингвистички портрет „напола-урбанизиране масе [...] у једној још напола сељачкој земљи” (Мандић 1973: 140-1) Бранислав Глумац је покушао да наслика још у причи *Трамвај*¹⁶⁰ (1966), али је то успио тек у *Загрепчанки* и то успутно, при творењу колорита за роман који ће бити сматран литерарном провокацијом деценије.¹⁶¹

О даљем раслојавању оригиналног концепта прозе у траперицама, њеном преображају у тзв. „позу у траперицама”¹⁶² и градску причу, више ће бити ријечи у поглављу о рефлексима насловне нам формације у књижевности 21. вијека.

6.1. Провинцијска проза у траперицама

Савремени југословенски реализам као литерарна матрица је подразумијевао имитацију стварног говора младих и одраслих, површну ангажованост при разради најактуелнијих друштвених питања и естетику онеобичавања наратива каквом непоћудном скаредношћу, махом еротском. Имајући за подстицај рекордне тираже

¹⁶⁰ Новела *Трамвај*, објављена у оквиру збирке *Похватајте мале лисице* (1966), представља последњи књижевни урадак Бранислава Глумца пред „велико ћутање” (Глумац 1979: 141), након којег је услиједио бестселер *Загрепчанка* (1974). Иако је Игор Мандић дисквалификовао ову збирку новела због „кршењ[а] основних закона психологије, реализма и логике” (Мандић 1975: 76), примједбе на језик ликова није имао. Језичка компонента миљеа Глумчевог приповједача је шаролика, али стварносна:

„– Силазите, кај стојите, не бум ја ваљда спавал у трамвају!... – а бијесна маса му одговара:
– А закај не би?
– Бу ти се кожа мало истегнула!
– Што нас тјерате, гдје да се склонимо – кажем ја, а сардине ме потпомажу извикујући:
– Кај солиш!
– Шути!
– Завежи!
– Факин!
– Факини!
– Факинажа ЗЕТ-ова!
– Вози!” (Глумац 1966: 200-1)

¹⁶¹ Да *Загрепчанку* Бранислава Глумца назову књижевним дјелом оклијевала су многа имена југословенске књижевне критике, притом не штедећи за исту похвале за савременост теме, модерност изведбе, амбициозност и отвореност. Било какву литерарност достојну високе књижевности *Загрепчанки* је спорио Игор Мандић, свдећи је на „брошуру” пуну „спонтано[г] изваљивањ[а] којештарија” (Мандић 1975: 82):

„Оваква безвезна фабула, која управо на кич начин жели контрастирати становиту раслојеност нашег сувременог друштва, смишљена је на разини петпарачких сентименталних романчића за кухарице и војнике. Набијена наказном психологијом, која свједочи да аутор не разумије ни себе самога, а камоли свијет око себе, »Загрепчанка« се након свега претвара у један шунд, који би био опасан да није бескрајно забаван” (Мандић 1975: 87).

¹⁶² Израз „поза у траперицама” сам забиљежио приликом разговора уживо са Пером Квесићем, обављеним 10. јануара 2020. године у Загребу. Није ме упознао са чињеницом да ли је он његов творац, па му га оvdје приписујем. Овај израз налазим одличним за опис дјела у којима су и саме водите југо-продукције прозе у траперицама разводњавале оригиналан концепт зарад позамашних хонораара.

књига Миодрага Булатовића (1930–1991), који је, борећи се за исте, у својим романима нештедимице низао опсцености, многи млади писци су шездесетих година прошлог вијека ступали на сцену са готовом жељом да буду читани, али да не буду жигосани као неподобан елемент од стране ћудљивог цензорског апарата. Како савремени реализам није подразумијевао дистопијско одређење мјеста радње већ конкретизацију истог¹⁶³, цензорски кадар је често, у откривању „декадентних појединаца”, помоћ налазио у пријавама локалних одборника, несмиљених бранилаца доброг гласа свога мјеста, али и, у сопственом лаицизму, слијепих поборника идеје о књижевности као пуком мимезису стварног нам свијета.¹⁶⁴ Тако је први од својих бивших суграђана пострадао, од Златка Маркуса¹⁶⁵ оквалификован као југословенски сатаниста, Мирко Ковач (1938–2013), чије је *Губилиште* (1962) „наишло на отпоре у источној Херцеговини, о којој је писац и писао” (Зубац у Савић 2016: 40). Након Ковача, на сличан начин, *enfant terrible* постали су Милисав Савић (1945) и Јован Радуловић (1951–2018).

На „скандалозно, натурално, примитивно” (Росић 1990: 145), тј. привлачност Булатовићевих руралних свијетова, прожетих мјестимично и натприродним, многи

¹⁶³ Иако „реалистична потпуност реалистичких приповести није ништа друго до илузија ’која треба да прикрије [њихове] празнине’” (Долежел 2008: 178), непреузимање или замагљивање имена мјеста радње из познатог нам свијета савремену би фикцију прозе у траперицама учинило неаутентичном и непотпуном у, за њу изузетно важном, веристичком смислу.

¹⁶⁴ Лубомир Долежел у својој *Хетерокосмици* оштро критикује античку доктрину мимезиса тј. увријечено размишљање и југословенске читалачке публике и критике „да је фикција пука имитација или представа стварног света и стварног живота. Миметичка доктрина се налази у самој сржи популарног начина читања који претвара фикционалне особе у живе људе, измаштане пределе – у стварно постојећа места, а измишљене приче – у догађаје из стварног живота. Миметичко читање, својствено наивним читаоцима и свеprisутно у новинској критици, једна је од највећма редукујућих операција за које је способан човеков ум; таквим се читањем бескрајно разнолик и дражестан фикционални универзум своди на модел једног јединог света, на свет стварног човековог искуства” (Долежел 2008: 10).

¹⁶⁵ Биографске податке о овом аутору нисмо пронашли, чак се и о његовом медијском дјеловању тек спорадиично може пронаћи покоја информација. Претпоставка аутора је да је Златко Маркус био (и остао) скрајнут због пристрасне природе чланака које је писао – ратнохушачке и великохрватске.

млади писци нису остали имуни.¹⁶⁶ Инфилтрација „стравичне невероватности и бруталног реализма” (Протић 1982: 247), те „црне слике свијета” у југословенске књижевности постала је својеврстан манир, али и литерарно помодарство, након примјећеног форсирања сасвим подесно за ироничан критички коментар као што је овај Мирослава Караула:

Приче су му биле махом из његовог детињства – зелени рајеви детињства – колективна онанија чобана, силовања сулуде чобанице, поновно ископавање леша драгог друга да би га сахранили на неко сунчаније место крај реке, детињи ритуали вешања кучића, давлeње мачака – једно детињство пуно мириса, узбуђења и боја (Караулац 1972: 27).

¹⁶⁶ Овом тренду није одолио ни Звонимир Мајдак који је у својој *Балади о младој односачици прљавих тањура* успио да дезинтегрише све социјалистичке утопије о граду-центру као репрезенту новог, здравог духа:

Суботње вече гимназијалки
Које шећу улицама
Након што су одбациле грудњаке
Људи дотјерани
Гомиле по трговима и дворанама

Дјевојка у самопослуживању
Односи остатке вечере
Све мирише по храни и сплацинама
Да ли има љубавника?
Њене су ноге знојне и склизаве
Са трешње пада цвијет
Она мирна и шутљива
Мотори грме поред ресторана
Вече тече
Пилеће месо
Наравни одрезак
Сок од кајсија
Младе курве вечерају прије побачаја
Рекламе обарају очи
Штакори напуштају таване и веру се по њима
Млада односачица прљавих тањура!
Ставља на ноге бијеле салонке
На периферији је заустављају
На периферији је нападају
Силују је

Поноћ на аутобусном колодвору

Сутра је недјеља
Али она ради даље од два (Мајдак 1976: 21-22).

о прози неких његових савременика.¹⁶⁷

Послуживши као инспирација за *црни талас*, имажинистичку инвенцију југословенске кинематографије којој је име дао новинар и писац Владимир Јовичић (1935–2001), овај „одрод” савремене књижевне продукције је, макар у основама, за тему имао актуелни моменат. Избор руралнијих средина за окосницу напретка радње је био неминован, јер је урбаним топосима СФРЈ оскудијевала у стварности. Отежавајућа околност је била и та да је већина младих живјела у провинцији, иако миграција сеоског становништва у републичке центре, зарад потреба захуктале индустрије, није била непознаница у Другој Југославији:

После Другог светског рата, Југославија је започела у већој мери да се индустријализује. За већи део земље се може рећи да је доживео индустријску револуцију, период радикалне диференцијације у занимањима и урбанизације.

У првом периоду развоја, 90% пораста становништва у сеоским подручјима апсорбовали су градови. Од укупног пораста становништва, 99,7% су дала урбана насеља. Сваке године је 240 000 људи напуштало своја села и мигрирало у градове (Томц 2010: 34).

Мијешањем сталежа, до јуче јако супротних назора, ствара се колоритни меланж нарави потпуно неспремних на либералне изазове средине у коју су доспијели захваљујући социјалистичким реформама, са чијим клаузулама се, опет, нису жељели да ускладе.¹⁶⁸ Предодређени измиксаном свијешћу за друштвену маргину, они су „народскији” тип југословенске омладине са грађанском свијешћу видљивом тек у шкртим назнакама, простије речено, „израван одвјетак оних што се одлијепише од села а још се не налијепише на град” (Ладан 1975: 137). Неспутане и пријеке природе, просто су се наметали за водеће роле у филмским наративима, али су их режисери уводили на велико платно искључиво као ексцеса жељне епизодисте, додатно им минимизирајући шарм небједљивом, „прочишћеном” лексиком и неутралисањем

¹⁶⁷ Један од аутора у чијем се писању „булатовићевска линија” лако могла да уочи јесте и Милисав Савић. У његовим раним радовима избор неувиђавног за фабулу (и њену изведбу) као да се подразумевао. Бруталне рустикалности у Савићевим описима, у довољној мјери да се потврди Караулчева злобна опаска, не мањка:

С Митровим гробом деси се чудо: после једне тмурне ноћи гроб освану распрчкан. Камење је било уклоњено, крстача изваљена, цак извучен и исечен, сандук раскован. У грмљу су нашли, два риболовца, Митрову главу, надувану и изобличену. У очима се црнела земља. Уста су зјапила: није било његових осам златних зуба (Савић 1990: 71).

Тада, у мраку, док је зимомору и дрхтавицу смиривао уз њено тело врело као хлебна пећ Андрија није приметио њене зубе, криве и поломљене, као сатруле крстаче на гробљу, а касније, кад га је жеља као слепца одводила њој, он је забијао главу у јастук (само да избегне поглед на њена уста), док га је она по врату, као крава теле, лизала језиком (Савић 1995: 140).

¹⁶⁸ Непријемчивост „новопечених” грађана на узусе урбане средине више је исконске природе и посљедица немара него организован отклон од „буржујских” навика. О „варваризацији” Београда као већ завршеном процесу пише Радомир Смиљанић у роману *Како уништити Београд* (1982), и све то кроз приповијест о средовјечном Миломиру Елизовићу, професору с Кембрица који се након тридесет година враћа у свој родни град. Сраз два духа, двије постојеће свијести у Београду, умируће елитистичке и варварске ситносопственичке Смиљанић нам даје у наиву одјевеној цртици о смислу „хомобалканикуса” за екологију: „Разбијене посуде за цвеће, раскомадане корпе за отпатке. Ако су те корпе негде и опстале, око њих нова сметлишта, неко као да је намерно нишанио да отпатке не баца у њих већ поред. Додуше, мало би му вредело да је огризком јабуке, или кором банане рецимо и погодио циљ. Те корпе одавно нико није ни празнио.

Да, дошли су највећма са села, тамо где природа већ сама по себи усисава у себе и вари све што од себе одбаци човек. Много их је одједном на гомили, ходају већ као права армија у надирању, препознао је тај начин њиховог корачања, то одицање стопала несвиклих на равни асвалт, већ на цомбасту сеоску паду, или ораницу” (Смиљанић 1982: 180).

дођошког акцента.¹⁶⁹ За нивелацију лексики актаната у корист вјеродостојности и већу минутажу друштвеним маргиналицима на филму изборили су се режисери тзв. *црног таласа*.

У самом јеку црноталасне естетике (1967–1969) појављују се наративи који, на различите начине, разобличавају малограђанску природу „нових” Београђана, али и (не)измијењену свијест младих у провинцији. За шампиона првих наведених узимамо роман *Град* (1967) истакнутог друштвеног радника и споменичара Воје Терића (1924). Најкраће речено, у њему нам Терић портретише двије генерације драстично различитих схватања, тј. „људе што су дигли револуцију, и њихову децу што студирају и играју твист” (Терић 1967: 460). Терићев *Град* је хроника о поратном Београду у којем и након двадесет година „дрмају” заслужни, а у чијим редовима се често нађе и неки који је „пре десет дана дошао из шуме” (Терић 1967: 10), да би у тој престоници сплетки и трачераја рођено име, зарад моде, замијенио страним надимком:

- То је Мики.
- Зашто сви узимају страна имена?
- Ми смо сељачка земља – рече Филип. – То што се хвалишемо само је начин да сакријемо инфериорност (Терић 1967: 95).

а народно вајкање као национални спорт еуфоријом за тек откривени фудбал. Назнака новог доба и отворених алузија на рачун поштења као превазиђеног начина размишљања:

- Постајемо богатији, Грабовче. Излози се пуне. Бољи је саобраћај и има више аутомобила. Дижу се зграде. Друмови се асфалтирају. Неко умире, неко устаје рано, неко се рађа. Младост, бура, трагедија и смрт! Љубав и туга. Све је ту! Имаш одређен број дана. Живи их како можеш. Узми оно што ти се даје (Терић 1967: 63).

у роману не мањка, баш као и реалема на губљење идеала чак и код „провјереног кадра”:

- Времена су се променила. У нашем времену су били једни идеали, у овом су други. Садашњи су: кола, телевизор, ресторан, сребро, кућа, лепо одело. За тим се јури. Људи су се борили за бољи живот. То смо им обећали (Терић 1967: 202).

Терићев *Град* својом лексиком, линеарношћу, те средовјечним и актерима у зрелом животном добу, не одговара узусима формације траперица, али је дјело помоћу којег се лакше може реконструисати вријеме и мјесто сукоба савремене младежи са партизанима измијењеног духа. Од прозе у траперицама га удаљава и пишчево некокетирање са актуелном линијом писања, тзв. „булатовићевским штимунгом”, пуним испразног демонизовања нормалности кроз потенцирање ишчашености.

Пола деценије прије свог бестселера *Љубави Андрије Курандића* (1972) Милисав Савић је књижевној јавности постао познат као аутор кратких прича и цртица у *Видицима* и *Студенту*, „у то време најслободније[м] лист[у] у читавој Југославији”

¹⁶⁹ Примјер ове праксе филмских радника налазимо у филму *Дан четрнаести* (Велимировић, 1960). Овом класику заједничке кинематографије, иначе првом југословенском представнику на Канском филмском фестивалу (1961), могу се замјерити једино нетактичне лексичке интервенције у говору лика Томислава Равника. Млади Томислав (у изведби Душана Јанићијевића), на „слободи” припрости шофер са кавгаџијским стажом, чак и у кратком вербалном дуелу са члановима своје бивше банде, користи стерилни уџбенички тзв. препоручени српскохрватски језик умјесто уличне *шпехе*. Овај немали пропуст постаје приличан тек кад се сазна да је Борислав Петровић, лице задужено за сценарио и дијалог у овом филму, у ствари Борислав Пекић (1930–1992).

(Савић 2016: 7). Оптужба „да слика мрачну страну живота” (Росић 1990: 145) је најчешћа етикета прикачивана Савићу у новинарској (Југ Гризель) и иној (предсједник омладинске организације у Рашкој) критици, иако му наративи нису изразом и „штимунгом” много различити од његових савременика Мирка Ковача, Драгослава Михаиловића и Слободана Селенића (1933–1995). Прве Савићеве, како их и сам назива, „недовршене, почетничке скице” (Савић 2016: 12), засноване су или на сказу најпростијег слоја становништва без основне писмености (*Речи Миладину брату дрворесцу; О Ани матуранткињи и Милану столару, Заго моја*), сказу свевидећег приповједача (*Перлонска кошуља*) или на жаргону младића из унутрашњости пристиглог у урбану средину и жељног уклапања у исту (*Мутљаг*).

Млади приповједачи у Савићевим цртицама су неприрођено „урбани”, јер су унапријед одређени својим „ниским” поријеклом и мјестом рођења. Успјешност прилагођавања новој средини је пропорционална њиховој жељи да се у њој остане и оствари у зацртаном домену, иако је та жеља за промјеном станишта често само недалековидни хир недовршених личности или прост бескућнички резон:

– Неће ме пара, неће ме карта, неће ме женска! Нема овде живота! (...) Треба што пре отићи одавде, у Београд, било где... (Савић 1977: 20, 22).

Код њих навраћају неке дронфуљаче, већином малолетнице; ни кућишта, ни станишта немају те девојке у усјактелим фармерицама; долуњале су од Тетова, од Липљана, срећу у Београду да траже. Милиција је навраћала и хапсила их. Ништа не вреди. Опет долазе, ходник увече забруји од лупе њихових потпетица (Савић 2016: 17-18).

С тим наканама они, без обзира да ли су остали у провинцији или су је напустили у корист неког од републичких центара, постају нови тип младих приповједача прозе у траперицама, легитимни преслик литерарних коловођа своје генерације, у ништа мањој мјери „искварени” цивилизацијским комплексима. Савићеви Рашчани се, као „људи с друштвене маргине”:

даве у сивилу свакодневнице, у учмалости и прозаичности паланачког живота [сведеног на] пиће, силецијство и немаштину. [Млади се коцкају], спавају са сумњивим женама, иживљавају се, туку, пијанче, шибицаре, ослушкују возове који пролазе (...) зуре са станичног перона у поноћни међународни воз. [Они су] отпадници, несрећници што се растачу од досаде, инфериорци који сањају недостижно; локални асови – особе којима измиче љубав (Росић 1990: 147).

Из приложеног описа неподопштина којима су млади Рашчани били склони у својој борби за престиж у насушној им вароши и због чијих је скицирања Милисав Савић морао да се брани у *Студенту*¹⁷⁰ од оних који су „измишљену Рашку (...) поистовећивали са правом” (Росић 1990: 145), уочавамо да је разлика између младих

¹⁷⁰ У *Студенту* #27 (од 10. децембра 1968. године) је објављено писмо Драгана Грбовића, предсједника Савеза омладине у Рашкој, у којем дотични моли уредништво да се организацији коју он представља доставе имена оних који су у њиховом мјесту „запошљавани уз мито”, како би против учесника „предузели одговарајуће друштвене акције” (Савић 2016: 96-97). Из ове директиве закључујемо да је Грбовић „узео за озбиљно” по углед Рашке неугледне реалеме изнијете у причи *Беспосличар* Милисав Савића (*Студент* #24). Функционерско неразликовање анкете и репортаже „с терена” од њихове литераризоване форме – услед пишчевог врсног владања техником мимезиса – могло је по Савића и лоше да се заврши, па је реакција сведена на умјесан *Одговор на писмо*: „Реч је о мојим причама и прозним фрагментима. Ту не треба тражити слику правог стања у Вашој Рашкој. Рашка је у мојим причама и записима географско-историјски симбол” (Савић 2016: 97).

приповједача у великом и малом граду искључиво у софистицираности профила.¹⁷¹ Једну генерацију младих фасцинирале су исте ствари, па су се важећи трендови, тј. *фурке*, и кодекси у *клапама* утаничавали са „свјетским” у најкраћем могућем року, док је пласману наведеног унутар једне државе увијек кумовала географија. Тог „каскања” провинције за центрима су млади били и те како свјесни, па се рађала и нека врста кастинског и ниподаштавајућег односа према оним члановима клапе који су их на „међуградској линији” могли посрамити, било лексички:

У нашем друштву неке ишлифоване цуре, неке Београђанке, а он се прикачи, као крпељ, и нешто лупи, одвали сељачки, гађа се падежом, да се сви чуде и само што не питају ко вам је овај дрипац (Савић 1990: 84).

било сопственим неукусом:

– Пих, што је досадно! Не можеш ни чашу да разбијеш! (...) Каква је ово игранка кад не можеш да поведеш коло и запеваш колико те грло носи!? (Савић 1977: 25).

Истовјетни однос према придруженим члановима из „дубље провинције” имале су и загребачке *клапе*. Хијерархија и касте, то човјечанско наслијеђе из неслободарских времена, учвршћени су у кодекс *клапе* од стране оних са грађанским поријеклом како би се направила разлика од „бистри[х] племић[а] пољопривредног типа”:

А Мали Босанац? Данас би се потуцао од ћорке до ћорке да га Вимпи није прихватио као свога, Антуновчана. Нитко не зна: како ли је тај тип освануо међу њих? Тек рекао им је да је из Босне, из Грахова, и да се на кратко смјестио код *ујца*. Сви су се смијали кад је Мали Босанац говорио: ујац, ујца, ујцу... (Златар 1978: 175)

Иако су југословенски републички центри непропорционално расли захваљујући миграцији младих из унутрашњости, књижевност се до прозе у траперицама, баш као и филм прије црног таласа, није студиозније бавила проблемом њихове „помијешане свијести”. У низу наслова не налазимо „флуид оригиналне прошлости” (Глумац 2022: 97) већ само овлашан приступ актуелним темама (*Суботом увече*, 1957), што Савићеве текстове чини вреднијим, у одређеној мјери чак и документарним. Њихову литерарну каквоћу процјењујемо не само кроз студију чистоће сказа, већ и на основу количине квазисубверзивне супстанце у реалемама, коју ће књижевна критика да препозна као пишчеву ангажованост, а читаоци и цензорско тијело као указ на грешке социјалистичког система.

При стицању „урбаног гена”, код оних из стварног живота према којима ће писац да конструише лик младог приповједача са провинцијским коријењем, прво страда лични лексички фонд, јер се преобрази у бастарда локалног и метрополског жаргона. О утицају језика велеградске омладине на оне који ће се послије пронаћи у том миљеу и стопити се с њим, свједочи Бранислав Глумац, Вировитичанин у Загребу:

... Једном бум те водио там! Кужиш, кинфа!

¹⁷¹ Занимљивост актанта прозе у траперицама условљавали су или његова оригинална личност или јединствене околности у којима се овај нашао. Једнообразност њиховог понашања, колико и истосмјерни назови, нису обећавали занимљив заплет, па је и то разлог релативно сиромашне домаће продукције „траперица”. Чангијева екипа Degu, Кврга и Гњусо се у поглављу *Хахари на пијеску* (Мајетић 1963: 29-39) својим „глуварењем” на Сави, неповезаном разговору без краја и конца и бесциљном поштапању уопште не разликују од Савићевих Рашчана који се „на клупама у парку[,] боси, у излизаним панталонама и избеледелим мајицама, дугокоси, опаљене коже, излежава[ју] на сунцу као гуштери, или се сатима такмич[е] ко ће даље пљунути” (Савић 1995: 185).

Први пут сам чуо »другу« врст језика. Оно »бум«, и »кужиш кинфа«, нарочито ми је зазвонило, па сам и ја почесто, у разреду и у улици, користио те ријечи као особите поштапалице. Нису ми лежале као Томици. Па сам пронашао домаће, »микешке« језичне специјалитете да му парирам. Умјесто облака, ја бих му каткад рекао оно, »неблака« ти твог. Ово »микешки« је локално одређење за Вировитичанине. И данас има разних тумачења откуда је дошла ријеч. Неки кажу из мађарскога, да су то као неки »кочијаши«, а други свезналци говораху да је име из чешкога. Није ни важно, ријеч се удомаћила, постала *вировитичка*... (Глумац 2022: 89)

За лингвистичке дистинкције глуво ухо неће регистровати географску особеност, тј. неће посветити пажњу поријеклу неке лексеме која припада уличном говору. Због још увијек живих предрасуда и самих научника према аргоу, језичка дијахронија је претрпјела озбиљан ударац услјед немогућности да забиљежи путању уласка одређених термина у „младоговор“ југословенских метропола. Додатне потешкоће чинили су и сами провинцијалци, који су, будући ограничени варошком логиком, доживљавали сопствени арго као „невиђен[у] јерес за умивени, красноречиви говор чаршије“ (Савић 1995: 94), па су се, осим у изузетним случајевима, одбијали изражавати како су навикли, већ по модусу великог града, што ће бољим примјерима бити поткријепљено у дијелу рада који ћемо посветити анализи романа *Студенград* Драгана Лакићевића. Иако у причама Милисав Савића већином налазимо општеприхваћен говор младих на регионалном нивоу („Мики, зезни тог вола!“ 1977: 35), он „има несумњивих заслуга за афирмацију варошког жаргона“ (Савић 1995: 94), мада је то само „бледа варијанта фрајерског жаргона наше вароши“ (Савић 1995: 190), јер је често морао да прибјегава уљепшавању вокабулара својих ликова.¹⁷²

6.2. Андрија Курандић – гласноговорник омладине из провинције

Портрети рашчанских мангупа Мацка, Миљца, Шрафа, Симе Кеца (*Младићи из Рашке*) или полуурбанизованих Рашчана Дурута и Галета (*Мутљаг, Гале Швалер*), колико год били минуциозни, онако ограничени на пар новинских стубаца, недовољни су за цјеловитији приказ младог приповиједача провинцијске прозе у траперицама. Једини наратив у српској књижевности створен у периоду од 1956. до 1976. године, том периоду на који смо омеђили оригинално стваралаштво прозе у траперицама на простору бивше државе, потпуно компатибилан рустикалнијалној струји ове формације а обимом довољан да се млади приповиједач у њему (само)прикаже у тоталу, јесте роман *Љубави Андрије Курандића* Милисав Савића. Визионарско издвајање овог романа у „граничне облике“ од стране Александра Флакера (видјети фусноту 85) потврђује његову особеност и по вредновању поставља изнад Савићеве кратке прозе, коју хрватски научник није удостојио ни помена.

¹⁷² На овај вид корекције Милисав Савић није био позван након реакције на његову причу *Беспосличар* (опширније у фусноти 169), јер је жаргон којим је она испричана остао у другом плану, далеко иза оног што је њиме изречено (оштра социјална критика у виду гласина о криминалном пословању локалних власти и несоцијалистичким обичајима становника Рашке – корупција, ласкање, протекција и сл.). Иако је овај запис, унеколико измијењен, унио у причу *Риболовац* (*Ујак наше вароши*, 1977), Савић је то урадио науштрб жаргонског колорита „рашке“ регије, скраћујући га у пола од овога:

Име: Зову ме беспосличар, гребатор (кад немам цигара), пропалица, мангуп, бараба, уличар (зато што сам стално на улици), дангуба, гилиптер (због поцепаног одела), фрајер, битлс (због мало дуже косе и кад се не обријем) спадало, пошушњара, јајара, ливра, пачавра, замзил, елебак, кафански инвентар, шљокација, пијаница (Савић 2016: 91-92).

или га ништећи у потпуности, замјеном ријечи као што су *изгиљам*, *радодајке* и *поцавељам* са колоквијалним *изађем*, *намигуше* и *посвађам* (Савић 1995: 190).

У „Аниној години” се у српској савременој књижевности појавила још једна матурантска исповијест, непраћена Капоровим лексичким ноншалантностима, али једнако убједљива, што је модерном читаоцу без икаквог књижевнотеоријског предзнања пресудан критеријум за одмјеру квалитета неког литерарног дјела. За разлику од Ане, Андрија Курандић је особењак и самотњак који је одрастао у Власову, малом селу на југу Србије, у непријатељској атмосфери пуној зазора сусељана према свима који „читају”:

Селјаци су за мене („онај Стеванов”) говорили да сам „повантазирао”, да ме фљуснула мокра чарапа по глави. Избегавао сам их кад год сам могао, јер сам их сматрао глупим и тупавим, створењима којима је бог ограничио памет те нису достојни пажње једног чистог генија по имену: Андрија Курандић. Заобилазио сам њиве и ливаде на којима су селјаци радили и мотао се, с књигом или свеском у руци, по брдима и јаругама где су они ретко залазили (Савић 1972: 6).

У средиште радње, сходно неинвентивном наслову, имамо сексуалне фантазије младог приповиједача, који се о својим заводничким промашајима исповиједа дневнику, чак и у трећем лицу. Наратив прати концепт наизмјеничног постављања уломака из дневника и њихових опширних појашњавања, која су, у ствари, литерарни изливи најталентованијег новопазарског средњошколца. Дескрипције у роману су за прозу у траперицама неуобичајено широке, али то није пропуст у конструкцији нараторовог лика, напротив, јер је Андрија Курандић дијете са села, гдје је усмена традиција приповиједања јака и поред „мрзости” укућана на књиге:

Те књиге сам једва успео да сачувам од свог старине Стевана П. Курандића, који је, ненавикао на њих (јер у кући сем малог црквеног календара и мојих читанки ништа није било од штампаних ствари), из Диминог романа истраго неколико листова да би обрисао своју цењену гузицу, а на маргинама Бранкових песама исписао речке и број штихова играјући једном таблић с комшијом. Да не би завршиле у нужнику или као папир за умотавање сира, књиге сам склонио у чамови сандук, са огромним јаким катанцем (Савић 1972: 21).

али је и продукт препоручене лектире (Островски, Горки, Ћопић, Дима).

Губљење невиности је за младог Андрију питање од круцијалне важности и у његовим исхитреним покушајима да убрза долазак часа кад му је тај чин суђен, баш као и у опсједнутошћу бојазни да „никад неће”:

Ја још нисам. Навршићу ускоро осамнаест година. Имају право селјаци што ми се клибере. Мој деда Проко оженио се у четрнаестој години. У шеснаестој је имао сина. А ја? Нећу ваљда вечито... (Савић 1972: 88).

пролази нам ова његова диоба тегобе са читаоцем. Видика знатно сужених „нескинутим мраком”, закључци и нозори Савићевог наратора сасвим су у складу са истима његове генерације, с том разликом што су они код њега бојадисани јаким а неутољеним сексуалним нагоном:

Стварно сам желео да постанем професор српског језика или уметности, како сам написао у одговору на 13. питање, али не толико што сам горео од жеље да младе уводим у „храм уметности”, колико сам сањао да ћу својом појавом и личношћу очарати, залудети и освојити најлепше ученице, да ће оне долазити код мене у стан, кобајаги за неку књигу и савет, а у ствари на грешну а слатку љубав. Због тога је имало смисла постати професор, а не због неких клипана који би ме погрдно цртали на табли, а иза леђа ми смишљали надимке, све грђи од грђега (Савић 1972: 43).

Оставимо ли по страни нараторову преокупацију сексуалним питањем, Савићев Андрија Курандић је, и поред силних паланачких одлика, модеран младић, личности саздане од цивилизацијских комплекса. Наравно, цивилизацијске датости уобичајене за младе приповједаче прозе у траперицама Андрија практикује у изузетно скромном оквиру, једином могућем у власовско-рашчанском округу.¹⁷³ Маргинализован у друштву због тога што је добар ђак и „сељаче, које, и по вејавици и по лапавици и по голомразици, пешачи од Власова до Рашке, од села до школе (...) у сукненим панталонама и опанцима гумењацима” (Савић 1972: 21), он успијева да иде у корак са трендовима конзумирајући актуелности из новина и часописа пристиглих у варошку читаоницу, штур репертоар локалног биоскопа (искључиво филмове у којима су глумиле Ђина Лолобриђида и Оливера Марковић), популарну музику у пролазу, литературу „која је обиловала еротским епизодама” (Савић 1972: 92), те рјечник и навике градске омладине током стицања ударничке значке на радној акцији. Његов, често узалудан, труд да буде примијећен и занимљив дјевојкама подразумевао је, сасвим негенерацијску корекцију личног вокабулара у корист тзв. исправног школског српскохрватског. Андрија, као недосљедан карактер, често се двоуми око сопственог израза:

Дао си се у потрагу за другим речима, синонимима, лепшим и пристојнијим. За стране речи, као „мастурбирати” и „онанисати”, ниси имао разумевања и слуха, ти – проверени сељак из Власова. А нису се, твојој песничкој природи, допадали ни фрајерски изрази („ударати га”, „радити жуту радњу”, „играти цепни билијар”). Израз „бити заљубљен у десанку шакић”, био је духовит али и гломазан. Одлучио си се, ипак, за две, најприкладније речи: самозадовољавати се и онанисати (Савић 1972: 88).

али неријетко и изневјерава лирика у себи („Нисам се ни кајао што сам јој одвалио шамарчину” – 111; „*Ти си секси-жена*” – 116).

Иако Савићев млади приповједач затрпава читаоца солилоквијима, у логорејичним изливима којима он образлаже своје љубавне муке пронађе се и приличан број социјално обојених реалема са нпр. националшовинистичким и аутошовинистичким конотацијама:

Прво си помислио да се треба изгубити из Новог Пазара, отићи у неку другу гимназију, и никад се више не вратити у тај прљави санчачки крај. А то је било изводљиво: рекао би оцу да не можеш више да будеш у школи где има муслимана, он би те, као загрижени и затуцани Србин, одмах послао у Краљево, и све би било у реду (Савић 1972: 126).

Стидео сам се својих родитеља: оца Стевана и мајке Ранђије. Стидео сам се да кажем да су они сељаци, поготову у Новом Пазару, где сам за већину својих познаника био из Рашке, из светске вароши, а не из неког Власова, пишљиве селендре (Савић 1972: 37).

¹⁷³ До напретка, бомбастично најављиваног у социјалистичким гласилима, на свим пољима и у свим сегментима југословенског друштва, није могло да се дође преко ноћи. Иако се животни стандард грађана мијењао на боље, код многих се он, услјед неправилне расподеле средстава, споро или никако поправљао. Често је том „заостајању” кумовао и необјашњив зор руралних житеља од најпростијих цивилизацијских добара (ручни сат, телевизор, инјекција). Ни хигијена у провинцији, како то у полушалавном тону потврђује Андрија Курандић у предању између молепствија за доличну љубавну авантуру, није била посебно цијењена (Савић 1972: 105): „Код куће сам се, на велико Ранђијино чуђење, окупао у плеханом кориту и обукао најбоље гаће и кошуљу коју сам имао. (Обично сам носио старе, закрпљене гаће. Преоблачио сам их сваког понедељка, као и кошуљу, мада су ми већ другог дана биле жуте и уштављене од пишаће. Мислио сам: боже, кад би ме прегазио камион, и кад би ме, мртвог, сецирали, ала би лекаре изненадиле моје закрпљене и прљаве гаће. Такви смо ми: увек свету показујемо само сјајно лице.)”

које се из благе скаредности знају проширити у праву квазиетнографску студију:

Али исто толико је природно и да попови, ухрањени беспослењаци, старе лоле – баш као у описима чувених српских писаца Д. Обрадовића и С. Матавуља – сексуално обмањују жене затупаних и експлоатисаних сељака, простије речено да их преврћу по буцама док ови раде на њивама. Природно је да и стричеви, ујаци и остали ближи и даљи рођаци обљубљују своје сестре, стрине, тетке, јер конзервативни, патријархални обичаји нису дозвољавали српским женама слободни секс, па су оне то кришом радиле с рођацима: тако им је образ пред светом био чист. Ко може посумњати у рођака да по својти ровари и цвеће окопава и залива? (Савић 1972: 178)

Овим булатовићевским крокијима Милисав Савић успијева да оперетском шерету као што је Андрија Курандић надогради димензију довољну за кандидатуру за најсубверзивнијег приповједача српске и хрватске прозе у траперицама.¹⁷⁴ Свјестан сопствене немоћи да превазиђе баријере краткоформног прозаисте, Савић је свој роман формирао по узусима пикарског, спајајући брзопотезне цјелине у већу прилично лабавим везивом: истим мјестом радње, истим протагонистом и истом приповједачевом мотивацијом, што му се не може узети за мањкавост ако знамо да су и понајбољи наслови југословенске продукције цинс прозе (*Кужии, стари мој, Белешке једне Ане*), па и сам Селинцеров *Ловац*, конструктивно истовјетни. Новитет који Савић уноси у конструкт ове стилске формације јесте ретардација радње са неком прозаичном бесловесношћу (Савић 1972: 163), умјесто да, попут Капора или Мајетића, исту продужи опаском на рачун социјализма и његових тековина:

Најпре, доста је важно где се, међу којим прстима, држи цигарета. Обично прости пушачи и почетници држе цигарету палцем и кажипрстом. Бољи пушачи је држе између кажипрста и средњег. Вешти пушачи могу спретно да је држе између средњег и домалог, као и између палца и домалог. Цигарета се код вештих врло једноставно и олако држи (има се утисак да ће пропасти кроз прсте), а почетници је грчевито стежу (као да ће им некуд побећи).

За увјерљив портрет амбивалентне тинејџерске природе потребно је, поред неоспорног пишчевог талента, писати стилем мање устројеним од онога којим је Александар Флакер дефинисао прозу у траперицама, јер су описи младог приповједача наглашено штури, усклађени с њиховом неурастеничном нарави. Ипак, портрет Андрије Курандића није проста скица сачињена од скромних натукница, већ раскошна дескрипција која је то захваљујући углавном традиционалистичком ставу наратора у погледу писања и рустичнијој средини из које је исти потекао. Имајући наведено на својој страни, Савићев Курандић „одасједа” од узуса прозе у траперицама и због своје биографичности, иако се неријетко од овешталих назора својих родитеља, Ранђије и Стевана, брани хистерично, генерацијски:

¹⁷⁴ Приповијест Андрије Курандића продужавана је слабо мотивисаним епизодама и прозаичностима. Оне су уметнуте у наратив као средство за карактеризацију приповједачеве благоглагољивости, и многе од њих имају само ту функцију, али у Савићевом роману не мањка ни вињета са социјалном оштрицом, као ни утика на актуелне теме о разлозима неједнакости у југословенском друштву: „Кад сам пошао у школу, учитељица је, по начелима новог времена које је требало да донесе једнакост за све, помешала и варошку и сеоску децу. У свакој клупи морали су да седе један варошанин и један сељак. Моја клупска другарица била је једна слатка плавокоса девојчица. После неколико дана нека Мирјана, дете официра, заплакала је и рекла како она неће да седи с Гецом, сељаком, који је слинавио и имао закрпљену одећу. Има вашке, додала је официрова ћерка. Учитељица ју је изгрдила и назвала тужибабом. Сутрадан је дошао Мирјанин отац и дуго у ходнику расправљао с учитељицом. Убрзо је Мирјана премештена у другу клупу, а и плавокоса девојчица је побегла од мене. (...) Тешило ме то што сам поуздано знао да су очеви [таквих] сви били са села, чобани и рабације, и да су се после рата докопали власти, високих плата и добрих кућа” (Савић 1972: 39-40).

Селјаци и глупаци! Никада нећете знати да живите! Умрећете а нећете окусити леп живот! Створени сте само да диринцате! Ништа друго! Глупаци једни! Стока! викао сам из све снаге, тако да су се отварали комшијски прозори (Савић 1972: 157).

„Граничност” романа *Љубави Андрије Курандића* условљена је многоструком нараторовом биполарношћу, којој узрок налазимо у константном одлагању утољавања сексуалних апетита, али и његовој неодлучности. Жељан доказивања, себи и другима, он заузима позу провинцијског мангупа (пушта да му израсту нокти на малим прстима, купује нож на вашару, носи медаљон око врата, диже тегове, тетовира се у кућној радиности), промеће се у монденски обученог („Кад обучем звонцаре и обујем нове шимике, [кашмирац] ће ми сјајно пристајати.” – Савић 1972: 148) разредног и локалног изгредника добродошлог у друштво рашчанских опасника, и мијења сопствени утопистички ракурс:

Где је прави живот: међу уметницима и песницима, или међу фудбалерима, певачима, глумцима? Међу песницима, наравно, говорио сам. Фудбалери, певачи и остали циркузани воде један празан живот, њих обожава проста и глупа светина, никад неће сазнати шта је права срећа, права лепота, век ће им проћи у буци и трци (Савић 1972: 25).

на „овај свет страшно покварен и пун гадалука” (Савић 1972: 160) у антиидеалистичку пропаганду:

Ја за свет, овакав какав је, не желим да се жртвујем. Ни случајно!
Данас се свако бори за себе – то је јасно као дан. Свако гледа да што боље буде обучен, да има пара, лепу девојку, мотор (по могућности BMW), да путује. А шта је кога брига за слободу, правду и сиромашне у свету?! О идеалима се много говори, а за њих се ништа не чини. Они који су најгласнији имају грдне користи од идеала. И у школи се доста говори о идеалима. Само то слабо ко слуша. Учити добро – и то је идеал. Али, одлични се могу на прсте избројати. Није ли тај податак мало чудан?
Сва животна филозофија састоји се у оној народној изреци: у се, на се и пода се! А то значи – кркај што боље, кити се што лепше, љуби све што стигнеш! А то опет значи – буди препреден, лукав, покварен!
Нека ми опросте старије генерације, борци са Сутјеске, али они су били сигурно неки натприродни људи, јер данас таквих нема. Још мало па да посумњам да су такви и постојали.
Ја данас – нека ми опет на искрености опросте старије генерације – ни за живу главу не бих јуришао на бункере и ровове због неких идеала. Можда због неке лепе жене, иначе због идеала – не! (Савић 1972: 161-162)

Његов јавни бунт је, чак и онај усмјерен против родитеља, кратког даха, па се, као такав, враћа на странице дневника. Иако на тренутак зазвучи „чангијевски” препредено:

Ја (дерем се; паднем на земљу и почињем да се ваљам; знам да то њих погађа: мисле да нису чиста посла са мном): Што си ме правио кад не можеш да ме издржаваш?! Што си ме давао у школу? Боље да сам остао да радим на имању! Боље да си ме, кад сам се родио, бацио у Ибар (Савић 1972: 147).

поготово у односу на текстове прошлости (Савић 1972: 162):

Све је то прашњава историја, професоре! Све је то гробље. Мене занима овај тренутак! Погледајте, што је диван дан за фудбал!

кајање, које услиједи након таквог његовог иступа, није дио канона понашања младог приповиједача прозе у траперицама:

Осећам се грдно кривим и посрамљеним што сам мучио Стевана за паре. (...) Неколико пута сам тако тражио паре од Стевана Курандића, куповао капуте, цемпере и ципеле, носио их по месец дана, а после се увелико кајао што сам то узимао (Савић 1972: 149).

Ни непатворена разњеженост („Ранђија, добра стара Ранђија, која ми је подарила тако меко срце да у свету не умест да се снађем” – Савић 1972: 147), истакнута као моменат слабости, Андрију Курандића не чини мање „граничним”, иако исту налазимо и код Холдена Колфилда¹⁷⁵, архетипа Флакерове стилске формације.

Подробнија анализа намеће нам закључак да је Милисав Савић за конструкт свог „власовског делије” искористио већ у том часу постојећи (али не и теоријском студијом потврђени) стереотип младог приповједача у траперицама и, нагласивши неке његове особине хиперболизацијом, довео карактеризацију на руб пародије. Са поставкама за наратора, као што су Савићеве у роману *Љубави Андрије Курандића*:

Андрија Курандић

типичан млади приповиједач

сељак, провинцијалац	→	грађанин
патетичан	→	безосјећајан
биографичан	→	небиографичан
романтичар	→	реалиста
„викенд-бунтовник”	→	бунтовник („nikatt 100% gotoff”)
помирљива природа	→	непомирљива природа
конзумент књижевности	→	конзумент медијског садржаја
говори школски српски језик	→	говори сленгом
подцењује себе	→	прецењује себе

карикатуралну ноту је било немогуће не произвести, али она је незнатна компонента познатог нам композита прозе у траперицама, стилске формације која не хаје много за узусе стварања препоручених од стране теоретичара књижевности. Ипак, из пријетећег потонућа у осредњост и књишку анонимност овај роман је издигао његов пикарески дух, тако „редак звер” у послеријатној српској књижевности.

6.3. *Студенград* – полифони роман

Већ смо, у пређашњем дијелу рада, објаснили зашто је крајем седамдесетих година прошлог вијека изналазак новог или барем освјеженог израза у стилској формацији као што је проза у траперицама био немогућ задатак. Неминовност сталног трагања за оригиналним, као пошаст коју је књижевној продукцији наметнуло тржиште, проузроковала је безидејна понављања формацијских ведета и хиперпродукцију романа налик Терићевом *Граду* и Михаиловићевим *Тиквама*, наслова у којима се нови израз третира као згодан интермецо између високопарних дискурса

¹⁷⁵ „Упркос младалачком бунту и занесењаштву карактеристичним за његову животну доб (његова брине где одлазе патке када се језеро у Централ парку заледи) његовој допадљивости доприносе његови дирљиви описи односа са млађим братом који је као дечак преминуо и такође млађом сестром изузетне интелигенције и проницљивости. Ти описи дају дубину његовој личности и веродостојност промишљањима о животу и свету око себе који морално посређује” (Банковић 2022: 41).

или експеримент са различитим функционалним стиливима, као што је случај у *Босанском грбу* Томислава Ладана:

Али, дечки моји, у дупе вас росно, и у томе смо ми били прије свега осталог свијета, и то је наше **erst und echt, made in Bosnien**, само што нисмо никада патентирали своје проналаске, а и гдје ти је патентни уред – бирвактиле – у Купресу ?! Као што онај мој побро рече : бијасмо ми то бо имали још прије него што **wolfgang** – вукоход **goethe** бијаше мало дѣте, и није – бразеру – наш тесла сисо весла. Елем, шалабазајући једном с неким швабама по ташлихану и по шехеру, навратм у музеј, дакако онај земаљски. Тумачим ти ја све у шеснаест. Језик ми зуји ко по зејтину : **ектбознише тојче шпраке**. (...) И пита ти мене једна швабојка-плавојка, тако чиста да би јој могао сомун у медницу-масленицу умакати па јести, уз то гузла и по , пита ме не што су гусле, које су јој свакако гузле као што је богме и она, него куд ће па право на купрешки одјевак : **was ist das**. Она **фраке**, а ја **антворт** (Ладан 1975: 161).

Крај ере „чисте” прозе у траперицама потврдио је и Перо Златар романом *Битанге, мирно* (1978), романтичним омажом једном добу и домаћој дефиницији производног романа. Авантуре пустопашне Вимпијеве „легије подрапаних”, у ствари уличне банде, што на територији Загреба што на радној акцији у Словенији, као и њихов процес уљуђивања, тј. трансформације „бригаде црних анђела” у узорите становнике заједнице, представљају досадан и модерним читаоцима нечитак урадак. Због развучених, нелиричких описа свезнајућег приповједача, линеарне конструкције, симплифициране и предвидљиве фабуле, те акумулације партијске пропаганде у тексту, о роману *Битанге, мирно*, и поред дијалога пуног вјеродостојног загребачког аргоа из педесетих, књижевна критика и јавност неће дуго зборити, с правом.

За грешком се Пере Златара, у том часу свејугословенске новинарске звијезде¹⁷⁶, није повео млађахни Драган Лакићевић. Дотад познат као пјесник, Лакићевић успијева да се као прозаиста докаже *Студенградом* (1979), романом надасве модерне структуре, тачније неструктуре. Биографични елемент свезнајућег приповједача, оличен у крокијима и анегдотама о особљу и студентима у Студентском граду, у корелативу са фантастичним рокамболескама на живце обољелог младића Стефана Липе:

Стефан Липа, рашчупан и обневидео, долази касно. Шапће о смрти. Говори о јединој слици која му је непрестано пред очима: њена црна обрва, чудни и неописиви лук, њена тамна вена у плавичастом продужетку те непојамне веће. Она се сурово смеје. Очи су јој црне, сјајне, аветне. Она га сваког дана налази тамо где се не нада, од ње се не може склонити ни на крај реке, ни на крај града. Она га увек изненади и води га потом неким скрајнутим дорћолским улицама (Лакићевић 1997: 52).

Али о аждаји нисмо смели да мислимо јер нас је Стефан Липа учио да ноћу не треба мислити на њу, већ на нешто друго, најбоље на вука. И кад не можеш да се отмеш помисли на бежанијско чудовиште које се ноћу поји на мутном Дунаву, шапући и по трипут понављај у себи: Вук ми је друг, вук ми је друг, вук ми је друг. Тако је говорио Стефан Липа (Лакићевић: 1997: 35-6).

чини ову Лакићевићеву првину, због продубљене људске карактерне комике, мање атипичном хроником једног провинцијалца (Колашин) о животу у велеграду а више хумореском.

Вјеродостојност наративног ткива у роману са скоро-па-непостојећом кохезијом фикционалног свијета, као што је има Лакићевићев прозни првенац, није било лако постићи, поготово зато што *Студенград* нема јединствену фабулу, ни чврсту структуру

¹⁷⁶ У часу када је одлучио да се докаже и као романописац, Перо Златар је био новинар и публициста свјетског гласа, хваљен уредник читаних гласила (*Плави вјесник*, *Студио*), цјењени путописац и први Југословен који је након Резолуције Информбироа ступио на тле Албаније.

(Зорић 1997: 242), али ни једну централну свијест, јер подређени актери нису у потпуности деперсонализовани. Свезнајући приповједач (писац) уступа мјесто централне свијести упечатљивим епизодистима у часу када нарација запријети да ће постати линеарна и монотона. Овај напоредни спрег колективне и нулте фокализације у истој дијегези чини *Студенград* читким и данас, а уједно је и доказ да једна оваква немодерна кохабитација може бити темељ модерног романа.

Студенград од „чисте” прозе у траперицама издваја, поред есенције фантастичног, и његова приповједна структура која почива на низању епизода и згода, тј. архаичној концепцији пикарског романа. Да би на томе изградио књижевни конструкт, Лакићевић је морао да приступи прекрајању дијегетичког дијела, јер је циљ аутора / наратора да му прича (story) као „основни, временски и узрочно-последични повезан слијед догађаја који је кроз књижевни дискурс предмет преиначавања у погледу аспекта трајања, редослиједа и учесталости” (Мацура 2012: 47), буде чврсто повезана, непропусна цјелина. Али читалац у *Студенграду* налази супротно од очекиваног књижевнотеоријског устројства: низ ситуација који чине нарацију неименованог приповједача су стихијски набацане а не распоређене по неком логичком слиједу пишчеве имагинације или поретку са одговарајућом мотивацијом. Одређујући за сваку епизоду новог младог приповједача, Лакићевић је овом полифонијом унаприједио савремени роман настао на трагу прозе у траперицама приближавајући га експерименталном постмодернистичком изразу.

Како су за позицију приповједача послужили сви виђенији становници „студењака” (Џон, Ос, Моца, Љупче, Гроф, Жиле, неименовани „ја” и многи други), апропо функцији ове установе која је под свој кров примала студенте из „далеких варошица и потпланинских села” (Лакићевић 1997: 10) читаве Југославије, морало је да дође до меланжа менталитета и дијалеката. Рустикалније природе су, с правом, честа мета подсмјеха:

Насред тог собног бункера, прљави паркет беше прогорео тамо где се запалио заборављени решо. После су на том собном ватришту наслагали суво грање и пекли млади кукуруз. Подсећало их је то, претпостављам, на огњишта из далеког завичаја. (Подсећало их је, претпостављам, на свет у који нису намеравали да се врате.) (Лакићевић 1997: 22)

Џон се веселио као никад. Чак се сетио да запева песму о свом завичају:
Доле кромпир, горе небо –
То је Гламоч, бог те јебо! (Лакићевић 1985: 62).

ЈА САМ ИЗ БОСНЕ И КО МИ ШТА МОЖЕ (Лакићевић 1985: 45).

и ови гегови-алузије на несналажења провинцијалаца у метрополском метежу производ су времена у којем је потрошачка појама за технолошким новотаријама, лагодним животом и новцем – који би обезбиједио то, без њих немогуће, благостање – прва захватала „дођоше” у Београд:

„Све ћу да радим за лову, само за лову! Не јебем материјалну културу! Крашћу за лову, убијаћу за лову, јешћу говна за лову!” (Лакићевић 1997: 156).

Ја, човече, волим шминку, мирисе, чизме, кожу, велур, сваки дан ново, сваке вечери друго, па амбалажу, хаљине, сваке вечери нове, за сваки исфур друге, па бундице, крзна, а тек накит, огрлице, злато, платина, ћилибар.

Еј, где си ти! Појма ти немаш. Благе везе немаш. Сестра воли пиће, виски с ледом из оне широке и тешке чаше од кристала, а не пиво из боце, ко чобани, војници и гуланфери. Сестра обожава кабаре, „Мажестик”, „Југославију”, где се доводе отмене даме и високе курве, курве са стилем, разумеш, префињене жене. Јебеш ти овај живот, ћевапчиће с луком у „Џакарти” и

геачку клопу, чорбас' пасуљ с кисели купус у „Фонтани”, дркације код „Коларца”, надриуметнике, умишљене књижевнике, шизилиште код „Коња”, мензе и експресњаке ове очерупане Србијице без покрајина, што заудара по роштиљу, белом луку и расолу. Да ми кева жваће шодер, без везе (Лакићевић 1997: 80-1).

Конструисање фикционалног свијета Лакићевићевог прозног првенца „захтевало је необично велике количине грађе из стварног света” (Долежел 2008: 65). У *Студенграду* не недостаје реалема и представљачких дигресија у виду конкретних прозивки грешака социјалистичког режима, удруживања *на конто* племенске припадности, немара надлежних структура, косовске кризе и учесталог насиља које скоро никад не бива кажњено:

Њих зову Пећанцима. Ово је град Пећанаца. Овде је сада њихово царство. Ово је истурено одељење Пећке патријаршије! (Лакићевић 1985: 116)

Студенград је београдска Аризона, Дивљи запад. Овде не влада закон колта, али влада закон берете, закон боксера, закон ланца, закон јачег. Овде влада крвна освета: око за око, душа за душу. (Лакићевић 1985: 111).

али и признања сопствених доприноса дехуманизацији југословенског социјализма ситним подвалама:

Имати потврду о одговарајућем материјалном цензусу по глави домаћинства, то јест наћи два сведока, а у општини удесити с очевим пријатељима да ћале нема дедино имање на селу, забран и полусрушену кућу, да је кева домаћица, а не, рецимо, благајница у трговини мешовите робе, да бакута нема борачку пензију и инвалиднину, па додати на породични списак још једног брата и измислити бар једну сестру. Кад то средиш – постајеш редован становник Студењака (Лакићевић 1997: 10).

Посвемашња разочараност омладине у перспективе социјалистичког сивила, барем њеног свијесног дијела, након неуспјеха студентских протеста 1968. године, кулминира у колективни непослух и генерацијску анархију, чега Студењак веома брзо постаје симбол. „У том еротском рају, ваздух је загађен јаловошћу, фрустрацијама и цинизмом” (Долежел 2008: 105), све редом конституентима расположења типичног наратора прозе у траперицама:

Важна је журка, игра, чочек, колце. Важно је веселити се. Живот, видиш, не вреди ништа. Живот је срање кроз густо грање. Ко зна докле ћемо још. Свакога дана у саобраћају гине се као у Вијетнаму. Срећан је онај кога мртвог извуку из слупаног аута, згужваног, налик конзерви у неком понору. Останеш богаљ, инвалид, целог живота. Дрмнеш, лепо, о стену, о стенчугу, и више никад, никад и словима никад нећеш свратити код Ружице, у Студењак, на кафицу, и никад нећеш слушати кад о некаквој бежанијској аждаји прича Стефан Липа, авет из Студењака. Сутра ће бити горе него данас. Зато, данас журка, а сутра – ако буде (Лакићевић 1997: 62-63).

На нетолерисању власти старијих и њихових закона темељи се и *Студенград*, а његову „траперичасту клицу”, поред језика ликова и конструкционе дисхармоније, налазимо и у самом мјесту радње које се, иако је и уточиште градских маргиналаца, доживљава као евазивни простор не само генерацијама студената, већ и свим „неодраслим”:

Прави, рођени Студенграђани су они који нигде на свету не би могли опстати, изузев овде, они што осећају да су и пореклом из Студенграда а не из далеких варошица и потплатинских села

одакле су у овај велелепни дом донели своју неизмерну снагу и неукротиву лепоту, страст и зло у очима (Лакићевић 1997: 10).

чијим напуштањем индивидуалац постаје „издајник” и „радничка класа”:

Кад више ниси прави грађанин Студенграда, јер је, рецимо, дошло време да заувек одеш из великог сиротишта, осетиш се као издајник, као уљез, као сваки сумњиви тип, као шверцер кога и жене-препродавци на бувљој пијаци препознају и шапатом, с пола уста, питају има ли страних цигара и вискија. Знаш да ти овде више није место, да ти је одједном све постало неразумљиво и далеко. Знаш да овом граду и његовом духу више ниси дорастао. Знаш да те, после толико у једно сливених година и после толико просуте љубави, више неће бити на бескрајним, дугим ходницима и по једнаким четворокреветним собама (Лакићевић 1997: 11).

Помисао на неумитни одлазак и одрастање, тј. кориштење сопствених контемплативних способности за друштвено добро и уравнотежавање амбивалентне природе пред породичним обавезама, подразумејевала је и опраштање од *dolce vita*-е у „београдском Вавилону”:

Још кад имаш повољан стратегијски положај собе, кад ти прозори гледају на рибањак. Избациш звучнике на терасу, тон до даске, наравно, и девице су ту. Мало морген девице. Но, риба је риба. Гускице из акваријума исфуравају на терасу. Позовеш их, као, на кафу, као, на музику. Гускице, велим, из неке тамо јебене провинције одмах се пресвлаче, набаце розе блузе, уске миниће, лаковане гиле. Намажу се ратничким бојама. Седну, прекрсте своје кривуљаве ногаре. Жвалавимо нешто о музици, серемо о хуманизму, о љубави. Певушимо неки сентиш. Пада набацивање. Ако је риба добра, потрудиш се, поведеш је преко реке, у сити, рикнеш петака. Ако је неки леш, закажеш судар увече, одмах, док је месо вруће. Огребеш се за сношај. Ако воли да се шевне, а воли, средиш ствар на брзака, скарабуциш је иза поште, уз олук, уз дрво, и ћао ћаци. Тхе енд.

А женској грамофон може да буде изговор да опет дође, да те јури. Има разлог за уфур у мушку собу. У мушкој соби расте кукуруз, пријатељу. То све жене знају. Риба дође, доведе и цимерку, гробље неко, потенцијалну уседелицу. То је за цимера. Цимер пости. Цимера зову Гладна Година. Набациш му је. Он се ту и ожени. Обоје хепи. То је хуманизам. Капираш? (Лакићевић 1997: 43).

Ова је стрепња константа у карактеру свих „правих Студенграђана”. Спољњи се свијет, а нимало друкчије ни живот у њему, доживљава као остварење бачене клетве на узоритог омладинца.

У претходним смо реченицама и наводима доказали неоспоран утицај писаца прозе у траперицама на Драгана Лакићевића приликом стварања *Студенграда*. Њега бисмо могли да проширимо само још примјером анархичне реченице, тим одливком послеријатног новог израза и честом исфорсираношћу у наразији младог приповједача:

Спавам код неке маторе тинејџерке преко пута и кажем дај плиз вотер воде знаш она каже скјуз ми имам ту мужа пиздарије нема везе (Лакићевић 1997: 201).

чиме затварамо поглавље рада везано за граничне облике цинс прозе.

7. ЕЛЕМЕНТИ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ¹⁷⁷

Неодвојив дио југословенске популарне културе је свакако била и њена кинематографија. Од самог настанка Друге Југославије филм је предњачио међу омиљеним народним занимањима, па се у њега улагало у тој мјери да су за писање сценарија често били позивани и професионални књижевници, нпр. Антоније Исаковић, Мирослав Антић, Арсен Диклић или Борислав Пекић. По угледу на свјетски филм, и југословенска кинематографија је дозволила себи луксуз снимања покојег реалистичног филма о младим људима и њиховим проблемима. У мору, махом пропагандних, НОБ-овских и квазидуховитим баналностима испуњених филмских платки¹⁷⁸ справљених за забаву широких народних маса, пар филмских „случајева” са пажљиво дозираним револтом нису могли забринути цензорске комисије.

Често бункерисани, а самим тим и недоступни публици, већина филмова југословенског *црног таласа* (изузев *Када будем мртав и бео* Живојина Павловића), нису могли послужити за одушевљавање омладини са другачијим погледом на њихову ствар, јер су се углавном бавили егзистенцијално-политичким проблемима и моралном голоотињом старијих.

У декади супротстављања тзв. *црвеног*¹⁷⁹ таласа *црном*, тј. судару ангажованог филма са умјетничким, створили су се услови и простор за синеасте новог израза. Један од таквих је, сигурно, био и Јован Јовановић, режисер чији је већ први играни филм (*Изразито ја*, 1967) овјенчан титулом најбољег филма у свим категоријама на Фестивалу младих аутора у Њујорку 1969. године. Изненађује прихваћеност прилично алтернативног наратива (ноћни живот младог Београђанина и његова склоност ка егзибиционизму и друштвено неприхватљивим испадима), непрекиданог сочним псовкама, од стране још увијек пуританству наклоњеног западног филмацијског свијета.¹⁸⁰ Ипак, и након одузимања лингвистичке атрактивности и политичког момента (за који се оправдано сумња да је имао удјела у оцјени њујоршког жирија)¹⁸¹, филм *Изразито ја* битан је не само зато што се узима као антиципација издисаја југословенског социјализма услед потрошачке обијести омладине. Он је, овакав, предложак за маестрални визуелни играказ атипичан у оквирима европске и свјетске кинематографије – филм *Млад и здрав као ружа* (1971).

¹⁷⁷ Ово поглавље представља исјечак из мог научног рада објављеног под називом *На трагу Холдена Колфилда: елементи „прозе у траперицама” у филму Млад и здрав као ружа* (2020: 161–188).

¹⁷⁸ На примјер, филмови *Хоја! Леро!* (Афрић, 1952), *Цигули Мигули* (Марјановић, 1952), *Велика турнеја* (Скригин, 1961).

¹⁷⁹ Алузија на обојеност филмова у пропагандном смислу преузета је из чланка Иване Момчиловић, „Нетипични јунаци у нетипичним ситуацијама или Светло-црвени талас југословенског филма – Крсто Шканата”, *ДеМатеријализација уметности*, 2019. <http://dematerijalizacijaumetnosti.com/svetlo-crveni-talas-jugoslovenskog-filma-krsto-skanata-ili-netipicni-junaci-u-netipicnim-situacijama/>.

¹⁸⁰ До седамдесетих година прошлог вијека у холивудским пројектима је било забрањено користити увредљиве ријечи и псовке. Југословенски филм је на том пољу испредњачио (*Марш на Дрину*, 1964; *Скупљачи перја*, 1967) јер се холивудске псовке попут „give a damn”, по својој јачини, не могу поредити са скаредношћу истих у нашим филмовима.

¹⁸¹ Филм *Изразито ја* обилује провокацијама на рачун југословенског социјалистичког државног уређења, самоуправљања те издаје социјализма од стране „црвене буржоазије” (*Црвена буржоазија, Лењин вас посматра!*). Како се на „трулом Западу” често вршила медијска хајка на комунизам, тврдња да је и ова карактеристика наратива имала утицаја на суд жирија, није уопште несувисла или исхитрена.

Већ познат као критичар југословенског социјализма и његових пропратних појава¹⁸² Јован Јовановић је покушао у свом новом пројекту балканизирати дух Мишела из филма *До последњег даха* (1960), ојачати га рушилачким бијесом и уз јаку антисоцијалистичку ноту, радикализовати га до потпуног непрепознавања узора.¹⁸³ Повезницу са овим Годаровим иновативним ремек-дјелом не налазимо само у, данас већ општеприхваћеним а тада прогресивно авангардним, филмским техникалијама¹⁸⁴ већ и у преузимању понашања тј. „пресликавању”¹⁸⁵. Допадљиви мачизам елегантног и шармантног негативца, помоћу којег је Жан-Пол Белмондо постао икона европског филма шездесетих, те идеал младићима у њиховом социјалном и умном сазријевању, Јован Јовановић је уградио у свог Стива.

Не полажући много на Јовановићево „плагијаторство” (које аутор није ни сакривао нити оповргавао)¹⁸⁶, из доступних података неразазнатљиво цензорско тијело је, препознавши у наративу филма по социјализам шкодљиве елементе, филм *Млад и здрав као ружа*, након премијерног приказивања, избрисало из плана дистрибуције кроз биоскопске мреже (Златић 2018: 63-64).

Објашњење за овакав поступак и ускраћивање публике за нови кино-хит са Драганом Николићем (1943–2016) у насловној улози, није успједило.¹⁸⁷ Поистовјећујући неоглашавање цензора са бункерисањем и забраном филма, јавна гласила и сам Јовановић су потпомогли ширење фаме пред поновно јавно приказивање филма *Млад и здрав као ружа* на ФЕСТ-у 2006. године, на којем се овај наслов овјенчао титулом најгледанијег филма у историји фестивала.¹⁸⁸

¹⁸² Филмови *Студентски град* (1964), *Изразито ја* (1969) и *КОЛТ 15 ГАП* (1971) су, због присутних осуда социјалистичког режима, Јована Јовановића већ „лансирани” међу дисиденте, што је само званично и прокламовано након пројекције филма *Млад и здрав као ружа* 1971. године (Златић 2018: 63-68).

¹⁸³ Улазак наслова овог француског класика у свакодневну употребу и у југословенску поп-културу довољно говори о његовој енормној популарности код нас. Не заобилазе га ни наративи који се баве прошлошћу ликова који су живјели шездесетих година прошлог вијека (нпр. конобар Белмондо из филма *Лајање на звезде* или Кашим из пјесме Радета Шербеџије који свако вече у пет до осам, напушта друштво и иде у биоскоп на пројекцију *До последњег даха*).

¹⁸⁴ Најучљивије су, наравно, *jump-cut* и снимање са камером „из руке”.

¹⁸⁵ Изграђивање сопствене личности по већ постојећим канонима, углавном филмским, није непознаница у свијету прозе у траперицама, али код Стива је то нека врста фетиша којег се не одриче чак ни и у опасним тренуцима. Тако његово глумљење бауљања рањеног човјека на крају филма *Млад и здрав као ружа* својом дуготрајношћу дјелује као пресликано Мишелово из филма *До последњег даха*.

¹⁸⁶ Јовановић на „Трибини Експлозија слободе” (Јовановић, 2017), посвећеној Жан-Лик Годару, признаје велики утицај, поред америчких филмова Б-продукције, Годарових филмова на свој стваралачки рад.

¹⁸⁷ Податак више о својевременој скрајнутости овог Јовановићевог филма сазнали смо из ауторове полемике са бившим директором Фестивала у Пули, др Петром Волком. Не признајући бункерисање, Волк мањак интересовања дистрибутера „да приказују ову доста конфузну љубавну причу” објашњава slabим техничким квалитетом филма „јер је био произведен са невеликим парама које је имао на располагању 'Дунав јуниор филм'” (Б. Н. – М. К., 2006). Анксиозност филмског „клера” спрема авангардних техника снимања и његов маћехински однос према модернијој разради филмског наратива није никаква новост, али наводи из поменуте изјаве упућују на неразумијевање основних поставки овог Јовановићевог остварења. Ни помним рашчлањивањем сценарија филма *Млад и здрав као ружа* не може се пронаћи назнака нечега што бисмо могли назвати љубавним конфликтом. Стив је разуздани егоцентрич који умјесто емотивне острашћености признаје само анимално пражњење док дјевојке на авантуру с њим гледају монденски – доживљавају је као обавезу, приношење личне жртве њиховом светилишту, Граду.

¹⁸⁸ Филм *Млад и здрав као ружа* те године је видјело 18 хиљада гледалаца за три дана приказивања (Муњин, 2010).

7.1. Проблем наратива

Кратким увидом у спецификум наратива овог Јовановићевог филма (очит већ у Стивовом уводном монологу о себи и свом бићу¹⁸⁹) покушаћемо разабрати оправданост страховања цензора од његове допадљивости социјалистичкој младежи. Стеван Стив Николић је неспутани делинквент, по друштво врло опасних и егоцентричних назора, склон насиљу и несланим шалама са недужним лицима. Без поштовања према било каквом ауторитету, он као звијезда у свом криминалном миљеу, бива врбован за двоструког агента од стране полицијског инспектора. Осјетивши се заштићеним таквом залеђином, Стив себи допушта живот у изобиљу налик оном какав су водили његови идоли, гангстери из филмова. Његови несувисли апетити су га и довели до привођења у полицијску станицу. Бијесан због полицијске тортуре, Стив сакупља своје другаре криминалце, демолира робну кућу и гнијезди се у *Хотелу Југославија* гдје као права медијска звијезда, угошћава ексклузивних вијести жељне новинаре. У бијегу пред полицијом, Стив гине „филмски”, попут узора му Мишела, у покрету, погођен с леђа. Логичан крај бандита није и крај самог филма јер након овог антиклимакса¹⁹⁰ слиједи епилог, прави омаж литерарном додатку основном наративу – пост скриптуму. У њему сазнајемо да је све то само филмска лаж, јер је он, Стив, наша будућност која не може умријети, а „гангстери гину само у старинским филмовима”. Читав филм је снимљен као пројекција његовог контакта са обожаваоцима, као сликовни запис његових злочина, његовог *modus operandi*-ја, а камермана доживљавамо као нијеомог свједока и саучесника у злочицима, махнутању, те покушају преузимања власти на челу омладинског пуча.

Изузмемо ли идеолошки неподобан контекст савременог а не футуристичког Београда у постојећој Југославији и саркастичним тоном исказане флоскуле из пропагандних памфлета и билтена, филм *Млад и здрав као ружа* је, по свом наративу, самообнажујућа приповијест о успону и паду младог криминалца, што је у основи и

¹⁸⁹ „Стеван Николић, звани Стив, рођен 31. маја 1945. године у Београду, од оца Ђорђа и мајке Александре, бивши члан пионирске организације, бивши члан Народне омладине, бивши омладински руководилац, бивши члан Социјалистичког савеза, бивши члан Савеза комуниста, радничког порекла, механичарски занат! Бежао од куће, ситан лопов, позајмљивач кола, утицај лошег друштва и филмова, покушао да бежи у иностранство, у армији наставио да се понаша асоцијално! Сви покушаји саветовања и преваспитавања остали без успеха, осам месеци војног затвора! (...) Ciao, ragazzi! Дрзак према старешинама, недисциплинован, беж'о из касарне у град, доводио курве у касарну, продава'о их и подводио неискусним војницима, правио децу девојкама из околине, пио у кафанама на рачун својих старешина, уносио пиће у касарну, делио га водницима! Спавао на стражи, бежао кући, тукао војну полицију, на логоровању украо војни камион, напио се са још два друга и одвезао се у правцу Ниша! (...) Јебига! На часовима морално-политичког васпитања био непажљив и дрзак! На питање предавача из историје: »Да ли неког ово не интересује?«, дрско одговорио: »Мене не интересује!« А на питање: »Добро, шта је било 29. новембра 1943. године у Јајцу?«, одговорио: »Откуд могу да знам шта је било 1943. кад сам се родио 1945?« На питање предавача: »Шта си ти у цивилству?«, најпре ћутао и смешкао се, а онда рекао: »Па ваљда ништа, фрајер, шта би друго?« Пошто је добио незаслужено ванредно одсуство које је требало васпитно да делује на њега, напио се са још неколико цивила, малтретирао брачне парове на дочеку Нове године, покушао да силује неке женске са друговима, тукао милицајце који су покушали да интервенишу! На питање присутних: »Добро, шта то радите?«, одговорио: »Ми смо агенти из СУП-а, ко вам јебе матер, хоћемо да зајебавамо овај народ!« и слично. Са колима треба као са пичкама, бити груб и нежан, онда рећи: »Курво, ја сам твој Бог!« I said. Стално се правио луд, старешине називао шпицловима, тукао Шиптаре, послат на психијатријски преглед на ВМА у Београду, налаз здрав, натпросечне интелигенције!”

¹⁹⁰ „Догађај или низ догађаја (нарочито при крају приповести или наративног низа) који је изненађујуће и приметно мање битан од догађаја који су до њега довели” (Принс 2011: 21).

речено комисији за финансирање филма¹⁹¹. Посматрајући га у сфери свјетског филмског тренда¹⁹², Јовановићев дугометражни првенац је наш одговор на навалу филмских наслова који се на прилично експресиван начин баве неком од друштвених табу тема и то на толико радикалан начин да нисмо сигурни да ли је аутор и сам заговорник на платну изнијетог погледа на ствар.

Већ након уводног дијела филма (аудио снимка говора председника Јосипа Броза за Дан младости 1969. године, Стивовог упознавања публике са својом биографијом и двоструког убиства), како због „понашања” камере тако и због *jump cuts*-а, гледалац упућенији у финесе седме умјетности, сврстаће филм *Млад и здрав као ружа* у авангардна остварења. Гледалац склонији анализи наратива неће остати имун на Стивову садистичку природу и сматраће овај Јовановићев наслов радикалним експериментом (Златић 2018: 63), сигурно најрадикалнијем у дотадашњој кинематографији.

Нелогична је Стивова окрутност према свима с којима долази у дотицај, али потпуно схватљива у контексту прозе у траперицама. Не објашњавајући поближе његове криминалне коријене нити могуће побуде на делинквенцију, Јовановић „премотава” његову биографију са података из личне карте на Стивов експесни посттинејџерски период. Ту елиптични наратив филма *Млад и здрав као ружа* преузима сам Стив и развија га даље у *self-recording* маниру и аутодијегетичким приповиједањем.¹⁹³ Социјалистичка едукација заснована на скромности и прегалаштву појединца је у његовом случају заказала и уступила мјесто гламуру доступном само „црвеној буржоазији”. Удаљен од ратних помрачења свијести и постављен у мирнодопско вријеме и под свјетла велеграда¹⁹⁴, Стив својим агресивним понашањем плијени. Уклопљен у вријеме јављања првих већих незадовољстава уређењем републике (студентски протести), самом републиком (МАСПОК), па чак и њеним постојањем (убиство амбасадора Роловића у Штокхолму), његови ставови о Југославији могли су бити и погрешно схваћени: као позив „лакомисленијој омладини” на деструкцију система који им не омогућава *dolce vita* живот из помодарских журнала. Чак и површним рашчлањивањем наратива овог и претходних Јовановићевих филмова (*Студентски град*, *Изразито ја* и *КОЛТ 15 ГАП*) долазимо до општег мјеста његовог опуса – социјалистичких лапсуса. Мање рационалан проучаватељ би филм *Млад и здрав као ружа* назвао манифестом отпора псеудосоцијалистичкој доктрини, чији је циљ био „освјешћивање” омладине и позив на бунт, али ми нећемо отићи даље од квалификације њега као ангажованог филма са антијунаком изузетно модерних схватања.

¹⁹¹ Дунав јуниор филм је (на челу са младим Јованом Јовановићем) добио потребна новчана средства за снимање филма *Млад и здрав као ружа* тако што је комисији за финансирање поднио синапсис у којем је овај филм представљен као пројекат о безазленом криминалцу (Јовановић, 2017).

¹⁹² Након великог успјеха филма *Дивља хорда* Сема Пекинпоа (1969), свјетску филмографију заплуснуо је талас филмова са експлицитним сценама насиља: *Пси од сламе* (Пекинпо, 1971), *Паклена поморанџа* (Кјубрик, 1971), *El Toro* (Ходоровски, 1970) и *Прљави Хари* (Сигел, 1971). Колико се Јовановић уклопио са својом поетиком у модерне филмске токове видимо и по томе што се од њих са филмом *Млад и здрав као ружа* разликује само по начину снимања: „Затим, снимљен је из руке, и у односу на њега, *Паклена поморанџа* и *Blow-up* крајње су академски филмови” (Муњин, 2010).

¹⁹³ „Приповедање у првом лицу у коме је приповедач истовремено и протагонист или јунак; варијанта хомодијегетичког приповедања у коме је приповедач уједно и главни лик” (Принс 2011: 25).

¹⁹⁴ Осјетљив на родни Београд, Јовановић признаје да га у свим својим остварењима покушава приказати у најбољем свјетлу (што није заобишао ни у филму *Млад и здрав као ружа*): „У свим филмовима црног таласа немате ниједну лепу слику Београда, који је у филму *Изразито ја* снимљен као неки амерички град. Суштина је показати праве вредности” (Мирковић, 2012).

Немогуће је пренебрегнути Стивову допадљивост. Јовановић је допустио да се у филму он сâм слика, да он буде фокализатор и централна свијест, која ће отворено износити своје карактерне црте (чак и оне интимне!), без уљепшавања и украшавања. Он пјева хвалоспјеве земним задовољствима и ужицима те саможивости и неморалности, а уз дозу мазохизма наглашава оне моменте који га унижавају као личност. Стив не жели мијењати свијет, он га само преправља по својој мјери и док од других узима све па и живот, широкогрудо дијели само максиме којих се држи све до свог „краја”.

Стив је сушта супротност социјалистичком освјешћеном младићу. Због својих склоности да обезвријеђује и унижава све пропагандне митове о социјалистичком човјеку, он је, са напријед назначеним референцама, опасан елемент иако је само продукт фикционалног филмског наратива. Поводљивији гледалац је идеална мета за Јовановићеве у говор лика вјешто уплетене жаоке. Стив, који је и сам жртва уживљавања у филмске наративе, захваљујући глумачкој умјешности Драгана Николића, могао је постати лош узор одушевљеном гледаоцу, „усађивањем” прозападњачких вриједносних ставова.

Зашто не осјећамо одбојност према таквом паразиту и друштвеном вампиру као што је Стив? О заводљивости негативног у литерарном лику Никола Милошевић је рекао:

... привлачна моћ негативног књижевног јунака условљена је пишчевим интензивним настојањем да читаоцу осветли људску, хуману страну литерарног преступника (Милошевић 1990: 8).

Јовановић освјетљавање Стивовог лика препушта њему самом и овај описом генезе „злочина” успијева ублажити гледалачку осуду. Тако су нпр. дивљање у робној кући и запосједање *Хотела Југославија* приказани као одмазда, јер су им претходила физичка малтретирања у полицијској станици.

Тврдња да ће читаоцу „више импоновати суптилни и сложени лик злочинца, него једноставни и упрошћени лик жртве” (Милошевић 1990: 12) и више је него одмјерена, поготово ако узмемо у обзир засићеност младе публике јунацима „без мане и страха” у филмовима који су се, као подобни¹⁹⁵, пласирали у биоскопе. Битни елементи блискости која се ствара између гледаоца и негативног јунака су такође и интелектуална супериорност те угао посматрања дотичног. Стивова интелигенција је неупитна али је у филму условљена *ја*-формом, јер остали ликови нису довољно освјетљени да би у поређењу с њима она више дошла до изражаја. Њу назиремо у његовим поступцима (чак и оним с којима неком науди), реторици, способности да се нефизички наметне групи делинквената за вођу па чак и оригиналном модном избору с којим пркоси пропагираним вриједностима (ходање градом у мајици на којој је отиснута британска застава).

Благонаклоност за Стива, која нам се несвјесно наметне током гледања, долази и од његове тачке гледишта на коју се брзо навикнемо. Иако је идентификација са непоправљивим убицом морално излишна, зарад бољег разумијевања слоја свијета дјела и слоја идеје, она се препоручује. Никола Милошевић у поистовјећивању с

¹⁹⁵ Узоритост као битна детерминанта социјалистичке доктрине подразумијевала је и позивала на ванредна прегнућа, поготово младе. Њихова незаинтересованост за бесплатан друштвено-корисни рад је разумљив а поготово након дугогодишње индоктринације у образовању теоријским социјализмом непримјенљивим у југословенској свакодневици. Овим је лакше објаснити и фасцинацију атипичним стварима, јер су колоквијални филмски јунаци са високоморалним назорима (нпр. смиони партизански борци), у очима омладине, ствар прошлости.

негативним јунаком налази слабост, психолошку немоћ читаоца да уради оно што жели у стварном животу а што је негативац у свом оностраним свијету већ учинио. Оваквим начином перципирања негативног јунака гледалац „као да макар привремено и макар привидно добија оно за чиме у стварности тежи и тако делимично ублажава своје осећање ниже вредности” (Милошевић 1990: 33).

Идемо ли овом линијом, Стив постаје гласноговорник једног дијела своје генерације, оног вандализму склоне и изобиљем исфрустриране градске омладине која, заслепљена западњачким гламуром и гиздавошћу, напушта „стазе револуције” својих очева, дојучерашњих ударника а сада високопозиционираних чиновника. Наравно, он не може бити представник омладине стасале у провинцији и руралним срединама, јер се они, забављени стицањем положаја и иметка, никад нису стопили са „асфалтом”. Дубок раздор између поимања свијета урбане и руралне омладине, честа је тема југословенске књижевности а, ништа мање, и њене кинематографије. Како је владајући „клер” био наклоњенији филозофији руралног¹⁹⁶, „реакционарна” градска омладина је често била сликана као непријатељски настројена према неприлагођеним дошљацима са села.¹⁹⁷ Проза у траперицама је нека врста узвратног удarca „тврдих” градских младића таквом наметнутом клишеу.

7.2. Млад и здрав као ружа – филмски егземплар прозе у траперицама

Млада проза се у југословенској књижевности доживљавала као јединствен шармантно-ноншалантан израз са упитним књижевним квалитетом, којим се покушава ући у литературу а не као језик нове генерације. Занимање за њу је било и остало трендовско па су аутори склонији ослушкивању читалачког пулса брзо раскидали с њом, тако да данас немамо ниједног књижевника чији се опус већином састоји од *jeans prose*. Кратковијека, каквом се показала, више је оставила трага у језичком одступу од класичних стандарда него на идејном плану, а самим тим није могла бити занимљива ни филмским радницима који су, много више од литерата, морали пазити на говор ликова.

Иако подесна за филмску обраду, проза у траперицама се ријетко назире у кинематографији некадашње државе. Изузмемо ли граничне¹⁹⁸ и примјере *jeans prose* рађене по литерарном предлошку¹⁹⁹, можемо утврдити да практично није снимљен филм који би ваљано пренио, само наоко једноставан, дух ове стилске формације. Завидан успјех бестселера Звонимира Мајдака *Кужии, стари мој* (1970) није пратио

¹⁹⁶ Ефекат практичног социјализма се боље осјећао у руралним срединама и насељима која су, захваљујући њему, почела губити статус касабе. Изграђивањем школа, домова културе, стационара, амбуланти и задружних домова за откуп пољопривредних производа, социјалистички одборници су успјели остварити видан напредак на путу „изградње комунизма”. Град, исувише модерног наличја за приказивање вјере у владајућу мисао, индустријализацијом искварен због миграције сеоског становништва у њега, понајвише је центар збивања комедија и пародија због колоплета менталитета.

¹⁹⁷ Најбољи приказ тога налазимо у филму *Истим путем се не враћај / Po isti poti se ne vraćaj* (Бабић, 1965) гдје словеначки индустријалци врбовану радну снагу из руралних дијелова СР Босне и Херцеговине сукобе са домаћим градским, потпуно различитог менталитета, становништвом.

¹⁹⁸ У репрезентативна гранична остварења убројаћемо пет наслова: *Дивљи анђели* (Хацић, 1969), *Хороскоп* (Драшковић, 1968), *Кад будем мртав и бео* (Павловић, 1968), *Три сата за љубав* (Хацић, 1968) и *Рам за слику моје драге* (Идризовић, 1968).

¹⁹⁹ У примјере рађене по постојећем литерарном предлошку убројаћемо само три: дугометражне *Кужии, стари мој* (Кљаковић, 1973) и *Чудну девојку* (Живановић, 1962), те ТВ филм *Жур у Магденланду* (Марушић, 1967).

очекивани успјех његове екранизације (Кљаковић, 1973), за шта су криве, по свједочењима актера, закулисне игре.²⁰⁰

Немала средства уложена у овај пројекат нису била довољна да се од „искасапљеног” бестселера направи филм-репрезент прозе у траперицама. Умјесто тога, добили смо полукомичну жанровску смјесу о младалаштву симпатичног сметењака и губитника Глисте стационираном на периферији Загреба гдје, бавећи се пословима од „секундарне важности”, животари са малим људима, несналажљивим аутсајдерима. Да се технички или наративно разликује од већине филмова који говоре о брзој заради склоној омладини урађено је мало, јер уметање вјеродостојног језичког елемента није довољно да се пренебрегне покајнички крај филма, типичнији за *bildungsroman* и класични филм него за прозу у траперицама.²⁰¹ Постављамо питање: ако већ млади држе подигнут гард према свијету и његовом клишетираном језику, супротстављају се старијима, одбацују чврсте друштвене структуре и сваки облик канонизираних културе, зашто се онда филм о таквим младим људима снима традиционалним начинима и по истим таквим начелима? Подређивање свих елемената филмског наратива финансијски подобнијим одлукама, исувише класичан „одгој” режисера или пак недораслост филмских радника да одговоре на овако захтјеван задатак, могући су одговори на питање.

У поређењу са соцреалистичким романом, свако дјело које припада прози у траперицама је непатворена новина, права литерарна револуција. Толика инсистирања на различитости и одударања од традиције и лупања калупа, еквивалентна су декрету романтичара с почетка 19. вијека о раскиду са књижевном прошлошћу као непотребним баластом. У сржи заснована на бунту младих против устаљених форми, логично је да ће ова прозна формација тражити нове путеве и начине за свој израз. У жељи да се што више удаље од „оних што су крчили пут” и књижевних конвенција, прозаисти у траперицама су антитрадиционалном структуром својих дјела оповргавали насљеђене норме. Користећи „слободне ријечи ослобођена пука” (Флакер 1983: 39), писци ове стилске формације су нека врста ревизиониста, прочишћавача „организма” књижевног лика од неоромантичарских заблуда било које идеологије и високоморалних тема.

Удаљивши наратив филма *Млад и здрав као ружа* од образовног и соцреалистичког романа, морамо да учинимо то и са *coming-of-age* жанром. Овај жанр без „чврсте дефиниције”, крштен као „филмски одраз образовног романа” (Ђуровић 2015: 206), предмет је изругивања приповиједача у „траперицама” који се труде што више мимоићи његове конвенције: обавезно одрастање „заблудјелог” дјетета на крају наратива, помирење са стварношћу и иницијација у средину у којој живи и, надасве, извучену поуку из борбе са надмоћнијим противником. Стив, опет, разбија те калупе јер га ми упознајемо као већ зрелог младића а не као бубуљичавог тинејџера којем је делинквенција хир. Уз то, он се не мири са стварношћу него је подређује себи, постаје естрадна звијезда и нико га не омеђује правилима обавезне иницијације у друштво.

²⁰⁰ Услов спонзора да се сними филм *Кужии, стари мој* био је да главну улогу добије тада велика звијезда Ивица Видовић јер је то, по њиховом мишљењу, обећавало гледаност филму. Мада награђиван, филм код публике брзо пада у заборав јер је она (много више од филмске критике) пребацивала Видовићу због „школске” глуме *пургера*. Више успјеха је имао Младен Будишчак, несуђени филмски Глиста, са истоименом монодрамом (Будишчак, *Кужии, стари мој*, 1983).

²⁰¹ Филм *Кужии, стари мој* затвара сцена Глистиног повратка кући чиме је признао оцу (Татеку) да је погријешио што је у потпуној опречности са начелом прозе у траперицама о непоучности текста:

Глиста: Вратио сам се, Татек.

Татек: Је? Било је и време. Ти си, боме, лепо живел, врапца ти твог! [...] Време иде, синек, на посел! Хити унутра. Доста си се ти ови’ дана науживал.

Немамо праћење развоја лика у времену јер је већ на почетку филма Стив убица а не само ситан криминалац. На све то, у епилогу филма је извршена инверзија стандардног краја остварења *coming-of-age* жанра: Стив, након „васкрсавања”, поенту приче (*Гангстери гину само у старинским филмовима.*) говори сам у камеру и с њом враћа гледаоца у окрућну стварност.

Иако Јован Јовановић ни у једном од доступних интервјуа не наводи своје литерарне већ само филмске узор²⁰², филм *Млад и здрав као ружа* уприличен је у најбољем маниру прозе у траперицама. Све прије само не класичан (умјесто ”нормираних” 90, траје 72 минута; без епизода и поучних момената²⁰³), овај филм је из више разлога авангардан и за „црни талас” којем је својевремено, као и његов аутор, придодат²⁰⁴. Стив је млади брутални приповједач, дезидеологизирани аутсајдер мутних свјетоназора, одлучан у намјери да пркоси систему зарад сопствене користи. Као такав, идеалан је примјер наратора прозе у траперицама јер се у потпуности уклапа у Флакерову схему опозиције **недорасли** ↔ **одрасли** с којом је дефинисао основна начела ове стилске формације.

Након уводне сцене бијега у украденом аутомобилу од испразних политичких говора тј. од социјалистичке свакодневице оличене у говору председника Јосипа Броза, Јовановић нас не оптерећује колоквијалном нараторовом биографијом *a la* *Давид Коперфилд* већ листом његових престапа. Сликан језгровитошћу сопствених максима:

Ценим добре фрајере који, добро обучени, туцају добре рибоне у добрим колицима.

Стив се „уцртава” у меморију гледаоца сленгом урбане градске омладине с којим се тежи испунити начело приближавања усменом спонтаном говору. Немала цифра изговорених простота у филму *Млад и здрав као ружа* сигурно су изазвале саблазан код ненавикле публике, али с њима се „у бити опонира »артифицијелности«, извјештачености канонских модела” (Флакер 1983: 98). Језик *џинс прозе* је говор урбане градске омладине, генерацијски је обојен, неупоредиво животињи од клишетиране социјалистичке фразеологије коју Стив омаловажава и карикира уњкањем, имитирајући на тај начин у његов Београд тек пристигле мрске провинцијалце²⁰⁵:

Ако не волите старе Словене, ако не волите нашу јуначку историју, ако не волите мукоћрпну обнову и изградњу, ако не волите социјалистичку заједницу, носите се у лепу енд још лепиу будућност. So long! Живео југославенски стандард, америкен кајнд оф лајф!

Синтаксички анорексичан језик заједнице младих тј. Стивове *клане*, антитрадиционалним кодексом је симплифициран и сведен на поштапалице (*зезам кризу; хватам туризам одавде; ниско се мазии*). У складу са неписаним законима

²⁰² „Све најбоље што садржи амерички филм налази се у мом филму. Рађен је на искуству и врлинама класичног холивудског филма и истраживачког новинарства” (Миливојевић, 2006).

²⁰³ За класичну причу о младима у то доба важио је филм *Прекобројна* (Бауер, 1962).

²⁰⁴ Занимљиво је да Јована Јовановића ни сам Живојин Павловић (1933–1998) у својој збирци интервјуа о црном таласу (*Језгро напетости*, 1990) не наводи као некога ко се, по свом дејству, сврстава у њ.

²⁰⁵ Урбана омладина, острвљена на *дођоше* у Београду, изругивала им се извјештаченим говором алутирајући тако на њихово провинцијско поријекло, које се могло осјетити у њиховом нагласку а који би, по њима, и послје асимилационог периода остао непоправљиво руралан (у овом случају, назалан). Стивово мишљење о ванбеоградском тј. провинцијском начину живота је сав у знаку »траперица«. Оно је сажето у реченици која одражава сво његово незадовољство пиштољем отетим аутомобилом: „Ово ђубре је за медиокритете затуцане у провинцији а не за Београд!”

коришћеног идиолекта је и њихово међусобно ословљавање. Стив у ефемеризацији при ословљавању, као јунак ове филмске козерије²⁰⁶, одлази даље од осталих наратора у траперицама – не користи чак ни надимке²⁰⁷, само погрдне називе (*недеру*, *кулову*, *курво*, *pussy*). Његова антисентиментална природа није мачистичка поза монтирана за гледаоце²⁰⁸ већ је то, појачано детабуизацијом језика коју *млада проза* инфилтрира у литературу, чисто садистичко сладострашће зачињено експресивним рјечником потпуно пригодним ситуацији.

Иницијацији југословенске омладине у глобалну заједницу младих већ шездесетих година прошлог вијека знатно су допринијели и, данас незамјенљиви, енглески варваризми. Помијешани са жаргоном (*лова до крова*, *пуца*, *буљон*, *шљака*) и до јуче доминантним германизмима (*фрајер*, *штицлов*), чинили су универзални језик омладине у већим центрима бивше државе. Стив их такође користи у приповиједању (*френд*, *фифти-фифти*) као и, несвјесно, преузете имплицативне изразе из рото-романа, књига („и слично”, „или тако нешто”, „и те фазоне” налик су *селинџеровским* изразима „and all that kind”, „anything like that” и „this stuff”), стрипова и вестерн филмова²⁰⁹ (*so long, amigo*). Да је Стивова лектира била махом на енглеском видимо не само по лоше акцентованим реченицама које често употребљава у наративу (*I like my country, do you understand? I'm businessman. Yes, man.*) већ и по неким особинама енглеске синтаксе нпр. премјештању вербалних ознака на крај реченице:

Са колима треба као са пичкама, бити груб и нежан, онда рећи: »Курво, ја сам твој Бог!«, i said!

Сав у знаку *цивилизацијских комплекса*, „који истичу приповиједачеву припадност њему сувременој урбаној цивилизацији и одређеном типу за њу везане културе” (Флакер 1983: 130), Стив, по својим одликама, нимало не одудара од параметра приповиједача у траперицама. Као прави представник *одјевног козмополитизма* (Флакер 1983: 134), он се облачи кицошки попут дендија, тренира тада изузетно популаран карате²¹⁰ (*Карате! Минимум снаге, максимум ефикасности!*), много полаже на свој тјелесни изглед као и на глас у друштву. Ампутираног нерва за љепоте природе и ванградске пејсаже, Стивови излети изван „џунгле на асфалту” су ријетки и кратко трају, прибјегава им из пуког користољубља а не због прочишћавања свог бића од интегрисане градске културе. Окружен даровима савремености њима је и

²⁰⁶ Филм *Млад и здрав као ружа* има доста одлика козерије: актуелност, краткоћу, духовитост и забављачки став наратора. Стив доживљава овај филм као шоу програм чији је он водитељ а паузе између парадиранија пред камером попуњава документарним исјечцима из архиве тј. играном реконструкцијом својих злочина.

²⁰⁷ Изузев надимка Дебели Мики који припада *маторицу*, мрском припаднику свијета одраслих.

²⁰⁸ У сцени мрцварења Дебелог Микија Стив, док му чита *вакелу* пред погубљење пуну флоскула из погледаних филмова, нутка на смрт осуђеног да покуша макар на онај свијет отићи са стилем (*Буди човек, гукни неку паролу, људи те гледају! Прости нешто паметно!*). Кад за живот уплашени Мики погледа у камеру тражећи ту публику, приступ снимању филма постаје породичан, јер се тако у филмски наратив увео имагинарни слушаца тј. свједок. Јовановићев филм *Млад и здрав као ружа*, због пар оваквих контаката током филма, постаје управо репортажа о младом криминалцу са играном реконструкцијом његових „раних радова”.

²⁰⁹ Стивово разметање налик је понашању разузданог револвераша из рото-романа, изузетно популарних тих година. Да је ово штиво имало доста утицаја на њ, доказ су, поред преузетих израза, музејски примјерак пиштоља којег користи у својим злочинима и похарама те цитат Ричарда Видмарка из филма *Закон прерије* (1958) с којим као да покушава оправдати своју потребу за убијањем (*Можеш убијати, ово је слободна земља, али немој мрзети никога*).

²¹⁰ Брус Ли, хонгконгшка звијезда акционих филмова, глобално је популаризовао источњачке одбрамбене вјештине, поглавито карате.

опчињен (*Шта ради најбоља каросерија у Београду?*), критеријуме бира у складу с модерним вриједностима (*Кажми ми с којим колима се дружиши па ћу ти рећи колико вредиш, рекох ја.*) а у свакој ситуацији налази разлог за разметање фразеологизмима покупљеним из филмова (*Ciao, pussycat!*²¹¹) који су мјерило његове идеолошке оријентације.²¹² Исувише упућен на њих, поготово на њихов непоучни дио, Стив се уопште не разликује од осталих приповиједача прозе у траперицама, јер је и он „носилац несудјеловања у озбиљном свијету одраслих, одбијања њихових моралних и етичких категорија, жаргонске поруге њихову начину мишљења, (...) носилац напокон илузија забаве, алкохола и секса” (Флакер 1983: 208).

Као такав, младић ослобођен догми и њених стега, чист продукт сексуалне револуције, Стив нас не изненађује својом индиферентношћу. Она је логична посљедица његове аутсајдерске позиције, добровољног бијега из друштвених структура и гајења анимозитета према увријеженим вриједностима. Његов однос према текстовима прошлости је ограничен на сарказам:

*Љубав најлепша ствар на свету али за малу децу или како су се волели Ромео и Јулија '71-е.
Јебига.
Господи помилуј, амен и те фазоне.
Ти мене револвером, ја тебе револвером.*

који, поред перфорираног језика, најбоље осликава опозицију **наша култура ↔ њихова култура**. У ироничан контекст поставља и формулацију поезије као књижевне тековине:

Наша љубав је била кратка али бурна. Бриши, уздиши, пиши поезију, мриш, мриш, мриш!

Стив је калуп и по питању омразе старијих, односа према њиховом свијету, и вриједностима које они уважавају. Једнако суров према свима, у наративу ипак наилазимо на покоју му слабост и то према „генерацији”:

Треба помагати онима који се воле у животу. Цео свет је против њих, у ствари. Ово двоје су доказали да се воле.

што се не би могло рећи за припаднике „одраслих”:

*Полази, цукело дебела! Ти ћеш да ми изиграваш фудбалску лопту!
Коњу матори!
Да видимо, чикице, какав си љубавник сада, као пролетер.*

Туђа девијантност било које врсте Јовановићевог антихероја срди или тјера на узвратни ударац. Одатле не чуди немогућност помирења са дебаклом доживљеним у полицијској станици. Несклон признавању пораза и поштенom повлачењу пред јачим противником, он се свети јавним испадима. Демонизација Стива као представника неморалне и изузетно насилне омладине наставља се осликавањем његовог, данас потпуно непривратљивог, маскулиног погледа на свијет:

Новинарка: Ниси сентименталан. (...)

²¹¹ Фраза преузета из француско-америчке комедије *Шта има ново, мачкице?* (What's new, pussycat?, 1965).

²¹² Сам његов надимак је омаж Стиву Меквину, изузетно популарном америчком глумцу, познатом по сценама аутомобилских журњава у својим филмовима.

Стив: Па наравно да нисам. Знате, рибе су рибе, за шта служе, знате за шта служе! Шта ја могу што нисам риба, што их је живот зезно?

Ништа мање неприхватљив је и увредљив тон којим чашћава све који му „миришу” на хомосексуалце:

Све го манекен! Педери, некоси, пекице...

Испунивши образац обавезне хетеросексуалности, Стив не размишљајући о сопству нити преиспитујући своје поступке, гледаоцу наставља образлагати властиту безосјећајност и егоизам филозофским разбацивањем плитким свјетоназорима:

Накнадна веома важна напомена! Најзад сам пронашао онај део личности који ми је увек трагично недостајао – пуцу! Човеков најбољи пријатељ није ни верна жена, ни добар друг ни веран пас. (...) Човеков најбољи пријатељ је... Шта мислите ко? Изволите, изволите. Имате још мало времена да размислите. Точно²¹³! Револвер!

Из датих теза и детерминанти можемо извести критичко мишљење о немалом успјеху Јована Јовановића са филмом *Млад и здрав као ружа*. Без литерарног предлошка и претходника међу синеастима, Јовановић је успио визуелизирати и, као аутор лика, компоновати аутентичног *фрајера* по угледу на стандарде и начела прозе у траперицама и то, како ће се показати, једини у југословенској кинематографији.

7.3. Антисоцијалистичке „обланде”

У претходним одјељцима смо се већ бавили могућим разлозима за 35-огодишње таложене прашине на ролне филма *Млад и здрав као ружа*. Без обзира на фиктиван сценарио (Стеван Стив Николић није компонован по постојећем узору), документаристичку визуализацију (снимање камером из руке, статисти натуршчици, компоновање филма као *self-recording*) и непрзивање никог поименично, овај Јовановићев филм није одобрен за свејугословенску биоскопску пројекцију. По једној ауторској изјави, његовом филму о савременом младићу наочету²¹⁴, инфицираном цивилизацијским добрима а не важећом доктрином, пресудио је нико други до СУБНОР и љубоморне колеге²¹⁵. Шта је то, поред наведених повезница са реалијама, могло бити увредљиво по ветеране из НОБ-а? Ако занемаримо шкодљивост Стивових цивилизацијских комплекса по могуће адресате, јер су дотични убојитији на платну него у тексту, Јовановићево разбијање сниматељских калупа и ванредну ласцивност овог филма, остаје нам само изругивање социјалистичком контексту.

²¹³ Алузија на Оливера Млакара, познатог телевизијског спикера и водитеља квизова *Позив на квиз* и *Златан погодак*. Гласовна алузија је поткријељена визуелном пошалицом окретања дршке револвера и држања истог попут микрофона.

²¹⁴ Стива називам наочетом због његовог одбијања да буде биографичан. Попут осталих приповиједача у траперицама, родитеље не помиње и његов филмски живот почиње одласком у војску.

²¹⁵ „Треба бити поштен па рећи да је Слоба Новаковић у 'Комунисти' објавио позитивну критику филма, да су комунисти били коректни, а некоректни представници СУБНОР-а и покварени филмски радници, (...) који су хтели једног генија да елиминишу” (Миливојевић, 2006). „Занимљиво је да је филм 1972. године био позван на Берлински фестивал, али су тада подобни филмски радници спречили учешће мог филма на великом филмском фестивалу” (Б.Н. – М.К., 2006).

Једна од темељних претпоставки прозе у траперицама на подручју савремене социјалистичке средње и источне Европе је њезин отпор, првенствено средствима ироније, шаблонизираним и клишеизираним језику чиновничко-канцеларијског типа, језику новинске публицистике и масовних медија, савременој политичкој реторици говора и митинга, па све до клишеизираних фразеологије друштвених знаности и марксизма, онакве каква се употребљава у настави и популаризаторској лектури (Флакер 1983: 171).

Овај Флакерев навод је могуће појашњење за изузетно незадовољство филмом *Млад и здрав као ружа*, које је условило његову скрајнутост. Иронија у клишеима похватаним по састанцима многих социјалистичких тијела из којих је, због непримјереног понашања, искључен²¹⁶, битан је факт Стивоу успјеле карактеризације. Понекад тај саркастични осврт на рјечник социјалистичких апаратчика није ништа друго него театрална поза уприличена за његов интимни дневник, приказ ноншалантног односа међу члановима *клане*:

Стив: Фрајеришете по свету, брукате ову поштену земљу!
Кулов 1: Е буразеру, ниси на синдикалном састанку.

Скоро па симпатичним би могли назвати Стивов начин изнуђивања новца за своје сексуалне услуге:

Хало! Хало! Станица Народне милиције? У интересу здравља народа, пријављујем једну заражену лепотицу!

или констатацију која прати сцену пријећења пиштољем Дебелом Микију који се, у том часу, налазио у загрљају наге дјевојке:

Шта је, матори? Ниско се мазии? Квариш народну омладину?

Невине опаске овог типа сигурно нису биле довољне да разгоропаде цјепидлачки цензорски апарат као ни, сумњамо, пјевушење познатих комунистичких пјесама мимо њиховог правог контекста²¹⁷, али су се и безазленије ствари цензорима у југословенској поп-култури²¹⁸ чиниле штетним. Погрешног поимања и контекстуализације „по наређењу”, тих година није недостајало у умјетничкој критици. Јовановић се, знајући за глас који га прати, одлучио ослонити на дедукцијску свијест гледаоца која ће правилно реаговати на асоцијације у наративу и тако се оградити. У филму *Млад и здрав као ружа* тако имамо наизмјенични слијед, цензорским ушима угодних, патриотских изјела:

²¹⁶ Стив у уводном дијелу филма наводи да је „[...] бивши члан пионирске организације, бивши члан Народне омладине, бивши омладински руководицац, бивши члан Социјалистичког савеза [и] бивши члан Савеза комуниста.”

²¹⁷ Стив иронично пјевуши познату пјесму *Партизан сам, тим се дичим* док ради као разносач хране животињама у зоолошком врту, *По шумама и горама* док блудничи са градским љепотицама, а његов другар му звиждањем *Интернационале* дојављује да стиже полиција.

²¹⁸ Ништа мање смјехотресно не звуче ни данас многе опаске апаратчика датих својевремено по питању одређених момената југословенске популарне културе. Издвојићемо као примјере називање (и забрањивање њеног радијског емитовања) пјесме рок-групе Рибља чорба *Проклето сам* неистинитом у самом наслову јер у социјалистичком друштву нико није сам и осуду Предрага Вранешевића на четрдесет дана затвора због плаката за наступ његове групе Лабораторија. Њиме је грађанима Новог Места био „увређен социјалистички морал и повређена патриотска осећања”. На плакату се налазио лик Вилмоша Каубоја који је својом сличношћу и скардношћу „вређа[о] лик и дело друга Тита” (Јањатовић 2007: 124).

Слушај, матори, немој да се зезаш! Ја те лепо питам да ли овде има неко зезање за мене. Е па нећу да шљакам за труле капиталисте! Ја волим своју земљу!

и циничних а оптужујућих с којим се, посредно, указује на неку друштвену болест:

Конобар: Шта господин пије?

Стив: Шта шта шта шта? Нема госпoде, сви смо другoви! Освести се мало, стара Југославија је пропала '41-е. Не пијем ништа! Шта је, ништа? Ја сам антиалкохоличар!

Конобар: Онај другар тамо плаћа. Пита шта ћеш да попијеш.

Стив: Да није члан Ка-Пе-Јууу?! Пукица, богати!

Начинити наратора неутралним је, такође, само Јовановићев параван за повремено прозивање власти.²¹⁹ А да је Стив искрено безидеологизираи, да су све дотад изречене патриотске мисли биле празне флоскуле, те да он не мисли издати своју генерацију старијима због њихових „златних телади” тј. идеала, доказује скоро па манично захтјевање да му се плати *ситан цинк*²²⁰:

Инспектор: Шта мислиш да радиш за нас, за закон?

Стив: За Црну Марицу? Хоћу. Колико плаћате? Хоћу све, само пре свега да врисне лова! Колико плаћате? (...) Ја волим ред и закон, колико плаћате?

Стивове вербалне бравуре, иако најочљивије, сигурно нису биле разлог за 35-огодишњи непомен филма *Млад и здрав као ружа*, макар не једини. Реалније је помислити да је за то понајвише крив избор Београда за мјесто радње. Стивово понашање и размишљање, попут Чангијевог у забрањеном роману Алојза Мајетића, немогуће је и неприхватљиво у социјалистичком друштву па га као таквог треба одстранити из јавности²²¹. Овакав екстатични декламат Платоновог сљедбеника могао је мимоићи Јовановићев дугометражни првенац да овај није одлучио релативизирати фикцију наратива и аморализирати баш свој град. Пошто се под фикцијом не подразумејева у потпуности пресликана стварност, Јовановић је овакав наратив могао везати не за постојећи Београд него за неки дистопични главни град исто такве државе и тиме удаљити контекст од Титове Југославије. А. Ц. Бредли је почетком прошлог вијека назначавао да „уметничко дело није део стварног света, нити је његов одраз (...), већ је свет за себе: независтан, потпун, аутономан” (Долежел 2008: 5), али за конструисање жељеног ефекта стварности²²², Јовановић је морао преплитати препознатљиве стварносне координате времена и простора, историјске догађаје као и политички контекст са фиктивним наративом. Ређају се називи новина (Чик, Политика Експрес, Мики), установа (Хотел Југославија), предузећа (ИМТ, ИНА), општепознатих мјеста (Славија, Политика) и људи који су стварно постојали (Радивоје Лола Ђукић,

²¹⁹ Аутор је признао да му није било лако остати непристрасан при писању сценарија за филм *Млад и здрав као ружа*, јер је његова породица била жртва социјалистичког режима (Јовановић, 2017).

²²⁰ Поткупљивост индивуде (у социјализму, иначе, третирана као слабост малограђанина) сигурно је прихватљивија од неконтролисаног набрајања системских грешака. Јовановићев избор ње као елементарне Стивове карактеристике можемо подвести под аутоцензуру.

²²¹ Овдје се наслањамо на Јовановићев исказ о невјерици коју такође сматра разлогом скрајнућа његовог филма: „У време титоизма био је јак Савез бораца, који нису хтели да признају да у Југославији поред Титове омладине, имамо и криминалце и наркомане, да се јављала нека другачија популација, а овај филм показује управо то, показује реалну слику ствари. Нису хтели ни да признају да Служба Државне безбедности регрутује те криминалце у своје редове да буду плаћене убице” (Павловић, 2010).

²²² „Референцијална илузија” која посипјешује вербовизуелну идентификацију одређеног простора (Барт 1990: 195).

Жан-Лик Годар, Волт Дизни). Стварне локације и лица, сада као дио фикције, Стиву обезбјеђују идентитет а наративу кредибилитет.

Успјешност Јовановићеве визуелне идентификације романа у траперицама резултовала је незваничним бункерисањем филма *Млад и здрав као ружа*, као и ауторовим смјештањем међу синеасте црног таласа, којима „ни стилски, ни идејно, ни тематски” (Златић 2018: 65) није близак, а који су у то вријеме били изопштени због „прекрајања друштвених истина”. Живојин Павловић у бесједи о маргинализацији неких његових и филмова Душана Макавејева (1932–2019) и критике истих као неправих одраза стварности је објаснио, међу осталима, и Јовановићев случај:

Верујем да у Совјетском Савезу оних четрдесет милиона бирократа и њихових ужих породица, који су привилеговани и који представљају касту што осталих сто шездесет још како музе, мисле да се друштвени процеси догађају међу њима, а не међу оних осталих сто шездесет милиона. С обзиром на то да се ови критичари »црног« у нашој кинематографији налазе у сличној ситуацији када је реч о нашем друштву, и с обзиром на то да су бескрајно удаљени од прве улице лево или десно којом пролазе свој уски свакидашњи троугао од куће до кабинета, од кабинета – колима, наравно – до сале за конференције, од сале за конференције на вечерњу партију покера или до будоара своје љубавнице, па опет до куће – и тако: вечни круг трајања – а да им сазнања долазе преко реферата из разних институција које их опскрбљују информацијама о текућим друштвеним гибањима, логично је да оно што је за Мака и мене (...) живот, за њих нешто сасвим друго: отпадак од живота (Павловић 1990: 32).

8. ЈЕЗИК ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА

Да „нова проза тражи нови језик једнако као што и поезији требају нови извори” (Шкворецки у Флакер 1983: 120) чињеница је више пута потврђена у досадашњем дијелу рада. Посебно поглавље посвећено језику прозе у траперицама налазимо нужним због његовог посвемашњег утицаја на савремену књижевност, масовне медије, филм, новокомпоновану музику, али и антилитерарну булеварску штампу, ту књижевну макулатуру, која се, и у дигиталној ери, чита у купеима возова, љетовалиштима и кроз пукотине школских клупа.

Језик форсиран у југословенским медијима, књижевности и разнородним часописима, поготово у периоду након Резолуције Информбироа, могао би да се назове савршено чедним и пуристичким. Ослобођен дијалекатских наслага, иритантан у својој високопарности, тај вјештачки српскохрватски од социјалистичких власти одобрен као правилан, видно је одударео од свакодневног простонародног говора, из којег би тек понекад искористио коју ријеч, обавезно је постављајући „у наводнике, као да нема права на постојање или као да се новинар оправдава што је њу морао употријебити” (Шољан – Сламниг 1955: 85). Инсистирање на чистоћи говора код спикера и пробраности израза у чланцима новинара производило је контрапродуктивну стерилност, која је на тај начин постајала иницијатор стварања аверзије код простијих упражњаватеља.

Уштогљеност званичног језика није могла да потраје²²³, јер се, јачањем тренда дијалекатских ТВ-серија²²⁴, баш као и миграцијама село → град, језик становника великих центара бесповратно рурализовао. Добијени лингвистички микс подразумијевао је и преузимање лексике из *шатровачког* говора, тог језика „колоквијалног типа, који се сматра да се налази испод разине стандардног говора школованих људи и састоји се или од потпуно нових ријечи или од постојећих ријечи које се употребљавају у неком специјалном значењу” (Шољан – Сламниг 1955: 83). Ријечи као што су *млазњак*, *соло* или *намештаљка* испотиха су се увукле и у књижевни језик и тако прешле пут од шатровачког израза преко неологизма до стандардног колоквијалног израза у којем више није могуће ни назријети његово право поријекло. Грани лингвистике која се бави проучавањем калкова није стран ни „обрнут пут: да стандардна реч, поред основног значења, добије и жаргонско (*икебана* – *старија жена*, или *снимити* – *видети*, *угледати*)” (Герзић 2012: 7). Разлика између званичног говора и говора младих као социјалне скупине је, већ почетком шездесетих година

²²³ „Телевизија је у почетним годинама својега емитирања у југославенском социјализму инзистирала на едукативном и просвјетитељском карактеру програма, али паралелно уз такве садржаје с годинама све су снажнији били западњачки, понајприје конзументистички утјецаји који су се натјецали с наведеним симболичким вриједностима, полако мијењајући навике, жеље и потребе југославенских грађана” (Колановић 2011: 96).

²²⁴ О могућем лошем утицају дијалекатских ТВ серија на сферу језика први је упозорио Игор Мандић: „...велике и популарне серије (...), у територијалној подијељености наших тв постаја, имају улогу зближавања свих наших народа. Будући да су серије један од малобројних програма које истовремено гледа читава Југославија, необично је важна чињеница што су све оне биле дијалекталне! Прије емитирања неке од тих серија, рецимо »Нашег малог миста«, још су могле постојати сумње, тј. бојазни, да ли ће сви гледаоци моћи разумјети нарјечја која им нису присна, с којима нису срођени. Али, било да се радило о дијалекталним серијама емитираним из београдског или сарајевског, било загребачког студија, али оне су у читавај земљи наишле на једнако разумијевање. Нарјечја су еминентни језик телевизије!” (Мандић 1973: 266).

прошлог вијека, била толика да се лексика потоњег неријетко морала појашњавати у фуснотама публикација.²²⁵

Књижевности народа Југославије су се дуго опирале језичкој збиљи, трудећи се да од ње не посуде ништа, поготово не *табу-ријечи* (Ладан 1969: 667) тј. просте ријечи. Не прихватајући радикалне ставове француског књижевника Рејмона Кеноа (1903–1976) по којем је говор улице извор нове књижевности, а правопис таштина одабраних (Кено у Сабљак 2001: XXII), наши стваралачки прваци и „новаци” и даље су стварали по традиционалистичким узусима и на окошталом језику, занемарујући притом да:

... су се изгубиле оштре границе између књижевног, стандардног, дијалекталног, локалног, жаргонског и *шатровачког*. Брзи развој друштва, социјално-политичке промјене, индустријализација, миграције, премјештање становништва, углавном сеоског у градове, туризам и многи други културолошки фактори у многоме утјечу на развој и распрострањеност *шатровачког говора*, али све мање оног говора који покушава бити тајан и затворен у себе, већ говора који својом експанзивношћу помиче границе језичног изражавања постајући препородитељ и обновитељ књижевног и стандардног језика (Сабљак 1981: 11).

Као што смо утврдили у претходном дијелу рада, у свијету, баш као и у Југославији, „нови израз” у књижевности је подразумијевао говорни језик обичног човјека, никако говор одабране мањине или друштвене елите. Пракса зачета у Сједињеним Државама романом *Ловац у жити* Џерома Селинџера и романима *псовача* Нормана Мајлера (Ладан 1969: 689), проширила се преко прозе *гњевних младих људи* и

²²⁵ Примјер ове праксе налазимо у пјесми Алојза Мајетића *Фрајер планира* објављеној у *Телеграму* од 13. 1. 1961. године (стр. 38):

на овај свијет су ме ушприцали
и то таквога
да сам ја једна солидна спорост
и зато не могу скопати
никакав трули коп

али немојте си утварати да ћу цркнути
ни говора
ја већ знам шта ћу
будем чолио једнога лијепога дана
стренџерицу с лимузом
и кад побјесни на мене
будем ћорио на таквој гомили сомова
да ћете ми одозго изгледати ко шпекуле

ипак ћу се по лојтрама
или у лифту још боље
спушћавати до вас
доле

у име клапе ћемо се нацугати
и то стопут боље
мил[и]јонпут боље него јучер код Жутога

(Тумачење ријечи: коп – добар посао, скопати – направити коп, чопити – ухватити, стренџерица – странкиња, ћорити – спавати, сом – хиљадарка, лојтре – љестве, спушћавати – спуштати, нацугати се – напити се.)

на наше просторе.²²⁶ Прве стидне назнаке жаргона у југословенским књижевностима биљежимо у дјелима најистакнутијих *кругова* и прототраперичара Шољана и Сламнига, а једини конкретни његови заговорници, који су се јавили прије или су стварали упоредо са триом МГМ и Мирјаном Стефановић, били су колумнисти *Студентског листа* Перо Златар (псеудоним *The Degi*) и Томислав Сабљак²²⁷ (псеудоним Шиме Сврдлић).

Уласком у другу деценију постојања бастарда од југословенске популарне културе²²⁸, „у којој се вишеструко и на различитим разинама мијешају с једне стране прозападњачке тенденције а с друге стране темељне тежње доминантне идеологије блиске Истоку” (Колановић 2011: 78-9), говор људи и омладине тзв. југословенског просјека толико се разликовао од званичног прокламованог језика да нас и не треба чудити што статистика о популарности не иде у корист дјела етаблираних аутора већ масовне литературе. Симбол немоћи државног апарата да заустави „свакодневни напад на укус читалаца, на морал младежи, напад на културни профил социјалистичког друштва” (Хорват у Колановић 2011: 83) тј. ескалацију шунда у виду ревијалне штампе еротског и трачерског карактера, петпарачких забавних романа те псеудонародне музике био је тзв. порез на шунд, којим се додатно опорезивао непоћудан материјал. Додатан проблем за лингвисте и језичке пуристе представљала је брза измјена стандарда у „необавезној лингвистици”, шатровачки говор младих се допуњавао и истискивао новогovor претходне генерације, што је сликовито приказао и Перо Златар у роману *Битанге, мирно*, повлачећи паралелу између вокабулара оца из 1957-8. године и сина из 1978. године:

Мали се Срећко никада није толко збуњено чудио своме старом као тих дана. Тата који је за њ био јединица за мјерење озбиљности, као да је подјетињео. Или као да му се у глави помакла нека вијуга кад стално извлачи смијешне надимке и говори неком прастаром шатром која је одавно исцурела из моде.

Те: »Чуј, Пикула...«, те: »Кужиш, Куга...«, те: »Слушај ме, Конјунктивитис...«, те: »Што је с Хартавим...?«, те: »Хоће ли доплазити и Индијанка...« и тако неразумљивије (Златар 1978: 213).

²²⁶ У присјећању Јована Ћирилова на београдску премијеру позоришног комада *Осврни се у гневу* Џона Озборна 1958. године налазимо реакције јавности на језичке бравуре глумца Слободана Цице Перовића (1926–1978) у улози Џимија Портера. „Његова немарна дикција” представљала је „потпуни раскид са предатном кристално јасном дикцијом Народног позоришта, па чак и слободнија варијација на далеко савременију дикцију Југословенског драмског позоришта” (Ћирилов 2008: 132). Око овог комада, у којем су „присутне све вредности које смо жудели да видимо на сцени – склоност ка анархији, инстинктивно левичарство, аутоматско одбацивање 'званичних' ставова, надреалистички смисао за хумор, нехајни промискуитет, осећања да нема тог крсташког рата због кога би се вредело борити, још све то подвучено непоколебљивим уверењем да нема оног кога треба оплакати кад умре” (Тајнан у Ћирилов 2008: 131-2), због знатних измјена у начину изражавања, створио се и култ личности: побуњеника Џимија Портера.

²²⁷ Томислав Сабљак (1934), угледни хрватски књижевник и научник, своје занимање за шатровачки говор крунисао је *Рјечником шатровачког говора* (1981) и *Рјечником хрватског жаргона* (2001).

²²⁸ Бастардност југословенске популарне културе је, кроз њене коријене, најбоље објаснио Веселко Тенжера (1942–1985): „Педесетих година, с још свјежим успоменама из рата и с навикама изградитељског елана, међу нас стижу и прве ласте, или ако хоћете, прве сирене, митологије забаве. Након корачница долази Иво Робић с мекопутним туристичким разгледницама о Јадрану, продужава с крилатицом сексуалне контрареволуције 'Само једном се љуби', и ту су већ прве чете насљедника. Доминирају игранке, с[в]инг и танго, конфекцијска одијела с картоном у реверима, фамозни ајер-коњак и крушковец, фризури на три ката и гумићонке посве планинарске намјене. Радио-апарати марке 'Космај' крче шлагере, али на сцени су још хероји рада: Алија Сиротановић, изумитељ, радници, тенори и јунаци фелтона о рату” (Тенжера у Колановић 2011: 78).

Како су романе које смо у досадашњем дијелу рада представили као корпус прозе у траперицама цензорске комисије посматрале искључиво као афирматоре нездравог отпора социјалистичком поретку, логично је што је и језик у њима био мета критике. Иако се од свих чинилаца романа Гроздана Олујић најмање негирао онај лингвистички, књижевна критика није гледала благонаклоно ни на њену праксу одмјереног уношења лексема увелико одомаћених у свакодневници у језик приповједача. Естетичар Златко Посавац (1931–2019) у *Што угрожава културу* (1961), свом тексту о пошастима популарне културе, за општи суноврат читалачког слуха и укуса у Југославији оптужује „технику, снобизам, малограђаништину, кич и фолклор, при чему културу на специфичан начин највише угрожава баналност свакодневице” (Посавац у Колановић 2011: 110-1). Захваљујући овом наводу стичемо јаснији увид у разлоге забране Мајетићевог романа *Чанги*, у којем пробрана лексика елитне књижевности не успијева да дође до изражаја од колоквијалног говора и омладинског жаргона. Појава романа *Кужииш, стари мој*, свог у загребачком идиолекту, у којем „традиционална златна аграмерска младеж конвертира онако средњоевропски, мијешано кајкавски и штокавски, а ипак тако складно и прпошно, прошарано љупком приморштином” (Ладан 1975: 98), није изазвала никакву јавну расправу, јер се за тих седам година (1963–1970) у Југославији елитна књижевност коначно раздружила од културе за масе. Пошто је Мајдакова успјешница аутоматски припојена потоњој, подведена је као дјело које није „културна вриједност”²²⁹ и као такво не подлијеже законима књижевне критике.

На велике и мале екране је језик новог доба већ био увелико укорачао²³⁰ када се урбаним изразом почела да служи и новокомпонована музика, у једном тренутку и најјачи огранак југословенске поп-културе. Стидни покушаји Корни групе (*Цигу-лигу, Поклони свој ми фото*), баш као и полушатровачки текст Душка Трифуновића *Воздра, ћоек* у извођењу краткопостојећег дуа Воздра, нису били праћени високим тиражима и медијском пажњом. Више одјека у јавности је имао први албум словеначке групе Булдожер *Пљуни истини у очи* (1975), чију промоцију је увелико потпомогао у том часу најцјењенији писац урбане популације Момо Капор, али се ипак за инсталацију „градског” израза и тема у хитове морала чекати његова појава у пјесмама Бијелог дугмета (*На задњем сједишту мога аута, Доживјети стоту*). Легитимитет новом изразу у Југославији на радио-таласима дали су тек панк и остали новоталасни покрети (Весић, 2019). Услиједила је деценија летаргичног односа медија спрема прописаних језичких стандарда, и у том анархичном тренду је испредњачила, пред сам распад

²²⁹ Право на постојање култури за масе ниједно надлежно тијело у СФРЈ није оспоравало, али су јој се оспоравали поучни и вриједносни елементи. Тако јој је на VI. конгресу Савеза комуниста Хрватске (1968) одузет културни карактер: „Не може се прихватити никаква диоба културе, јер социјализам не прихвата подјелу друштва на елиту и масу. Неукус и кич који се издају као 'култура за радне људе' нису културна вриједност. Радни људи имају право на највише културне вредности које је човјечанство створило и ствара” (Колановић 2011: 122).

²³⁰ Први „чисти” говор младих на некој од југословенских телевизијских станица забиљежен је у играној серији *Црни снег* (1966). Сценариста Радивоје Лола Ђукић (1923–1995) је искористио београдски сленг за рјечник непослушне и размажене тинејџерке Бубе, кћерке високог социјалистичког функционера Средоја. Овај инпут је прошао и код публике и код критике потпуно непримјећено.

Друге Југославије, увелико таблоидизирана штампа.²³¹ Истим путем пошла је и књижевност, јер нам је данас:

потребан речник жаргона да бисмо разумели савремену прозу, поезију, драму, модерне филмове, као и скоро све облике масовне комуникације, а нарочито телевизију. Без жаргона би, можда, и савремена литература била бескрвна и недовољно изражајна. Жаргон је до те мере присутан да је готово немогуће бавити се литературом а не употребити макар неки жаргонски израз, поготово ако је реч о делима намењеним младима, или делима која сами млади стварају. Могло би се рећи да се баш у жаргону најјасније огледа тежња младе популације да мења постојеће, устаљено, наслеђено; управо им жаргон омогућава да слободно стварају нове речи и својеврстан паралелни језик (Герзић 2012: 8).

Доказ за успјешно изведену тоталну вестернизацију, транзициони процес кроз који су, поред савремене српске, прошле све југословенске књижевности, налазимо у роману *Хобо* (2001) Зорана Ћирића (1962). Овај вишеструко награђивани роман је књишки сублимат реалног лингвистичког стања „на терену”, тј. у урбаној средини почетком овог вијека. Школски српски језик у њему налазимо тек у неизбјежним синтаксичким конструкцијама („Нишвил је био несиметрично осветљен град, са ограђеним камењарима и трњем, и са упрошћеним, не претерано вијугавим распоредом улица.” Ћирић 2012: 11), тим обландама за наративну неаутентичност и стерилност испуњену утровачким говором (Герзић 2012: 12):

Као човек тандема, Јоби је 'скакавцем' заголиоцао гркљан наранцастом вођи, водећи рачуна да се ни мрвица ганце не проспе по шљунковитој стази. Пингвин с расцопаном главом је завијао као сирена Хитне помоћи, те сам му набио песницу у уста. Сада је крварио на два места, али се бар стишао. Оног другог сам частио још једним волејом, овог пута у браду. Чуло се само јецање и запомагање. Нисам хтео да их расплачем – нису били моја лига – па сам се устремio на навијачког барјактара који је забезекнуто посматрао разбијачку магију тоталног фудбала. (...) „Еј, нема фрке”, замјаукао је наранцасти, „имамо лову. Ево узмите, вама више треба. Поштено. Ваша је трава, ваша лова.” Ах, та уличарска дипломатија. Јоби се одмакнуо, препуштајући ми дилку. „Чувај новац за добровољни прилог”, прилепио сам му шамарчину. Шамари опробано делују на овакве ситне, набеђене мангаше (Ћирић 2012: 13).

²³¹ Укидање цензуре тј. лабављење њене стеге као предуслов за југословенски „пут у демократију” неизбјежно је водило до посвемашњег дилетантизма и у новинарству. Примјер нездравих језичких промјена и мутације новинарског функционалног стила налазимо већ у уводу интервјуа непрофесионалног, али допадљивог наслова *Хвала „Асу” на лошем гласу* Биљане Шачић изашлог у 16. броју магазина *Хао* (28. августа 1989. године): „У Загребу неиздржива врућина: потоп, а не презнојавање. Ни дашка ветра да 'разјури' већ увелико устајао и млак, загребачки ваздух. Али, нађе се понегде и понека дебела хладовина. У башти баш с таквом хладовином, испред хотела Интерконтинентал, уточиште од ове досадне спарине нашла је наша саговорница Весна Змијанац, најпопуларнија фолк-певачица и – ускоро срећна мама. Признала је: из болнице 'Др Јосип Кајфеш', једноставно, побегла је и – овде јој је много пријатније за ћаскање. На столу, испред ње, читава ревија расхлађујућих напитака : који ђусеви с 'хиљаду коцкица леда', ајс-кафице, куп-сладоледи, кисела вода с ледом...!”

9. ТРАГОВИ И УТИЦАЈИ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА У СРПСКОЈ И ХРВАТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Проза у траперицама, и после је Флакеровог дефинисања, није постала миљеница књижевне критике, али се њено постојање и утицаји на изглед савремене југословенске прозе нису могли да пренебрегну. Суд већине стручних лица је био истовјетан оном Веселка Тенжера:

Мало фелтон, мало козерија, мало хумореска, мало политички виц, мало еротски приручник, или, ако хоћете, белетризирана новинска ревија од корица до корица. У томе роману нема интелектуалне амбициозности и комуникацијских потешкоћа као у оном из педесетих или шездесетих година, он напросто кандидира за своје мјестаице у послеподневној доколици читатеља, који неће бити 'увријеђен' претјераном супериорношћу писца над њим, чије су културе мање више исте и којих су мисли површно пристојне или пристојно површне. Човјек то прочита и заборави истога тренутка, осјећајући се помало превареним, јер су кримићи ипак занимљивији од те 'књижевности', а да не говоримо о томе да су десетак пута јефтинији (Тенжера у Колановић 2011: 162).

У складу с таквим општим судом о овој стилској формацији ствара и Дубравка Угрешић (1949–2023) свој прозни првенац *Поза за прозу* (1978). Овај еклатантан примјер експерименталног романа у модерном руху није првина, јер се увелико наслања на *Одломке измишљеног дневника* Мирјане Стефановић, и то не само по опсежним нараторовим књижевнотеоријским размишљањима. Већ на првим странама Угрешићкине прозе сазнајемо, кроз нараторкину аутопародирајућу кивност, да је личност приповједача прозе у траперицама установљена од стране Александра Флакера неактуелна и *out*:

А мене лично увијек разбјесни та *ich*-форма, то дрско подметање инфантилног, несигурног, интелигентног, бруталног, оваквог и онаквог приповједача који тобоже није сам аутор. Врага није! Сви ти писци подметну своје приповједаче само зато да би несметано могли бити – лични! (Угрешић 2001: 11)

баш као и њен језик:

Сазнала сам, на примјер, да не смијем употребити изразе као „кужиш, стари мој”, „так се фура”, „бродо” и читав низ других, јер је немилосрдно жаргонизирање књижевног језика само придонијело љепотичину издахнућу.

Сазнала сам и то да ми ликови не би требали приповиједати у првом лицу, говорити „и те ствари”, „и тако то”, да не би смјели користити англицизме, „if you know what i mean”, да никако не смију навући траперице, тај 'поглед на свијет', јер се моде мијењају, а свака права књижевност мора барем мало рачунати на вјечност (Угрешић 2001: 14-15).

Иако приповједачица Дубравке Угрешић у овој романескној скици користи све оно против чега у уводу диже глас – *ich*-форму, ироничан став према текстовима прошлости, нелиричне реченице, као и изразе као што су *Мој дилбере and so on* (Угрешић 2001: 105) – *Поза за прозу* не припада корпусу прозе у траперицама, мада јој је наратив изграђен на дијалогу савременог романа и популарне културе у социјализму. Шаљив тон приповједачице, снажан конструктивни елемент и њених познатијих романа *Штефица Цвек у раљама живота* (1981) и *Форсирање романа-реке* (1988), неодвојив је дио литерарне комбинације Моме Капора у збирци *И друге приче* (1973) која се на нашим просторима узима као темељна за формацију кратке градске приче –

читаног али не толико књижевно признатог стандарда популаризованог пред сам истек „рока трајања” прозе у траперицама.²³²

Баш као што су траперице – као симбол литерарне формације из наслова овог рада – постале дио конвенционалног облачења у Југославији, тако је и проза названа по њима прерасла статус субкултурног феномена и постала градивни елемент популарне културе. До јуче новина и једини одговор на свјетски „нови израз”, цинс проза, у вријеме када ју је Александар Флакер дефинисао (1976), није више била тренд, као што се да назријети из Угрешићкиних навода.

Поменути кратка градска прича, установљена од стране Моме Капор, могла би се узети за насљедницу прозе у траперицама. Ова занимљива градска хроника својом безличном конструкцијом у великој мјери подсећа на новински фељтон, што је разумљиво ако знамо да су њени популаризатори – Момо Капор, Перо Квесих (1950–2023), Звонимир Милчец (1938–2014) и Давор Сламниг (1956) – низ година радили као новинари-репортери или колумнисти. Њена необавезност и непосредност у односу према читаоцу („Дакле, код досадних пилића *again*.” Сламниг 1983: 80) створила јој је фаму присности, коју је велики број новинских конзумента препознао као једини битан сегмент савремене књижевности, аутоматски је класирајући у њу. Незагађена идеолошким кодом а у константном дијалогу са популарном културом западњачке провенијенције²³³, градска прича се бавила свакодневном митологијом просјечног Југословена, а поистовјетивост читаоца са наративом исте узећемо за главни разлог њене популарности. Могући јунаци увелико урбанизованог начина живљења и до јуче непојамног размишљања потраживали су овјековјечивање, јер је:

...дошло до наглог преврата вреднота, јер ако се малоприје умирало за крупне ријечи и велике идеале, сад су хтјели живјети за ситне и свакодневне ствари: посједовати обиље потрештина, а не само гледати их по иноземним часописима и у живојним филмовима. У неким случајевима показало се како је таква преокренута жеља постајала одједном прави злодух, што је знао једне отјерати на робију, друге у пијанство, треће у опуштеност или одбијање свега што не доноси непосредан ужитак. Није се морало рећи, али се тако недвојбено осјећало: ваљда је већ једном

²³² Момо Капор није био имун на непризнавање од стране академског кора и нимало похвалне опаске о његовој прози у медијима. О постојећој подјели књижевности, односу према ауторима „забављачке” литературе и разлозима раздора Капор каже: „Под овим поднебљем, постоје две књижевности – једна официјелна, призната, затворена тврдим корицама књига, и друга, могло би се слободно рећи, илегална, подземна и испљувана, потцењивана и забављачка, увређена и понижена – она која живи свој живот на страницама новина, на радију и телевизији. [...] [Писци друге се доживљавају попут] заблуделог и отписаног рођака из провинције што стоји у предсобљу и чека да га исправни и часни рођаци приме на славу [...] И тако, чека тај несрећник, извињавајући се читавим својим ставом што је још жив и радо читан по фризерацијама и недељом по подне на дивану у трпезарији, што још дише, што се миче и, на крају – што га воле! Никада јаз између ове две књижевности није био дубљи и шири него данас, кад реч *фељтониста*, у земљи која поносно води европску трку по броју неписмених, звучи као најцрња увреда” (Капор 1982: 487-488).

„У суштини нетрпељивости коју озбиљна критика гаји према новинским писцима, када се ови дрзну да то што пишу прогласе литературом, чини се да лежи страх. То је извештан страх од разумљивости и допадања, ерго: оно што схватам и разумем, оно што ме радује, није и не може бити велико! Велике су само ствари недоступне нашем духу и поимању. Ово схватање однеговано је у недрима наше историје књижевности (школска варијанта)” (Капор 1982: 496).

²³³ Изузетне примјере извршене вестернизације прозног израза у југословенској краткој градској причи налазимо код постмодернисте Војислава Деспотова (1950–2000). Његов роман *Психопатак* (под називом *Мртво мишљење*, 1989) из 1982. године представља поглед савременог и образованог Југословена на стварност: „Највише га [Сава-центар, примј. М. М.], свакако, обожава због могућности да се иза његове величанствене визуелне популарности скрива нешто непознато, unknown и unbekannt, тешко схватљиво, something else и нешто друго, једно проклето и занимљиво наличје које, како ме је научио вишегодишњи живот писца и нерадника, постоји у свему на овом свету, на овој планети званој Земља, глобус, мица-окретаљка” (Деспотов 2021: 66).

дошло вријеме живјети за себе а не увијек за будућност, требало би да је већ наступио час лагоде – малага насладе струји кроз опуштене, ненатегнуте жиле, тијелом које више не тишти тјескоба и немаштина. Људи су се морали поново сјетити својега тијела, те су почели више бринуту о њему. (...) бијаху посве запустили одјећу, његу косе и коже. Сад им је одједном синило у свијести: имају једну једину тјелесну прилику – завјетни ковчежић тијела. И почели су га тетошити што су више могли, жртвоваху му све што су имали (Ладан 1975: 99-100).

Миље кратке градске приче није био омеђен, за разлику од прозе у траперицама, на мјеста на којима се окупља млади свијет, а ни виновници њених наратива нису били тинејџери. Више слободе на том плану произвело је и појаву урбаних средовјечних писаца, аутора којима писање није било основно занимање већ успутни хоби. У наративу окренути сјећању на прохујалу младост, они су разградили основни концепт прозе у траперицама и кратке градске приче, као њене наследице, и створили питку литерарну патворину, коју ћемо овдје, због њене отворене комерцијалности и неакадемизма, именовати као посттраперице или „блефконструкцијску”²³⁴ прозу. Шампиони овог наративног модула прозе у траперицама су били Душан Прелевић (1948–2007), Бобан Петровић (1951) и Бора Ђорђевић (1952–2024), угледни југословенски поп-рок музичари. Овакав урбани израз се у првој половини осамдесетих година етаблирао у популарну музику и, као носилац изузетно слушаних нумера, представља свједочанство тзв. декадентног социјализма и „неживљеног потрошачког менталитета који се [...] претв[орио] у религију” (Томц 2010: 66). Тако су рани текстови Бранимира Џонија Штулића (1953), фронтмена загребачке групе Азра и гласноговорника читавог новоталасног покрета, низ текстуално упечатљивих сонгова о „модерном вавилону”, свијету „усмерено[м] на овде и сада” (Томц 2010: 66).

Свепрожимајућој лингвистичкој вулгаризацији новог књижевног израза у посљедњој деценији постојања друге Југославије²³⁵ интелектуалним приступом проблему супротставили су се аутори нове генерације – од којих је најгласнији био Милан Оклопцић (1947–2007) – и некадашњи „вјесници новог доба” Мирјана Стефановић, Томислав Сабљак, Звонимир Мајдак и Перо Квесић. Посљедњи је чак написао и роман са којим се заокружила ера прозе у траперицама и потврдио њен нестанак – *Што ми раде & што им радим* (1984). Објављиван испрва у наставцима у *Полету* (1978–79), часопису Савеза социјалистичке омладине Хрватске и медијском покровитељу „новог вала”, роман о једном петку тинејџера Петра Крешимира, „свакодневици младог и урбаног протагониста, Загребу, једноставној фабули и урбаном језику којем посезање за сленгом није страно” (Погачник 2010: 184), иако је изграђен на карактеристикама прозе у траперицама, претеча је *coming of age* формације код нас и један је од првих тзв. градских романа. Овај Квесићев роман је апотеоза урбане средине и урбаних навика његових становника. Премда заснован на сочном дијалогу, у овом наративу ни он није писан жаргоном или шатровачким језиком већ компилацијом омладинског новоговора и школског српскохрватског, миксом којим се почетком осамдесетих уистину говорило у Југославији. Тај коине говор своју

²³⁴ Појам „блефконструкција” преузима од Боже Копривице који је тако окарактерисао некњижевност у новинским „политичко, фудбалско, музичко” причама београдског мангупа Душана Прелевића Прелета: „Приче Душана Прелевића су 'лекција из приповедања' за младу генерацију која негује 'блефконструкцијску' кратку причу, празну и фолирантску” (у Прелевић 2015: 8).

²³⁵ Не марећи много за академске узусе, Душан Прелевић је неријетко у својим причама и колумнама прелазио границу језичке пристојности. Вулгаризацији, поред једноставних наратива, дугује читаност. „Потура ми неку смрдљушу под нос. Хашиш. Што нема Драву, јебем га црног! Минца ми дотури конзерву пива и угасим пожар од синоћ. Питају куда идем, шта свирам, одакле сам... Пусту причу! Вози и кењај, мислим, али ипак одговарам. Да нису стали, још бих ладно муда на киши. [...] Све нас је заразио, јебем ти фараона!” (Прелевић 2015: 51)

званичност дугује његовој посвемашњој употреби у медијима, али и књижевности, која се њиме, као референцијалном илузијом, морала користити при дескрипцији урбаних топоса. Петар Крешимир њиме одлично влада, али он није бунтовник, иако слуша рокенрол музику и радо чита романе као што су *Ловац у жити*.²³⁶ Из Квесићевог романа ишчишћене су и субверзивне реалеме тј. болне „истине” о социјалистичким промашајима, тако да је у *Што ми раде & што им радим* највиши домет прозивке друштвеног система безазлена опаска о партизанском филму:

Дошљак слегне раменима: “Домаћи.”

“Је ли партизански? Наши народи у херојској борби против надмоћнијег непријатеља и домаћих издајника?” (Квесић 2010: 87)

Жанровска неодређеност је литерано обиљежје поменуте деценије, па се, сходно томе, основне идеје и начела прозе у траперицама могу да пронађу и у дјелима аутора који су постали дио канона „високе” књижевности: ријеђе је то ефектан начин за изругивање (Смиљанић) а чешће означитељ јединствености млађе генерације (Трибусон, Селенић, Ловаш). И док је код Радомира Смиљанића (1934–2019) жаргон тек лингвистичко средство за креацију гротескних природа полуписмених градских доколичара (*Убиство у кафани Дарданели*, *Љубавни случај шампиона*), код Илдико Ловаш (1967), ауторке из постсоцијалистичког периода транзиције, у роману *Шпанска невеста* (2008), исти налазимо у улози колоквијалног језика младих из посљедње југословенске генерације.

„У рачвању модела прозе у траперицама које наступа с 80-им годинама дио романа наслеђује старе облике отпора који су сада смјештени у нови контекст” (Колановић 2011: 305), контекст потрошачки оријентисаног друштва, али је све више „романа у којима се отпор артикулира кроз сјећање на младеначке дане приповједног субјекта, а популарна култура која прати ритуале опонирања појављује се у дијакронијској перспективи” (Колановић 2011: 314). Роман Горана Трибусона, жанровски најразноврснијег књижевника из осамдесетих, *Повијест порнографије* (1988) управо на овај начин резимира „године нараштаја који је стасао упоредо с успоном и падом социјалистичког модела друштвене организираности, који се обликовао у годинама снажних идеолошких притисака, али и пробијања 'жељезне завјесе' незаустављивим глобалним продорима медијске и поп-културе, који је био у исто вријеме бунтован и романтичан” (Јуришић у Трибусон 2004: 447). Наратив овог, махом аутобиографског, романа представља литераризован пресјек тродеценијског периода постојања бивше државе и времена неполитичког бунта у којем су се у југословенским књижевностима створили услови за настанак прозе у траперицама. Написан из угла свједока, који у роману дефинише свој развој и старење, као и скори распад државне заједнице, Трибусонов апологетски спис *Повијест порнографије*, због акумулације многих елемената традиционалистичког приповиједања (линеарна наративна, поучан крај) представља развијени вид новог романескног жанра на овим просторима: *coming of age*-а. Овај *bildungsroman* модернијег кроја доживљава инстант

²³⁶ Огрезао у конформизам, Петар Крешимир сањари о „животу по свом”, али за њега нема довољно храбрости. Његова интерпретација Селинцеровог *Ловца у жити* је образац вајкања којим равнодушна генерација објашњава своје нереаговање: „Има једна књига која ме одушевљава. 'Ловац у жити', требало би је прочитати. Обара ме с ногу. У њој ти има неки фрајер... напусти школу. Потом три дана лута прије него се врати кући. И у та три дана сретне хрпу разноразних интересантних типова, све их прозре, пријеђе цијели свијет у маломе, све упозна, па се на крају све што му се десило склопи у слику у којој све добије неки смисао, а што се главног лика тиче, полудиш како је фантастичан. А погледај нас: прође мјесец дана па ништа! Прође година... У животу није као у романима. Прва разлика – већина ствари у животу догађа се тек тако, без икаквог смисла...” (Квесић 2010: 166).

популарност, а Трибусонов *modus operandi*²³⁷ преузимају многи млади аутори нпр. Боровој Радаковић (1951) у *Cjaju epohe* (1990). Новосковани жанр и у српској и у хрватској књижевности бива занемарен још у свом пупу зарад наратива стављених у службу „фризирања” националног идентитета.

Иако се на социјализам већ првих година деведесетих гледало као на далеку прошлост, ни тзв. елитна српска и хрватска књижевност нису могле без присјећања на њега. Ову нежељену везу младодемократског друштва са, у међувремену озлоглашеном, социјалистичком доктрином, објашњавамо немогућношћу одбацивања прапочетака популарне културе на нашим просторима:

... у средишту књижевне редефиниције хрватскога идентитета у транзицији налазе [се] кодови каснога капитализма који су измијенили симболички идентитет њезиних грађана, као и крајобраз њихове популарне културе и свакодневице. Тиме се посредно успоставља континуитет проматране проблематике с раздобљем социјализма, при чему (...) [романи] дијеле овисност о западњачким популарнокултурним обрасцима и специфичну артикулацију отпора према доминантној идеологији на чије се мјесто у новом контексту уписују новоартикулирани национални идентитет и тржиште. Посебице када је ријеч о тржишту, популарној и потрошачкој култури, у таквој се артикулацији проблема транзиција може проматрати и као прегнанти тренутак процеса започетих још у социјализму. Притом популарна и потрошачка култура имају, дакако, другачију вриједност у новом контексту, како у стварности тако и у романима осјетљивима на динамику контекста (Колановић 2011: 341).

Оптерећивање новохрватске и новосрпске књижевне продукције са референцама на популарну културу тренд је у потпуности усаглашен са свјетским струјањима. Конзументистичка политика популарне културе, наслућена још у сатиричној пјесми Пађен бенда *Hamburger city* (1993)²³⁸, не подразумејева чак ни симболички отпор урбаног лица структурама, тако да њихову једину повезницу са романима бунта прозе у траперицама налазимо у колоквијализираном језику, који својом алитерарношћу неријетко додирује само лингвистичко дно.

²³⁷ Ни сам Горан Трибусон није успио да се не понови, па тако у његовом књижевном опусу налазимо аутобиографску тетралогију, која није прошла непримјећено, али није поновила успјех *Повијести порнографије*. У поменути тетралогију убрајамо *Ране дане* (1997), *Траву и коров* (1999), *Мртву природу* (2003) и *Вријеме љубави* (2017).

²³⁸ Носиоци „здравог” бунта су у другој половини прошлог вијека често били музичари, поглавито *рокери*. Традицију естрадног бунта, у самосталној хрватској популарној култури брзо угашеног, дизањем гласа против хрлећег конформизма отворио је ветеран југословенске сцене Јурица Пађен (1955):

Са ТВ реклама лавина котрља,
па би силом да у мозак се утрља;
слатка збиља сервирана попут креме,
наруцбом већ данас ријеши све своје проблеме.

Снови из конзерве, супер трајна срећа,
плаћање ситница, тек код поузећа;
пластика, дијета, секс, пахуљице и лажи,
сватко може наћи дио себе који тражи.

Имати или бити,
welcome to Hamburger City!
Имати или бити,
добродошли у Хамбургер Сити!

Дио стихова преузет са <https://www.discogs.com/master/1028424-Pa%C4%91en-Band-Hamburger-City>.

10. ЗАКЉУЧАК

Турбулентне поратне године донијеле су са собом знатне геополитичке и културне промјене. Нова ера, најављивана од стране пораженог блока као супериорног, а остварена у корист савременог човјека од стране побједничког блока, потраживала је и нови књижевни израз. У водећим националним књижевностима у периоду непосредно након Другог свјетског рата, није било могуће начинити неки велики заокрет по том питању, понајвише због диктата власти, чија ригорозност је неријетко прелазила границу фанатизма (макартизам, Comics Code Authority). Експериментисање са књижевним изразом и формом (Кено), као најсвјежији вид друкчијег, новом времену примјеренијег литерарног ракурса, у супротном, мање интелектуалном правцу одвео је амерички романописац Џером Д. Селинџер са својим *Ловцем у житу* (1951). Поједностављена форма (израз и конструкција) овог, убрзо свјетског, бестселера опчинила је читалачки плебс и постала синоним за бунт унутар граница књижевне умјетности. Прилагођеност његовог наратива масама довела је до његове дугогодишње забране у многим државама, па и у самим Сједињеним Државама.

Натруху другачијег, новог и модерног понијеће и наративи британских „бијесних младих људи” (angry young men). Они, вођени скоро па идеолошком мишљу о егалитарности у традиционално-кастинском британском друштву, први су агитатори побуне против устаљености у књижевности на Старом континенту. Кингсли Ејмис, Џон Озборн, Џон Брејн, Алан Силитоу и остали „бијесни млади људи” су уљуднији пандан америчким битницима, ствараоцима и самозваним ствараоцима у којима „постоји порив ка примитивном, ослобађању од тлачитељске улоге језика” (Сушко). Битничке перјанице Џек Керуак, Алан Гинзберг и Вилијам Бароуз су око *beata*, тог литерарног кастрата, успјели да начине инстант култ, али су им у стварању бит-иконографије увелико помогли холивудска „фабрика снова”, модни трендсетери, музички продуценти и гламурозни часописи. Претварањем *beata* у тренд, успјешно је изведена његова миноризација, те је тако од прилично радикалног контракултурног покрета стигао до цртице у *Речнику књижевних термина* по којој он као струја не доноси „ништа ново књижевности, ни у погледу садржине, ни у погледу форме.”

Различита поимања термина „ново”, „модерно”, „савремено” дала су разнолике одјеке у многим националним књижевностима. Тај тренд није мимоишао ни југословенску послјератну књижевност. Приземљена у хладноратовски вакуум, исцјепкана на републичком, националном, вјерском, идеолошком и културолошком нивоу, нејединственост поетика код савремених југословенских писаца је била осјетнија него у књижевностима других народа са сличним државним уређењем (Мађарска, Пољска). У времену обнављања књижевног живота у земљи, сачињеног махом од дјеловања пријератних писаца, блиских режиму или неодређеног става, нови књижевни нараштај је био присиљен да осцилира, формом и језиком, између *јесењитине* тј. незадрживе бујице ријечи, високог артизма и посвемашње ослобођености од „маниризма, књишке целомудрености и интелектуалне афектације” (Палавестра), јер „свјежијих” узора није било.

Непосредно након Резолуције Информбироа прекинуо се процес совјетизације југословенских књижевности, те се на тај начин од социјалистичких власти извојевала незванична дозвола за друкчији израз, савременији. Експериментисања у књижевности педесетих година прошлог вијека није мањкало, али је књижевна критика ипак издвојила оне ауторе у чијим дјелима је пронашла прве назнаке „западњачког назадаштва”. Међу „изолованима” су се нашли и „круговашни” – прототраперичари Антун Шољан и Иван Сламниг. Поменутима је спочитавана „потпуна

незаинтересираност за било какве озбиљније животне проблеме”, њихова ноншалантност, те „анемичн[а] љубав и шаљиви однос према жени” (Милићевић), и све оно што ће, за коју годину, изградити прозу у траперицама, својеврсни књижевни бунт против нефлексибилности етаблиране књижевности.

Проза у траперицама и њен невелик корпус у савременој српској и хрватској књижевности је била предмет истраживања у овом раду. Ову стилску формацију, знану и као цинс-проза, тј. њене каноне је 1976. године у ауторском дјелу *Проза у траперицама* дефинисао хрватски научник Александар Флакер. Иако термин „траперице” (као и енглески цинс) није својствен лексици српског језика, назив стилске формације „проза у траперицама” налазимо најприкладнијим, како због приближавања ере у којој је овај књижевни жанр био популаран (1956–1976) тако и због лакшег поимања лингвистичког тренда бивше државе, заснованог на толеранцији српског и хрватског говорног идиома.

Ради се о посебној врсти модерног романа (рјеђе су то други књижевни родови) исклијалом у окриљу сексуалне револуције. Шарм *траперица* је у њиховом непосредном приступу теми малољетничких слобода, али и приповиједању у првом лицу са енормном дозом ниподаштавања свијета одраслих, понајвише оличеном у жаргону, генерацијском „новомовору”. Њихова модерност се огледа и у њиховој конструкцији: у питању су кратки романи без заплета, поуке и лиричности, сведени на овлашну дескрипцију младог приповједача и скицирање урбане средине. Карактери младих приповједача прозе у траперицама су јако наглашени: дрзовитог понашања и плахе нарави неостварен подмладак супротставља се правилима и увријеженостима оствареног човјека, баш као по Флакеровој опозитној схеми:

nedorasli		odrasli
ja (lik mladića)		oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti)
nas dvoje (mladić i djevojka)		
mi (ja i moji drugovi – hrv. 'klapa', polj. 'paka', rus. 'molodoj narod' ili – pomorski izraz 'biči')	↔	njihove institucije (profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj)
naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice)	↔	njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost)
naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang)	↔	njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt).

По изјавама књижевне критике, које смо у раду нештедимице наводили, она се веома рано почела бавити анатемисањем прозе у траперицама, чак и прије појаве *Чангија* (1963) Алојза Мајетића, првог романа из ове стилске формације који је судски процесуиран. Тако је Томислав Ладан још 1962. године представио *младу прозу* – важећи назив за цинс прозу прије Флакеровог преименовања – као штиво у чијој позадини нема ничега осим „забављања, љубакања и обљубљивања” и чији су млади приповједачи „јунаци без јуначких дјела, витезови без витештва, угрожени једнако извана као и изнутра, [који се] затварају у мале скупине себи сличних такозваних друштваца [и који] не траже смисао, него ужитак, не истину, него угоду.”

Несагледавање нове поетике изван партијским директивама створене призме најчешћи је кривац за тек спорадично јављање и кашњење исте на југословенском простору. Апаратчици у редовима књижевне критике обрушавајући се на тзв. увозни и декадентни израз, одбијали су било какву инфилтрацију савременог у литерарно ткиво, те су, бранећи на тај начин канонизовани стил писања, присиљавали младе ауторе да са читаоцима саобраћају „испраним”, потпуно деземоционализованим стилем, далеко изван главних струјања епохе којој су припадали. Сходно томе, чак су и скромне назнаке прозе у траперицама, оличене у новом изразу Гроздане Олујић засметале критичком клеру у тој мјери да је њен прозни првенац *Излет у небо* (1957) проживио прави медијски линч искључиво зато што је „недопустиво *ружна слика* социјалистичке стварности” (Опачић), а не због својих наративних или конструктивних мањкавости.

Оштра пера критичких бојовника су заобишла првенце Мирјане Стефановић (*Одломци измишљеног дневника*, 1959) и трија лирика Мајетић-Мајдак-Глумац (*Пјесме*, 1960), иако су и у њима могли да пронађу непоћудан материјал, и дохватили се квазиисповијести Чангија Станишића, првог бруталног приповједача југословенске продукције прозе у траперицама, иначе централне свијести у роману *Чанги* Алојза Мајетића. Антихерој из наслова је саможиви вјетрогоња, те преступник и криминалац јако модерних схватања за учмалу средину у којој живи. Он својом агресивном природом плијени, уистину је лош узор потенцијално одушевљеном читаоцу којем би могао да усади сопствене прозападњачке вриједносне ставове, али је његова моћ подривања много невинијих капацитета од оне коју су му приписали у хиперболисаним интерпретацијама цензорског апарата. Роману је спочитана, као споран сегмент, и порнографија, која је своју минутажу у етаблираној књижевности добила баш у вријеме ескалације прозе у траперицама. Због спорадичних излета у експерименталну нарацију и ослобођености од увријежених синтаксичких односа и правила, архаичних и неодговарајућих за дочаравање хаотичног животног тока савременог младића, *Чанги* је „кривац” што се проза у траперицама као стилска формација сврстава у нижеразредну, популарну књижевност.

У периоду од појаве *Чангија* до изласка његове ублажене верзије *Čangi off gotoff* (1963–1970) у Југославији као да је прећутно разграничен еротски реализам од пуке порнографије, јер потоњи роман Алојза Мајетића није био судски процесуиран иако му није мањкало „представљачких дигресија” (Долежел), реалема и слободних сцена. Овај културолошки помак по питању либерализације погледа није са собом донио и разувјерење читаоца-лаика у убјеђење да је разлика између високе и популарне књижевности баш у егзистирању еротике у дјелима ове друге. Ситуацију је додатно закомпликовала и појава понајбољег романа југословенске продукције прозе у траперицама: *Кужиш, стари мој* (1970) Звонимира Мајдака, који такође није одговарао узусима домаћих критичара, јер је својом непоучношћу, те ноншалантним уличним изразом и материјалистичким погледом на свијет свог наратора, више одговарао јефтином булеварском штиву за разоноду, него билдунгсроману који је, у међувремену, постао дефиниција високе књижевности.

Овај „романчић о дечкима из предграђа” (Мандић) јако брзо је постао бестселер и дио популарне културе читаве бивше Југославије, баш као и фраза из наслова, која је била омиљена међу омладином, поготово након екранизације (Кљаковић, 1973). Књижевни легитимитет му елитистички настројена критика, као наративу сведеном на „фрајерске мини-исповиједи” и исприповиједаном на језику који је „крпљавина кајкавског и каванског” (Ладан), и поред додијељивања чеоног мјеста у Флакеровој студији, оспорава и данас.

Као локални одговор на европску моду дезинтеграције романа, чију репрезентативност као врсте онечишћују описи свакодневних тривија, што је

дефиниција „траперица” хрватског критичара Цвјетка Милање, из Београда стижу *Белешке једне Ане* (1972) Моме Капора. Иза ореола инфантилности овог Капоровог наратива – низање авантура мушичаве тинејџерке – налази се најсубверзивнији роман југословенске продукције прозе у траперицама. Популарност *Белешкама* није донио само пишчев невехементни израз већ и бунт освјешћеног човјека уобличен у наративу у политички обојене имплицативне исказе и отворено прозивање социјалистичких грешака. Капору се, макар званично, никад нису јавно спочитали Анини провокативни ставови.

На врхунцу популарности (прва половина седамдесетих година прошлог вијека) увиђа се формацијска несталност прозе у траперицама. Њена хибридизација је била неминовна: унифицирани норматив урбаног израза почео се раслојавати махом у сублитерарне облике, али су њене честице надограђивале и канонску књижевност (*Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића). Одмак од парадигме кроз експериментисање са изразом и приближавање тривијалној литератури трансформисало је уникатну методологију прозе у траперицама у шаблон, а њихове младе приповједаче у „зреле” и склоније компромису са структурама – јер они све више „прихватају свет такав какав јесте, и једина им је жеља да живе у складу са друштвеним конвенцијама” (Долежел). Изневјеравање супстрата прозе у траперицама и претварање њеног реалистичког мимезиса у конвенционални наратив са једноставним, коначним и апсолутним решењима омиљелим код публике извршиле су двије ведете ове стилске формације: Звонимир Мајдак и Момо Капор.

Већ при дефинисању формације Александар Флакер је знао да „за већи и сложенији облик романа проза у траперицама нема даха: она не може развити свој лик, она га не може увести у шири друштвени контекст јер би га то лишило његових темељних »издајничких« особина, она га не може интелектуализирати до те мјере да би његови искази имали пуноћу модерног »романа-есеја« нити га психологизирати у смислу репрезентативности за душевна стања савремена човјека.” Тако су аутори који су хтијели да искористе интересовање читалаца за цинс прозу писали на њеном трагу о младима у провинцији, постаривали своје приповједаче и подсећали их на младе дане, или их „уљуђивали” постжаргонским вокабуларом у градској причи. Спорадичних успјеха је било (*Загребчанка* Бранислава Глумца), али проза у траперицама више није била популарнокултурни феномен, изгубила је оригиналност тј. статусно и разликовно обиљежје, постала је „конфекција”, сезонски хит, трендовски допадљиво опште мјесто и начин карактеризације урбане омладине у савременој књижевности.

На основу закључака који су се диференцирали током тумачења цјелокупног југословенског корпуса прозе у траперицама, апострофирањем субјективних увида у ново са свјетским трендовима непознатих критичара, те упоређивањем са одредницама које је Александар Флакер издвојио у настојању да дефинише „своју” стилску формацију, покушали смо да поближе објаснимо особеност поетике цинс прозе, њен утицај на српску и хрватску савремену прозу, заједничку кинематографију, популарну културу, те рјечник простих и академских упражњаватеља. Замишљен као својеврсна допуна Флакеровој студији о прози у траперицама, која је академски компетентна дефиниција њеног нарочитог ткива и узуса, овај рад је конструисан као вид њеног формалног закључка. Њега је практично и немогуће извести као савременик, зато сматрамо да је ово истраживање, условљено временским отклоном од актуелности, макар у књижевноисторијском сегменту, комплетније од оног на који се ослања.

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

Amis (1962): K. Amis, *Sretni Jim*, Zagreb: Zora.

Bilopavlović (1977): T. Bilopavlović, *Ciao, slinavci*, Zagreb: Znanje.

Braine (1965): J. Braine, *Put u visoko društvo*, Zagreb, Naprijed.

Braine (1965): J. Braine, *Život u visokom društvu*, Zagreb, Naprijed.

Бегел (1986): Л. Бегел, *Мемоари једног макроа*, Београд, Нови Сад: Просвета, Матица српска.

Бегел (2002а): Л. Бегел, *Бездомни есеји*, Београд: Самиздат Б92.

Бегел (2002б): Л. Бегел, *Exterritorium, сцене с краја миленијума*, Београд: Стубови културе.

Влајковић (1971): С. Влајковић, *Неко друго лето*, Београд: Просвета.

Глумац-Мајдак-Мајетић (1960): Б. Глумац, З. Мајдак, А. Мајетић, *Пјесме*, Загреб: Lykos.

Глумац (1966): Б. Глумац, „Трамвај”, у Бранислав Глумац, *Похватајте мале лисице*, Загреб: Напријед, 199-206.

Глумац (1979): Б. Глумац, *Загребчанка*, Загреб: Аугуст Цесарец.

Глумац (2008): Б. Глумац, *Исписница*, Загреб: ВБЗ.

Глумац (2014): Б. Глумац, „Квартет”, *Књижевна република*, 1-6/2014, Загреб: Хрватско друштво писаца, 51-65.

Давичо (1990): О. Давичо, *Песма*, Сарајево: Свјетлост.

Деспотов (2021): В. Деспотов, *Психопатак*, Београд: Лом.

Ђурђевић (1961): М. Ђурђевић, *Само љубав*, Загреб: Напријед.

Златар (1978): П. Златар, *Битанге мирно*, Загреб: Младост.

Капор (1972): М. Капор, *Белешке једне Ане*, Београд: PFV „Oeconomica”.

Капор (1975): М. Капор, *Фолиранти*, Загреб: Знање.

- Капор (1982): М. Капор, *Скитам и причам*, Загреб: Знање.
- Капор (2005): М. Капор, *Хеј, нисам ти то причала*, Београд: Књига-комерц.
- Капор (2020): М. Капор, *И друге приче*, Београд: Лагуна.
- Караулац (1972): М. Караулац, *Топлотни удар*, Београд: Просвета.
- Квесих (2010): П. Квесих, *Што ми раде & што им радим*, Загреб: Еуропапрес холдинг.
- Кено (1961): Р. Кено, *Мој пријатељ Пјеро*, Сарајево: Свјетлост.
- Кено (1973): Р. Кено, *Цаца у метроу*, Београд: БИГЗ.
- Керуак (2020): Џ. Керуак, *На путу*, Београд, Лагуна.
- Ладан (1975): Т. Ладан, *Босански грб*, Загреб: Зора.
- Лакићевих (1985): Д. Лакићевих, *Студенград*, Загреб: Знање.
- Лакићевих (1997): Д. Лакићевих, *Студенград*, Београд: Партенон.
- Ловаш (2009): И. Ловаш, *Шпанска невеста*, Београд: Фабрика књига.
- Мајетић (1961): А. Мајетић, „Фрајер планира”, *Телеграм*, 13. 01. 1961, 2, Загреб: Вјесник, 38.
- Мајетић (1963): А. Мајетић, *Отимам*, Загреб: Младост.
- Мајетић (1963): А. Мајетић, *Чанги*, Нови Сад: Прогрес.
- Мајетић (1970): А. Мајетић, *Ћанги off gotoff*, Zagreb: Znanje.
- Мајетић (1971): А. Мајетић, „Жур у Магденланду”, у *Сувремена хрватска новела*, Загреб: Зора, 373-385.
- Мајетић (1977): А. Мајетић, *Како успјети у животу*, Загреб: Аугуст Цесарец.
- Мајетић (2004): А. Мајетић, *Чанги*, Загреб: Вечерњи лист.
- Мајдак (1965): З. Мајдак, *Младић*, Загреб: Младост.
- Мајдак (1966): З. Мајдак, *Гледаоци*, Загреб: Напријед.
- Мајдак (1969): З. Мајдак, *Играчи*, Загреб: Младост.
- Мајдак (1974): З. Мајдак, *Главно да се гура*, Загреб: Знање.
- Мајдак (1976): З. Мајдак, *Фрајерски ноктурно*, Загреб: Знање.

Мајдак (1978): З. Мајдак, *Кужиш, стари мој; Стари дечки*, Загреб: Графички завод Хрватске.

Мајдак (1980): З. Мајдак, *Гадни паркинг*, Загреб: Аугуст Цесарец.

Мајдак (1984): З. Мајдак, *Лова до крова*, Загреб: Знање.

Мајдак (1988): З. Мајдак, *Болест*, Загреб: Графички завод Хрватске.

Мајдак (2002): З. Мајдак, *Пази, тако да останем невина*, Београд: Народна књига, Алфа.

Михаиловић (1983): Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: БИГЗ.

Озборн (2008): Џ. Озборн, *Осврни се у гневу*, Панчево: Културни центар.

Оклопцић (1984): М. Оклопцић, *Са. blues*, Београд: Просвета.

Олујић (1984): Г. Олујић, *Излет у небо*, Београд: Народна књига.

Олујић (2018): Г. Олујић, *Излет у небо*, Београд: СКЗ, Партенон.

Олујић (2018): Г. Олујић, *Дивље семе*, Београд: СКЗ, Партенон.

Олујић (2018): Г. Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: СКЗ, Партенон.

Олујић (2018): Г. Олујић, *Не буди заспале псе*, Београд: СКЗ, Партенон.

Plenzdorf (1978): U. Plenzdorf, *Nove patnje mladoga W.*, Zagreb: Znanje.

Пољаков (2010): Ј. Пољаков, *Апотекеј или Вртоглавица од успеха*, Баоград, СКЗ.

Прелевић (2015): Д. Прелевић, *Последњи круг у Монци*, Београд: Лом.

Савић (1972): М. Савић, *Љубави Андрије Курандића*, Београд: СКЗ.

Савић (1977): М. Савић, *Младићи из Рашке*, Београд: Слово Љубве,

Савић (1990): М. Савић, *Бугарска барака*, Београд: Рад.

Савић (1995): М. Савић, *Ујак наше вароши*, Београд: БИГЗ.

Савић (2016): М. Савић, *Шездесетосмаи*, Београд: Службени гласник.

Селинцер (1995): Џ. Селинцер, *Ловац у жити*, Београд: Хаос.

Селинцер (2008): Џ. Селинцер, *Ловац у жити*, Бања Лука: Библионер.

Силитоу (1962): А. Силитоу, *Суботом увече и недељом ујутро*, Београд: Космос.

Slamnig (1983): D. Slamnig, *Qwertzu i Opš*, Zagreb: Znanje.

Сламниг (1981): И. Сламниг, *Дронта*, Загреб: Знање.

Смиљанић (1980): Р. Смиљанић, *Убиство у кафани Дарданели*, Загреб: Аугуст Цесарец.

Смиљанић (1982): Р. Смиљанић, *Како уништити Београд*, Београд: Партизанска књига.

Snajder (1990): G. Snajder, „Druga šumska pjesma” i „Ova pjesma je za medvjeda”, u Mario Suško, *Savremena američka poezija*, Sarajevo: Međunarodna književna manifestacija »Sarajevski dani poezije«, Podružnica književnika grada, 110-112.

Spillane (1953): M. Spillane, „Everybody’s watching me”, *Manhunt*, vol. 1, 1/1953, New York: Eagle Publications, inc., 1-15.
<https://archive.org/details/ManhuntV01N01195301/mode/2up>

Спилејн (1969): М. Спилејн, „Заузми место да умреш”, *Зелени додаток »Практичне жене«*, Београд: Дуга, 244, 1-30.

Стефановић (1961): М. Стефановић, *Одломци измишљеног дневника*, Нови Сад: Матица Српска.

Стипчевић (1971): А. Стипчевић, *Младић који је открио Америку*, Загреб: Младост.

Стојшин (1975): В. Стојшин, *Куглана*, Београд: СКЗ.

Schneider (1980): R. Schneider, *Putovanje u Jaroslaw*, Zagreb: Znanje.

Терић (1967): В. Терић, *Град*, Београд: Просвета.

Трибусон (2004): Г. Трибусон, *Повијест порнографије*, Загреб: Вечерњи лист.

Ћирић (2012): З. Ћирић, *Хобо*, Зрењанин: Агора.

Угрешић (2001): Д. Угрешић, *Поза за прозу*, Београд: Конзор, Самиздат Б92.

Угрешић (2004): Д. Угрешић, *Штефица Цвек у раљама живота*, Загреб: Вечерњи лист.

Фанте (2007): Џ. Фанте, *Пут за Лос Анђелес*, Београд: Лом.

Hinde (1953): T. Hinde, *Mr Nicholas*, New York: Farrar, Straus and Young, <https://archive.org/>.

Хласко (1960): М. Хласко, *Осми дан у тједну*, Загреб: Зора.

Хорват (1978): Ј. Хорват, *Седми бе*, Загреб: Младост.

Шољан (1963): А. Шољан, *Издајнице*, Београд: Просвета.

Шољан (1978): А. Шољан, *Други људи на мјесецу*, Загреб: Знање.

Шољан (2004): А. Шољан, *Кратки излет*, Загреб: Вечерњи лист.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

Барац (1963): А. Барац, *Југославенска књижевност*, Загреб: Матица хрватска.

Барт (1990): Р. Барт, „Ефекат стварног”, *Трећи програм*, 85, Београд, 190-196.

Бужињска и Марковски (2009): А. Бужињска и М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.

Весић (2019): Д. Весић, *Бунт деце социјализма*, Београд: Лагуна.

Vidan (1981): I. Vidan, „Engleski odgovor francuskom egzistencijalističkom romanu”, *поговор у Iris Murdoch, Pod mrežom*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Виноградов (2009): В. Виноградов, „Проблем сказа у стилистици”, *Поља*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 458, 75-85.

Гајовић (2017): Х. Гајовић, „Стаклено звоно Силвије Плат као женски образовни роман”, *Genero : часопис за феминистичку теорију*, Београд: Центар за женске студије, 21, 87-116.

Герзић (2012): Б. Герзић, *Речник српског жаргона*, Београд: Bookbridge.

Деретић (2004): Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.

Долежел (2008): Л. Долежел, *Хетерокосмика*, Београд: Службени гласник.

Дуда (2002): Д. Дуда, *Културални студији*, Загреб: АГМ.

Ђуровић (2015): Ј. Ђуровић, „Култура младих у транзицији: анализа филмова *Тилва рош* и *Клип*”, *РЕЧ* бр. 85/31, Београд: Фабрика књига, 197-255.

Златић (2018): Б. Златић, *Црни талас у српском филму*, Београд: Catena mundi.

Janjatović (2007): Р. Janjatović *(Ex)YU rock enciklopedija 1960-2006*, Beograd: Р. Janjatović.

Ладан (19626): Т. Ладан, „Т. С. Елиот и његова поезија”, *поговор у Thomas Stearns Eliot, Изабране пјесме*, Сарајево: Веселин Маслеша, 99-106.

Матошић (2020): В. Матошић, „Умберто Нотари”, предговор у Умберто Нотари, *Три лопова*, Бања Лука: Бесједа, 5-11.

Мацура (2012): С. Мацура, *Наративни лавиринт – Улазак*, Бања Лука: Графомарк.

Милошевић (1990): Н. Милошевић, *Негативни јунак*, Београд: Белетра.

Михиз (1971): Б. Михајловић Михиз, *Књижевни разговори*, Београд: СКЗ.

Павлетић (1986): В. Павлетић, *Кључ за модерну поезију*, Загреб: Глобус.

Павловић (1990): Ж. Павловић, *Језгро напетости*, Београд: БИГЗ, СКЗ, Народна књига.

Опачић (2011): З. Опачић, *Поетика бајке Гроздане Олујић*, Београд: СКЗ, Учитељски факултет.

Принс (2011): Џ. Принс, *Наратолошки речник*, Београд: Службени гласник.

Речник књижевних термина (2001): Бања Лука: Романов.

Русе (1995): Ж. Русе, *Нарцис романописац*, Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Сабљак (1981): Т. Сабљак, *Рјечник шатровачког говора*, Загреб: Глобус.

Солар (2012): М. Солар, *Теорија књижевности са рјечником књижевнога називља*, Београд: службени гласник.

Томц (2010): Г. Томц, *Чича Томчева колиба*, Београд: Службени гласник.

Тутњевић (2011): С. Тутњевић, *Размеђа књижевних токова на Словенском Југу*, Београд: Службени гласник.

Халиловић (1978): А. Халиловић, *Читанка за трећи разред средњих школа*, Сарајево: Свјетлост.

Хобсбаум (2002): Е. Хобсбаум, *Доба екстрема*, Београд: Дерета.

Флакер (1976): А. Флакер, *Стилске формације*, Загреб: Свеучилишна наклада Либер.

Џет (2008): В. Јанковић Џет, *Године на 6*, Београд: Лагуна.

ПРЕДМЕТНА ЛИТЕРАТУРА

Антић (1958): С. Антић, „Што је ново у послјератном енглеском роману”, *Кругови*, 5/1958, Загреб: Младост, 342-351.

Баковић (2019): И. Баковић, „Синтактостилеми у романима хрватске прозе у *траперикама*”, *Хум*, XIV/2019, Мостар: Свеучилиште у Мостару, 156-170.

Buhin (2017): A. Buhin, „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije”, *Stvaranje socijalističkoga čovjeka*, Zagreb, Pula: Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 221-244.
<https://www.unipu.hr/images/50020390/Duda%20ur.%20Stvaranje%20socijalistickoga%20čovjeka%20-%20zbornik.pdf>

Висковић (1978): В. Висковић, „Компаративни преглед хрватске прозе у шездесетим и седамдесетим годинама”, *Хрватска књижевност у европском контексту*, Загреб: Завод за знаност о књижевности Свеучилишта у Загребу – Свеучилишна наклада Либер, 663-688.

Глумац (2022): Б. Глумац, „Циркус”, *Књижевна република*, 7-12, Загреб: Хрватско друштво писаца, 86-104.

Župan (1978): I. Župan, „Aleksandar Flaker, »Proza u trapericama«”, *Croatica*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 11-12, 295-297.

Зорић (1997): П. Зорић, „Метафора младости”, поговор у Драган Лакићевић, *Студенград*, 239-242.

Јеремић (2017): Љ. Јеремић, „Запис о Драгославу Михаиловићу”, *Зборник 33. књижевних сусрета Савремена српска проза / Књижевни портрет Драгослава Михаиловића*, 29, Трстеник: Народна библиотека 'Јефимија', 19-24.

Јовановић (2018): А. Јовановић, „О Сабраним романима Гроздане Олујић”, предговор у Гроздана Олујић, *Излет у небо*, Београд: СКЗ, Партеон, 9-26.

Јовановић (2018): А. Јовановић, „Између цинизма и меланхолије”, поговор у Гроздана Олујић, *Излет у небо*, Београд: СКЗ, Партеон, 173-194.

Јуришић (2004): М. Јуришић, „Биљешка о писцу”, у Горан Трибусон, *Повијест порнографије*, Загреб: Вечерњи лист, 445-448.

Караулац (1961): М. Караулац, „Рајмон Кено”, поговор у Рајмон Кено, *Мој пријатељ Пјеро*, Сарајево: Свјетлост, 187-191.

Колановић (2011): М. Колановић, *Ударник! Бунтовник? Потрошач...*, Загреб: Наклада Љевак.

Kolanović (2014): M. Kolanović, „Dosezi i granice simboličkog otpora. 'Proza u trapericama' u kontekstu jugoslavenskog socijalizma”, *Poznańskie Studia Slawistyczne*,

6/2014, Poznanj: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 129-143.
<https://pressto.amu.edu.pl/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fpressto.amu.edu.pl%2Findex.php%2Fpss%2Farticle%2Fdownload%2F970%2F890%2F1664>

Копривица (2015): Б. Копривица, неименовани предговор у Душан Прелевић, *Последњи круг у Монци*, Београд: Лом, 7-9.

Ладан (1962a): Т. Ладан, *Zoon graphicon*, Сарајево: Veselin Masleša.

Ладан (1968): Т. Ладан, „Увјетне одреднице поратне хрватске књижевности”, *Критика*, 3/1968, Загреб: Накладни завод Матице хрватске, 228-247.

Ладан (1969): Т. Ладан, „Језични табу”, *Критика*, 9/1969, Загреб: Накладни завод Матице хрватске, 667-694.

Ладан (1970): Т. Ладан, *Та критика*, Загреб: Матица Хрватска.

Ладан (1976): Т. Ладан, *Пјесништво – пјесме - пјесници*, Загреб: Аугуст Цесарец.

Левентић (2019): Л. Левентић, „Неки проблеми постмодерне књижевности”, *Билтен студентских радова из филозофије*, Осиек: Филозофски факултет у Осиеку, 57-65.
<https://www.ffos.unios.hr/download/bilten-studentskih-radova-iz-filozofije-5.pdf>

Лугарић Вукас (2018): Д. Лугарић Вукас, „Изведба града / изведба рода: *Непријатељ* Ивана Сламнига и *Колеге* Василија Аксенова – успоредна анализа”, *Изведбе рода у хрватскоме језику, књижевности и култури*, Зборник радова 46. семинара Загребачке славистичке школе, Загреб: ЗСШ, 95-117.

Мајетић (2009): А. Мајетић, „Путовање кроз три завичаја : у почетку бијаше књига”, *Форум : мјесечник Разреда за књижевност ХАЗУ*, 81/2009, 4-6, Загреб, 576-603.
<https://dizbi.hazu.hr/?pr=i&id=208690>

Максимовић (1979): М. Максимовић, „Велика раскрсница”, поговор у Џером Д. Селинџер, *Ловац у ражи*, Београд: Рад, 215-220.

Мандић (1966): И. Мандић, „Да није смијешно било би жалосно да није жалосно било би смијешно”, *Полет*, 28, Загреб: Савез социјалистичке омладине Хрватске, 5.

Мандић (1970): И. Мандић, *Уз длаку*, Загреб: Младост.

Мандић (1973): И. Мандић, *Гола маса*, Загреб: Знање.

Мандић (1975): И. Мандић, *Њежно срце*, Загреб: Знање.

Мандић (1977): И. Мандић, *101 кратка критика*, Загреб: Аугуст Цесарец.

Мандић (1979): И. Мандић, *Полицајци духа*, Загреб: Глобус.

Мандић (2006): И. Мандић, *Себи под кожу*, Загреб: Профил.

Mandić (2009): I. Mandić, *U zadnji čas : autobiografski reality show*, Zagreb: Profil.

Мандић (2011): И. Мандић, *Kaj ste pisali, bre? Шта сте написали, бре?*, Београд: Службени гласник.

Милања (1996): Ц. Милања, *Хрватски роман 1945.-1990.*, Загреб: Завод за знаност о књижевности Филозофскога факултета.

Милијић (2022): Д. Милијић, „Beat generation”, *Срп*, 11, Приједор: ЈУ НБ „Ћирило и Методије”, 36-37.

Milićević (1953): N. Milićević, „Među-team Šoljan-Slamnig”, *Krugovi*, 8/1953, Zagreb: Mladost, 714-721.

Милосављевић (2012): П. Милосављевић: „Неидеолошка тачка гледишта јунака *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића”, *Наратолошка истраживања I: Примери српског прозног казивања*, Дубровник: Матица српска, 208-219.

Милошевић (2019): М. Милошевић, „Реалистичност фикције у роману *Милан Наранџић* Јакова Игњатовића”, *Узданица 2/2019*, Јагодина: Факултет педагошких наука у Крагујевцу, Јагодина, 77-92.

Милошевић (2020): М. Милошевић, „На трагу Холдена Колфилда: Елементи прозе у траперицама у филму *Млад и здрав као ружа*”, *Филолошки преглед XLVII 2020 1*. Београд: Филолошки факултет, 161–188.

Милошевић (2022): М. Милошевић, „Субверзивни дискурс прозе у траперицама”, *Узданица 1/2022*, Јагодина: Факултет педагошких наука у Крагујевцу, Јагодина, 227-243.

Новак (2010): С. Новак „Томислав Ладан *Босански грб*”, у Слободан Новак, *Сјетна рекапитулација*, Загреб: Матица хрватска, 547-548.
<https://www.matica.hr/media/knjige/sjetna-rekapitulacija-811/pdf/tomislav-ladan-bosanski-grb-1975.pdf>

Опачић (2018): З. Опачић, „Детињство које је украо рат”, поговор у Гроздана Олујић, *Преживети до сутра*, Београд: СКЗ, Партенон, 281-293.

Павлетић (1953): В. Павлетић, „Критика критике”, *Кругови*, 3/1953, Загреб: Младост, 222-230.

Палавестра (2012): П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945-1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник.

Пијановић (2018): П. Пијановић, „Искушења младог бунтовника”, поговор у Гроздана Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: СКЗ, Партенон.

Погачник (2010): Ј. Погачник, „Што ми раде & што им радим, тридесет година касније”, поговор у Перо Квесић, *Што ми раде & што им радим*, Загреб: Еуропапрес холдинг, 181-186.

Протић (1982): П. Протић, „Принцип живота у роману *Како уништити Београд*”, поговор у Радомир Смиљанић, *Како уништити Београд*, Београд: Партизанска књига, 247-250.

Росић (1990): Т. Росић, „Јунаци којима измиче љубав”, поговор у Миљисав Савић, *Бугарска барака*, Београд: Рад, 145-148.

Сушко (1990): М. Сушко, „Увод у читање савремене америчке поезије”, предговор у Марио Сушко, *Савремена америчка поезија*, Сарајево: Међународна књижевна манифестација »Сарајевски дани поезије«, Подружница књижевника града, 5-17.

Ћирилов (2008): Ј. Ћирилов, „Џими Портер поново међу нама”, поговор у Џон Озборн, *Осврни се у гневу*, Панчево: Културни центар, 131-134.

Флакер (1983): А. Флакер, *Проза у траперицама*, Загреб: Свеучилишна наклада Либер.

Harsent (1988): D. Harsent, „Predgovor”, predgovor u Mario Suško & David Harsent, *Savremena britanska poezija*, Sarajevo: Međunarodna književna manifestacija »Sarajevski dani poezije«, 5-13.

Castronovo (2009): D. Castronovo, „Holden Caulfield's Legacy”, *J. D. Salinger's The Catcher in the Rye – New edition* (ed. Howard Bloom), New York: Infobase publishing, 105-113.

Чолановић (1960): В. Чолановић, „Ко су ’битници’”, *Политика*, 14. 8. 1960, 19.

Шољан – Сламниг (1955): А. Шољан и И. Сламниг, „О шатровачком”, *Кругови*, 1/1955, Загреб: Младост, 82-86.

Шољан (1956): А. Шољан, „Лично и литерарно”, *Кругови*, 10/1956, Загреб: Младост, 852-855.

Шољан (1972): А. Шољан, *Зановијетање из замке*, Загреб: Знање.

Шољан (1978): А. Шољан, „Претпоставке за компаративно проучавање послјератне хрватске поезије и њене критике”, *Хрватска књижевност у европском контексту*, Загреб: Завод за знаност о књижевности Свеучилишта у Загребу – Свеучилишна наклада Либер, 697-725.

ДИПЛОМСКИ РАДОВИ И ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Банковић (2022): Н. Банковић, *Проблем слободе у изабраним романима америчке књижевности од 1950-их до 1980-их година*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет. https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/149787/Disertacija_13307.pdf

Ђурковић (2021): М. Ђурковић, *„Vesternizacija” jugoslavenskoga društva i kulture u razdoblju socijalizma*, diplomski rad, Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:5856>

Ковачић (2011): Е. Ковачић, *Fenomenologija svakidašnjice u djelima Zvonimira Majdaka*, diplomski rad, Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A2728/datastream/PDF/view>

Марећ (2019): М. Марећ, *Usporedna analiza bitničkih romana Na cesti J. Kerouaca i Goli ručak W. S. Burroughsa te hrvatskih romana Kratki izlet A. Šoljana, Čangi A. Majetića i Bolja polovica hrabrosti I. Slamniga*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A1065/datastream/PDF/view>

Мишковић (2014): М. Мишковић, *Elementi proze u trapericama u književnosti za mlade*, diplomski rad, Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:1108/datastream/PDF/view>

Ћпанић (2015): Д. Ћпанић, *Generacija beatnika i njihova recepcija u južnoslavenskim književnostima*, doktorska disertacija, Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. <https://www.ffos.unios.hr/download/spanic-damir-gb-final.pdf>

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Бошковић (2018): „Приповједачке преобразбе Звонимира Мајдака”, *Коло*, 3/2018, Загреб: Матица хрватска, интернет издање. <https://www.matica.hr/kolo/557/pripovjedacke-preobrazbe-zvonimira-majdaka-28391/>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Бошњак (2002): „Антун Шољан и часопис *Кругови*”, *Друштво хрватских књижевника Истарски огранак*, <http://www.dhk-pula.hr/pristupi-osvrti/detaljnije/antun-soljan-i-casopis-krugovi>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Будишчак (1983): „Кужиш, стари мој” – монодрама, <https://www.youtube.com/watch?v=WeT21X-IZnY>, последњи приступ 4. 1. 2025.

В. Н. (2006): „Обмане маргиналаца”, *Вечерње новости online*, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:178744-Obmane-marginalca>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Дечак (2018): „»Дотепенец« који је прославио загребачки говор», *Коло*, 3/2018, Загреб: Матица хрватска, интернет издање. <https://www.matica.hr/kolo/557/dotepenec-koji-je-proslavio-zagrebacki-govor-28394/>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Žilnik (2011): *Praxis i "crni talas" u filmu: Želimir Žilnik*, <https://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Ивањек (2012): „Бранислав Глумац: Права Маријана имала је 18, а ја сам се тек развео и нисам хтио нови брак”, *Јутарњи лист*, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/branislav-glumac-prava-marijana-imala-je-18-a-ja-sam-se-tek-razveo-i-nisam-htio-novi-brak-1641096>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Ивањек (2017): „ОДЛАЗАК ПИСЦА ПРВОГ ХРВАТСКОГ БЕСТСЕЛЕРА Како је Звонимир Мајдак романом 'Кужиш, стари мој' промијенио поглед на Загреб”, *Јутарњи лист*, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/odlazak-pisca-prvog-hrvatskog-bestselera-kako-je-zvonimir-majdak-romanom-kuzis-stari-moj-promijenio-pogled-na-zagreb-6388745>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Јовановић (2006): „Прича није љубавна”, *Вечерње новости online*, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:178718-Prica-nije-ljubavna>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Јовановић, Ј. (2017): „Јоца Јовановић – ЕКСПЛОЗИЈА СЛОБОДЕ: Трибина о Годару, Југословенска кинотека, 2017.”, *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=5I4GZJtZvAU&list=PLIwIac_WjY0O0tev5VrjwFfmz7sL_oQrR&index=2, последњи приступ 4. 1. 2025.

Миливојевић (2006): „Визија криминалне будућности”, *Глас јавности*, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2006/03/03/srpski/K06030106.shtml>, последњи приступ 19/6/2019.

Мирковић (2012): „Јован Јовановић: Само лажна елита презире свој народ”, *Вечерње новости online*, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:377496-Jovan-Jovanovic-Samo-lazna-elita-prezire-svoj-narod>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Момчиловић (2019): „Нетипични јунаци у нетипичним ситуацијама или Светло-црвени талас југословенског филма – Крсто Шканата”, *ДеМатеријализација уметности*. <http://dematerijalizacijaumetnosti.com/svetlo-crveni-talas-jugoslovenskog-filma-krsto-skanata-ili-netipicni-junaci-u-netipicnim-situacijama/>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Муњин (2010): „Не припадам свету цензурисаних људи”, *Новости*, <http://arhiva.portalnovosti.com/2010/06/ne-pripadam-svetu-cenzurisanih-ljudi/>, последњи приступ 4. 1. 2025.

Мустапић (2002): „Свако додворавање је провидно”, *Слободна Далмација*, 27. 11. 2002. чланак доступан у апендику рада.

Павловић (2006): *Тито је био највећи криминалац*, <https://forum.sarajevo.rs.com/index.php?/topic/1436-mlad-i-zdrav-ka0-ru%C5%BEa/>, последњи приступ 19. 6. 2019.

Pierpont (2002): „Tough guy”, *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2002/02/11/tough-guy>, последњи приступ 6. 1. 2025.

ФИЛМОГРАФИЈА

Antonioni, Michelangelo (1966): *Blow-up*, MGM.

Афрић, Вјекослав (1952): *Хоја! Леро!*, Авала филм.

Babič, Jože (1965): *Po isti poti se ne vračaj*, Viba film.

Бауер, Бранко (1962): *Прекобројна*, Авала филм.

Велимировић, Здравко (1960): *Дан четрнаести*, Ловћен филм, ЦФС Кошутњак.

Гале, Јоже (1957): *Вратићу се*, Босна филм.

Godard, Jean-Luc (1960): *À bout de souffle*, Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

Гаврин, Густав (1953): *Била сам јача*, Авала филм.

Donner, Clive (1965): *What's new, pussycat?*, United Artists.

Драшковић, Боро (1969): *Хороскоп*, Босна филм, Кинема Сарајево.

Идризовић, Мирза (1968): *Рам за слику моје драге*, Студио филм Сарајево.

Јовановић, Јован (1964): *Студентски град*.

Јовановић, Јован (1969): *Изразито ја*, Дунав филм.

Јовановић, Јован (1971): *КОЛТ 15 ГАП*, Дунав јуниор филм.

Јовановић, Јован (1971): *Млад и здрав као ружа*, Дунав филм.

Jodorowsky, Alejandro (1970): *El Toro*, ABKCO Films.

Кљаковић, Ванча (1973): *Кужиш, стари мој*, Јадран филм.

Kubrick, Stanley (1971): *A Clockwork orange*, Warner bros.

Макавејев, Душан (1971): *Мистерије организма*, Неопланта филм, Telepool München.

Марјановић, Бранко (1952): *Цигули Мигули*, Јадран филм.

Митровић, Живорад (1964): *Марш на Дрину*, Авала филм.

Марушић, Јоаким (1967): *Жур у Магденланду*, ТВ Загреб.

Nelson, Ralph (1970): *Soldier Blue*, Avco Embassy Pictures.

Павловић, Живојин (1968): *Кад будем мртав и бео*, ФРЗ Београд.

Pekinpah, Sam (1969): *The Wild Bunch*, Warner bros.

Peckinpah, Sam (1971): *Straw dogs*, 20th Century Fox.

Петровић, Александар (1967): *Скупљачи перја*, Авала филм.

Погачић, Владимир (1949): *Прича о фабрици*, Звезда филм.

Погачић, Владимир (1957): *Суботом увече*, Авала филм.

Радичевић, Љубомир (1960): *Љубав и мода*, Авала филм.

Ray, Nicholas (1955): *Rebel without a Cause*, Warner Bros.

Siegel, Don (1971): *Dirty Harry*, Warner bros.

Скригин, Жорж (1961): *Велика турнеја*, Босна филм.

Хацић, Фадил (1968): *Три сата за љубав*, Јадран филм

Хацић, Фадил (1969): *Дивљи анђели*, Јадран филм.

Шотра, Здравко (1998): *Лајање на звезде*, Комуна, РТС.

РАЗГОВОРИ

Разговор са Пером Квесићем обављен у Загребу 10. 1. 2020. године.

ПРИЛОГ А

RAZGOVOR - ZVONIMIR MAJDAK, KLASIČNI PISAC BESTSELERA

Svako dodvoravanje je providno

Oduvijek sam bio svoj na svome, nikad me ništa nije moglo iznenaditi kao što neće ni ubuduće. Naoko se čini da su 60-te i 70-te bile moje najplodnije godine - puno knjiga napisao sam tijekom 80-ih pa i 90-ih, ali teme i njihova obrada nisu bili u skladu s vremenom i zbivanjima. Nastojao sam ostati što dalje od bjesomučne gomile...

Ono nešto više u vašem tekstu, ili drukčije, ne mora uvijek biti isforsirana, prividna mudrost i ozbiljnost namrgođenog vođe. Laka, pitka rečenica nije uvijek baš takva kakvom je žele protumačiti posrednici između pisca i čitatelja

Iako se čini da hrvatski pisac bestslera Zvonimir Majdak posljednjih godina više živi sam život negoli život pisca, on i sada, kada je krcat iskustvom i uspomenama, muku muči, kako je to lijepo rekao, s djevičanskom bjelinom papira, s prvom rečenicom koja će otvoriti stotine stranica, ali i s posljednjom, koju doživljava kao "kraj jedne divne pustolovine", poslije koje ostaje "sam na obali". Isto kao i prije 20 ili 30 godina, u kojima je napisao desetke hit romana, i kada je imao veći utjecaj na mlade od bilo kojega našeg klasika - on traži inspiraciju u zbilji koja mu služi kao poticaj za "nevinu razbibrigu", kako je jednom prigodom ocijenio svoje knjige.

Za Majdakove romane čekalo se u redu u knjižnicama, što je drugim hrvatskim književnicima, koji to nisu uspjeli postići, dalo povoda da ga između sebe svrstavaju u tzv. populističku sekciju. Najpoznatiji je predstavnik "jeans proze" u nas i fenomen utoliko što mu se romani tiskaju u najmanje pet izdanja. Njegov najpopularniji roman *Kužiš, stari moj* iz 1970. objavljen je prošle godine u ediciji najvećih hrvatskih hitova, nazvanoj Crni hit, nakladničke kuće Znanje, nakupivši tako čak osam izdanja, po čemu je svojevrsni rekorder suvremene hrvatske književnosti. Roman *Pazi, tako da ostanem nevina* objavila mu je nedavno kao megahit najveća beogradska nakladnička kuća Narodna knjiga, što je peto po redu izdanje ovog romana, a drugo u Beogradu (prvo je tiskano u Bigzu u 20.000 primjeraka). "Roman je otišao u Srbiju bez vize", kaže Majdak, i predstavljen tamošnjoj javnosti prije Sajma knjiga i ministarskog susreta Lekić-Vujić.

Test otpornosti

— Čime Vaši romani iz 60-ih i 70-ih godina korespondiraju toliko s današnjim vremenom? Unatoč lakozabavnoj intoniranosti, čine li ih neprolaznim tragikomične sudbine malih ljudi ili tzv. Majdakov humor?

— Pa, na ovo je pitanje teško decidirano odgovoriti. Valjalo bi anketirati vjerne čitatelje, posebice one iz mlađeg naraštaja, koji, u neku ruku, jesu test otpornosti na vrijeme nekog proznog teksta. Nedavno sam razgovarao s čitateljicom iz Beograda, gdje je ponovno tiskan roman *Pazi, tako da ostanem nevina* (kao i ovdje prešućen *Umrijeti na Tuškancu*, objavljen 1992.), koja ga je "poslije dvadesetak godina s užitkom pročitala" – njezine riječi.

Samouvjereno tvrdim da se između redaka humorno-nepretencioznih rečenica može iskopati jedan novi sloj, pa sve onda ne izgleda baš površno dodvoravanje publici. Moje rečenice su proza druge polovice XX. stoljeća, ugodne i mladima i starijima, novom senzibilitetu koji se stvarao, vidicima koje smo ja i neki moji kolege razgrtali, tema kojih se nismo plašili i bez dvoumljenja obogaćivali literaturu tog razdoblja, a ne užtogljeni rukopis izbrušen do dosade po svim pravilima XIX. stoljeća... Da, sudbine malih ljudi, starih ljudi, moja su opsesija. Kao što sam kratko vrijeme slavio kult mišića, plaže, neobuzdane mladosti koja uopće ne može anticipirati nevolje i poniženja starosti, tako danas, i sam u trećoj životnoj dobi, meditiram o svom položaju i onome što me čeka. Ali, bez nekog spleena i žala za mladošću.

— Kako se dogodilo da 1968. u Americi, u Iowi, kao gost pisac, i u jednoj internacionalnoj književnoj sredini, kao što je bila škola kreativnog pisanja koju je organizirao književnik Paul Engel, započnete pisanje romana o zagrebačkoj obitelji, tj. dvjema zagrebačkim pucama?

— Odgovor je jednostavan: u Iowi nisam UČIO pisati, već sam delegiran i preporučen od PEN-a (pokojni Matković, Stipčević...) kao kandidat iz Hrvatske da tamo provodim vrijeme i – pišem. Uvjeti su bili više nego sjajni (sauna, teretana, zatvoreni bazen...), a kako ne znam besposličariti, iako preko oceana, počeo sam pisati Pazi..., imajući u glavi obilje materijala za jedan takav roman. Provokativan, sladostrasen, tužan i smiješan istodobno, kao što bijahu i šezdesete.

Možda je iskra frcnula kad mi je u ruke dospio primjerak Hrvatske revije sa sjećanjima patnika Križnog puta. Ostalo je bilo pitanje discipline, odabira građe i vođenja radnje koja je sama po sebi nudila visoku erotiziranost i slobodniju obradu tabu situacija. Pisan bez velikih pretenzija, pod beskrajnim nebom Iowe, okružen slobodnom ravnicom i poljima kukuruza, oslobođen sputanosti, ondašnjeg poretka u Hrvatskoj, dopustio sam da nešto od te slobode riskiram pri pisanju romana...

Najplodnije godine

— Šezdesete i sedamdesete godine prošlog stoljeća bile su godine Vaše mladosti i Vašeg najznačajnijeg kreativnog razdoblja. Jeste li nostalgичni prema tim desetljećima?

— Nostalgija... drugo ime za prošlost? Ne bih to nazvao nostalgijom, bolesnom ovisnošću o minulim ljetima, prisjećanjem na ljude i događaje koji su ostavili neki trag, poljubac ili ogrebotinu na mojoj koži... Ne, ne patim od nostalgije. Kad utonem u sjećanje (a to izbjegavam), ne žalim za krivim odlukama ili koricama, smjerom kojim sam nastavio i dogurao do 2002. godine. Jednostavno, život je tekao upravljan snagom nepredumišljaja, spontano, nevođen ambicioznošću, vlastohlepljem, položajima, nagradama. Mislim da sam u psihološkom smislu bio oduvijek svoj na svome i ništa me nije moglo iznenaditi kao što neće ni ubuduće. Naoko se čini da su to bile moje najplodnije godine. Puno knjiga napisao sam tijekom osamdesetih pa i devedesetih, ali teme i njihova obrada nisu bile u skladu s vremenom i zbivanjima. Nastojao sam ostati što dalje od bjesomučne gomile...

Pamflet nije moja jača strana - uvijek pisac može pronaći način i izričaj da iskaže svoj stav, a da ga ne uhapsu ili privedu na informativni razgovor. Postoje suptilniji i mudriji načini da se suprotstavite mržnji, diskriminaciji, da bunt uvijete u duhovitu, naoko bezazlenu opasku, podrugljiv mig koji će pametni sa zadovoljstvom dešifrirati

— Šezdesete su godine pop-arta, tj. pop-kulture, Kennedyja, Apola 11, seksualne revolucije, kontracepcijske pilule, minice, optimizma, osamostaljivanja država..., a sedamdesete su desetljeće minimal-arta, konceptualne umjetnosti, psihijatrije, pesimizma, razočaranja u stvarnost, krize srednje dobi, naftne krize, terorizma, sukoba spolova, feminizma i u nas hrvatstva. Kao mlad čovjek i pisac, kako ste proživljavali te snažne preokrete, pa i utjecaje?

— Prilagođen zbivanjima i odlukama, ali ne – pogrbljen. Uvijek pisac može pronaći način i izričaj da iskaže svoj stav, a da ga ne uhapsu ili privedu na informativni razgovor. Postoje suptilniji i mudriji načini da se suprotstavite mržnji, diskriminaciji, da bunt uvijete u duhovitu, naoko bezazlenu opasku, podrugljiv mig koji će pametni sa zadovoljstvom dešifrirati. Pamflet nije moja jača strana. Skriveni smisao može posjedovati silno i ubojito punjenje.

Proza u trapericama

— Proslavili ste se romanima "Kužiš, stari moj" i "Stari dečki" koji se smatraju najkarakterističnijom jeans-prozom, i po tematici, anegdotskim doživljajima, i po upotrebljavanju slanga, urbane štokavštine, anglicizama. Vaše ličnosti su gradski fakini, fifice, prodavačice, frizerke, konobarice, polusvijet s periferije, ali zašto ne nose "blue jeans", T-majice i "vinterice", simbole subkulturne mode i buntovničke mladeži, nego konvencionalnu odjeću?

— Kad sam pisao prve rečenice romana *Kužiš, stari moj*, uopće nisam imao unaprijed smišljen program, model po čijim ću se pravilima vladati i ne izlaziti iz zadanih okvira, već sam imao spontano akumuliranu masu riječi, izraza, fraza, poštapalica, karakterističnih za zagrebačko predgrađe i asfalt. Prepustio sam se intuiciji i dopustio da me ona vodi. Kužiš, stari moj imao je svoj prolog, pripovijetku, stigmatiziranu od strane srednjoškolskih profesora, a tiskanu u *Poletu*. Ne, Žimbek mu više nije bio urednik... Da, napisao sam ga svojim jezikom koji nema imena.

— Aleksandar Flaker, autor sintagme "proza u trapericama", ocijenio je Vaše sporedno bavljenje hrvatskim nacionalnim temama kao Vaše negodovanje prema rodoljublju. Ni u jednom svom intervjuu niste to osporili, a ni komentirali.

— "Sporedno bavljenje hrvatskim nacionalnim temama!?" Pa ja se nikad nisam busao u prsa niti kitio simbolima, značkama, privjescima ili slično. Niti sam ikada zanijekao korijene. Kad me netko pita: "Odakle si podrijetlom?", odgovaram - iz Hrvatske. I pritom ne zakolutam očima niti mi pjena izađe preko usana. A kaj se dotikaje "negodovanja prema rodoljublju", neka uvaženi profesor, moliću lepo, pročita neke pjesme iz moje zbirke *Glavno da se gura* (1974.) ili pjesmu Anno Domini MCMLXX u zbirci *Frajerski nokturno* (1976.). Ovo ti je vreme za vola ubiti, naslov je jedne od pjesama.

Bomba na maštu

— U romanu "Pazi, tako da ostanem nevina" napisali ste prve stranice u hrvatskoj književnosti o Bleiburgu. Roman započinjete jednom besmislenom, remarquevskom situacijom, odnosno sudbinom...

— Rekao sam već gdje i kada sam prvi put pročitao svjedočenje, uspomene emigranta, preživjelog smrtnika s križnog puta. Meni je to bilo stravično otkriće, kao da je atomska bomba bačena na moju maštu! Premda sam čuo iz usmenih izvora, još tih šezdesetih, pedesetih godina o tenkovskim rovovima i tisućama pogubljenih u šumi pokraj Maribora, o hrpama satova, džepnih nožića, osobnih sitnica koje su oduzimate osuđenima (ma kakvo suđenje!), bespomoćnim žrtvama partizanskih egzekutora. A onda Slovenci trasiraju autocestu i - gle čuda! - kosti nepoznatih stotina leševa vezanih žicom. Zar prije nego što su buldožeri krenuli hrvatska javnost nije imala pojma o toj grobnici...?!

No, to nije tema ovog razgovora. Samo želim podsjetiti... I nisam držao hrabrošću što roman počinjem tipičnom hrvatskom smrću na tuđem tlu. Jednostavno, držao sam takav početak dobrim uvodom u pripovijedanje o sudbini sestara, Marte i Lele iz Remetinca.

— I drugi Vaši likovi žrtve su društvenog poretka, oni pjevaju "Lijepu našu"; u "Starim dečkima" pišete "ima v meni nekaj od stare hrvatske korjenike"... Već u romanu "Pazi, tako da ostanem nevina" sugerirate postojanje malograđanskog dvostrukog morala i u kasnijim romanima kroz humor kritizirate korupciju, kriminal, dajete sarkastične opaske o Partiji, ali bez ikakvih posljedica za vas. Kao da vas tadašnja vlast nije ozbiljno shvaćala?

— Ne znam, valjda je dežurne čitače po komitetima zagolicao naslov, pa su naglavce uronili u štivo naslađujući se sablažnjivim detaljima i skidanjem jumfa hrvatskoj prozi. A šušalo se da radim za Udbu koja, eto, tolerira moje literarne nestašluke kojima provociram ostatke ostataka dekadentnog građanskog sloja.

Krv i meso

— Jeste li se uvođenjem tabu tema, prije svega seksa, pokušali barem malo dodvoriti čitateljima, kao što su neki kritičari isticali svojedobno?

— Ne, ne, nikad se ni u stvarnom životu niti u tekstovima, proznim, nisam ulizivao, dodvoravao bilo kome, a ponajmanje čitateljima! Mislim da bi se trebali uvrijediti ako bismo tako ocjenjivali romane koje sam im nudio bez ikakva predumišljaja, to štivo koje sam pisao prije svega za sebe. Svako dodvoravanje je providno i kontraproduktivno. Naravno, ako vaš tekst čita čitatelj koji traži nešto više. A to nešto više, ili drukčije, ne mora uvijek biti isforsirana, prividna mudrost i ozbiljnost namrgođenog vođe. Laka, pitka rečenica nije uvijek baš takva kakvom je žele protumačiti posrednici između pisca i čitatelja.

— Početak vaše erotske proze i "seksualnih bravuroza nezasitnih gospođa" nalazi se u romanu "Pazi, tako da ostanem nevina", za koji je Igor Mandić napisao da ste njime skinuli himen hrvatskoj prozi. Poslije ste isticali da vam je erotika poslužila kao krvava društvena, sociološka kritika stanja.

— Ljudsko biće čine krv i meso, koža ispod koje smo svi krvavi: osjetljivi, krhki, lakomisleni, impulzivni, lažno sablažnjivi ili bez dlake na jeziku, otvoreni za sve eksperimente i nova poznanstva. Kritika društva i nakaradnih pojava u tom razdoblju nije herojski čin niti sebe smatram skalpelom koji secira i na vidjelo iznosi pokvarenu i gnjilu unutrašnjost. Ponekad je dovoljno čitatelju izmamiti blagi podsmijeh.

"Sporedno bavljenje hrvatskim nacionalnim temama!?" Pa ja se nikad nisam busao u prsa niti kitio simbolima, značkama, privjescima ili slično. Niti sam ikada zaniijekao korijene. Kad me netko pita: "Odakle si podrijetlom?", odgovaram - iz Hrvatske. I pritom ne zakolutam očima niti mi pjena izađe preko usana

— Ali u vaših pet erotskih knjiga, ili na oko tisuću stranica erotske proze koju ste napisali pod pseudonimom Suzana Rog, mogu se naći i pornografski sadržaji.

— E, to sa seksom, erotikom, senzualnošću možda je nekada, pa i prije desetak godina, bila zanimljiva tema - razgovor o zabranjenim izvanbračnim izletima, nećudorodnum ponašanju, izbezumljenoj putenosti, penisima i vaginama, koitusima, masturbaciji, homoseksualnosti, lezbačama... Danas? Pa danas se književnici natječu, hvalisaju i s ponosom podcrtavaju koji je od njih preskočio krajnju granicu krajnosti, preskočivši sve norme i zagazivši u najdublji kal muško-ženskih odnosa! Životni put Suzane Rog, susreti i doživljaji, u prirodi i u postelji, tinejdžerke s Trnja koja se na kraju skrasila u vili na Pantovčaku, njezin rječnik i seksualne radnje staromodno je i stidljivo opisivanje u usporedbi sa štivom - čitam u recenzijama - tih novih antipuritanaca.

I u posljednjem romanu, naslovljenom *Želim još puno puta*, ona je uistinu napisala sve što je bilo vrijedno da ponudi čitateljima. Ispada da je Suzana zapravo veoma moralna, bogobojazna i čedna ženica. U usporedbi...

— Jeste li od 80-ih, kad ste intenzivno počeli objavljivati erotsku prozu, zapadali u krizu zbog tzv. erotskog avanturizma i u strah od mogućega gubljenja granice između erotike i pornografije.

— Ja ne znam tko može povući granicu između erotike i pornografije. Posebice danas, kad su probijene sve barijere (o dobrom ukusu da i ne govorimo, to je definitivno jasno i svakoj staroj curi), kad se netaalent uzdigao prostotom i nadmeće u vulgarnosti, vulgarnosti koja je sama sebi svrha. Ne znam kako na to reagira publika. Vjerojatno će se zasititi, ako već i nije. Valjda naći neki novi put, izraz-izlaz. Obnoviti se ili nastaviti u dokolici surfati Internetom.

Tema disertacija

— Nije li nakon, ili usporedo s romanima neosporne umjetničke kvalitete - kao što su "Kćerka", "Krevet", "Mladić" i "Povijest trga N", za koje ste dobili nagrade Sedam sekretara SKOJ-a, Ksaver Šandor Gjalski i Vladimir Nazor - bilo presmiono posuditi svoj dar Suzani Rog?

— Svakako, doza rizika je postojala, ali šifra tko se krije iza Suzane Rog je prilično dugo bila nerazbijena, a ja sam nastavio pisati i objavljivati. Premda, kad bi nakladnik izričito zahtijevao da svih pet romana tiska pod mojim imenom i prezimenom, ni časka ne bih dvoumio. Htio-ne htio, njezin stil je prepoznatljiv, a to je stil Z.M.-a.

— Što mislite, zašto vi kao pisac sa stotinama uvjerljivih stranica o Zagrebu niste dobili do sada Nagradu grada Zagreba?

— Vjerojatno nisam bio u pravom trenutku na pravome mjestu s pravim ljudima u žiriju. Bio sam jednom član tog žirija i znam proceduru, tehniku, izbor i glasovanje... Što se može!

— U proteklih godinu-dvije dana napisane su u Njemačkoj, Austriji i Nizozemskoj tri disertacije o vašoj jeans-prozi i slangu. Da se to dogodilo nekom drugom našem književniku, bujali bi svi mediji. Zašto je taj podatak o Vašem uspjehu još uvijek nepoznat?

— Pa, čini mi se zbog toga što ne obilazim redakcije, ne antišambriрам i vjerujem da sve jednom sjedne na svoje mjesto bez ponižavanja i podmićivanja. Dopustite da navedem imena sveučilišta na kojima su svoje radove napisale tri mlade dame: Colette Penelope Vidiček, Sveučilište u Mannheimu; Danijela Furčić, Sveučilište u Leidenu i Veronika Wengert, Sveučilište u Leipzigu. Ovo je prigoda da im srdačno zahvalim.

**RAZGOVARALA ANĐELKA MUSTAPIĆ
SNIMIO MILIVOJ KEBER**

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Милан Милошевић рођен је у Приједору 26. децембра 1985. године. У родном граду завршио је основну и средњу школу. На Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци дипломирао је на одсјеку за српски језик и књижевност 2009. године. При истој установи и магистрира 2016. године на тему *Видови модернизације прозе у роману „Милан Наранџић” Јакова Игњатовића*.

Од 2011. године је запослен у родном граду у ЈУ Средњошколском центру Приједор као професор српског језика и књижевности. Објављује радове о стрипу и књижевне приказе у више регионалних недјељника и књижевних часописа (*Бокатин дијак*, *Књижни блок*, *Култура*, *Parabellum*). 2017. године у Приједору покреће *Срп*, часопис за књижевност и умјетност, а наредне године оформљује *Библиотеку Атрибут*, едицију пробраних књижевних урадака свјетских писаца, за ИП Бесједа из Бањалуке. До данас је приредио шездесетак књига. Комплетан је аутор двије антологије – америчке кратке приче (*У Бога вјерујемо*, 2023) и англосаксонске крими-приче (*Злочин*, *казна*, 2024).

У вријеме трајања докторских студија објавио је више научних и стручних радова (*Филолошки преглед*, *Узданица*, *Култура*), као и превода (*Мостови*, *Нова стварност*, *Ноема*).

Живи и ради у Приједору.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милан П. Милошевић

Број досијеа 17095/Д

Изјављујем

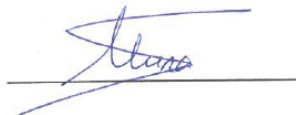
да је докторска дисертација под насловом

Поетичке особености "прозе у истраживању" у
српској и хрватској књижевности

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____



Прилог 2.

Изјава о истовестности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милан Милошевић

Број досијеа 17095/Д

Студијски програм Докторске академске студије

Наслов рада Поетичке особености „Ерозе у истраживању“ у српској и хрватској књижевности

Ментор др Предраг Петровић

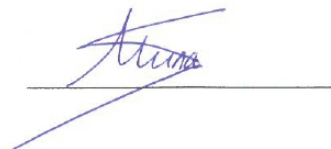
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истовестна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Поетичке особености „прозе у израирицама“ у
српској и хрватској књижевности

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____
