

# Proza u trapericama u hrvatskom i srpskom romanu

---

Jurić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:801740>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-22**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer  
nastavnički

**Petra Jurić**

**Proza u trapericama u hrvatskom i srpskom romanu**

**Diplomski rad**

Zadar, 2022.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer  
nastavnički

## Proza u trapericama u hrvatskom i srpskom romanu

Diplomski rad

Student/ica:

Petra Jurić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Miranda Levanat-Peričić

Zadar, 2022.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Petra Jurić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Proza u trapericama u hrvatskom i srpskom romanu** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2022.

## ZAHVALA

*Zahvaljujem se svima onima koji su se proteklih godina družili sa mnom i svim mojim padovima, s nama sjedili za stolom, na klupici u kvartu, nazdravljali položenim ispitima i drugim radostima te nas grlili i gurali dalje. Vječnim Manušanima, Ticiji, Smišni, Uljaru, Dariji, Lovri, Ivoni i Nikoli.*

*Zahvaljujem onima koji su mi život u Zadru omogućili, obasuli me mudrostima i taktikama, a naročito majci koja mi je bila najvatreniji i najglasniji navijač te mi je pokraj svog mog znanja o knjigama upravo ona otkrila osobnog favorita, Momu Kapora. Hvala braći koja su mi bili prvi cimeri te su me štošta naučila o nesebičnosti dijeljenja.*

*Hvala i Zadru koji me učinio jačom i hrabrijom.*

*Zahvaljujem se na koncu svojoj mentorici čija su me predavanja uvijek iznova inspirirala i podsjećala zašto sam upisala ovaj studij.*

*I dida je bia u pravu, nije škola zec...*

## Proza u trapericama u hrvatskom i srpskom romanu

### SAŽETAK

Rad se bavi poredbenom analizom triju romana hrvatskog pisca Zvonimira Majdaka: *Kužiš, stari moj* (1970.), *Stari dečki* (1975.), *Gadni parking* (1980.) i triju romana srpskog autora Mome Kapora: *Foliranti* (1975.), *Beleške jedne Ane* (1972.), *Hej, nisam ti to pričala* (1975.). Sva navedena djela pripadaju stilskoj formaciji *proze u trapericama*, odnosno specifičnom modelu romana koji je Aleksandar Flaker definirao na temelju posebnog tipa mladog pripovjedača čiji se stil gradi na temelju razgovornog jezika omladine, a svjetonazor na osporavanju tradicionalnih i postojećih društvenih struktura. U teoriji se nerijetko koristi i naziv *jeans proza* te se uz taj tip proze vezuje Salingerov roman *Lovac u žitu* (1951.) kao paradigmatički uzorak. U središnjem dijelu rada poredbenoj interpretaciji izabranih tekstova pristupa se iz aspekta tipologije pripovjedača i likova, prostora ili mjesta te jezika i stila. Pripovjedač će biti ili brutalan (u Majdaka) ili inteligentan (u Kapora), a protagonist ili naivan (u Majdaka) ili bistar (u Kapora). Tipična žanrovska mjesta kao grad, ulica, kafić, noćni klub i slično pojavljuju se u svim romanima. Jezik i stil će uvijek sadržavati sleng, žargon, humor, ironične pripovjedačeve iskaze kao i filozofiranja „ni o čemu“, lutanje (praksu „dokolice“) te minimalnu pojavu konkretne fabule.

Ključne riječi: roman, *proza u trapericama*, *jeans proza*, Zvonimir Majdak, Momo Kapor, *Kužiš, stari moj*, *Stari dečki*, *Gadni parking*, *Foliranti*, *Beleške jedne Ane*, *Hej, nisam ti to pričala*, brutalni pripovjedač, inteligentni pripovjedač, grad, ironija, humor, žargon, sleng

## Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Proza u trapericama u kontekstu žanra romana.....	3
2.1. Poetička i žanrovska obilježja proze u trapericama .....	4
2.2. Povijesni (pred)uvjeti i kontekst (hrvatske) mlade proze i (srpske) provincijske proze .....	11
3. Pisci u trapericama: Zvonimir Majdak i Momo Kapor .....	14
3.1. Kritička recepcija Majdaka i Kapora .....	15
3.1.1. Kaporova romaneskna poetika.....	18
3.2. Izbor iz romanesknih opusa .....	19
4. Tipologija pripovjedača i karaktera .....	21
4.1. Pripovjedač i likovi Majdakovih romana.....	21
4.1.1. <i>Kužiš, stari moj</i> .....	21
4.1.2. <i>Stari dečki</i> .....	26
4.1.3. <i>Gadni parking</i> .....	30
4.2. Pripovjedač i likovi Kaporovih romana .....	32
4.2.1. <i>Foliranti</i> .....	32
4.2.2. <i>Beleške jedne Ane</i> .....	34
4.2.3. <i>Hej, nisam ti to pričala</i> .....	36
5. Tipologija prostora i specifičnih mjesta radnje.....	39
5.1. Prostor u Majdakovim romanima .....	39
5.2. Prostor u Kaporovim romanima.....	42
6. Jezičnostilska obilježja.....	47
6.1. Majdakov stil .....	47
6.2. Kaporov stil.....	50
7. Zaključak.....	59

## 1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada vezana je uz specifični model proze koji je Aleksandar Flaker nazvao *prozom u trapericama* koji se, osim što predstavlja jednu stilsku formaciju oblikovanu sredinom 20. stoljeća, posebno povezuje s popularnom kulturom razvijenom na Zapadu, metonimijski određenom jednim odjevnim predmetom (*jeansom* ili *trapericama*). S obzirom da je u tom razdoblju književnost na području SFRJ u određenom smislu odmaknuta od „zapadne“, dakle američke i zapadnoeuropske kulture, dijelom i zbog političkog konteksta, u ovom se radu istražuje kako se taj model proze za kojega je karakterističan stav mladenačkog bunta i otpora priznatim društvenim vrijednostima, manifestira u srpskoj i hrvatskoj književnosti. U spomenuti korpus tekstova mogu se u hrvatskoj književnosti uvrstiti romani Antuna Šoljana, Ivana Slamniga, Alojza Majetića, Gorana Tribusona i dr., dok su u srpskoj književnosti istaknuti Bora Ćosić, Dragoslav Mihanović i Milislav Savić. Nekoliko je razloga zbog kojih se u komparativnoj analizi u ovom radu biraju romani Zvonimira Majdaka i Mome Kapora – njihovi romani nastaju gotovo istodobno, 70-ih godina prošlog stoljeća, strukturirani su kao ciklusi romana koji izlaze u nastavcima, a povezuje ih lik glavnog protagonista/protagonistkinje. Povrh toga, izazov poredbenoj analizi predstavlja i činjenica da se pored ovih temeljnih kontekstualnih sličnosti, u Kaporovim romanima pojavljuje protagonistkinja, tj. pripovjedačica u ženskom rodu, što je izazov za ovaj tip proze koji se ponekad naziva i „frajerskom“ prozom prema donekle mačističkom stavu koji prevladava, između ostalog, i u Majdakovim romanima, ali i u cijeloj formaciji.

Rad će se ponajprije fokusirati na izdvajanje poetičkih obilježja *proze u trapericama* u kontekstu žanra romana, da bi se zatim pristupilo književnoporedbenoj analizi izabranih Majdakovih i Kaporovih tekstova kao reprezentativnih žanrovskih uzoraka ovog modela proze u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Središnji dio rada posvećen je interpretaciji pojedinih romana, počevši od Majdakove trilogije *Kužiš, stari moj* (1970.), *Stari dečki* (1975.) i *Gadni parking* (1980.). Zatim slijedi analiza Kaporovih djela *Foliranti* (1975.), *Beleške jedne Ane* (1972.) i *Hej, nisam ti to pričala* (1975.). Na koncu će se pristupiti poredbenoj analizi tipova pripovjedača i likova, književnih prostora specifičnih za ovakav tip proze te jezičnih i stilskih obilježja svakog pojedinog romana.

Glavno teorijsko uporište u pristupu književnim tekstovima u ovom je radu *Proza u trapericama* (1983.) Aleksandra Flakera, a zatim i književnopovijesna studija Maše Kolanović u kojoj se pod naslovom *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* (2011.) analizira uloga popularne kulture u hrvatskom romanu iz razdoblja socijalizma i tranzicije. Uz ostale članke i znanstvenu



literaturu pristupit će se pomnom čitanju izabrane proze uz poseban osvrt na tipologiju karaktera i pripovjedača ta na propitivanje tipičnih žanrovskih mjesta i jezično-stilskih obilježja.

Razlog sužavanja interpretacije na izbor opusa ovih dvaju autora nije rezultat uvjerenja da je njihovo stvaralaštvo kvalitetnije od ostalih tekstova, no cilj rada nije donijeti sintezu cijele formacije *proze u trapericama* u hrvatskoj i srpskoj književnosti nego koncentrirati se na obilježja pojedinih opusa u poredbenoj perspektivi. Zašto je ipak izbor pao na ovu temu i zašto baš na spomenute predstavnike dodatno može pojasniti Salingerov Holden Caulfield, paradigmatički (anti)junak *jeans* proze:

„Najviše volim knjige nad kojima se čovjek može bar s vremena na vrijeme nasmijati. Pročitao sam mnogo klasičnih djela, kao Povratak domoroca, i te stvari, i sviđaju mi se, nema što, čitam mnogo ratnih romana, krimića, i svega, ali sve to ne ostavlja na mene neki poseban dojam. Ono što me doista može nokautirati je knjiga nad kojom, kad je pročitate, poželite da njezin autor bude vaš bliski prijatelj i da ga možete nazvati telefonom kad god vam padne na pamet.“  
(Salinger 1998: 27)

## 2. Proza u trapericama u kontekstu žanra romana

Roman je književna vrsta koju u najširem smislu određuje fikcionalno pripovijedanje i opseg pa se u skladu s tim najčešće definira kao „velika prozna fikcionalna vrsta“ (Flaker 1985: 664). Naime, kako je roman kroz povijest doživljavao velike strukturalne promjene, Flaker upozorava da je teško dati njegovu sveobuhvatnu definiciju te se „moramo zadovoljiti opisom njegovih najčešćih osobina kao proznog djela velikog opsega“ (ibid.). U skladu s tim, Milivoj Solar zaključuje da je roman zapravo „književna vrsta nejasna imena, neodređena porijekla, neutvrđenih uzora i nesigurna kontinuiteta“ (Solar 1974: 182). Takva prozna vrsta jednostavno nikada nije utvrdila čvrste konvencije kojima bi se vodila, a česta su i razilaženja u mišljenjima vezanim za početke prvog (ili prvih) romana ili pak njihovih uzora. Najraniji počeci romana ipak se pronalaze u antičkoj prozi dok se konkretnije oblikovani žanrovski primjeri mogu pronaći među pikarskim i viteškim romanima osamnaestoga stoljeća. No, s obzirom na to da su romani koje se može uzeti kao “prve” suviše raznoliki, što po stilu, što po vremenskom periodu nastajanja ili kakvim drugim značajkama, Solar zaključuje kako „roman ima toliko uzora da uopće nema uzora“ (ibid: 184). Solar nadalje upozorava na „svojevrstu životnost romana“ koja se „opire svim pokušajima da se roman definira kao jedna književna vrsta među ostalima; roman naprosto nije odrediv onim sredstvima i onim načinom kojima se služimo prilikom utvrđivanja književnih vrsta kao što su ep ili tragedija, basna ili sonet.“ (ibid: 186). S obzirom na utjecaj koji roman može ostvariti na čitatelja, kao i na činjenicu da dominira žanrovskim sustavima još od epohe realizma, Solar upozorava na važnost privilegiranog odnosa romana s publikom – „(...) ako netko danas uopće još nešto čita, onda čita romane, pa se opći utjecaj romana na shvaćanje odnosa života i književnosti ne može zanemariti“ (ibid: 182).

Sastavni je dio romana pripovijedanje neke priče, kraće ili duže te se čovjekova svakodnevnica ne može zamisliti bez iste (Peleš 1999:10). Bez obzira na to je li ta priča značajna ili trivijalna, govori li o prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, stvarnim ili izmišljenim događajima, ona je svojstvena ljudskom rodu od davnina te se javlja već u usmenoj književnosti, u književnim oblicima koji prethode romanu. Osim toga, pripovjedna obilježja romana lako se prilagođavaju drugim medijima. Romanesknii tekstovi nerijetko doživljavaju dramaturgizaciju, tj. uprizorenja na pozornicama i posredstvom scenarija na filmskim platnima. Na taj način romaneskne priče prodiru u umjetničke oblike u kojima je u prvom planu istaknuta vizualnost te dopiru do šire publike. Nadalje, roman zbog svojih mimetičkih mogućnosti nosi u sebi „velik semantički potencijal“ te postaje „neiscrpna riznica neotkrivenih značenja, tj.

moogućnost da, nakon što smo otkrili romaneskni svijet, steknemo nove uvide i u naš stvarni svijet“ (ibid: 43). On može ponuditi širok spektar fikcije, neobuzdane mašte i nestvarnog alternativnog svijeta, ali često uspijeva zaintrigirati čitatelje koji u fikciji traže bliskost s aktualnom zbiljom ili identifikaciju s pripovjedačem i likovima, što je čest slučaj kada govorimo o *prozi u trapericama* .

Prateći u svojoj studiji povijest hrvatskog romana od socijalizma do tranzicije Maša Kolanović ističe upravo tijesnu povezanost romana s popularnom kulturom kao „rjetko uhvatljivu značajku toga žanra čija poetička otvorenost i nedefiniranost trajno provociraju interes književnoznanstvenoga istraživanja“ (Kolanović 2011: 19). Tijesna povezanost popularne kulture i romana bit će presudna za razvoj *proze u trapericama*.

## 2.1. Poetička i žanrovska obilježja proze u trapericama

Više je klasifikacija i podjela romana koje pregledno iznosi Milivoj Solar u svojoj *Teoriji književnosti*, ali nigdje konkretno ne spominje sintagmu *proza u trapericama*. U njegovoj tipologiji *proza u trapericama* bi možda najbliže odgovarala tipu romana koji se izdvaja posebnim odnosom pripovjedača prema priči, odnosno romanu u kojemu je istaknut stav autora i u kojemu se pažnja posvećuje općem tonu romana (Solar 1977: 171). Što se tiče općeg tona romana, tu bi svakako valjalo dodatno istaknuti obilježja humora i satire. No, nešto detaljnije Solar pristupa klasifikaciji proze i romana u knjizi *Ideja i priča*. Temeljem ove studije *prozu u trapericama* mogli bismo povezati uz zabavnu književnost koja prema Solarovim riječima razvija „poseban odnos prema publici“ (Solar 1974: 198).

Izabranim književnim tekstovima u ovom radu pristupit će se iz aspekta postojećih definicija da bi se interpretacijom na konkretnim primjerima iz djela izdvojile određene stilske i strukturne osobine ovog tipa proze. Postoji nekoliko definicija *proze u trapericama* koje se razlikuju u temeljnim polazištima, kao i sadržajima koje nastoje obuhvatiti. Sam naziv *proza u trapericama* u hrvatsku znanost o književnosti uvodi Aleksandar Flaker u svojoj istoimenoj studiji. Flaker ovom tipu proze pristupa kao zasebnoj stilskoj formaciji koja se u novijoj istočnoeuropskoj i zapadnoeuropskoj književnosti pojavljuje od 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća, a karakterizira je pojava mladog pripovjedača, stilizacija urbanoga govornog jezika mladeži te osporavajući odnos prema svim kulturnim i društvenim tradicijama (usp. Flaker 1983).

S druge strane, Miroslav Šicel zaključuje kako se ovdje radi o novom proznom modelu – romanu koji se po strukturi razbija na manje dijelove ili novele koje su povezane glavnim likom, njegovim zbivanjima, razmišljanjima, (ne)djelima i slično (Šicel 1997: 233). Po epohama će proza u trapericama svakako pripadati modernom i suvremenom romanu budući da “grabi” poneke odlike i jednog i drugog te s obzirom na vrijeme u kojem se javlja (Solar 1977: 173). Nije začudno da će se tako moderni roman uzmaknuti realističkom koji mu je prethodio iako će zadržati određene njegove odlike te će se takav niz nastavljati dalje kao što je to bio običaj od samih početaka umjetnosti i književnosti.

Većina teoretičara ishodište *proze u trapericama*, poznate još i pod nazivom *jeans proza*, nalazi u romanu *Lovac u žitu* američkog pisca Jeromea Davida Salingera.<sup>1</sup> To je ujedno i onaj tip lektire koji će se i danas većini učenika dopasti upravo zbog stila kojim se približava obilježjima *proze za mlade*, a često se na nastavi iz književnosti spominje i kao paradigmatički primjer *proze u trapericama*. No, premda se taj *salingerovski* model proze proširio europskim književnostima te kao takav predstavljao uzor i jugoslavenskim književnicima, hrvatska i srpska proza krenut će nekim svojim smjerovima razvoja te će, oslanjajući se na vlastito književno nasljeđe, modificirati ovaj oblik i konstruirati specifične modele. Zbog toga se u poredbenoj analizi paralele s prototekstovima ne mogu tražiti isključivo u američkoj ili europskoj književnosti već i unutar južnoslavenskog književnog i kulturnog kruga (Krtalić, Prpić 1981: 193). Na „selindžerovsko razdoblje“ upozorava i Aleksandar Flaker ističući da je ono polazište svake rasprave o ovom tipu proze (Flaker 1983: 22). Velimir Visković također zaključuje kako je Holden Caulfield preteča svih „hrvatskih frajera-junaka u traperu“: Majetićevog Čangija i Majdakovog Gliste. To je posve razumljivo ako se uzme u obzir činjenica da upravo 1963. godine Salingerov prijevod dolazi do ovih granica, a tada nastaju i spomenuti hrvatski književni junaci (Visković 1983: 158). Ipak, to biva jedino Salingerovo djelo koje ima utjecaja na ove prostore (usp. Flaker, Pranjić 1978: 677). Ponekad je teško određenim književnim tokovima odrediti precizno izvorište, no *proza u trapericama* ima dodirnih mjesta s tzv. *tvrdno kuhanom prozom*, čiji je glavni predstavnik američki književnik Ernest Hemingway, koji je zapravo tvorac stila poznatog u svijetu kao *hard-boiled fiction* (Flaker 1983: 17). Karakteristične su mu kratke, jasne, minimalističke rečenice koje očito nalaze odobravanje i među širim čitateljstvom. Kada se tom stilskom elementu doda primjesa pučkog govora i kajkavski dijalekt dobije se hrvatska verzija *traperica*.<sup>2</sup> U Hrvatskoj su se tako

---

<sup>1</sup> Originalni naziv romana je *The Catcher in the Rye*, a prvo izdanje objavljeno je 1951. (Krtalić, Prpić 1981: 193).

<sup>2</sup> *Traperice* se ovdje koriste kao skraćena cijela sintagma *proza u trapericama*.

počeli pojavljivati i feljtonizirani oblici ovakve proze dok je kasnije u Srbiji takav tip usavršio Kapor u *Beleškama jedne Ane*. No, Kaporova je junakinja ipak ponešto “brbljavija“ tako da se njegov stil ne gradi na kratkim rečenicama i britkim replikama.

Ono što je ovakve romane učinilo popularnima, možda i više nego sve ostale stilske i strukturne osobine, jest uplitanje elemenata popularne kulture u njihovu pripovjednu strukturu. U tom smislu Maša Kolanović iznosi sljedeća zapažanja:

„Pod *dijalogom romana i popularne kulture* podrazumijevam međusobno prožimanje dviju simboličkih struktura, pri čemu dolazi do specifične razmjene između polja književnosti i polja popularne kulture. Roman u toj mjeri crpi tematske resurse iz popularne kulture iznova kodirajući njezine označitelje u svoj književni tekst i istodobno postajući dijelom njezine dinamike. Međuprožimanje romana i popularne kulture pritom ne podrazumijeva tek prenošenje određenih tema, motiva i citata iz *polja* popularne kulture u polje književnosti, već i prenošenje specifične *politike popularnog* na književni tekst koju on potom prilagođava zakonitostima vlastita polja.“ (usp Kolanović 2011: 169).

Na taj način *proza u trapericama* dopire do šire publike, naročito do generacije mladih na koje društvo gleda s visoka i kritizirajući, a takvo cikličko ulančavanje nastavlja se u beskonačnost; svaka sljedeća generacija nakon što odraste marginalizira novu generaciju mladih. No, u ovom modelu proze, ti “mladi“ postaju na neki način bitni, o njihovom se viđenju svijeta, beskonačnim promišljanjima i analiziranjima te lutanjima piše iz jedne objektivne perspektive koja njihov svjetonazor postavlja u središte. Proza u *trapericama* tako biva ili postaje proza o mladima i za mlade (Flaker 1983: 24). Korijene ove proze Flaker vidi u europskoj književnosti, u žanrovima odgojnog romana (*Bildungsromana*) ili romana o mladiću, s time što je načelo osporavanja te negacija tradicionalnih struktura postaju najbitniji elemente koje *proza u trapericama* sadrži (ibid: 44). Aktualne teme i stalni dijalog sa suvremenom medijskom kulturom također su važni strukturni elementi ove proze – „na njezinim stranicama nalazit ćemo iste ili srodne sustave vrijednosti koje mladi pripovjedači pronalaze u suvremenoj kulturi i prvenstveno u njezinim masovnim medijima: filmu, glazbi, načinu odijevanja i knjigama.“ (ibid: 45). Stoga se u ovim romanima često provlače imena poznatih osoba, pisaca i drugih aktera popularne kulture. Ključna riječ u shvaćanju omiljenosti ovog “novog“ modela proze je upravo ta bliskost s poznatim i sveprisutnim temama, tj. bliskost koju ostvaruje čitatelj s tekstom dok prati sadržaje koje i sam živi, misli, sluša i gleda, a koji zatim postaju temeljem njegove brze i lake identifikacije s pripovjedačem ili likovima. George Orwell je u svojoj *1984*.

zaključio kako su najbolje knjige upravo one koje ti govore ono što već znaš. Upravo je takvom *prozu u trapericama* doživljava mlada čitateljska populacija, ali recepcija ove proze nije isključivo generacijski ograničena. Univerzalne teme poput ljubavi, pobune, nezadovoljstva i otpora kojima su zaokupljeni ovi romani dopirat će i do šire publike iz različitih generacija. Dokaz tomu su osim samih autora koji stvaraju takva djela i širi, raznovrstan krug čitatelja koje je stekao primjerice roman *Bilješke jedne Ane Mome* Kapora. Uspjeh se očituje u tome što autor progovara o problemima jedne generacije, ali tako da ti problemi nisu generacijski ograničeni. Premda je „klapa“ jedan od simbola takvog tipa proze, u ovom radu ipak će biti više riječi o knjigama koje sadrže takozvane pripovjedače pojedince ili vukove samotnjake. Romani proze u *trapericama* obilježeni su visokim stupnjem intertekstualnosti. Flaker ovo obilježje sažimlje riječima koje posuđuje od Edgara Wibeaua<sup>3</sup>: „Ionako su, kako ja mislim, u svakoj knjizi skoro sve knjige. Ne znam je li me tko razumije. Mislim, da bi se napisala jedna knjiga mora se pročitati nekoliko hiljada drugih komada.“ (usp. Flaker 1983: 45).

U konkretnoj definiciji *proze u trapericama* zasigurno treba poći od određenja koje donosi Aleksandar Flaker. Po njemu je to „proza u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač (bez obzira na to da li on nastupa u prvom ili trećem licu) koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture.“ (Flaker 1983: 36). Ovdje je sadržano nekoliko bitnih stavki *proze u trapericama*, a to su karakter, mjesto i jezik. Mladi glavni lik, junak, nerijetko pripovjedač (ali nije pravilo) obično je netko tko učestalo u svojoj rutini živi na određen način koji uključuje „klapska druženja, dokoličarenja i suprotstavljanje svijetu »odraslih«“ (Kolanović 2011: 171). Flaker nije htio pretjerano razglabati o samom početku *proze u trapericama*, tj. o njenim najranijim uzorima i prethodnicima, no on ipak uviđa poveznice s nekim ranijim autorima na koje se ne može ne osvrnuti i otkriva pojedine inovacije i elemente koje su strani autori donijeli u ovakav tip proze te koji je za njih izrazito specifičan:

„...opozicija svijeta mladih i svijeta odraslih, novi tip pripovjedača na kojemu se takva opozicija gradi, a koji u prozu unosi suprotstavljanje dvaju jezika kao opoziciju dvaju svjetova (bez obzira na to da li je drugi jezik u njoj prisutan ili se, kao što je to slučaj u Salingeru, podrazumijeva): približavanje pripovjedačeva jezika usmenom spontanom govoru na razini pripovjedačeve svijesti o vlastitu pripovijedanju, unošenje žargona mladih ljudi u pripovijedanje s izrazito urbanom,

---

<sup>3</sup> Navedene riječi izgovara glavni junak romana *Nove patnje mladog Werthera* (1973.) Ulricha Plenzdorfa. Prema *Hrvatskoj enciklopediji*, takav zapravo antijunak korespondira s Goetheovim i Salingerovim predloškom, ima individualističko stajalište te stilom tj. isticanjem aktualnih društvenih problema pripada *prozi u trapericama*. (<https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48699>).

civilizacijskom stilematikom; ironično-parodistički odnos prema zatečenim vrijednostima kulturnih struktura; naposljetku i težnja prema mitologizaciji omladinskog nonkonformizma...“ (Flaker 1983: 38).

Obično je pripovjedač ujedno i lik muškog roda, ali to nije pravilo (primjer će biti kasnije Kapor). Nerazdvojne klape izgubljene u svijetu, prostoru i vremenu također su česta sastavnica *jeans proze*, ali veća će se pažnja posvetiti onim slučajevima gdje urbanim prostorima lutaju mladi individualci, neshvaćeni i na svojevrsan način odbaćeni. Kada takva omladina uđe u neke godine od kojih se već očekuje da imaju vlastiti posao, stan i slične odgovornosti karakteristične za “svijet odraslih“ tada takvi neostvareni pojedinci doživljavaju sebe kroz vlastitu marginaliziranu poziciju i na tome počinju graditi svoj identitet. Oni često tumaraju po krčmama i gradskim četvrtima, tulumare, plešu na pijankama, ulaze u međusobne sukobe, upuštaju se u ulične tučnjave i slično. Takvi prizori su realistični i iako pojedina djela sadrže filozofska promišljanja o suvremenoj kulturi, ali i banalnijim svakidašnjim temama, ovakvi romani su lako čitljivo štivo. Spomenuta filozofija se ovdje ne shvaća u punoj svojoj definiciji, to bi prije bila takozvana *filozofija ničega* pametovanje ni o čemu. U hrvatskoj prozi se već u najranijim djelima javlja lik mladog inteligenta te motiv lualice (Krtalić, Prpić 1981: 193). Iste te dvije osobine mogu se pronaći i u srpskoj književnosti, upravo kod Mome Kapora. Šoljan je tako započeo s junacima iz svojih *Izdajica* te često koristi motiv izdaje u svom “novelističkom“ romanu (ibid: 194). Bijeg od stvarnosti možda najbolje opisuje ovakve likove. Pridjev koji valjano opisuje piščev/pripovjedačev stav prema društvu je nonkonformistički, što bi značilo da se on ne slaže s društvenim normama, ne pokorava im se, individualac je (Flaker 1983: 15). Flaker tako ističe sljedeće:

„Formacija proze u trapericama naime ne pripada stabilnim i čvrstim formacijama; ona pretpostavlja otvorenost strukture kako prema tradiciji s kojom ulazi u složeni odnos analogije i otiskivanja, tako i prema književnoj suvremenosti s kojom želi uspostaviti horizontalni kontinuitet i komunicirati bar na generacijskoj razini.“ (ibid: 188).

Ona prkosi tradiciji osobito na razini sadržaja, uvođenjem referenci na kulturne novitete i suvremena društvena događanja. Glavno mjesto radnje su gotovo uvijek ulice i kafići ispunjeni likovima ili “frajerima“ sumnjiva morala popraćeni scenama takvog, već spomenutog, moralno upitnog načina života. U ovakvim romanima je uvijek netko ironičan – ili pripovjedač ili karakter koji pripovjedač opisuje i prikazuje čitatelju, što doprinosi da važna stilska osobina

ovih romana postaje britki, oštroumni, sarkastični humor uz cinizam, dosjetke i parodiju. Usto, obilježja ove proze na jezično-stilskoj razini ispunjena su unutarnjim promišljanjima takvih likova, brojnim solilokvijima baš kao i korištenjem žargona, slenga, anglizama i vulgarizama. Također, na toj su razini učestale i novotvorenice kao obilježje huliganskog načina govora. Teme mladenačkog otpora prema malograđanskom svijetu odraslih otvaraju prostor uvođenju specifičnih motiva vezanih uz svijet izlazaka, erotskih susreta, ali i uličnih sukoba među mladim protagonistima. Sve to uz sebe vezuje određeni jezični stil koji teži većoj ekspresivnosti (primjerice uvođenje tzv. brutalnog pripovjedača, humor, cinizam, parodija, žargon...). Otprilike u jednakoj mjeri takve osobine sadrže i Majdakovi i Kaporovi romani. Prvi je ipak na osude književne kritike zbog jezično-stilskih značajki, pa čak i na optužbe zbog navodne pornografije, naišao Čangi Alojza Majetića, no kasnije se “vratio“ s nastavkom i izmjenama pod naslovom *Čangi off gottoff* (ibid: 17).

„Što se pak tiče tako bogatog, kao što je poznato, hrvatskog ili srpskog leksikona koji se odnosi na seks, hrvatska je »mlada proza« otada prekoračila mnoge estetske zabrane. Roman Zvonimira Majdaka *Kužiš, stari moj*, pisan zagrebačkim polukajkavskim govorom, obiluje tim rječnikom i erotskim situacijama, ali on više nije izazvao one otpore koji su bili karakteristični u vrijeme pojave Majetićeve romana. Štoviše, novinska kritika uglavnom je hvalila Majdaka za jezično oslobođenje, uskoro se pojavila inscenacija romana u kazalištu, a prema romanu snimljen je i film.“ (ibid: 18).

Nikola Koščak posebnu pozornost posvećuje propitivanju funkcije koju u formiranju stila *proze u trapericama* ima žargon s obzirom da on ukazuje na pripadnost određenoj društvenoj grupaciji i samim tim može prenijeti odgovarajući svjetonazor lika ili likova (Koščak 2015: 44). Koščak smatra da upravo zahvaljujući žargonu ovaj model proze ima obilježja maštovitosti, kreativnosti i spontanosti. Povrh toga, uz Majdakov stil Koščak vezuje eliptičan te eufemističan izraz (ibid: 52), što je ujedno vezano uz *prozu u trapericama* u širem smislu. Kao produkt živog govora i usmenog pripovijedanja u ovim romanima Flaker je primijetio niz poštapalica koje se ponavljaju i pojavljuju na počecima, sredinama ili najčešće krajevima rečenica, a najbolje ih opisuje nedorečenost kao što to sadrži primjer „...i te stvari“, poznate poštapalice iz Salingerova romana (Flaker 1983: 16). Lako je uočiti isprekidanost, trotočje i slične interpunkcijske znakove koji stoje u službi zastoja, prekinutog daha, priče ili misli protagonista.

Dolazi do ultimativnog pitanja zašto se ovaj model proze definira baš *trapericama*? Kao što je općepoznato, a također i definirano na hrvatskom jezičnom portalu, to su hlače od karakterističnog, najčešće plavog pamučnog platna, a rađene su tj. krojene po uzoru na radna



odijela američkog traperera i farmera, a nazivaju ih se još i “trapkama“, “farmericama“, “rebatinkama“. Traperice se uzimaju u ovom slučaju kao zaštitni znak i simbol cijelog niza i vrste romana, čitave jedne ere (Kolanović 2011: 184). Potpitanje koje postavlja Maša Kolanović, a daje odgovor na prvo postavljeno je „Postoji li ijedan drugi kulturni proizvod-film, tv program, ploča, ruž za usne koji može biti toliko popularan (kao *jeans*)?“ (Kolanović 2011: 184). Važno je shvatiti kako su u ovom slučaju traperice mnogo više od puke modro plave materije, one su „stav, a ne hlače“ (ibid: 187). Shvaćene kao mladenački bunt, mladići i djevojke koji bi ih nosili nailazili na prepreke od strane vlasti, javnih službi i slično. Osamdesetih godina se situacija već mijenja te traper ulazi u modu, kulturu, način života (Kolanović 2011: 192). Odabir popularnog komada odjeće nije slučajnost, on se i vizualnim putevima pomoću korica knjiga šalja ljudima u podsvijest pa ih tako nosi i junakinja Ana iz Kaporovih *Beleški* već na naslovnoj stranici kao ilustracija koja prikazuje mladu djevojku (Flaker 1983: 24). Starijim generacijama će na ovu riječ prve asocijacije s razlogom biti Trst i pjesma pop-rock grupe Neki to vole vruće pod nazivom *Jeans generacija* koja sama za sebe opisuje cijelu situaciju i aludira na društveno – političku zbilju:

„Kažu da je s one strane sad noć / u toj zemlji, kažu, ponoć će proć' / i da je Johnny skinuo / svoj stari jeans / a ovdje budi se dan. / Oblačim na sebe isti taj jeans / i za Johnnyja dižem ruku u vis / spavaj, Johnny, neka te ne plaši mrak / mi isti dišemo zrak. / Nikada se nismo susreli mi / kilometri su nas dijelili / al' smo uvijek isto mislili mi, mi, mi / Ref. Da mi smo svi jeans generacija / i mi smo sad najjača nacija / i mi smo i istok, i zapad, i jug / mi smo tovariš, mister i drug.“ (usp. Kolanović 2011: 193).

Iako popularne i danas, ove knjige su izlazile u vrijeme kad je nošenje traperica imalo ponešto drukčiju dimenziju. One i danas mogu simbolizirati mladenaštvo i bunt, ali ipak manjim žarom, što zapaža Flaker već osamdesetih (Flaker 1983: 27). Kao što se mijenjala i kao što je napredovala jedna kultura, *jeans* kultura, isto se događalo i sa samom prozom pa Maša Kolanović zaključuje kako „i traperice u prozi neminovno slijede sudbinu traperica u kulturi.“ (Kolanović 2011: 194). Mladenaštvo i bunt su dakle prve poveznice koje se pripisuju simboli *traperica* te prvi prethodnici takve proze (ibid: 196).

Aleksandar Flaker upozorava na dva različita modela ovakve proze, „pri čemu jedan inklinira prema »filozofskom apstrahiranju konkretne situacije u kojoj se našao suvremeni mladić ili njegova generacija, pa time graniči s prozom što je nastajala u znaku egzistencijalističke filozofije, a s druge strane počinje razvijati grotesku i fantastiku koja

potječe od nadrealističkih tradicija«, dok drugi, »i dalje nastoji rekreirati autentične situacije svijeta mladih izopćenika iz društva, njihov sleng, njihove običaje, njihov moral, suprotstavljen vladajućim moralnim i etičkim normama.« (Flaker 1983: 200). U prvu grupu svrstat će se primjerice Antun Šoljan dok će drugoj već pripadati glavna misao i tema ovoga rada, autori poput Majdaka, Majetića i Kapora. Nacionalne književne tradicije se međusobno razlikuju, no popularnost traperica je zajednička nešto širem geografskom području. Lako ih se pripisuje i suvremenosti s obzirom na sve elemente koje sadrži, no ipak ulaze u povijest književnosti kao jedno kraće, zanimljivo razdoblje specifično i za jugoslavenske autore.

## 2.2. Povijesni (pred)uvjeti i kontekst (hrvatske) mlade proze i (srpske) provincijske proze

Hrvatski književnik koji se uvelike protivio trapericama u svakom smislu bio je Miroslav Krleža, pa tako Kolanović ističe kako je njegovom smrću hrvatska književnost pružila priliku postmodernističkim strujanjima koja će kasnije okupirati književnu scenu (Kolanović 2011: 185). Mladi su se pomamili za takvom vrstom kulture, za novitetima i modernim izričajima, kako u književnosti tako i na drugim umjetničkim frontovima, primjerice na onom ipak najutjecajnijem – glazbenoj sceni. Sve to usko je povezano te će se krenuti međusobno prožimati – „Šezdesetih godina ta globalna kultura apsorbirala je i, primjerice, filozofa Marcusea i pisca Hessea, ali teško da su oni u njoj igrali značajniju ulogu od Lennona ili Jimmya Hendrixa.“ (Kolanović 2011: 186). Iako nastaje nešto ranije na svjetskoj razini, na ovim područjima se dakle javlja šezdesetih godina (Antun Šoljan, *Kratki izlet*, 1965.), a plodnije razdoblje doživljava sedamdesetih kada knjige objavljuju Alojz Majetić (*Čangi off gotoff*, 1970.), Zvonimir Majdak (*Kužiš, stari moj*, 1970., *Stari dečki*, 1975.), Ivan Slamnig (*Bolja polovica hrabrosti*, 1972.) i Momo Kapor (*Beleške jedne Ane*, 1972., *Hej, nisam ti to pričala*, 1975.). Začetnikom u hrvatskoj književnosti smatra se Antun Šoljan, no njegov se roman *Kratki izlet* ne može sasvim svrstati pod *prozu u trapericama* budući da ne sadrži sve njene elemente već poneke naznake, dakle nije njen “školski primjer“. To su svakako početci, a ovo je prvi uzorak problematike skladištenja djela i romana pod strogo određene etikete tj. žanrove, vrste i podvrste. Šoljan je nastavio pisati slična djela i djela na tragu *traperica* tj. romane u kojima se osim egzistencijalizma pojavljuju ironični, izgubljeni, mladi buntovnici čiji jezik vrvi žargonizmima. Začetci ovog modela mogu se naći još ranije u povijesti književnosti kod istog ovog autora, a to je u romanu *Izdajice*. Naime, *Izdajice* u teoriji slove

više kao egzistencijalističko djelo, ali zbog pojave Arkadije i likova koji na neki način tvore klapu potrebno je proučiti ih i kroz teorijski okvir *proze u trapericama*. Pojedini kritičari strogo odvajaju takozvanu *mladu prozu* od *proze u trapericama* i skupine autora koja pripada toj stilskoj formaciji. Flaker donekle povezuje ove prozne modele te za njihovo pojavljivanje na jugoslavenskoj književnoj sceni ističe važnost hrvatskog časopisa *Krugovi* koji izlaze u razdoblju između 1952. i 1958. godine, dok se u Srbiji taj prozni model javlja nešto kasnije, najprije u romanima Grozdane Olujić koja svoj prvi roman *Izlet u nebo* objavljuje 1958. godine (Flaker 1983: 20).

Nekoliko je kriterija po kojima se svrstavaju književnici koji se javljaju nakon 1960. godine. Prvi bi bio dobna pripadnost tj. svrstavanje pisca određenom naraštaju, a drugi bi bio srodnost u pristupu književnosti tj. u stilskom ili žanrovskom izboru u oblikovanju proze, a pritom će se ta dva kriterija često i podudarati (usp. Flaker, Pranjić 1978: 663). U tom se razdoblju osim *krugovaša* pojavljuju i *razlogovci* te jedni i drugi čine bitnu struju na području hrvatske književne scene, ali pisci koji se ubrajaju u jednu ili drugu skupinu do izražaja dolaze tek kao pojedinci, tj. kao oni koji “pišu bolje knjige“, kako je to zaključio Velimir Visković (1983: 7). No, iako su rođeni u isto vrijeme te istodobno aktivni u pisanju romana, Majdak i Majetić neće pripadati ni jednima ni drugima već će tvoriti zasebnu grupu dok će primjerice Šoljan i Slamnig pripadati naraštaju i stilskoj formaciji *krugovaša* (usp. Flaker, Pranjić 1978: 663).

„Ti su pisci uspjeli u šezdesetim godinama oblikovati vlastiti prozni stil, čak i vlastiti model proze, uza sve srodnosti različit od »krugovaškog«, a komunikativnošću i zanimanjem za prividno efemerna zbivanja u urbanoj svakodnevnici – oprečan modelu hermetične filozofične razlogovske književnosti.“ (ibid: 667).

Jovan Deretić iznosi, za povijest srpske književnosti još jedan relevantan naziv, a to je *provincijska proza* koju sagledava u opreci prema *jeans prozi*:

„Proza modernog gradskog senzibiliteta, beogradska ili univerzalna u tematskom smislu, suprotna je „provincijskoj prozi“ novostilista. Njeni su predstavnici Momo Kapor (1937) u nizu romana pisanih tehnikom *jeans-proze*...“ (Deretić 1987: 319).

Aleksandar Flaker pak *prozu u trapericama* naziva još i „suvremenim tipom romana o mladiću.“ (Flaker 1983: 35). Zaključujući ovaj odlomak teško je ne složiti se s njim:

„Golemi čitalački i komercijalni uspjeh proze iz međuprostora u sedamdesetim godinama (najprije Kaporovih *Beleški jedne Ane*, a zatim Glumčeve *Zagrepčanke* i Majdakovih romana koji se, u pravilu, pojavljuju u revijalnom tisku, sve do *Gadnog parkinga*) rječito svjedoči o nasušnoj potrebi da se razmak između Krleže i Zagorke, odnosno Božića i »krimića« (uvoznih i domaćih) ispuni književnošću koja je »čitka«, urbana, suvremena, po svojim realijama hrvatska (najčešće prema eksperimentiranju, pri čemu bi valjalo posebno zabilježiti kako je ovaj međuprostor otvoren ne samo prema suvremenom kiču (...) nego i prema derivatima nekadašnje evropske avangarde, pa i s pozivom na poetiku nadrealizma i frejdistička učenja upravo potkraj razdoblja još smionije ruši estetske zabrane na području seksa i erotike (Milko Valent).“ (ibid: 318).

Već tada, od 60-ih godina počeli su se u književnosti razbijati tabui poput psovki, govora o seksu te eksplicitnih erotskih prizora, a (pored drugih autora *jeans proze*) Majdak i Kapor će nastaviti takvu tradiciju.

### 3. Pisci u trapericama: Zvonimir Majdak i Momo Kapor

Premda se u stručnoj literaturi ne ubrajaju među najistaknutije predstavnike proze u trapericama, Zvonimir Majdak i Momo Kapor svojim su književnim opusom ostvarili zapažen uspjeh kod publike usprkos reakcijama kritike koje nisu uvijek bile afirmativne. Osvrnut ćemo se ukratko na njihov životopis i kronologiju objavljenih djela, a potom i na pitanja stilskih i strukturalnih inovacija koje su unijeli u model *proze u trapericama*.

Zvonimir Majdak (Zrinska 26.1.1938. – Zagreb 19.7. 2017.) prvi je pisac koji u hrvatsku književnost uvodi zagrebački žargon te time svojoj urbanoj kajkavštini daje novu literarnu dimenziju. Krešimir Nemeć opisuje Majdaka prvenstveno kao vrlo produktivnog pisca (Nemeć 2003: 156). Tome svjedoči niz djela koja je iznjedrio, počevši od lirike preko proze ispunjene egzistencijalnim pitanjima, zatim preko *traperica* pa sve do pornografskog žanra i ljubavnih krimića: *Kužiš, stari moj* (1970.), *Stari dečki* (1975.), *Gadni parking* (1980.), *Lova do krova* (1984.), *Pazi, tako da ostanem nevin*a (1971.), *Marko na mukama* (1977.), *Biba, okreni se prema zapadu* (1982.), *Kćerka* (1985.), *Starac* (1988.), *Lugarnica* (1989.), *Krevet* (1990.), *Baršunasti prut* (1987.), *Gospođa* (1988.), *Ševa na žuru* (1989.), *Ponovo sam nemoralna i pokvarena* (1996.), *Tajna tra N.* (1994.) (ibid: 157). U tom raznovrsnom opusu ipak se najviše približio suvremenom čitatelju svojom *frajerskom prozom*<sup>4</sup>, posebno prvim romanom koji je na koncu i ekraniziran. Dio djela objavljivao je pod pseudonimom Suzana Rog (ibid: 157).

Momčilo Kapor, poznatiji kao Momo rođen je u Sarajevu 8. travnja 1937. godine, a svoj životni vijek okončao je u Beogradu, 3. ožujka 2010. godine. Djelovao je kao srpski akademski slikar, književnik i novinar (Ćirić 2021: http). Usprkos mjestu rođenja, deklarirao se kao srpski književnik, budući da je čitav život pisao i stvarao u Beogradu, a beogradski urbani prostori učestalo su poprište radnje u njegovim romanima. Nazivali su ga najboljim slikarem među piscima i najboljim piscem među slikarima (Mihajlović 2017: http). Već od najranijih dana doživio je veliku traumu i obiteljsku tragediju. Kada je za vrijeme rata u Sarajevu njegovu kuću pogodila bomba, Momo je jedini preživio tako što ga je majka zaštitila vlastitim tijelom. Pred kraj rata napušta Sarajevo kada ga otac odvodi u Beograd. Njegova prva supruga Ana Pjerotić, s kojom je dobio dvije kćeri, o njemu je kazala sljedeće:

„Pisao je lako, sa radošću. Svoje prve tekstove napisao je na pisačkoj mašini 'Adler' koju sam mu poklonila za rođendan, i na kojoj sam, kasnije, prekucala većinu njegovih tekstova. Imao je potrebu

---

<sup>4</sup> Termin *frajerska proza* označavao bi zapravo *prozu u trapericama*. Takvo “drugo ime” ovog tipa proze pridaje veću pažnju liku ili protagonistu takvih romana, budući da su oni uvijek nekakvi *frajeri*, dakle nedorasli koji govore određenim slengom, bahati su i buntovni, nemoralni i sve ostalo što će se u radu nadalje analizirati.

da priča o onome što piše. Nas tri smo bile njegova prva publika. To su bile njegove prve književne večeri.“ (Ćirić 2021: [http](#)).

Prvi njegov roman naslovljen *Foliranti* datira iz 1974. godine. Iako je krenuo tek novinskim člancima, ostvario je zavidan književni opus poznatim i popularnim naslovima kao što su ponajprije bile *Beleške jedne Ane* (1972.), zatim i ostalim djelima kao *Ada* (1977.), *Zoe* (1978.), *Provincijalac* (1978.), *Od sedam do tri* (1980.), *Una* (1981.) te drugim romanima. Okušao se i u režiranju dokumentarnih filmova, a jedan od najpoznatijih njegovih scenarija bio bi onaj za film *Valter brani Sarajevo* (ibid: [http](#)). U hrvatski tisak došao je zahvaljujući Zlatku Crnkoviću, ujedno i poznatom uredniku zagrebačke biblioteke Hit (ibid: [http](#)).

Odmah u početku jasno je kako ova dva autora imaju nešto značajno zajedničko, a to je nevjerojatno bogat književni opus i posvećenost temama iz urbanog života mlade generacije.

### 3.1. Kritička recepcija Majdaka i Kapora

Ni Majdaka ni Kapora kritika nije štedjela. No, Karolina Lisak Vidović za Majdaka ističe sljedeće: „Uskrsnuo je tada ignoriranu fabulu, preuzeo ju je iz svakodnevnog života običnih ljudi s periferije grada te ispričao jezikom i govorom ulice“. Uzmaknuo se od intelektualnog „čavrljanja i pametovanja“ kojim je suvremeni čitatelj bio već zasićen. Dobio je čak i titulu „kralja hrvatske trivijalne proze i utemeljitelja hrvatske frajerske proze“ (Lisak Vidović 2017: [http](#)).

„Kad se danas sjetim kak nam je bilo odlično, čist ne zavidim klincima koji će za nekoliko let, ili već jesu, vrag ga znal, sve se pošemerilo, koji će, dakle, postati čageri i frajeri ravni nama, jer njima, koliko god se silili i napuhavali, nikad neće biti gala kak je nama bilo budući da se neki bog promijenio.“ (usp. Lisak Vidović 2017: [http](#)).

Ove riječi Majdakovog junaka Gliste ne svjedoče toliko o specifičnom povijesnom iskustvu koliko o univerzalnom osjećaju prolaznosti i nostalgije prema vremenu nepovratno izgubljene mladosti. No, draž izgubljenih vremena leži u tome što će uvijek doći neka nova vremena u kojima će pripadnici prethodne generacije tvrditi da je prošlost bila bolja od pesimistične budućnosti koja slijedi te da je njihova mladost bila savršenija negoli će to biti život njihove djece i unučadi. No, koliko se toga uistinu mijenja kod duha i života mladih naraštaja? Karolina Lisak Vidović prisjeća se tog vremena sljedećim riječima:

„Bio je to dobar, povoljan trenutak naše literature, vrijeme biblioteke HIT i ITD, mnogo se čitalo, govorilo o književnosti, prvi put objavljivale su se ljestvice čitanosti i *Kužiš, stari moj*

postaje prvi hrvatski bestseller, prodan u otprilike sedamdeset tisuća primjeraka. Iz današnje perspektive, vrtoglava brojka.“ (Lisak Vidović 2017: [http](#)).

Atribut *bestseler* koji je Majdakova knjiga dobila govori dovoljno sama za sebe. Slični su kritički osvrti i na inovacije koje Kapor unosi u srpsku prozu:

„To je proza koja se odmaknula od središta grada, otišla na periferiju, obratila pozornost na živote tzv. malih ljudi, nesnalažljivih, manje-više dobroćudnih autsajdera. Oni gaje pobunjeničko stajalište prema svijetu i njegovu klišeiziranu jeziku, suprotstavljaju se starijemu naraštaju, odbacuju čvrste društvene strukture i svaki oblik kanonizirane kulture.“ (ibid.).

Zanimljivo je da Majdak nikako nije volio termin *proze u trapericama* koji je njegovoj prozi nadjenao Aleksandar Flaker: „To je samo naljepnica“, govorio je. „Ja u romanu ni na jednom mjestu ne spominjem traperice.“ (ibid.). Već se i u ovog autora, odabranog kao jednog od predstavnika *traperica* može u ponekim romanima razglabati o hibridnim vrstama čija je problematika već spomenuta u prvim poglavljima. Na zgražanje osjetljive publike i kvazi intelektualaca koji se u ime stručne kritike pozivaju na pristojnost nad njegovim jezikom Majdak je uzvratio sljedećim riječima:

„Smatrao sam da se takvim načinom izražavanja i takvim likovima i situacijama može izreći puno više ozbiljnog i krvavog, samo treba čitati između redaka. I ne biti zblenut nad riječima koje se tamo koriste, primjerice nad psovka, jer kad usporedimo taj leksik s današnjim uobičajenim jezikom, moj jezik književnosti čini se posve bezazlen. Ne znam je li tko primijetio da su ta djela pisana s humorom, ironijom i dozom društvene kritike. Ima u tim rečenicama bodlji, samo treba znati čitati.“ (ibid: [http](#)).

Majdak je dakle ispunio obrazac za uspjeh koji se bazirao na nekoliko noviteta u ondašnjoj prozi:

„...središnjem liku gradskog »frajera« (koji ima ulogu pripovjedača), na mitologiji *klape* kao samodostatne skupine koju na okupu drži svjetonazor, jezik i sličan način života te na promociji svojevrsne *kontrakulture* kao radikalne opozicije kanoniziranoj kulturi društvene elite. Budući da svako novo iskustvo progovara i novim jezikom, *slang* kao jezik ulice i govor spontanosti postaje autentičan medij mladih. (...) Glavnina zbivanja vrti se oko svakodnevnih banalnosti, a pripovijedanje je nepretenciozno, neusiljeno i komunikativno.“ (Nemec 2003: 158).

U usporedbi s recepcijom kasnijih radova, njegov prvijenac *Kužiš, stari moj* osvojio je najviše čitateljske naklonosti i kritičke pozornosti. Realistični prikaz gradskih ulica po kojima lunjaju mladići bio je poprištem humorističnih scena, naročito kada se svemu tome pridoda i

žargon te je takvo štivo nakon “teških“ šezdesetih svima došlo kao “desert“ (ibid: 159). Međutim, kritika nije bila dugo blaga. Počela mu je zamjerati plošno ocrtane likove bez dubine te monotonost. Čitatelji stalno žude za novim sadržajem koji će ih iznenaditi i potaknuti, a koje nije uvijek lako tvoriti. Ono što se ranije isticalo kao uspješna inovacija sada se zamjeralo: „Ti su asfaltni ljudi sužena vidokruga i prazne nutrine: ni u što ne vjeruju, troše vrijeme u tavorenju, besciljnom tamaranju i besposličarenju i zadovoljavaju se životarenjem bez plana i motiva.“ (ibid: 159). Ipak, većina kritičara i komentatora ističe kako je on ipak „vješto iskoristio dotad neiskorišteni potencijal žargona.“ (usp. Flaker, Pranjić 1978: 678). Velimir Visković, kao i mnogi drugi kritičari uviđa poveznicu junaka Gliste sa Šoljanovim ranijim tekstovima, posebno s romanima *Izdajice* i *Kratki izlet*, prožetim elementima egzistencijalizma. (Visković 1978: 677).

Kaporove rečenice sve do današnjeg dana citiraju oduševljeni čitaoci pa su se tako neke njegove “izreke“ ušuljale u svakodnevni govor i kulturu Beograđana, ali i među širu publiku. Nije pisao samo romane, već i priče, iznimno kratke, koje zbog piščeve domišljatosti ipak ne gube na smislu te izražavaju promišljenu i oštroumnu poantu. Njegov značaj moglo bi se dodatno objasniti prijevodima na brojne svjetske jezike među kojima su njemački, francuski, ruski, češki, poljski, švedski, slovenački, mađarski i bugarski. (Ćirić 2021: <http>). Stil mu počiva na jednostavnosti i opisivanju južnoslavenskog ondašnjeg “malog čovjeka“ koji kao da se zadržao na ulicama, u kafićima, lokalima, bifeima i ostalim mjestima s “naših“ prostora. Pisao je o običnim ljudima, njihovim osobnim dramama, anegdotama i svakojakim zavrzlamama, bilo ljubavnim, bilo pustolovinama neke druge prirode. Najjednostavnije rečeno, moglo bi se zaključiti kako je Momo Kapor bio za Beograd upravo ono što je primjerice Miljenko Smoje bio za Split. Književni kritičar Igor Mandić naziva ga rijetkom pojavom, iznimkom i znamenitim događajem u tadašnjem zajedničkom jugoslavenskom književnom i kulturnom prostoru – „Njegove su knjige otrpe postale jugo-bestselerima“ (Mandić 1984: 80). Nije trebalo mnogo forsiranja i probijanja da bi zaokupio pažnju čitatelja, možda upravo zbog činjenice što piše o temama bliskim široj publici, posebno onoj generacijski bliskoj, svakidašnjim mislima, ali s dozom britkog humora dok istodobno nerijetko poseže za apstraktnim događajima i anegdotama iz života svojih likova. Likovi su mu inspirirani najčešće suvremenicima. U njegovim protagonistima pronaći će se i žene i muškarci, i “staro“ i “mlado“, dakle apsolutno svi uzrasti, međusobno generacijski udaljeni. Ne zazire ni od povremenog otvaranja ponekih tabu tema, ne zazire ni od vulgarnog izraza, ali sve to ozbiljnom umjerenošću kako ne bi svoje djelo pretvorio u vulgaran tekst. Zanimljivo je to kako ga je kritika ili uzdizala i obožavala, ili pak u potpunosti odbacivala. Dijelom zbog toga što je najprije objavljivao u



časopisima koje su etablirani pisci i kritičari omalovažavali u svojim ekskluzivnim književnim krugovima. No, on nije mnogo mario za negativne komentare budući da je unatoč tome bio rado čitan i uspio je doprijeti do svoje publike koja ga je prepoznala kao iskrenog pisca, bez pretjerane (auto)cenzure.

### 3.1.1. Kaporova romaneskna poetika

Momo Kapor uglavnom nije izlazio iz okvira svoje omiljene i već spomenute tematike, ali je fascinantno kako je uvijek na nov način i kroz nove likove i dalje stvarao zanimljiva djela, mada se već po stilu i izrazu njegovog pisanja moglo zaključiti o kome se radi, bez da se prethodno zna tko je autor tih rečenica. U tom smislu Mandić ističe sljedeće: „Naime, minimalno proširujući svoje tematsko okružje zadato od početka, Kapor ga je u desetak knjiga toliko produbio da bismo skoro mogli tvrditi kako neprestano i doslovno piše uvijek jednu istu knjigu“ (ibid: 84). Mandić nadalje napominje kako on uspijeva virtuožno varirati uvijek isti predložak, spretno izbjegavajući monotonost iskaza. Neke od osobina njegova pisanja koje Mandić izdvaja bile bi: „profesionalna brbljavost, strast govorenja i lakoća iskaza“ (ibid: 85). Ponekad na gotovo *proustovski* način slaže rečenice, niže misli besprekidno, ali one uspijevaju zadržati svoju kvalitetu i smisao. Sama činjenica što je i on dobio svoj pridjev (*kaporovski*), barem isključivo u svijetu južnoslavenskih književnosti, značajna je sama po sebi, budući da je njegov stil uistinu prepoznatljiv. Mandić je tako ustanovio sljedeće: „Pri tome se obično misli na štimung neke proze ukoliko je ona određena nostalgijom, urbanom mitologijom, duhovitošću, skicoznošću, stanovitim sentimentom i slično“ (ibid: 90). Na tako jednostavan način, bez pretjeranog truda utisnuo se u “domaću“ povijest književnosti. Još jedna malena sličnost s Proustom bila bi bijeg u prošlost i nostalgija. On se naime uporno osvrće za četrdesetim i pedesetim godinama, ali se ne zanosi pretjerano već zauzima odmjeren stav prema prošlim vremenima. Nisu svi događaji u njegovoj fikciji uzeti iz zbilje, ali sadržaj njegovih romana često ima referencijalno uporište u njegovim stvarnim iskustvima.

„Kapor je sakupio takvu kolekciju autentičnih slika da već sada jedino po toj kolekciji možemo doznati kako smo živjeli! Njegov lirski realizam služi nam kao kolektivni kaleidoskop, kao »knjiga-pismo«, kao »dnevnik«, kao »knjiga-herbarij«, kao što sam daje na znanje u *Folirantima*“ (ibid: 91).

Čak i nakon što se pročitaju samo dva Kaporova romana, odmah će biti jasno kako sâm grad ima važnu ulogu u gotovo svakoj njegovoj fabuli. Drugi autor s kojim ga Igor Mandić povezuje je već ranije spomenuti Jerome David Salinger. Ono što ga čini bliskim američkom romanu *Lovac u žitu* jest to što su opisi u njegovim romanima uvijek u funkciji radnje, dakle oni se ne osamostaljuju (kao što je to slučaj primjerice kod Prousta), ne bivaju sami sebi svrha. Također upoznaje čitatelja s protagonistom i likovima općenito “in medias res, točno kao u filmu“ (ibid: 95). Ljudi su bili njegova najveća inspiracija, a „kavane su bili njegovi univerziteti“ (ibid: 96). Nerijetko je pisao i iz perspektive ženskog spola, a takvo što se već može i očitati iz mnogobrojnih naslova kao što su *Una, Beleške jedne Ane, Zoe, Ivana, Sanja i Hej, nisam ti to pričala*. Psihološke karakteristike većine njegovih likova grade se kroz stalni nemir koji osjećaju u traganju za srećom, uspjehom ili ljubavi. Mandić u tom smislu zapaža sljedeće:

„to je probijanje mladića na putu od provincije do velikog centra, to je san o karijeri u bijelom svijetu, to je priča o odrastanju i uspjehu, pa zatim o nostalgiji za prošlim ljubavima, to je, napokon, vječni povratak izgubljenog sina, ako već ne u rodni grad, a ono na rodno mjesto civilizacije, dakle na Jug...Mladost-starost; provincija-centar; domovina-inozemstvo; zrelost-nostalgija; grad ljetovanje: na tim relacijama Kapor je pronašao niz svojih najboljih tema, sročivši priče pune anegdotalnosti, sentimenta, sočne vitalnosti i duhovnih poanti.“ (ibid: 201).

### 3.2. Izbor iz romanesknih opusa

Od Holdena Caulfielda do Gliste i Ane, analizirat će se što spaja ili razlikuje protagoniste Majdakovih i Kaporovih romana, ali i s ponekom usporedbom sa spomenutim američkim junakom. Analizirat će se redom glavne sastavnice *proze u trapericama* u romanima navedenim sljedećim redoslijedom, prvo Majdakovi romani *Kužiš, stari moj* (1970.), *Stari dečki* (1975.), *Gadni parking* (1980.), te Kaporovi: *Foliranti* (1975.), *Beleške jedne Ane* (1972.), *Hej, nisam ti to pričala* (1975.), nakon čega će se pristupiti poredbenoj analizi. Roman *Lova do krova* Zvonimira Majdaka stoji kao četvrti i ujedno posljednji dio tetralogije, no njega se u ovom radu neće analizirati kao što će to biti slučaj s ostalim navedenim romanima, dijelom zbog toga što je nastao nakon sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća (točnije 1984. godine). Iako su *Foliranti* nastali kada i romani *Hej, nisam ti to pričala*, tj. nakon *Beleški jedne Ane* njih će se prve analizirati s obzirom na to što nisu nikakav nastavak već zaseban roman, ali i svakako

manje popularan od spomenuta dva. Glavni elementi po kojima će se djela obrađivati su tipologija karaktera, vrste pripovjedača, tipična žanrovska (opća) mjesta te stilistička analiza jezika. No, prvo će se ukratko iznijeti općeniti podatci o samim romanima.

Roman *Kužiš, stari moj* kronološki je prvi po redu roman u gore navedenom nizu proze u trapericama, objavljen 1970. godine. Nije strogo podijeljen na poglavlja brojevima, ali imaginarno jest odvojen pomoću praznine koju autor ostavlja nakon tj. prije početka svakog idućeg dijela. Budući da je dobio titulu hrvatskog bestselera na račun popularnosti, pretočio se i u film.

Roman *Stari dečki* (1975.) u svom naslovu sadrži stilsku figuru oksimoron. U njemu se ogleda naznaka da bi se u ovom, drugom po redu (od ukupno četiri) romana mogla kriti nekakva vrsta klape. Sastoji se od dvanaest poglavlja.

*Gadni parking* (1980.) također se može podijeliti na poglavlja, ali su umjesto praznina ili rednim brojevima označenih cjelina korištene zvjezdice (\* \* \*). Naslov tek donekle ima veze s radnjom jer priča oko parking mjesta i nije nekakva okosnica radnje, ako se o radnji kao takvoj može govoriti.

*Foliranti* (1975.) ima i podnaslov: *Omaž izgubljenim prijateljima*. Dakle, radi se o klapi mladih ljudi, prijatelja, ali u prošlim i izgubljenim vremenima, jer sada su oni nešto malo drukčiji, odrasliji ljudi koji su krenuli svojim stazama i putevima te nemaju više toliko vremena provoditi zajedno po kafićima i ulicama kao što su nekoć. Ovaj roman svojevrsna je oda starim prijateljstvima. Sastoji se od uvoda i dvadeset i četiri poglavlja.

*Beleške jedne Ane* (1972.) već u podnaslovu sadrži i podatak o poglavljima (*Hronika u 26 glava*). Odmah na početku odaje i glavnu protagonisticu čitave knjige, a to je Beograđanka Ana. Najjednostavnije prikazano, ovaj roman tvore Anini brbljavi doživljaji, kao što će biti slučaj i s nastavkom. (usp. Flaker 1983: 42).

*Hej, nisam ti to pričala* (1975.) ima svega sedamnaest poglavlja. Nastavak je to *Beleški jedne Ane* u kojemu sam naslov djela sadrži bitan stilski element *proze u trapericama*, a to je pričljivost, brbljavost, nabranje, prepričavanje itd., što su karakteristična obilježja jezičnog izražavanja Kaporove mlade protagonistkinje Ane.

## 4. Tipologija pripovjedača i karaktera

Tri karakteristična tipa pripovjedača koji se pojavljuju u *prozi u trapericama* su brutalni, inteligentni i infantilni pripovjedač. U sljedećim odlomcima pokušat ćemo dati odgovori na pitanja koji se tip pripovjedača javlja u romanima Zvonimira Majdaka, a koji će biti zastupljen kod Mome Kapora, jesu li to konstantno isti tipovi pripovjedača te mijenja li autor kroz svoje romane pripovjedača ili ostaje vjeran jednom modelu. Brutalni pripovjedač učestaliji je u Majdakovim romanima, dok će se inteligentni pripovjedač razviti u Kaporovim tekstovima. Ostaje infantilni pripovjedač kojeg Flaker analizira kao pojavu u ranoj hrvatskoj *jeans prozi*, povezujući ga s novelama Antuna Šoljana (Flaker 1983: 65). Flaker će ga definirati kao pripovjedača utemeljenog na „sintaktičkom pojednostavljivanju, izbjegavanju zavisno složenih rečenica, uvođenju čestih polisindetona, anakoluta, jezičnih »podštapalica«, što, sve zajedno, oponaša dječji govor, ističući u prvi plan ono što bismo mogli nazvati »dječjom logikom«.“ (ibid: 67). Samim tim, takva vrsta pripovjedača se u romanima čija analiza slijedi neće pojavljivati.

No, u ovakvoj prozi odnos pripovjedača i lika igra veliku ulogu. Pripovjedač često dijalogizira s glavnim likom pa će se tako u analizi koja slijedi ispreplitati tipologija pripovjedača i tipologija karaktera.

### 4.1. Pripovjedač i likovi Majdakovih romana

#### 4.1.1. *Kužiš, stari moj*

“Junak“ (ili antijunak) koji se javlja u *prozi u trapericama* često je naivan lik kao što će to biti Glista u romanu *Kužiš, stari moj* dok je neimenovani pripovjedač ipak brutalan i ne baš lakovjeran već više realan. Nešto kasnije posvetit ćemo više prostora analizi karaktera, likova i pripovjedača te njihovim uzajamnim odnosima. Što se tiče vrste pripovjedača, brutalni pripovjedač, prema Flakerovim riječima, predstavlja „huligansku sredinu, socijalnu marginu gradskoga stanovništva koja je suprotstavljena čvrstim i hijerarhiziranim socijalnim strukturama.“ (ibid: 72). Takav tip pripovjedača tek čezne za bijegom u Arkadiju dok infantilni takvo što često stvara u svom djetinjstvu, a inteligentni “luta“, odlazi na različita mjesta te na taj način “nadmješta“ sebi takvu vrstu zadovoljstva (ibid: 76). Ono što nije uvijek zastupljeno, ali je veoma često jest to da je pripovjedač mlada osoba, dakle pripada skupini mladića i djevojaka o kojima pripovijeda te ističe taj sraz između mladih i starih kroz razlike koje se očituju u poimanjima kulture, glazbe, jezika i ostalog. U Majdakovu romanu on biva još i

ironično-ciničan, što je česta pojava u ovakvom tipu romana, dok je Glista, pripovjedačev najbolji prijatelj (*friend*) nevinija ličnost, no obojica su likovi bez cilja skloni životarenju. Već u ranije istaknutoj definiciji *proze u trapericama* jasno je kako je mladi pripovjedač možda čak i okosnica ovih djela. Takvo što će više doći do izražaja u idućem Majdakovom romanu negoli u ovom jer će pripovjedač više pripovijedati o sebi, dok je u ovom romanu fokus na pripovjedačevu prijatelju, fakinu Glisti. No, pripovjedač – također jedan od likova – igra bitnu ulogu u vrednovanju prikazanih zbivanja svojim komentarima i razmišljanjima koja se ne odnose samo na Glistu već i na šire (svjetonazorske) teme koje se provlače kroz ovakav tip proze ili su za njega karakteristične (primjerice, stavovima vezanim uz odnose žena i muškaraca). Pripovjedač je u većoj mjeri svjestan svojih znanja i vještina negoli Glista. On se tako na prvu može doimati kao inteligentni pripovjedač, ali je ipak brutalni. S obzirom na prisutnost ili odsutnost u radnji on bio homodijegetski, naročito u prvom dijelu knjige, no kao da se kasnije pretvara u heterodijegetskog budući da sve više priča o drugima, tj. o Glisti i njegovim “avanturama“ u kojima više sam više izravno ne sudjeluje. Dakle iz pripovjedača u prvom licu pretvara se u pripovjedača u trećem licu. S obzirom na razinu s koje pripovijeda on bi bio intradijegetski, no kasnije je sve više i više izvan same radnje. Ako se dotakne tema svjesnog i nesigurnog pripovjedača, Majdakov se među prvim rečenicama doima kao izrazito svjestan, ali kasnije čitatelj može vidjeti da je on ipak sve više nesiguran. Flaker je utvrdio sljedeće, a odnosi se na spomenutog pripovjedača: „...pripovjedač koji je svjestan svoga pripovijedanja ali ujedno i svoje nesigurnosti u pripovijedanju, koji je spreman da se ispravi, koji se bori s teškoćama vlastitoga govora, ne sjeća se svih okolnosti unutar zbivanja, nije siguran u svoje procjene pojedinih situacija, sklon je relativizaciji vlastitih stajališta itd.“ (Flaker 1983: 109). Upravo takva vrsta pripovjedača nije strana *jeans prozi*. Zbunjujući može biti karakter ovoga pripovjedača, on je samouvjereni gradski frajer kojemu “nitko ništa ne može“, no jasno je iz mnogobrojnih sintagmi i zapitkivanja kako je to pak sasvim sigurno nepouzdan pripovjedač, on ne zna ni što se sve zbilo ni zašto se nešto zbilo (usp. Grdešić 2015: 118). Samo neki od primjera su sljedeće rečenice: „Možda je otada još ljuće mrzio ženske...“ ili „...kad još nemaš pojma hoće li od sve parade biti koristi?!?“ (Majdak 1978: 14, 25). Dakle, ovakav tip brutalnog pripovjedača razgrađuje se u druge tipove što znači kako nije konstantan u cijelom tekstu nego ima obilježja i drugih tipova pripovjedača. Nadalje se na nesigurnog pripovjedača naslanja obilježje koje hrvatski pisci vole koristiti, a to je stav neznalice. S tim u vezi, Flaker zapaža kako takav pripovjedač dozvoljava različite mogućnosti. Također, on ne poznaje sve okolnosti te relativizira ono o čemu nema pouzdanih znanja. (Flaker 1983: 115).

Što se tiče konkretnih likova i njihovih karaktera, radi se dakle o dvojici zagrebačkih fakina čije zgođe sluša imaginarni čitatelj. Premda je u središtu pripovijedanja lik gradskog frajera, on je poput drugih likova plošno ocrtan. Djelo je ispremiješano minimalnim događanjima i velikom dozom prepričavanja svakodnevnih banalnosti i filozofiranja ni o čemu posebnom ili dubokoumnom. Ovo je obilježje vezano uz topografiju dokolice, odnosno vrstu besposličarenja koje Maša Kolanović naziva praksom „raditi ništa“ (*doing nothing*)<sup>5</sup> (Kolanović 2011: 258). Stoga zaključuje sljedeće: „praksa *raditi ništa* ne označava odsutnost radnje, kako se to sugerira njezinim označiteljem, već ona podrazumijeva izostanak društveno korisnih i disciplinarnih aktivnosti.“ (ibid: 258). Sam nadimak Glista aludira na osobu koja živi (tj. „životari“) kao kakav parazit. Za čim tragaju ovakvi likovi po ulicama, lokalima, baveći se različitim poslovima? Naizgled tragaju za novcem ili ljubavi, to su glavne teme u ovom slučaju, ali kao i svi ljudi, kao i mnogi drugi likovi u književnosti, oni zapravo tragaju za srećom. Takvo što je lakše uočiti u prozi gdje se pojavljuje klapa (malo veća nego što je tvore pripovjedač i Glista). Ali svi bi oni, eksplicitno istaknuto ili ne, htjeli pronaći smisao kojeg baš i ne pronalaze. Odmah na početku romana pripovjedač objašnjava i ističe kako se ne želi priklanjati nikakvim kultovima, grupicama ili klapama:

„Ja se nisam dao vući za nos, niti si zapovijedati od strane pедера koji su htjeli biti glavni u klapi – a nisu mi ravni ni u kom pogledu – i da oni određuju kuda ćemo na čagu, kam piti, kam se pacati u ljetu, koje viceve slušati, i tak dalje, i tak dalje...“ (Majdak 1978: 5).

Dalje objašnjava kako se bolje snalazi kao samac negoli u velikim grupama ljudi, ali Glista mu se pokazao kao pravi prijatelj, suradnik i drug.

Analizirajući Salingerov roman kao tekst u kojemu su najsnažnije izražene strukturne osobine na kojima počiva *proza u trapericama*, Flaker među njima izdvaja „opoziciju svijeta mladih i svijeta odraslih, novi tip pripovjedača na kojemu se takva opozicija gradi, a koji u prozu unosi suprotstavljanje dvaju jezika kao opoziciju dvaju svjetova“ (Flaker 1983: 38). Ta Flakerova analiza opozicije svjetova i jezika (koja u *prozi u trapericama* počiva na posebnom tipu pripovjedača) proizlazi iz analize pripovjedačke uloge Holdena Caulfielda, a vrlo je važna i u analizi Majdakove *proze u trapericama*. Takvo negiranje svijeta odraslih najavljuje svojevrsni bunt lika ili likova, no pobunu ovdje ne treba uzimati doslovno, slikovito

---

<sup>5</sup> Ovaj pojam mogao bi se prevesti još kao i “zabušavati“ ili “prodavati zjake“, dakle biti besposlen i “gubiti vrijeme“. Upotrebljava ga Paul Corrigan kada opisuje britansku mladež grada Sunderlanda. (Kolanović 2011: 258).

zamišljajući kakvu revoluciju ili organizirane društvene nemire. To je najčešće upravo sasvim suprotno – statično, tromo i pomalo pasivno odupiranje svijetu odraslih, njihovom načinu života i razmišljanja. Iako bi i pripovjedač i Glista trebali biti odrasli i pripadati tom svijetu, oni to pak nisu. Nalaze se na granici dvaju svjetova. Od njih okolina očekuje da imaju sređene poslove, brakove, obitelj, stambeno pitanje i sve ostalo, no oni više žive kao hedonisti i stil života im je sve samo ne uredan. Prateći kodove osporavanja u Majetićevu romanu Maša Kolanović zapaža kako likovi frajera izvrću vrijednosti građanskog morala, ali i dominantne ideologije u kojoj je lik borca zauzimao središnje mjesto. No, s druge strane, ističe kako su frajeri i borci nerijetko upotrijebljeni kao sinonimi jer su frajeri prikazani kao „borci za užitak“ (Kolanović 2011: 266). Upravo to bi bili navedeni protagonisti. Flaker se protivi korištenju opozicije mlado i staro (koja se u ovom radu ipak gdjekad koristi) te radije upotrebljava spretniji izraz (tj. izraz koji preciznije određuje ove dvije strane) – „nedorasli protiv odraslih“ (Flaker 1983: 47). Teško je ne složiti se s njim s obzirom na to da mladi u ovim romanima po godinama ne moraju pripadati toj skupini već jednostavno nisu sazreli. Kako u stranoj tako i u našim književnostima poznate su teme u romanima, novelama i pripovijetkama očeva i sinova ili roditelja i djece koji se ne slažu i sukobljavaju. Takvo što konkretno nije slučaj s *prozom u trapericama*, naime prema Flakeru, mladić ili klapa suprotstavljaju se institucionaliziranom i strukturiranom svijetu u *cjelini*. (ibid: 47). U prvom Majdakovu romanu, *Kužiš, stari moj*, Glista pak susreće oca i oni se ne slažu najbolje, ali i njegov je otac također jedna nezrela osoba pa se u ovom slučaju ne može govoriti o konkretnoj opoziciji već njenoj blagoj modifikaciji. (ibid: 48). Flaker izdvaja dva tipa takva odnosa u *jeans prozi*: „konfliktni“ i „evazivni“. Kao što samo ime govori, konfliktni će se prije okončati tragičnim završetkom te će samim tim i veći naglasak biti na fabuli, dok će evazivni, ujedno i mnogo karakterističniji za *jeans prozu*, pažnju pridati pojedincu, autsajderu, dok će se najveći dio radnje odvijati u njegovim mislima, „u njegovoj glavi“ (ibid: 49). Takozvana socijalna evazija sadrži upravo likove huligana, otpadnika ili kakvih boema. U romanu *Kužiš, stari moj* radi se malo i o jednom tipu lika, a malo i o drugom navedenom. Teško je strogo odrediti samo jednim pridjevom Glistu baš kao i pripovjedača. U prvom dijelu ni jedan ni drugi ne sazrijevaju. Flaker navodi kako se „odustajanje od tradicije koje je za »mladu prozu« načelna postavka ogleđa upravo u općoj tendenciji oblikovanja mladića kao *nepromjenjivih* veličina“ (ibid: 53). Dakle, oni nikada ne stare (ibid: 54). Flaker zaključuje kako „u pravilu on predstavlja huligansku sredinu, socijalnu marginu gradskoga stanovništva koja je suprotstavljena čvrstim i hijerarhiziranim socijalnim strukturama.“ (ibid: 72). Glista biva zanesenjak, vjeruje u pravu, istinsku, neokaljanu ljubav te misli da je pronalazi u ženi svoga šefa. On je njom impresioniran, a u njenim posjetima

autoservisu gdje brutalni pripovjedač i nevini Glista rade, dolazi do niza humorističnih scena (koje su prikazane i na filmu). Osim slenga te prostih izraza, humor se temelji i na smiješnim situacijama koje proizvodi Glista dok oblijeće gospođu Gizelu:

„- Ljubim ruke, milostiva – ponovi još jednom Glista i, to je trebalo vidjeti, čisto upišavanje!, ščapi je za ručicu, sagne se i počne po njoj sliniti, ljubiti gore-dolje, prevrtati očima, i taj sistem. Isuse Kriste, spopao me takav cer da sam mislio da ne bum zdržal. Komičnije nešto još nisam vidio!“ (Majdak 1978: 42).

Glistu sva ta bujica misli, peha i nesretne sudbine vodi do tragičnog kraja. Pripovjedač je svjestan Glistinih promjena i on najednom više nije dio radnje romana, ali ostaje do samog kraja kao sveznajući pripovjedač. Osim unutarnjeg, psihičkog sloma kojeg Glista doživljava (a koji nije tako drastičan kao što bi bio na primjeru junaka ruskog realizma), na zadnjim stranicama romana njega udara vlak. Pripovjedač postavlja niz retoričkih pitanja iz šoka, nevjerice i negiranja što se to dogodilo s njegovim najboljim prijateljem. Roman završava njegovim riječima:

„Ne mogu si zamisliti da više nema mog prijatelja s kojim sam bio kuhan i pečen, s kojim sam toliko toga doživio. Je l' ti to kužiš? Ma kakvi! Kak bi kužil kad ne kužim ja koji već davno kužim sve finte, frajeru jedan!“ (ibid: 177).

Pripovjedač je zapravo već jednom prilikom natuknuo budućnost fabule i Glistine nesretne sudbine, ali na takav način da je čitatelj to vidio, no nije doživio. Kao u nekom kriminalističkom romanu, prikaže se istina, ali ona biva dobro prikrivena – „Nije stoga čudo što je jednom prilikom dospio pod tramvaj.“ (ibid: 14). Pripovjedačeva kratka natuknica o Glistinoj tragičnoj sudbini može se čitati kao proleptička aluzija. Ona biva rijetka u ovakvoj vrsti pripovijedanja, ali i općenito u romanima jer dokida napetost. No, Majdak kao da namjerno ubacuje takvu rečenicu, iznenada. Ležernim stilom šokira čitatelja te dolazi do obrata u radnji. Pripovjedačeva brutalnost ne očituje se toliko u njegovu “karakteru“, radnjama, postupcima i slično, koliko u vulgarnom jeziku koji obiluje psovka koje prožimlju i tabu teme kao što su prepričavanje i opisivanje erotskih seksualnih doživljaja. (Flaker 1983: 80). I u tim situacijama on nasmijava publiku (čitaoca) prikazujući Glistu kao infantilnog ljubavnika:

„...eksplodirao je kao rezervoar pun avionskog benzina nakon tolikih onanija i polucija, savršeno stručnih baratanja svojim besprizornim udom, nasrnuo je, nije više mogao izdržati prefriganu glumu te vragometne babe, nije idiot da ne bi shvatio njenu ispovijed i kokodakanje o prvoj ljubavi!“ (Majdak 1978: 71).



Odnos novca i ženskog tijela također će se provlačiti kroz ovaj roman. U tom smislu, Maša Kolanović ističe: „Posebnu vrijednost u potrošačkim dobrima imaju najlon čarape pri čemu valja podsjetiti na istoimenu scenu iz romana i filma *Kužiš, stari moj* u kojoj Glista jednoj djevojci usred ljubavnog milovanja ispara najlonke, a štetu joj mora i odmah novčano nadoknaditi.“ (Kolanović 2011: 285).

Iduća karakteristična stavka za frajere u trapericama je popularna kultura koju oni afirmiraju. U tom smislu Maša Kolanović zapaža „odjevne i glazbene stilove, filmove, filmske glumce i glumice“, a pritom traperice i dalje ostaju jedan od glavnih odjevnih simbola nedoraslih likova (ibid: 268). Od filmske scene najviše se crpe izvori iz američke kinematografije te žanra vesterna (što će uvelike koristiti i Kapor, naročito u *Folirantima*) pa tako likovi žele izgledati kao neke poznate osobe i glumci.

#### 4.1.2. *Stari dečki*

Sljedeći Majdakov roman, *Stari dečki* nadovezuje se na prethodni roman tako što se kronološki odvija nakon Glistine smrti, a pripovjedač ostaje identičan. Imenom opet odaje protagoniste djela, dakle to su nedorasli, oni isti “mladići“ od ranije, samo su sada, barem sudeći po godinama, ostarjeli. Naime, oksimoronska opreka iskazana je već naslovom romana. Djelo započinje sljedećim riječima: „Čovjek je prav zaprav čista životinja!“ (Majdak 1978: 181). U ovom iskazu očituje se griznja savjesti pripovjedača koji nakon toga iznosi kako je na Glistinom sprovodu pio i zapjevao te zbog tog veselja misli o sebi sve najgore. Kasnije u svom unutarnjem monologu kao epilog svojih plošnih filozofskih misli o životu i smrti ponavlja tu prvu rečenicu. Ako se u ovom romanu uopće može kazivati o ganuću onda bi titulu najdirljivijeg dijela odnio ulomak u kojemu se pripovjedač prisjeća svog pokojnog najboljeg prijatelja te govori o tome kako život ide dalje, kao da se prijateljeva smrt nije ni dogodila:

„Čovjek bi mislio da će se neki bog na svijetu promijeniti ako ti prijatelj umre. Da će se neakvi znak pojaviti na nebu ili zemlji, svejedno, i gore i dolje isto sranje, u to sam bar siguran. Misliš da će biti više zraka jer je jedno mjesto prazno, a kad tamo, tramvaji su kutije sardina kao obično, rulja se ceri ko šašava, frajeri foliraju maškama koje ni u tunguziji niko ne bi štel, uopće, živi se dalje ko da ne ništ ni dogodilo, kao da smo svi na broju i spremamo se na tekmu, jer prognoza je dobra, neće biti kiše.“ (ibid: 182).

U *Starim dečkima* pojavljuje se više likova ili im se zapravo pridaje veća pažnja s više opisa, budući da je jedan bitan lik “izgubljen“. Iz ranijih primjera moglo se vidjeti kako

likovima, osim što nisu psihološki dovoljno produbljeni, nedostaje i konkretizacija u opisu fizičkog izgleda. Majdak, kada se posvećuje opisu, to je uglavnom osoba koju pripovjedač promatra i komentira, a nerijetko su u pitanju žene te plošni opisi koji se tiču njihovog fizičkog izgleda s veoma čestim seksualnim aluzijama (debela, mršava, zgodna, ružna, privlačna...).

„Nogari dugački u božju mater, ali ne bez veze, zastrašujuće dugački kao kod nekih ženskih koje su se malo više protegnule. Valjda je godina bila kišna, dobra za rast nogu.“ (ibid: 211).

Osim ženske vanjštine i detaljnog promišljanja o bokovima, donekle je dočaran lik Franceka kao lukavca s ponekom psovkom pa je tako on „stara kurva, zna kaj je posel i kak privući mušterije.“ (ibid: 183). S obzirom na prvi dio, pripovjedač se kao lik mnogo ne mijenja, ne sazrijeva. S tim u vezi, Flaker tvrdi kako je pravilo da je „u tom tipu proze pripovjedač sam mladi »junak« ili se njegovo gledište (engl. *point of view*) približava liku mladića i njegovoj svijesti sve do pripovjedačeve identifikacije, napose jezične, s »junakom« (engl. *internal view-point*).“ (Flaker 1983: 53). On je dakle, bez sumnje homodijegetski te intradijegetski pripovjedač. Pripovjedač je u teoriji nepromjenjiv, iako bi se kod Majdaka moglo govoriti o malenom, minimalnom pomaku (ali ipak pomaku) i napretku lika (pripovjedača), koji preuzima glavnu ulogu budući da je jedan od središnjih likova stradao u prethodnom, ali taj se pomak događa samo na planu ljubavnih odnosa. Naime, u ovom romanu pripovjedač ima ozbiljan ljubavni odnos (iako mašta o nekim drugim ženama tu i tamo, koje se u djelu pojavljuju). Dakle u nekakvoj je stalnoj vezi, nečemu je napokon dosljedan te ne izmjenjuje partnerice. To se ovdje spominje budući da je u prvom dijelu razglabao o braku, bio je promjenjiva stajališta te mu je poželio preko noći da se oženi pa je na koncu shvatio da ne želi takvu vrstu “zatvora“. I dalje je ironičan je prema sebi samome, švrlja nemoralnim mjestima i štošta ga čini čovjekom „bez »uporišta““. (ibid: 55).

„I dok s jedne strane model proze u trapericama teži prema filozofskom apstrahiranju konkretne situacije u kojoj se našao suvremeni mladić ili njegova generacija, pa time graniči s prozom što je nastajala u znaku egzistencijalističke filozofije, a s druge strane počinje razvijati grotesku i fantastiku koja potječe od nadrealističkih tradicija, dotle veliki dio takve proze i dalje nastoji rekreirati autentične situacije svijeta mladih izopćenika iz društva, njihov slang, njihove običaje, njihov moral, suprotstavljen vladajućim moralnim i etičkim normama. Unutar te tendencije našli su se i hrvatski pripovjedači Majdak i Majetić, kao tvorci romana o »naravima« mladoga polusvijeta – koji tek u svijetlu rekonstrukcije cjelovitoga modela proze u trapericama dobivaju i svoje dublje, potpunije značenje, jer upravo oni razotkrivaju temeljne osobine modela.“ (ibid: 200).

Pripovjedač nadalje sebe smatra inteligentnim i to ne krije: „Ja mislim da sam jedan od tih pametnijih, kužiš?“ (Majdak 1978: 184). Iako se ovdje traži taj minimalan pripovjedačev napredak on se pita: „Nisu valjda svi pod hitno pošli pravim putem i renovirali si karaktere?!“ (ibid: 186). Dakle, on je ipak svjestan samoga sebe, svojih postupaka, stanja, znanja i mogućnosti. Kao i u prethodnom romanu, ono čega ne nedostaje nabranjanja su raznih razbibriga („kurvanje i zafrkavanje“) te ironija kojom se karakteri opisuju (ibid: 187). Pomoću cinizma Majdak ponekad snažnim i grubim slikama opiše bilo fizičke bilo psihološke karakteristike pojedinačnih lica: „Biti stari konj, kom kljovi otpadaju ili se žute kao lažno zlato, nije nešto š čim bi mogel paradirati, s koje god strane uzeo“ (ibid: 188). U konkretnom primjeru također aludira na starost i truljenje. Iako su pripovjedačevi komentari takvi da odišu više pesimizmom, mizantropijom te besmislom, on se nekad probudi te nastoji biti ironično vedar, optimističan. Nabraja kako treba biti opušten, flegmatičan te kako ga malo što više može iznenaditi („Svašta sam već doživio, svašta sam progutao, i knedli i finih telećih šniclov...“, ibid: 189). Za razliku od prethodnog dijela, pripovjedač je nezaposlen što zapravo više pridonosi njegovoj neodgovornosti: „...jer sam bio prilično presušio a na prvoga me nije ništa čekalo. (...). Prvi i lova – to su jedine svijetle točke u čovjekovoj budućnosti.“ (ibid: 192).

Kontradiktorno je to kako po nekim sitnicama naizgled sazrijeva dok se po drugim postupcima i stajalištima pak vidi kako je ostao isti, možda čak i nazadovao. Taman kad se pomisli jedno, pripovjedač izjavi ono drugo, nešto poput: „U zadnje vrijeme nisam cugao i poziv na pijaču me nije rajcao.“ (ibid: 194). Jednako tako mu se ne sviđaju neki drugi profili likova za koje govori sljedeće:

„...nego se koristil povoljnim vjetrovima i izležaval do podne, onda pijuckal kavicu za kavicom, žlabral sa sebi ravnim fakinima, kenjal o ovome i onome, pomalo si čačkal nos i kibio mačke kad izlaze iz kancelarija izmikane od rada koji je iz majmuna stvorio čovjeka.“ (ibid: 194).

Zatim već na idućoj stranici zaključuje kako je sve: „spiskal, zakartal, prokurval...“ (ibid: 195). Ono čemu ostaje dosljedan je svakako sarkazam prema većini drugih likova; opisuje ih uvijek kao neinteligentne („...bubaju na kojoj je strani jug na južnom polu...“, ibid: 208). Ipak svako toliko se prikaže iskrenost i neka ljepša strana pripovjedača te se očituje njegov stav o velikim temama koje očito poštuje, a to su najviše ljubav i prijateljstvo. Teza da su ljudi zapravo životinje bit će jedan od čestih njegovih zaključaka na koje se referira kroz roman. Također se svako toliko prisjeti prijatelja Gliste te ga retrospektivno uzima za kojekakve primjere i lekcije o životu. Iduća stavka ili motiv koji se nerijetko provlači kroz djelo su glasine kao takve, bezobrazni ljudi koji ih šire te općenito iskvarena ljudska narav. Pripovjedač zazire od takve

ćudi i ljudskih osobina. Tako za gospodina Furlana koji mu postaje drag komentira kako se svega o njemu naslušao, a niz atributa koje pritom nabraja govore zapravo o drugim likovima koje susreće:

„Za jedne je bio beskarakterni propalica, kurva, lopov, prevarant, dupelizac, kokošar, kreten, stara budala s krovom nad glavom, lažljivac, mučkaroš, izdajnik, haesesovac, dok su se drugi kleli da je peder, da su ga u krevetu zatekli s Fabijanom iz Palmotićeve ulice, da ženske dočekuje gol, da ga je njegova zakonita ostavila a ne on nju...“ (ibid: 223).

Poštuje ga te vidi kao odliku činjenicu kako gospodin Furlan primjerice o ženama nikad ne govori ružno, tj. ne izražava se tako. Ono što ovaj roman izdvaja od ostale *proze u trapericama* jest činjenica što dolazi do kompromisa između “starog i mladog“, što inače nikako nije slučaj. U nedostatku svog voljenog “frenda“ Gliste, pripovjedač se priklanja starijem liku postepeno, ali sve više. „Ako to može biti, zašto ne bi moglo biti i prijateljstva između mladog i starog fakina kao što smo ja i on?!“ (ibid: 226). Fantastika nije nešto što se pretjerano pojavljuje u navedenim Majdakovim romanima, no u idućem nastavku (*Gadni parking*) Glista će se vratiti “iz mrtvih“ tj. o tome neće konkretno biti spomena gdje je zapravo bio (jer nije uskrsnuo) no on će se samo “magično“ opet pojaviti. U *Starim dečkima* rubno se može analizirati takvo što, možda kada pripovjedač dolazi kući te nailazi na Nelu i vraćanje pa radnja blago odiše jezom i neugodom te čudnim osjećajem („Nema vremena za razmišljanje i pitanja, kaj je ovo san ili java, i kak je do toga moglo doći u dvadesetom vijeku.“, ibid: 374). Ostali likovi bit će posjetioci glavnog mjesta radnje – kluba u kojem se skupljaju šarolike, raznorazne nemoralne ličnosti kakve se na takvom mjestu može i očekivati:

„Navaljuje samo ekskluzivna rulja: dva konjska trgovca sa svojim mačkama, propali studenti, manekenke, tip kaj se vratio s Golog otoka, šverceri i teški mučkaroši raznih kalibara, jedan kockar koga muči loša probava, pijani konobari, poljevači ulica ulaze žvačući sendviče, u čizmama još mokrim“ (ibid: 318).

Kako “radnja“ polagano odmiče tako se pojavljuju i nostalgicne pripovjedačeve crte te prisjećanja na prošlost. U ovom djelu on postaje pomalo svjestan kako prošlost ipak nije uvijek bila tako divna kao što se čini. Ne može ga se okarakterizirati kao optimista iako sve češće ima takvu vrstu izjava kao što je: „Neko jutro, dok su ptičice cvrkutale i ja ih valjda prvi put u životu ozbiljno shvaćao...“ (ibid: 353).

### 4.1.3. *Gadni parking*

Idući Majdakov roman, *Gadni parking* opet dobiva mali preokret što se tiče odnosa pripovjedača i glavnog lika. Zapravo, vraća se stilu koji je sadržavao sam početak cijele priče u romanu *Kužiš, stari moj*. Misli se na to da pripovjedač opet postaje sporedan, a lik Gliste se “vraća u igru“ te su svjetla pozornice (naročito u drugom dijelu romana) na njemu i njegovim postupcima, no ipak se uključuje i pripovjedačev život mnogostruko više nego što je to bio slučaj u prvom dijelu.

„Glista se vratio kad smo mu se najmanje nadali. Šest ga godina nije bilo među nama. Svi smo se razišli, svako na svoju stranu. Kad se sretne, nuđamo se kavicom.“ (Majdak 1980: 5).

Tek tako, *in medias res* i bez prevelikog iščuđavanja, lik upokojen u prethodnom romanu zapravo nikada očito nije umro te se najnormalnije vraća na scenu. Sjetni dio o razilaženju prijatelja kada odrastu (koji je normalan dio svačijeg života i svačijeg društva koje se stvorilo u nekakvoj mladosti) podsjećat će uvelike na *Folirante* Mome Kapora. Iako se u sva tri Majdakova romana nikada nije ni oformio nekakav osjećaj zajedništva i klape, poveće skupine i družine, već se više radilo o individuama tj. pripovjedaču i Glisti, on ovdje ipak blago nostalgično spominje druge prijatelje te njihova razilaženja – „Glista se vratio jedne jeseni, kad se obično odlazi. On uvijek suprotno, pljuje u vjetar.“ (ibid: 5).

Gliste nije bilo šest godina, a likovi se nisu promijenili – „Krasno – gorkim će glasom Glista - nacugali ste se ko dupeta i tako proslavili moj nestanak! Vama je glavno da se možete dobro naliti...Ništa se nije promijenilo, ništa! Balkanci! Životinje!“ (ibid: 12).

Ponovno se spominju ljudi kao životinje što je čest motiv preuzet iz prethodnog romana. Kao što se ne mijenja “ekipica“ (nitko se od ostalih ni ne spominje osim pripovjedača) tako se ni Glista nije promijenio, a ponavlja se još jedna Glistina osobina: „Samo on ima beskrajno povjerenje da je ljudski rod u biti neiskvaren...“ (ibid: 25). Premještanje naglaska s pripovjedača na Glistu i obratno podsjeća na poetiku nekih otprije ustaljenih modela, a takvo što Flaker naziva graničnim pojavama »mješovitih« pripovjedača. Najčešće je to onda inteligentni pripovjedač koji koristi infantilizme (Flaker 1983: 83). S tim u vezi Flaker dodaje kako „uza svu raznolikost tipova pripovjedača koje nalazimo unutar sklopa »mlade proze«, u pravilu se različiti tipovi pripovijedanja ne pojavljuju unutar jednog djela...“ (ibid.). Ovdje se stoga ne može reći da se pripovjedač mijenja, on samo odjednom prestaje promišljati o sebi te pripovijedati o sebi i sav fokus prebacuje na Glistin život, postupke i promišljanja. Nema

paralelnih radnji, uvijek se prati jedan lik i njegova sudbina. No, budući da se kao i u prvoj knjizi pripovjedačeva uključenost u radnju mijenja, tako se opet mijenja vrsta pripovjedača s homodijegetskog na heterodijegetskog te s intradijegetskog na ekstradijegetskog. Općenito govoreći, u kasnijim djelima Majdak kao da biva sve manje filozofičan, a sve više važnost pridaje događajima koji se reflektiraju na likove. Shodno tome Flaker zapaža sljedeće:

„Formacije proze u trapericama naime ne pripada stabilnim i čvrstim formacijama; ona pretpostavlja otvorenost strukture kako prema tradiciji s kojom ulazi u složeni odnos analogije i otiskivanja, tako i prema književnoj suvremenosti s kojom želi uspostaviti horizontalni kontinuitet i komunicirati bar na generacijskoj razini.“ (ibid: 188).

Sve se to reflektira na (anti)junaka ovakvog modela proze, takozvanog “autsajdera“ koji je prema Flakeru:

„Oponiran čvrstim i ustaljenim društvenim strukturama i njihovim estetskim, moralnim i etičkim normama, ovaj lik niti se stavlja u priliku socijalnog avansiranja niti se gradi kao uzorni model, dostojan oponašanja, pa je jedini socijalni segment kojemu on može pripadati – sustav omladinske 'klape' i njezinih normi, drugačijih od onih koje vladaju u svijetu ustaljenih društvenih struktura.“ (ibid: 188).

Svojstva koja Flaker nadalje pripisuje junacima *proze u trapericama* su „labilnost i kratkotrajnost“ pa tako sva ta djela uvjetno tvore roman (ibid: 189). Oni su gotovo uvijek nekakvi hibridi, imaju odlike romana jer ih je još teže svrstati u neku drugu kategoriju, ali ga i zaobilaze, no najsličnija su mu. Sve navedeno potvrđuje se i u romanu *Gadni parking*. U tom će romanu nešto više naglasaka biti na vremenu, godišnjim dobima ili tek dobima dana koja će utjecati na atmosferu odlomka ili poglavlja. Nadalje, umjesto šoka i nevjerice pri susretu s Glistom koji bi trebao biti mrtav, pripovjedač ga samo priupita: „- Kaj si ti još među živima?!? (Majdak 1980:5). Iako još propitkuje je li to stvarno njegov friend ili se netko grdno šali s njim, zaključuje da se uopće nije promijenio sudeći prema svojoj naravi, stajalištima i nebulozama koje “blebeće“. Biva tek neko vrijeme nepovjerljiv i pokušava dokučiti koliko je i je li uopće saznao: „Pustio sam ga da se mirno zalaufa i ispriča mi svoj život, i sve što uz to ide“ (ibid: 7). Dalje se otkriva kako je pripovjedač oformio obitelj, ima ženu Đurđu i kćerkicu Sanju, što je još jedna razlika naspram ranijih djela te je jedna od velikih promjena u njegovom životu gdje je sve ostalo nekako “po starom“, tj. likovi kao osobe ne mijenjaju se (što je stalan naglasak u ovoj analizi). Prepričava se kako je upoznao suprugu, kako je bilo prije te kako je sad u braku – stereotipne rečenice kojima se opisuju dugogodišnji brakovi iz muške perspektive; žena mužu

“zvonca“ da popravi veš-mašinu, sijalicu u kupatilu, sumnja u njegovu vjernost itd. Majdak je naizgled vjeran stilu i karakterizaciji, ali onda tu i tamo napravi mali pomak (ili je to možda namjerno, ali može zbuniti čitatelja) pa tako najednom pripovjedač biva sramežljiv kada prosi ženu. Daljnji opis nastavlja se ipak u njegovom stilu: „Svadba nije bila bog zna što, ali su slike jako dobro ispale“ (ibid: 38). Nadalje, baš kao i ranije, ostale likove opisuje “ugrubo“, slikovito i vjerodostojno kao cugoše, a za jednu žensku osobu govori kako je „ispijena i isisana, tuberkulozna ženska“ (ibid: 51). Zaludenost potrošačkom kulturom te neugasiva čežnja za životom na visokoj nozi još su jedan u nizu elemenata pa u tom smislu Maša Kolanović zapaža:

„U Majdakovu se romanu *Gadni parking* jedan lik čak zove Pepsi i svojim šminkerskim stilom sažima konzumerističke žudnje. On naime nosi takvo ime jer je *pepsikolaljubac*. (Majdak, 1980: 80), a inače se bavi mešetarenjem bankovnim čekovima i nerijetko se samo pravi da živi na visokoj nozi (isto: 85)“ (Kolanović 2011: 274).

Bitan pokazatelj socijalnog statusa likova upravo su automobili. Ovdje će automobil, donekle kao traperice, imati ulogu u opisivanju karaktera lika. (ibid: 293). U tom smislu Maša Kolanović analizira jedan specifičan tip „ekonomskog luzera“ tipičnog za dekadentni socijalizam, kada automobili postaju „označitelj statusnog simbola jugoslavenskih građana“ (ibid: 292).

## 4.2. Pripovjedač i likovi Kaporovih romana

### 4.2.1. *Foliranti*

Slijedi analiza karaktera i pripovjedača u trima romanima Mome Kapora. U *Folirantima* kao glavna tema ističe se zaludenost mladih protagonista svijetom filma i Hollywoodom. Za razliku od Majdaka, Kapor će se u ovom romanu fokusirati na ponešto veću skupinu ljudi koji će u mnogočemu imati karakteristike klape.

“Ovo je svojevrstan spomenar prolaznih i dragih lica koji su prošetali Mominim životom. Omaž epizodistima, dernecima, mladosti. Zanesenost brucoša, provincijalca svetlima velegrada i opijenost bulevarima koji vode u nezaborav“ (Ćelap 2017: http).

Pripovijedanje se dakle odvija kroz perspektivu glavnog protagonista, siromašnog studenta, koji na hodnicima beogradskog studentskog doma upoznaje svog najboljeg prijatelja, fizički jako privlačnog, stasitog mladića Aleksandra. Pripovjedač je tako još i homodijegetski i intradijegetski budući da kazuje svoju priču. Kao neiskusni dvadesetogodišnjak, glavni

nositelj radnje veliki je sanjar, skitnica, pomalo i boem koji često vrluda ulicama Beograda, a nosi sa sobom mnogo nade i mlađahne živosti. On kaže: “Poznajem sve ludake koji su se poslednjih dvadeset i pet godina pojavljivali na Knez Mihajlovoj, mojoj najdražoj ulici na svetu“ (Kapor 1985: 6). Nadalje se zapitkuje: “Odakle uopće stižu na Knez Mihajlovu? Gde se toliko žure? Kuda odlaze? U kakvim sobama žive?“ (ibid: 7). U ovakvim rečenicama ogleda se sklonost detaljima u Kaporovu stilu, ali i znatiželja njegova glavnog lika. Već na prvim stranicama, Kapor indirektno napominje kako će ovaj roman biti posveta svim njegovim starim, školskim i fakultetskim zaboravljenim, dalekim poznanstvima, svim ljubavima, čak i svim poznatim facama koje je susretao na ulicama, a nije ih poznao, ali su također na neki način doprinijeli njegovom životu. Tekst pritom prožima nostalgija:

“Nismo ispunili obećanja i ne sedimo više u našim kafanama zbijenih ramena oko jednog stola, gde se tiskamo jer stižu naši stari prijatelji, pokisli i promrzli, pa trljaju ruke još sa vrata i raduju se što nas vide na okupu i što imamo za čaj i za cigarete, što smo uspeli da zauzmemo baš taj naš sto, mada je kafana dupke puna, a dim se može rezati na kocke i izvoziti čak na Aljasku...“ (ibid: 11).

Nadalje se otkriva kako je protagonist zapravo sam pisac koji je dobio ideju za knjigu, tj. savjetovao ga je prijatelj da je napiše, nakon osjećaja i misli koje su ga sustizale dok šeta Knez Mihajlovom. Važe ima li smisla napisati knjigu ni o čemu konkretnom koju nitko neće čitati, a onda zaključuje da je možda baš zato treba napisati i da će možda, ako bude sreće, pronaći svoju publiku. Nadalje uviđa sljedeće:

“Za mene mnogo znače izvesne upotrebljene ulaznice za neke već zaboravljene filmske predstave, fotografije sa zajedničkih izleta gde stojimo u senci šume, mladi i skromno odeveni: sa nama su na tim slikama i naše devojke; pravo je čudo kako su mogle da budu zaljubljene u nas; na tim fotografijama se trudimo iz petnih žila da zauzmemo što originalniju pozu – neki od nas drže ispruženu ruku prema sočivu foto-aparata sa prstima u poretku slova V (Viktorija!), a ja obično guram dlan ispred lica, trudeći se da ličim na figuru ratnika sa bogumilskog stećka. Devojke su nasmešene, izrazi na njihovim licima naliveni divljenjem: one jadnice veruju da ćemo jednoga dana zaista postati poznati i bogatiji, one nam to veruju na reč – samo šuma u pozadini ćuti, nju nismo uspeli da obmanemo, ona je tu poput senke našeg foliranja.“ (ibid: 17).

Učestalost erotskih tabu tema te psovki također su jedna od karakteristika Kaporova stila koje su se lako mogle pronaći i kod Majdaka, zapravo u *prozi u trapericama* općenito. Promatranje ženskog tijela te privlačnost koju ono izaziva Kapor će opisivati detaljnije te na drukčiji način. Zvonimir Majdak po tom je pitanju jednostavniji ili bolje rečeno – kraći. Dakle,



glavni lik jednog neočekivanog dana u izlogu ugleda pomalo fatalnu manekenku Mimu Laševsku, koja ga je ponajprije osvojila svojim očima tek s plakata u koji je zurio, a zatim i uživo. Ono što Kapor često u svojim djelima radi jest posvećivanje pažnje nekom naizgled banalnom detalju pri fizičkom opisivanju lika:

“Ono što me privuklo Mimi Laševskoj, ono što ju je izdvajalo od svih drugih devojaka koje sam ikada upoznao, bilo je to što Mima nije imala ožiljke od pelcovanja na mišici! Hoću da kažem, Mima uopšte nije imala pelce, ona dva ožiljka koja nas sve na izvestan način obeležavaju i čine žigosanim stadom teladi. Ona kao da je pala sa neba. Nitko joj nije udario pečat“ (ibid: 16).

Kao prava ljepotica bila je san svakog mladića. On potom upoznaje svog prijatelja Alu s Mimom i oni postaju mali nerazdvojni trio, koji vrluda bezglavo gradskim prostorima i doživljava različite ozbiljne, ali i polu-smiješne situacije. Njih troje oblikuju klapu (nešto manju od Šoljanove, ali ipak klapu).

#### 4.2.2. *Beleške jedne Ane*

U svoje vrijeme iznimno popularne *Beleške jedne Ane* u središte priče postavljaju ženskog protagonista. Takvo što se nije baš događalo, naročito u *prozi u trapericama*, ali ni od strane muškog pisca koji je u ovom slučaju jako dobro ušao u psihu žene i to jedne “tinejdžerice“. Iako mlađahna Ana biva glavni nositelj radnje (ako se o konkretnoj radnji ozbiljno može govoriti), ona nije naivna poput Gliste, inteligentna je. No, Ana će kasnije “preuzeti kormilo“ tj. pripovijedati u prvom licu jednine dok se na prvoj stranici prvoga poglavlja javlja nepoznati muški glas pisca/pripovjedača koji opisuje Anu, obraćajući joj se izravno:

„Volim te, devojčice, vrtirepu jedan, zunzaro, folirantkinjo jedna, dok ideš u svojoj jedinjoj džipsi-suknji i žutoj majici bez rukava kao da je ceo Beograd tvoj, i ližeš sladoled od čokolade, vanile i citriona-mešano, pa zastaješ pokraj preskupih stvari koje nikada nećeš imati, koje ti niko nikada neće kupiti, budalo jedna blesava, a ne znaš kuda ćeš, nego bazaš, onako bez veze, za svoj groš, još neuhvaćena, još ničija, dok na svakom ćošku postavljaju zamke ocvali lepotani sa bludnim mislima u glavi, mangaši pred bifeima, laponci po parkovima, manijaci u podzemnim prolazima, genteru u robnim kućama, lezbosi pred pozorištem, peškiri u dragstoru, siledžije na zadnjoj platformi trolejbusa – sve je protiv tebe, mala moja, svi bi da te dovate, svi bi hteli da se uvere da nemaš ništa pod majicom, nego da ti grudi stoje onako, same od sebe,

svi žarko čeznu da te zeznu i odvuku u mračne gajbe, u tamne hodnike, u vetrovite parkove, dok ideš tako ničija, bez veze“ (Kapor 1975: 7).

Navedeni tekst javlja se u prologu koji je naslovljen kao „UFUR“ (ibid: 7). Riječ *ufur* došla bi od glagola *ufurati*, koji pripada mladenačkom jeziku, a značila bi „uživjeti se“ ili „umisliti se“, ovisno o kontekstu. Odnos roditelja i mladića bio je važan i u romanu *Kužiš, stari moj*, a ovdje će mnogo češće dolaziti do isprepletanja dijaloga između Ane, oca, majke i bake (“bakute“). S obzirom na Flakerovo razlikovanje konfliktnih i evazivnih odnosa, u ovom će romanu sve više naginjati evazivnom jer Ana odstupa od nekih društvenih normi, odlazi, luta, skita (Flaker 1983: 49). Pritom se razvija tip pripovjedača najbliži Flakerovom tipu „inteligentnog pripovjedača“ u *prozi u trapericama*. On tako zaključuje kako takvi „inteligentni“ pripovjedači mogu biti različiti, ali svi oni su:

„koliko-toliko obrazovani, inteligentni pripovjedači (...). Oni se i kreću među obrazovanim ljudima (...). Drugo, oni nemaju biografiju, odbijaju da budu biografični, oni nemaju ni genealogiju, oni nemaju pripadnosti određenoj strukturi, oni nemaju prošlosti, oni nemaju uzora. Oni još nisu ušli u svijet ustaljenih društvenih struktura...“ (ibid: 59).

Inteligentni pripovjedač često se posvećuje sadržajima vezanim uz kulturu (ibid: 69). Odbjegla Ana samo je jedan od takvih likova pripovjedača „kojima je zajedničko da čitaju knjige, gledaju slike, slušaju glazbu – ali na svoj način (ibid: 60). Osim što je inteligentni, Ana biva i svjesni pripovjedač, „odnosno pripovjedač svjestan svoga pripovijedanja (engl. *self-conscious narrator*) (ibid: 109). Kulturološki sadržaji i socijalni statusi likova izraženiji su od psiholoških opisivanja. Moda, popularnost i kultura nadređeni su unutarnjem razvoju lika. Upravo tu se priča vraća na naziv *traperica* u imenu ove proze. One bivaju u određenim ustanovama i na nekim mjestima zabranjivane što će mlade još više potaknuti na odluku da preko izbora odjevnog predmeta pokažu svoj buntovni karakter i odnos prema društvenim zabranama. Ana tako postaje „djevojka u trapericama“ (ibid: 144). Budući da je Kapor i ilustrirao često svoje knjige, “mi“ znamo kako njegova Ana izgleda. Ilustracije su često sastavni dio njegovih knjiga pa time postaju vizualna nadgradnja opisa i drugih pripovjednih tehnika. Premda slike nisu realne već su skice, dakle sadrže jednostavne linije, sasvim su dovoljne za dopunu čitateljeve mašte. Skenirana stranica Anin je portret (6):



#### 4.2.3. *Hej, nisam ti to pričala*

*Hej, nisam ti to pričala* u podnaslovu će naglasiti kako su to *Nove beleške jedne Ane*, dakle drugi dio. Odmah je jasno, korištenjem glagola pričanja kako će roman nastaviti razvijati stil neprekidnog brbljanja. Čitatelj koji je već navikao na Anu i njena stajališta, mogao je steći određenu sliku o njoj. Ona i daje u sebi sadrži buntovnu, huligansku crtu te je vidljiv otpor prema odraslima na različite načine:

„...ne znam kako stoji stvar sa vašom generacijom, mislim, vidim da ste već prilično poplesnivali i ništa vam ne pomaže što raspoređujete kosu – sve je manje imaš što je više raspoređuješ – to se naročito vidi kad je vetar i kad vam te šiške otfuraju sa čela – nije važno, hoću da kažem...“ (Kapor 1975: 165).

Ovoga puta Ana će ipak biti više sentimentalna i nostalgična. Podsjećat će tako ne samo na motiv *Foliranata* već i na Šoljanovo pisanje (Flaker 1973: 274). Na dvije–tri stranice govori o dobrim starim vremenima te daje sentimentalne, jednostavne primjere istoga:

„I to je dobro staro vreme kada ste u stanju da propustite posljednji autobus za varoš i to znate, a ipak ostajete još dobrih pet minuta dobrog starog vremena, svejedno što ćete posle odvajati dva i po sata pešaka preko polivenih ulica u cipelama koje propuštaju vodu.“ (Kapor 1975: 240).

Isto tako često će se povlačiti teme muško–ženskih odnosa te romantičnih situacija, lijepo ili pak rugalački opisane, što će također biti jedan od razloga piščeve uspjehnosti među mlađom publikom: „Dobro staro vreme je ono vreme kada se čitave noći mazimo na klupi u nekom parku, a naši stari kaputi počnu da nam liče na dvoiposobne komforne stančuge sa sopstvenim grejanjem“ (ibid: 238). Već je naglašeno kako je Kapor iz perspektive muškarca te koristeći ranije i muškog pripovjedača uspješno pristupio perspektivi ženskoga lika. Tako u njegovim romanima ženski pripovjedni subjekt stoji naspram muškom pripovjedaču (koji se ustaljeno javlja u *prozi u trapericama*). Jasno je od ranije kako je Ana mlada načitana osoba koja razmišlja samostalno te se izruguje „praznoglavim curama“ koje previše pažnje posvećuju izgledu i modnim detaljima:

„Natali ti je teška za održavanje. Najpre, rezervni delovi! Njene trepavice se uvoze iz Holandije, a šminka iz Pariza! Garderobu joj moraš nabavljati u Oksford stritu u Londonu, a cipeliške u Firenci. A za mene – rezervni delovi mogu da se kupe u svakoj bakalnici: žvakeroni i džepne knjige, sok od borovnice u tetrapaku, a patikijanovići u BOROVI!“ (ibid: 133).

Za razliku od Majdakova, Kaporov će pripovjedač češće koristiti *Ich*-formu, odnosno pripovjednu situaciju u prvom licu. I naravno, obraćat će se čitatelju, ali i samom autoru knjige još i drskije negoli ranije: „Knjavate u toj svojoj plesnivoj fotelji i slušate kako trkeljišem, a posle, zna se, vi se proslavljate, a ja tonem ponovno u anonimnost i te fazone!“ (ibid: 160). Ironični Kapor sklon parodiranju biva svjestan kritike koja mu prijete te ne štedi ni nju: „...ako vam čangrizavi kritičari prebace da čitate knjigu koja nema ništa sadržajno, upozorite ih da

*se posle ovog poglavlja, na završetku naše hronike, nalazi detaljan sadržaj.*“ (ibid: 236).<sup>6</sup> Izruguje se kritičarima i kao da biva svjestan koliko dugačke rečenice slaže “i kad treba i kad ne treba“ pa mu tako poglavlja zauzimaju “kobasice“ od rečenica. Kao da predviđa kako će time biti meta književne kritike. Jedino mu nedostaje “događajnost“ koju sasvim vješto nadoknađuje pisanju o svemu i svačemu. Baš takva vrsta filozofiranja, prepričavanja i retrospektivnih prisjećanja na različite događaje nije stran element *proze u trapericama*.

---

<sup>6</sup> Čini se kako je sam autor namjerno ovaj dio pisao u *kurzivu* kako bi stvorio “dijalog” s čitateljem ili “šapat” upućen čitatelju.

## 5. Tipologija prostora i specifičnih mjesta radnje

### 5.1. Prostor u Majdakovim romanima

Romani koji pripadaju žanru proze u trapericama razvijaju specifične pripovjedne prostore i mjesta radnje. O njima nije potrebno mnogo objašnjenja te ih ne treba posebno dočaravati primjerice kako i zašto su baš ta neka mjesta korištena u određenim situacijama u ovakvim djelima. Izbor interijera i eksterijera u umjetnosti često predstavlja i izbor određenih značenja po sebi. Majdakov roman *Kužiš, stari moj* odmah negdje na trećoj stranici nabraja mjesta koja predstavljaju karakteristična odredišta mladih protagonista, a sve to u jednoj dugačkoj rečenici:

„Idi u kino na kaubojski filmić, idi nedjeljom na tekmu, zezaj se u slastičarnici ili ispred kućice u kojoj stari Jumbi peče kostonje, švercaj se na treski, štošta radi, pronjuši po tržnici, drpi koju breskvu ili narandžu, šćipni za guz koju kumicu, visi u bircuzu ili mlječnjaku gdje frajerice i frizerke piju kavice, pogledaj koga ima na tramvajskoj stanici, tko igra rukoš ili nogoš na školskom igralištu, nasloni se na »namu« i čekaj dok kiša prestane, kuži dobre pičke, pokušaj se ubaciti kod koje naivke, popuši jednu, dve pljuge u društvu kakvog platfusiste, do mile volje zijevaj i prostači – Isuse, možeš li zamisliti nešto više perfa?!“ (Majdak 1978: 7).

Iako je poanta citata popis ustaljenih praksa dokoličarenja i običaja mladih koji preferiraju neka mjesta i načine razonode više od onih drugih te se konkretna ova mjesta ne pojavljuju baš sva u romanu savršeno dočaravaju kakve se lokacije mogu očekivati. Specifična mjesta na kojima se odvija radnja u Majdakovim romanima su: grad (kao glavno poprište radnje proze u trapericama, u ovom romanu naročito zastupljen kroz Glistina lutanja), autopraonica, kavana, studentski dom (soba Bosanke Emine), gostionica, katedrala, ludnica (zapravo se ispostavlja da je to Milčekova kuća). Besciljno kretanje ulicama grada zapravo je glavni sadržaj ove proze. To kretanje ukazuje na izgubljenost i lutanje (anti)junaka. Isto tako autor često uvodi likove kao kontraste iz drugih dijelova Hrvatske dok se radnja zapravo zbiva u glavnom gradu Zagrebu. Također, pripovjedač i Glista ljubuju s djevojkama u mračnim kutovima ulica, slabije osvijetljenim dijelovima grada. Jednaku važnost ovdje ima i autopraonica koja je izvor smiješnih situacija, ali i poslovnog prostora koje Glista napušta tek tako, bez glasa, što prikazuje njegovu neozbiljnost. Grad nije jedino poprište radnje u Majdakovu romanu, već se jasno ocrtavaju i razlike između centra grada i predgrađa. O tome Maša Kolanović iznosi sljedeća zapažanja:

„Naime inzistiranje književne artikulacije na ovoj podjeli je važno zato jer se iz nje generira semioza daljnjih značenja u kojoj su predgrađe i u njega pozicioniran subjekt redovito povezani sa značenjem klase. U takvoj su artikulaciji opet reprezentativni Majdakovi romani u kojima je redovito riječ o likovima deklasiranih buntovnika, lumpenproletera koji po svojem društvenom habitusu dominiraju kao likovi promatrane proze...“ (Kolanović 2011: 259).

U *Starim dečkima* mjesto radnje ima znatno važniju ulogu negoli u prethodnoj knjizi. Mistični disko klub privlači te okuplja paletu ličnosti uz koju se vezuje sve najgore. Iduće značajno mjesto radnje bila bi ulica i to su dvije pozicije koje se izmjenjuju u gotovo čitavom djelu. Brojčano je malo izmjena, ali je na njima onda i veći fokus te se broj lica zato povećava dok je u *Kužiš, stari moj* situacija bila obratna – jedan lik izmjenjivao je razne lokacije karakteristične za *jeans prozu*. Flaker stoga navodi: „Tako je vrlo čest slučaj unutar našega tipa proze upravo prostorna evazija, pa njezini autori stvaraju za svoje likove »otoke« unutar grada ili ih vode u prostore udaljene od gradskih struktura, a katkada omeđuju svoj prostor zidovima...“ (Flaker 1983: 50). Takav je slučaj i u ovom romanu. Prostor nazvan Klub pripovjedač oslovljava uvijek velikim početnim slovom pridajući mu time određenu važnost. Opijanja, poroci i hedonizam tamo nisu strani pojmovi pa pisac između ostalog nabraja i konzumaciju enormnog broja kava, konjaka, votki, gemišta i ostalog alkohola (Majdak 1978: 197). Prljave zapuštene birtije, kao i u romanu prije, ostat će i u ovom slučaju omiljena pripovjedačeva mjesta, tj. mjesta kojima se rado vraća (Kolanović 2011: 261). Ono čemu je Majdak nadalje vjeran su izrazi poput „zapaliti u nepoznato“ i ostali glagoli bliski značenju lutanja (Majdak 1978: 199). Prijevozno sredstvo poput tramvaja također se pojavljuje u svrhu opisa zbližavanja s prijateljem uz švercanje te poneke anegdote koje se vezuju uz opis lika karakterističnog za *proz u trapericama*. Ono do čega u Klubu dolazi i čega na takvom mjestu ne manjka je nešto što se moglo i očekivati, a to je tuča. Zatim će doći i do poplave koja će izazvati kaos oko čega će se pripovjedač angažirati. I u najgorim situacijama u kojima se nađe ne manjka mu ironije: „Gospon Furlan čori u fotelji koja jedri iz sobe u sobu...“ (ibid: 233). Do samog konca pripovjedač nastoji ostati u duhu „dečko“ te ne biti litalica/probisvijet koji tumara asfaltom:

„Slobodo, slobodice zlatna! Ti si mi najveće blago! Kakav Klub! Kakva vila na Prekrižju! Kakav rezervoar pun benzina! Živjela sloboda, nego šta, kaj ste mislili. (...). Nadam se da na drugoj strani nije ni Kašina ni Klub ni soba u stanu gospona Furlana, već nešto toplo i plavo.“ (ibid: 177).

Majdakov roman *Gadni parking* već u naslovu sadrži mjesto, no pitanje je koliko taj konkretni prostor (parking) zauzima važnosti u romanu kao mjesto zbivanja. Na njemu je pažnja usmjerena tek u jednom, zanemarivom dijelu dok veću važnost zauzimaju ruralno-urbane promjene te relacije između sela i grada. Opreke koje one donose promjena su i u Majdakovu pisanju čija su primarna opća žanrovska mjesta uvijek bila gradovi, ulice, eventualno kafići, diskoteke i birtije. I ranije je Majdak naglašavao opreke između sela i grada, ali ovdje će uistinu doći do takvih promjena. U svakom slučaju sve moguće lokacije koje isključuju selo. Ima i dio gdje pripovjedač prelazi granicu te priča o Njemačkoj kao bijegu ili “obećanoj zemlji Hrvata“ čemu uvijek pridaje ironičan prizvuk. Isto tako, njegov prijatelj Glista se vratio upravo iz Njemačke te uporno govori kako nema do domovine i kako je nikada više ne bi napustio. Prelazak granice važan je motiv ovoga romana te se “tamo daleko“ uvijek nalaze nekakve skupe, otmjene stvari za kojim jugoslavensko društvo pati.

„Zapadnjačku robu moglo se nabaviti prijelazom granice koja je u tom slučaju označena kao prijelaz *iz zemaljskog u nebesko carstvo* (Majdak. 1969: 6). To se carstvo konzumerističkoga blagostanja nerijetko artikulira kroz iskustvo šopinga u Italiji, Zapadnoj Njemačkoj i drugim mjestima dohvatljivim jugoslavenskim građanima. Pritom šoping u Trstu zauzima kulturno mjesto bivše države.“ (Kolanović 2011: 276).

Pripovjedač Njemačku podrugljivo naziva Švapska (Majdak 1980: 8). Opreku grada i sela često i sam komentira: „Ljudi često sele da bi dobro zamijenili semaforima, oskudicom, bunar u dvorištu hidrantom u ulici predviđenoj da se sravni u najskorije vrijeme“ (ibid: 185). U prethodnim djelima Majdak ne traga za bajkovitim idiličnim pejzažima i prostorima koja podsjećaju na Arkadiju (kao što je to slučaj kod Šoljana i Slamniga) dok će to ovdje biti slučaj s Glistinim snovima o kupnji zemlje i gradnje imanja na selu. Takvo što Flaker će nazvati “tradicijom arkadičnosti“ iako se kod Majdaka može tek rubno o tome govoriti – „Napuštajući život u trapericama, na rubu situiranosti, provincijske i obiteljske, pripovjedač je na putu da potraži svoj zavičaj i da stvori novi mit – premda ga ironija još uvijek ne napušta.“ (Flaker 1983: 193). Ovdje će to biti slučaj s Glistom, iako on nije ironičan (ali pripovjedač jest). Nije se sve promijenilo postavljanjem seoske sredine kao jedne od lokacija radnje, i dalje se spominju ili konkretno pojavljuju iduća mjesta: „...čije je radno mjesto ispred šanka ili za kartaškim stolom u privatnom stanu“ (Majdak 1980: 9). Pripovjedač je kao i obično bez novca, klasični nedorasli slučaj (anti)junaka *jeans proze*: „Tih sam dana bio kuhan i pečen u kafiću »Old boys« u Vlaškoj“ (ibid: 14). Nije slučajnan naziv kafića koji glasi baš kao prethodni dio (*Stari dečki*) i to preveden na engleski jezik. O nazivu ulice gdje je smješten moglo bi se



raspravljati, budući da selo preuzima glavnu ulogu naspram grada. Već u ranijoj analizi spomenuta jesen i vrijeme općenito važan je motiv i romana *Gadni parking*, kako za promišljanja lika tako i za atmosferu:

„Vukla se kasna jesen zagrebačkim ulicama; ona s maglom, kestenjarima, kuhanim vinom, češnjovkama, krpicama sa zeljem, domaćim kobasicama sa zeljem. Večer, recimo, dobra, dobra za kartanje u toploj kuhinji. Za cuganje, ako se netko drugi izduži. Večer za čagu u pivovari. Večer blesava ako se vraćaš doma posljednjim polupraznim tramvajem bez broja buljeći u kondukterku koja već priprema dnevni obračun i ne zna da li je žensko ili muško.“ (ibid: 63).

Osim vremena koje utječe na pripovjedača, on biva nostalgičan (ali se uvijek pokušava tome oduprijeti kroz šalu – tj. kao da se zasrami što se pokazao ranjivim):

„Kiša u gradu između tri i pet sati popodne dušu je dala za razmišljanje o prošlim danima i prokockanim prilikama slave i slobode, potucanju bez grižnje savjesti, luftanju, dobroćudnom valjanju od jednog do drugog ruba pločnika. Odjednom mi je jasno da mi se doma ne ide, da tamo utjehu neću naći. Kako bi fino bilo s nekim zgodnim društvom zaružiti i podsjetiti se na stare dane, osvježiti izlizane uspomene“ (ibid: 97).

Pripovjedač je još jednom svjestan sebe i drugih koji ga okružuju te kao i uvijek – nepromjenjivo ironičan, naročito kada se izruguje besposličarima za koje govori kako im ne treba diploma za njihovu profesiju: „Za stajanje u kafićima oko centra važno je imati zdrave tabane“ (ibid: 81).

## 5.2. Prostor u Kaporovim romanima

Kod *Foliranata* Mome Kapora (ali i Kapora općenito) tipično žanrovsko mjesto bit će ulice grada ili kafići, birtije, kavane. Iako ne uvijek u doslovnom smislu, radnja će se odvijati u mislima i mašti pripovjedača koji će nizati različita mjesta i snove o tome gdje bi mogao ići ili gdje je već bio. Sve se to odvija u šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća.

“Poželeh da je moj drug Ale sa mnom, i krenuh sa Mimom da ga tražim po gradu. Pronašli smo ga u Kolarcu na Knez Mihajlovoj. Sedeo je za stolom pored vrata i pio čaj, čekajući da neko naiđe i plati. I tada to poče“ (Kapor 1985: 42).

Kao prosječni studenti, bili su željni života, ali i svjetala reflektora. Imali su velike snove s obzirom na to da je to isto vrijeme zadesila pomama za uspjehom, naročito na filmskom platnu. S obzirom da će motivi iz svijeta filmske kulture prevladavati u radnji ovog romana, to

će utjecati i na dominantne prostore na kojima se radnja odvija. Likovi u romanu kreću se uvijek istim omiljenim lokalima, kafićima, kinima, našli su svoje mjesto na rijeci kojoj su rado bježali u brojnim popodnevim, bili su vreckasti i nezasićeni, otkrivali su svijet. Mima je kao prava uspješna manekenka otišla neko vrijeme “u daleki, bijeli svijet“ iz kojeg je pisala Ali i Momi. Javljala im je kako je tamo sve drukčije i upozoravala ih je na najnovije trendove. Po povratku je Alu, iz kojeg je prštio potencijal, upoznala s Pavličekom, bitnom karikom u filmskoj industriji. Prije to nije uviđala, ali s ovakvim svojim iskustvom i spoznajom lako je uočila kako njen mali beogradski prijatelj Ale ima moguću svijetlu budućnost i još svjetliju karijeru pred sobom, s obzirom na naglašenu sličnost Jamesu Deanu, američkom filmskom glumcu i simbolu svih buntovnih omladinaca, za kojim je ludovala čitava Europa. U toj podudarnosti očitovat će se Kaporovo poznavanje trendova i umjetnosti, u ovom slučaju naravno najviše vezano za film. James Dean, tada iznimno popularan glumac postao je središte fascinacije pa i identifikacije mladih ljudi koje je preraslo u svojevrstan kult. Bio je neka vrsta idola mladima u potrazi za negativnim identifikacijama i on ovdje preuzima simboličnu ulogu „traperica“. Kaporove protagoniste od Majdakovih razlikuje i to što uglavnom pripadaju mlađoj generaciji.

“Nismo ni primetili kako je Beograd preko noći postao najfilmskiji evropski grad. Pošto su već obrstili Italiju, Grčku i Španiju, međunarodni filmski lešinari su se poput jata skakavaca sručili na Jugoslaviju... Film je već svugde pročitano foliranje, sem ovde, u Beogradu, gde njegova reč još uvek ima magičan zvuk, gde se kamera smatra polubožanstvom, svetom spravom pomoću koje se ulazi u carstvo nebesko.“ (ibid: 215).

Multimedijски sadržaji će tako donekle preuzeti radnju. I dalje nerazdvojni, pripovjedač, Mima i Ale zajedno odlaze na audiciju i snovi im se počinu ostvarivati. Filmska industrija odmah je zgrabila Alu uz kojeg je Mima i dalje ostala, dok se glavni lik pomalo udaljava od njih. Dobivši za početak malu ulogu u kojoj je imao samo jedan zadatak: protrčati setom i uzviknuti “Vatra!“ dogodila se tragedija gdje se mladi Ale stvarno zapalio i tako i stvarno i simbolično izgorio u prevelikoj želji za uspjehom. Apsurd cijele situacije tužni Momo uviđa na sprovodu mladića koji se odvija u selu koje nije ni približno nalik gradovima iz njihovih maštarija. Ale i Mima bili su zaljubljeni, što je protagonist i sam osjetio i zbog čega je bio pomalo ljubomoran, ali usprkos tome nisu prestali biti prijatelji. Sada kada su ostali sami, Mima i Momo ulaze u pomalo površan odnos koji ne traje dugo budući da Mima odlazi. Sam kraj romana gotovo da i nema veze ni sa čitavom tragičnom pričom, ni s prvim, “veselim“, nadahnutim stranicama. U posljednjem poglavlju doznaje se kako je Momo sada zaposlen za

neki tisak, a i dalje se nostalgично prisjeća nekih starih lica i situacija. Vrzmaju mu se po glavi slike kada je zadnji put otpratio Mimu kući koja je plakala zbog očitog završetka njihova trojnog druženja. On biva pozvan na razgovor, a ne zna što očekivati od istog. Tu polako preko kolege doznaje da je Mima “odlepršala“ u daleku Aziju i navodno tamo postala nekakva kraljica. Raspitivala se za svoj Beograd i odala tom kolegi gdje je prije stanovala. On zamjećuje kako je Kraljica prelijepa, ali pomalo čudna. Pitala je nadalje i za Adu Ciganliju na kojoj su proveli mnogo, mnogo vremena, zapitkivala je i za domaću rakiju, sport, što se danas igra u kinotekama itd. Najviše ga je pak fascinirao Mimin karakter. Momo na koncu doznaje kako je Mima mnogo pričala o njemu i preko ovog kolege poslala mu je jednu stvarčicu. Predao mu je malu kutijicu oblijepljenu safirima. Momo njoj ništa nije htio poslati. Roman završava tako što Momo otvara kutijicu, a u njoj stoje tri nerazdvojene ulaznice za Kinoteku na kojima je ispisano vrijeme predstave i sjedišta, a naznačeno je da je krivotvorenje kažnjivo po zakonu. Takav svršetak simbolički upućuje na apsurdnost života i neizbježnu prolaznost vremena. Dakle, Mima je promijenila mjesto, lokaciju te se tako osim zbog smrti prijatelja izgubilo i ono što su nekoć imali, a dobra stara vremena će ipak ostati u njima.

Kaporov roman *Beleške jedne Ane* obuhvatit će takozvanu prostornu evaziju gdje će glavna junakinja skitati gradom i pobjeći od kuće kao prava mlada buntovnica. (Flaker 1983: 50). Motiv lutanja čiji je cilj potraga za srećom „izvan strukturiranog društva“ jednog od protagonista (koji najčešće biva sam pripovjedač), nije neobična pojava u *prozi u trapericama* (ibid: 51). Takvo stanje neki bi nazvali i vegetiranjem, a zapravo najveća osuda od strane odraslih je pridjev lualica i etiketa ljudi bez cilja (ibid: 52). Iako će glavno težište ovog romana biti na jeziku i pripovijedanju, opća žanrovska mjesta nisu sasvim zanemariva. Upoznavajući dob lika koji bježi od kuće i hoda gradom te se koristi slengom, neće biti teško predvidjeti gibanja i kretanja takve djevojke. U samim naslovima poglavlja (koja čine čitave rečenice!) često će se pojavljivati mjesta poput tajnog skrovišta, rijeke Save, studentskog doma, dijelova grada Beograda (primjerice Kalemegdan), škola, restorana, žurki itd. (Kapor 1975: 261). Toponimi, bili stvarni dio knjige ili samo dio pripovijetke – stalan su element romana. Anina evazija motiv je koji će obilježiti ovo djelo (Flaker 1983: 184). Kroz njega će se prikazivati njen odnos prema svijetu kojem je okružena te će takav element prožimati sve kategorije koje su ovdje obrađivane: i jezik i stil i opća mjesta. Televizija, ostale vrste medija i gradske četvrti obilježiti će Anin tok misli i osjećaja. Flaker zaključuje kako: „Momo Kapor u biti vodi »borbu humorom« s »velikim« svijetom i njegovim jezikom.“ (Flaker 1983: 184). Nadovezujući se na isto, Flaker zapaža kako Kapor osuđuje sustav, osobito školstvo koje djecu uči kako se sve

najbolje nalazi baš u njihovoj zemlji, najbolji ljudi su baš njihovi ljudi, daje se iskrivljena slika društva iz vizure povijesti koju pišu pobjednici (ibid: 184).

Kaporov roman *Hej, nisam ti to pričala* nastavit će tradiciju prethodne uspješnice. Pisat će se nekad i o istim temama ili mjestima kao da se o njima prvi put piše, jasno, na različite načine. Pisac će naime imati još toliko toga za “kazati“:

„...hej, nisam vam ni to pričala! O komšiluku, čoveče, i o onim divnim vremenima kada smo mogli da se družimo sa rođenim komšilukom, a nismo morali da bazamo naokolo po svetu i da preklinjemo nepoznate osobe za malo druženja na brzaka...Hej, o tome ću, čoveče, o tome! Hej, a je l' se sećate onog božanstvenog dovikivanja po komšiluku pred večer, je l' se stvarno sećate? Mislim, ja ću sad da se razderem, a ako to smeta vašem finom komšiluku, tim gore po komšiluk – menjajte gajbu; pravi komšiluk mora sve da podnese...“ (Kapor 1975: 155).

Nadalje ona prepričava ili oponaša dozivanje majke s prozora koja naređuje da dođe kući, a mala Ana moli da još malo ostane. Dakle, situacija koja je poznata svakom djetetu, svaki čitatelj je doživio – barem određene generacije. Tu leži ono prepoznavanje u knjizi koja čitatelja privuče, a na toj brznoj i lakoj identifikaciji gradi popularnost. I tako opet i na nekoliko stranica govori se o “komšiluku“ iz svih mogućih kuteva:

„Od komšiluka se pozajmljuje, na primer: ulje, dve kašike kafe, šćer, escajg za venčanje, čaše za primanje, stolice kad naiđu gosti, salcagajz za turšiju, dva jaja kad nam se iznenada prijedu palačinke, fitilj za kandilo kad se bakuta seti da je religiozna, sirće za obloge, termometar kad dobijem temperaturu – lažnjaka da ne bih išla u školu, od komšiluka se pozajmljuje lova do prvog, i švaler dok se ne vrati zakoniti suprug s puta!“ (ibid: 157).

Jednom riječju, Kapor je detaljist. Pronicljivost koju posjeduje zadržava do zadnjih stranica čak i kada Ana govori tek o banalnostima svakodnevnog života. Dom, obitelj, ali i kafane / birtije bit će jedno od sastavnih mjesta s kojih Ana pripovijeda. Elokventnost će nekad i neprimjetno, “tiho“ ubacivati u rečenice:

„Klopali smo u jednoj divnoj kolibi od balvana, gore iznad Kladnja. Hemingvej kaže da čovek može da pije sa svakim, ali da može da kopa samo sa prijateljima. Dobro je to zapazio, stari papa Hemingvej, na časnu reč...“ (ibid: 225).

Konkretno će birtija *Tri grozda* često biti korištena kao mjesto zbivanja, a intertekstualnost neće biti prisutna u doslovnom smislu već će autor dati do znanja kako poznaje razne tekstove, pisce, ljude iz različitih grana umjetnosti, politike i ostalog:

„Jedanput sam tako angažovala svoj privatni Institut za izučavanje javnog mnjenja, gosn Suleta, koji je na ćošku kod »Tri grozda« zaustavljao prolaznike i nudio im da budu glavni urednici Ivi Andriću i Miroslavu Krleži.“ (ibid: 7).

Ponavljat će se Anina “gluvarenja“ po Beogradu te u tom smislu u *Novim beleškama jedne Ane* nema nekakvih inovacija.

## 6. Jezičnostilska obilježja

### 6.1. Majdakov stil

Posljednje poglavlje u interpretaciji svih romana posvećeno je stilističkoj analizi jezika. Majdakov roman *Kužiš, stari moj*, kao što se već iz ranijih citata moglo uočiti, sadrži kajkavsko narječje, vulgaran jezik, "jezik ulice" te učestale anglicizme. Takav jezični izričaj uveo je Zvonimir Majdak u domaću književnost, miješajući kajkavski dijalekt sa štokavskim (Flaker 1983: 79). Jezična karakterizacija oblikuje identitet likova; upućuje na to tko su i što su likovi (što je izneseno u ranijem poglavlju o karakterima i pripovjedaču), gdje pripadaju, kako se odijevaju – sve se to odražava na njihov govor pomoću kojega zapravo čitatelj dobiva glavne informacije o liku:

„Pripovjedač Majdakova romana *Kužiš, stari moj* sam je mladi šegrt koji mijenja zaposlenja, a junak je romana njegov »frend« (anglicizmi su, dakako, česta karakteristika slanga mladih) Glista, s kojim zajedno radi kod privatnog obrtnika – u »servisu za pranje autača« (MDK, 21), pa je cijeli roman pisan slengom mladog zagrebačkog lumpenproletarijata.“ (ibid: 79).

Još jedno obilježje Majdakova jezika i stila bio bi „ironični žargon mladih“ (ibid: 81). Već u samom naslovu sadržan je žargon kao jedna od poštapalica mladih ljudi, pa bi ono "stari" u prijevodu značilo dobar prijatelj, tj. netko koga se duže vremena poznaje, netko blizak. Sve to ovaj roman, kao i likove, približava modernoj kulturi. Mladi (a i nedorasli) upijaju popularnost i sve veću prisutnost medija te se takvo što reflektira primjerice kroz njihov način odijevanja, ali najjači dokaz je jezik koji koriste, govor kojim se služe. Suvremenoj kulturi kojoj očito pripadaju pridonose beskonačna opijanja, raskalašeni stil života, a sve se to odražava na jeziku koji vrvi anglicizmima. Likovi nisu toliko psihološki produbljeni, vrlo su plošni, ali njihovi postupci te komentari predstavljaju osnovu njihove karakterizacije. Pri početku romana pojavljuju se i djevojke koje se "spandaju" s Glistom i pripovjedačem te osim samih opscenih, erotskih scena kojima pridonose, jedna od njih progovara ekavicom: „More, što si navalio ko besan bik?! Ode mi čarapa, silniče moj. Ama čekaj, bre, strgat ćeš mi gaćice! E, jesi kurviš, jesi!“ (Majdak 1978: 11).

Što li je Majdak time htio postići? Najvjerojatnije komiku. Osim toga, uvrstio je i lik „Dalmoša“ nazvanog Galilej te mu pridao klasične stereotipove kao što su lijenost te čak i hedonizam: „Tipu se nije radilo ni koliko crno pod nokat stane“ (ibid: 37). Nadalje, dio sintagme „kužiš“ s upitnikom ili bez njega Majdak upotrebljava često, na početku i kraju rečenice, nije sasvim važno, ponekad čak i kao čitavu rečenicu. Isto radi i u ostalim romanima.

Misli se ponekad pretoče i na pola stranice, pa tako jedna rečenica u diskursu pripovjedača zna biti poprilično duga dok su dijalozi likova kratki, jasni, sažeti. Govor mladih ili nedoraslih je lijep, usporen, pasivan. Zato često i pribjegavaju tuđicama. Način korištenja interpunkcijskih znakova, redanje istih i njihovo učestalo korištenje također doprinose stilskim i sintaktičkim specifičnostima romana. Nadalje, kada se Glista zbuni i uzbuđi (što nije rijetkost za njega) zna doći i do ovakvih konstrukcija: „Ddddddaaaaaa bbbbbbbaaaaaššššššjjjjjjeeeee ttttttaaaakkkkoooo!“ (ibid: 25). Zatim pripovjedač smireno i cinično ponavlja i “objašnjava“ Glistino mucanje tj. prethodnu rečenicu: „Da, baš je tako!“ (Majdak 1978: 25). Jezik se potom najviše očituje u vulgarizmima te novotvorenim riječima koje bi trebale opisivati žensko tijelo ili pripovjedačevo “frajersko“ viđenje određene žene: „Za grudi se redovito upotrebljava naziv *mljekarstvo*“ (Majdak, 1995: 20; Majdak 1975: 128), za stražnjicu naziv *kanta* (Majdak, 1975: 77), a za djevojke koje se rado predaju seksualnom činu *potrošabl* (Majdak, 1995: 12).“ (Kolanović 2011: 283). Majdak gomila i još poneke stereotipove poput rastrošnih žena koje stoje u opoziciji sa skromnijom, muškom, flegmatičnom naravi (ibid: 284).

Nastavak *Stari dečki* stilom uglavnom slijedi prethodni roman. No, ima i znatnih razlika. Osim samog korištenja slenga, protagonista može odati i mišljenje koje ima o nekoj umjetnici ili poznatom filmu, glazbi i slično. Tu se može iščitati stav i filozofične misli istog, ali ponekad (anti)junak takvog romana može imati upravo iznimno ciničan stav kako prema životu tako i prema (pre)popularnim umjetničkim ostvarenjima. Takvo što nije u tolikoj mjeri zastupljeno kod Majdaka, ali je također jedna od odrednica *proze u trapericama*. Erotika koja prestaje biti tabu tema i dalje je sveprisutna pa tako autor konstantno upotrebljava pojmove bez cenzure kao što su „grupni seks“ i slično (Majdak 1978: 188). Kajkavsko narječje Majdak ne napušta ni u jednom romanu, ali ovdje kao da koristi još i više takvih primjera pa će učestala biti kraćenja slova, deminutivi, kratki jat i druge konstrukcije karakteristične za kajkavce: „v zemljici, trulil, crveki, zmrcvareno, creva, nikaj...“ (ibid: 181). Osim psovki i kreativnih vulgarizama učestalo se koristi riječ iz prvog naslova ove tetralogije – “kužiš“. Konstrukcije poput „Dragec dragi“ je uobičajena za Majdaka (ibid: 192). *Proza u trapericama* popularnost je stekla i zahvaljujući “domaćim izrekama“ koje koristi te kazivanjima usmenog porijekla, a izazivaju podsmijeh i pridonose humoru, pa je jedna od takvih primjerice: „ko ekspres za Istanbul“ ili „u govnama do brade“ te „među nama budi rečeno“ (ibid: 194, 202, 378). Takvo što pridonosi uličnom govoru i daje dozu neozbiljnosti i šašavosti pripovjedača. Učestalo se javljaju i neologizmi, a samo jedan od takvih bio bi „zmekniguzica“ (ibid: 333).

Roman *Gadni parking* dokaz je da u Majdakovom stilu i jeziku sve ostaje isto, on mu ostaje vjeran. Najviše je ipak kolokvijalizama sadržano u prvom dijelu, no oni su sveprisutni kroz čitavu sagu. Flaker uspoređuje važnost jezika u Majdaka i Salingera te zaključuje kako je u obojice autora on „zasićen slangom“ te se od književnog jezika i jezika službene kulture udaljava sintaksom, leksikom i fonetikom (Flaker 1983: 199). To i jest sama poanta korištenja slenga, odstupanje od tradicije, kulture i svih vrsta zakona ili normi. Obično je pripovjedač svjestan svoga kako socijalnog položaja tako i mogućnosti (ibid: 61). U ovoj knjizi se pripovjedač smatra visoko inteligentnim, mudrijim i pametnijim od drugih iako naglasak nije na nekakvoj načitanosti i govoru o filozofiji konkretno, umjetnosti i slično.

„Ova orijentacija inteligentnoga pripovjedača na gradski govorni jezik, sve do njegovih žargona, osobita sklonost prema isticanju pojave masovne kulture, od zabavne glazbe do traperica, posebno značenje dobiva u onim nacionalnim književnostima u kojima se bila ustalila i kanonizirala tradicija tzv. »seoske proze«, utemeljene na odstupanjima od jezičnog standarda u smjeru seoskih govora i regionalnih dijalekata (ruska književnost od realizma do danas), odnosno vezane za konstituiranje standardnog jezika s temeljem u vrijednostima seoskih govora (prvenstveno srpska »vukovska«, a zatim i hrvatska situacija. Upravo je u ovom tipu književnosti opozicija ruralno ↔ urbano posebno došla do izražaja, pa predstavlja do danas temelj za stvaranje tipologije proznoga izraza. (...). Odatle također dojam što ga je kadar ponijeti neupućeni čitalac – da je takav inteligentni pripovjedač fasciniran zapadnom civilizacijom, ali je taj dojam zapravo u biti pogrešan jer je pripovjedač u trapericama, nosio ih on ili ne, ironično nadređen predočivanom svijetu visoke tehnike i materijalnoga blagostanja, svijetu *establishmenta*, kako zapadnom tako i sovjetskom, istočnoevropskom ili jugoslavenskom.“ (ibid: 62).

Poštapalica „kužiš“ ustaljena je i bitna od samog početka Majdakova stvaranja. Sveprisutna je od prvog naslova pa do stalnog govora omladine u romanima. Ono što nije sasvim ustaljeno kod Majdaka su poneki detalji u načinu pisanja kada se primjerice odjednom odluči na pripovjedačevo direktno obraćanje publici (što je zapravo slučaj s cijelim djelom na neki način) pa koristi zgrade kao šapat tom čitatelju: „(Zbilja koji put serem konce, ne?)“ (ibid: 9). Izreke bliske širom spektru ljudi i ustaljene u narodu koristi Glista iako nakon povratka iz Njemačke kreće tu i tamo koristiti za njega pomalo smiješne („...vrag bi ga znao!“) (ibid: 150), ali i pjesničke izraze dok mu se pripovjedač izruguje: „ – Isuse, kako se to paradno izražavaš? »Tuđe sunce grije...«?! Kakve su to kerefeke? – To sam zapamtio na jednoj priredbi »Zvuci rodnog kraja«“ (ibid: 11).



Ponovno se očituje Glistina nostalgija za rodnim krajem te je ovakav citat rijedak moment u kojem se pokazuje nekakvo Glistino kulturno uzdizanje u stranoj zemlji ili makar njen pokušaj. Postoje situacije gdje Majdak ne koristi anglizme u cijelosti već polovicu riječi prevede, a polovicu ostavi na engleskom jeziku pa tako tvori i neke nove izraze, primjerice: „herc-romane“ dok se ruga liku Julije koja ima prepune police Zagorkinih romana (Majdak 1980: 68). Miješanje drugoga jezika učestao je element *jeans proze* (Flaker 1983: 88). Tu se više misli i na očigledne razlike između dijalekta, standardnog jezika i seoskih govora gdje se ovi posljednji kod Majdaka ne parodiraju u tolikoj mjeri koliko je slučaj u nekim drugim djelima hrvatske *proze u trapericama*. Osim „kužiš“ Majdak nerijetko upotrebljava i sintagmu „stari moj“, što u kompletu aludira na prvi naslov (*Kužiš, stari moj*) kojem se neprestano na ovaj ili onaj način autor vraća (Majdak 1980: 30). Nadalje, prosti izrazi su također nešto sveprisutno pa će tako lik često izjaviti nešto poput: „...govno u dupetu smrznuti“ ili vulgarnije, erotski kao: „...seks, seks i seks!“ (ibid: 46, 123). Majdak voli neobične završetke pa tako u *Gadnom parkingu* nakon što Glista i njegova djevojka Julija napokon odluče kupiti zemlju na selu oko koje su se dugo mislili i pregovarali, nailaze na sukob s buntovnim mladićima koji siluju Glistu. Iako začudo Majdak takvo što nije konkretnije opisao, iz završetka poglavlja i pišćeve šutnje (može se možda reći dramske pauze) može se zaključiti kakva se ogavna, gnjusna stvar upravo dogodila.

## 6.2. Kaporov stil

S promjenom autora, logično, promijenit će se i stil pisanja. O sličnostima i razlikama dvaju autora bit će riječi kasnije, no priča je *Foliranata* pisana Kaporovim zafrkantskim jezikom te biva “specifična, naizgled krupna, a zapravo sitna epizoda životne predstave“ (Ćelap 2017: http). Simboličnim naslovom on se pomalo izruguje svim uzrastima, naročito onim mlađim tj. studentima i studenticama, koji bezglavo streme ka visinama i nekim vlastitim snovima. Dok još ne uspijevaju pronaći sami sebe oni se pretvaraju da su nešto što nisu, glumataju i izgubljeni su. Kapor to ne predstavlja kritički, već s velikom dozom empatije, ali i humora i s malom dozom ironije bez koje bi zapustio svoj specifični stil pisanja. Od takvih dana iz svoje prošlosti gradi roman uz niz simpatičnih scena, u ovom slučaju iz života dvoje studenata i jedne manekenke. Jezik je ovdje u usporedbi s romanom koji slijedi manje istaknut budući da se velikim dijelom radi o jasnoj fabuli koja ide svojim tokom, ima svoj vrhunac, zaplet i iznenadni obrat te simbolični kraj. Takvo što nije specifično za *prozu u trapericama* pa će jezik ovoga romana biti ipak najmanje zanimljiv za karakterizaciju likova i za interpretaciju semantičke

razine djela. To pak ne znači da se u djelu ne pojavljuju stilske značajke koje će se i kasnije razvijati u njegovim romanima.

Roman *Beleške jedne Ane* pisan je također drugim jezikom, tj. ponešto drukčijim stilom. Samim tim pojavljivat će se drukčije riječi, različite konstrukcije te i drukčije pisani anglizmi. Nadalje, Kapor za razliku od Majdaka (koji će takvo što također ponekad napraviti, ali rijetko) volio je duge rečenice te gomilanje veznika i zarezova, a gdjekad i oboje:

„Pustili te napolje sa lanca i kazali da se vratiš do devetke, a ako se ne vratiš – da ćeš naći kuću zaključatu pa spavaj gde očeš, jer ovde će biti onako kako ja kažem, dok si pod mojim krovom, a kad budeš imala svoju kuću, radi kako znaš! – rekli su i pustili te, pa zirkaju iza zavese, svi se nadžidžali, i keva, i bakuta, i tetka Gina što je u gostima, a na kraju ni matori nije izdržao, nego bacio novine i dovukao se iza keve, da vidi, kao, šta se to dešava.“ (Kapor 1975: 8).

Isto tako, znao je odlično dočarati profile svih uzrasta. Tako se ovdje svatko može prepoznati ili može iščitati klasične roditeljske izjave te tinejdžerske mladenačke situacije. Također je pribjegavao izboru smiješnih riječi poput primjerice “nadžidžali“ kao i asonanci i aliteraciji koju znaju stvoriti. Već je u interpretaciji pripovjedača spomenut blizak odnos koji se gradi s protagonistkinjom, kojim se uspostavlja bliska veza između pripovjedača pisca i mlade Ane. Usmena priča polako se pretapa u piščevo stilizirano usmeno pripovijedanje (Flaker 1983: 99). Kako se u ovoj knjizi mijenja pripovjedač, mijenja se i stil. Ana konstantno voli ubacivati tuđe priče pa tako često skreće s puta, kako doslovno fizički, tako i u mislima – digresije su čest dio njenog govora, dolazi do nebrojenih “priča u priči“. Flaker tako navodi dva jezika u opoziciji: „jezik *a* versus jezik *b*“ misleći na pripovjedačev jezik koji je utemeljen na standardnom govoru s prihvaćanjem i simpatiziranjem govora s asfalta (onog drugog, preplavljenog dijalektom ili anglizmima) (ibid: 56). Anglizmi su učestali element hrvatske, ali i srpske *proze u trapericama*. Samo jedan od primjera gdje će se koristiti strane riječi s poštapalicama je sljedeći:

„Pitala sam nekog tipa šta to znači, i on je bio bogzna kako oduševljen mojim svežim pitanjem, pa me je odveo na kafu; šta jes-jes, bio je stvarno fin i uopšte nije pokušavao da se pravi važan, dok mi je objašnjavao da je taj hepening u stvari dešavanje na licu mesta.“ (Kapor 1975: 90).

Za razliku od Majdakovog pripovjedača, a naročito Gliste, Ana je filozofična. Ona se kao i oni koristi običnim, gradskim, omladinskim jezikom, ali on tvori dublje misli. Premda

Kaporov stil odiše jednostavnošću, njegova glavna protagonistica nije baš jednostavna i infantilna kakvom se doima već je pomalo lukava i mudra. Flaker je ustanovio kako „...razvijeni motiv školske zadaće nalazimo u srpskoj prozi Mome Kapora u kojoj je Anino raspredanje »o rođenim Beograđankama« (...).“ (Flaker 1983: 68). Dakle, ovaj motiv pisanja zadaćnica se pojavljuje i ranije, primjerice u Salingerovog Holdena Caulfielda, ali Kapor ga proširuje. On mu posvećuje više “vremena“, nerijetko se vraćajući na taj temat. Samim tim, ponekad ubacuje i isječke sastava i radova, usput podsjećajući čitatelja na Aninu dob. Bora Ćosić otići će pak još korak dalje od Kapora, kako to ističe Flaker (ibid: 68). Flaker ovaj roman određuje kao feljtonsko-kozerijski (ibid: 100). Ova proza sadrži oba ta obilježja u velikoj mjeri. Feljton se vezuje uz novinske članke, kritiku. Govori o kojekakvim umjetničkim, književnim, društvenim i političkim temama, a namijenjen je široj publici. Sve navedene elemente sadrži i Kaporov roman. Pripovjedač kroz Aninu viziju i perspektivu razglaba o istim tim temama, nekad kroz spomenute domaće zadaće, a češće kroz izravan Anin govor i brojne solilokvije. Jednako tako, isječci i sažetci koji se odjednom pojave u tekstu podsjećaju na feljtonski tip proze tj. romana. Sadrži uz to i Anine osvrtne ili retrospektivne misli o razgovorima s određenim likovima, pa se ti isti razgovori prenose u radnju kao da se zbivaju u tom trenutku. Kozerija bi sudeći po hrvatskom jezičnom portalu bio kraći, publicistički tekst koji kazuje o aktualnim zbivanjima, zanimljiv je i duhovito napisan, a pripovijedanje ili čavrljanje je ugodno, zabavno, duhovito<sup>7</sup>. Flaker opisuje i iznosi definiciju:

„Naracija kozerije u većem je stupnju nosila obilježja usmenog pripovijedanja, namijenjenoga prosječnom slušaocu. Svijet predočen u kozeriji morao je biti blizak tom slušaocu. U isto vrijeme kozerija je postala pokušajem protesta protiv fikcije i fantastike epa, htjela je garantirati autentičnost zbivanja, likova i cijeloga predočenog svijeta“ (usp. Flaker 1983: 100).

Ana ima svoju publiku kojoj se obraća kao slušateljima (a ne kao čitateljima). Tu se očituje njeno poznavanje tradicionalne kulture, umjetnosti, filma, književnosti, ali i aktualne suvremenosti. Kapor je elokventan te prenosi sva svoja znanja i stajališta kroz perspektivu djevojke, a o svemu tome zna pisati i čitave ulomke, stranice, pa i poglavlja. U skladu s tim Flaker zapaža da je ludizam glavno stilsko obilježje Kaporove proze te ističe – „...Kaporova proza, prema Aninu iskazu »vrhunsko zezanje« (KA, 17) s mnogim »rečnim okukama od govorancije, što je sasvim poplavila događaje« (KA, 43), pa je u biti feljtonski *meandrična*, ali

---

<sup>7</sup> Značenje prema internetskoj stranici *Hrvatski jezični portal*, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>.

ti *različiti modeli* ipak se u nizu elemenata dodiruju, ovdje napose zbog temeljne orijentacije na formalni mimetizam u odnosu prema spontanom usmenom pripovijedanju, ali i zbog osporavanja *različitih* ali u biti srodnih tipova *kulturne potrošnje*.“ (Flaker 1983: 108). Ludizam jezika očituje se i u spomenutim Aninim kozerijama:

„one se vrlo često temelje na Aninim igrama: intervjuiranju same sebe pred ogledalom, imaginarnom pisanju vlastitih memoara, izmišljanju govora prigodom otvaranja imaginarnih izložbi vlastitih crteža, pisanju (već spomenute) »mature zadace«, imaginarnim govorima »Beogradankama« o ženskoj modi, pisanju pisma čitalaca novinama, stiliziranom prepričavanju anegdota i dr. Međutim, Kapor ne stvara time nove modele: predlošci za Anine kozerijske igrarije već postoje, to su prvenstveno paraliterarni tekstovi iz suvremenih masovnih medija, ponajprije vezani za novine, koje u biti Ana *parodira* time što rekonstruira takve tekstove na temelju *svoga jezika*, oponirajući tako svoj jezik publicističkom standardu i rugajući se *svojim jezikom* kulturnim i civilizacijskim segmentima svoje sredine“ (ibid: 114).

Osim takve vrste ludizma, autor se često poigrava i na ostale načine s čitateljem. Naime, potpuno će izbaciti trinaesto poglavlje iako će ono biti navedeno u sadržaju zbog praznovjerja koje se vezuje za njegovu nesretnu simboliku: „*Iz čistog sujeverja, zbog kojega čak i hoteli mnogo otmeniji od ove knjige nemaju apartman broj 13, pisac preskače ovu glavu da ga ne bi terao baksuz i odmah prelazi na sledeće poglavlje.*“ (Kapor 1975: 120).

Glazba, film i umjetnost sastavni su dio svakog Kaporova romana. Masovna kultura tako će se pronalaziti i u *Beleškama*:

„Ona će već u prvom dijelu ove feljtonsko-kozerijske proze spomenuti šlager *Zvezdana prašina*, Franza Lehara, Jamesa Deana u filmu *Istočno od raja* i Rocka Hudsona, šlager *Jingle bell* i Becaudovu šansonu *Nathalie*, film *Točno u podne* s Gary Cooperom i Prévertovu *Barbaru* (koju citira i Slamnigov pripovjedač u *Boljoj polovici hrabrosti!*), Petera O'Toolea i Marilyn Monroe, Kirka Douglasa i Gérarda Philippea, ali i Faulknera, Joycea i Kafku, Marxa i Engelsa i Lenjinov *Imperijalizam kao najviši stadij kapitalizma* – razumije se, u različitom kontekstu i s različitim odnosom prema imenima i djelima. (Flaker 1983: 138).

Humor, ironija, cinizam i groteska bit će također sveprisutni, bilo da se radi o Aninim solilokvijima, dijalogima, bujicama misli ili nečem drugom. Pisac će uvijek posezati za navedenim, podsjećajući stilom na mnogo puta spomenutog Salingera. Autorovi podrugljivi komentari (gdjekad i bezobrazluk) samo su još jedna od stalnih Kaporovih karakteristika:

„»U ovom poglavlju ona je inače odevena u svetlo-plave *traperske pantalone*, što je veoma važan podatak za kostimografa, ukoliko Twentieth Century Fox (Tventit senčeri Foks) otkupi knjigu da bi snimio još jednu ordinarnu glupost. Kad je u našoj ulici neko zrikav, zovu ga također – Tventi senčeri«, zato što njegov pogled podseća na reflektore koji se ukrštaju na zvezdanom nebu« (KA, 173). (ibid: 187).

Katkad će Kaporove ilustracije sadržati i ispisane riječi ili čitave tekstove, češće na latinici negoli ćirilici. Ponekad će imati konkretne veze s tekstom, ali ne uvijek. Čitatelj na njima može očekivati i direktno obraćanje retoričkim pitanjem. Također će ubacivati brojalice i slične pjevne, melodične tekstove. Često će služiti i kao dodatni (ponajviše fizički) opis pojedinih likova. Iduće skenirane stranice odnose se na navedeno (211, 223):



Djelo se završava riječima: „Hej, nisam ti to pričala!“ te najavljuje kako “radnja još nije svršena, uvijek se ima nešto za pričati. (Kapor 1975: 259). Ujedno nosi naslov idućeg nastavka sage o Ani.

Roman *Hej, nisam ti to pričala* odmah postavlja problematiku definiranja vrste ove knjige te savršeno opisuje sve što ona zapravo jest: „...i, što je najgore, ne znam uopšte da li je ovo što vam trabunjam roman, esejčina, feljtoniška, putopisnjak, da li je to neka plesniva priča ili su to memoari: jedno je sigurno; da je drama – jeste drama, i to moja lična!“ (Kapor 1975: 5). Često će se, baš kao i u prijašnjoj knjizi koristiti nagomilani interpunkcijski znakovi, ponajviše uskličnici te će se rečenice završavati ili će započinjati trotočjem, koristit će se svakakve hibridne forme. Poštapalica „oću da kažem“ i njoj slične također će biti sastavni dio romana. (Kapor 1975: 9). Iako Kaporov pripovjedač zna biti poprilično prost, on ipak neće u tolikoj mjeri koristiti psovke (za razliku od Majdaka). Tek će se tu i tamo pojaviti poneka. Osim brojalica, pjesmica i poštapalica ponovno će se koristiti i ostale značajke iz romana *Beleške jedne Ane*. Budući da je Ana svjesna sebe, publika će se naviknuti na njene konstrukcije rečenica i obraćanja: „Čitala sam, kada sam bila mala, a sada vam prepričavam čitavu stvar slobodnim rečima...“ (ibid: 201). Zatim će se i direktno obraćati, koristeći žargon ili dijalekt: „Izvinite, je l' imate možda jednu pljugu? Tenk juri veliku mačku!“ (ibid: 218).

Iako se u novom romanu narušava forma, ono čega ne manjka bit će humor izazvan ironijom. Ovoga puta nerijetko potaknut izvrtanjem ili komentiranjem klasika, poznatih pisaca i drugih imena iz svijeta književnosti (Nazor, Kumičić, Branko Ćopić...). (Flaker 1983: 231). Ono što je pomalo neiskreno ili nelogično i što je samim tim nedostatak u čitavom djelu jest to što ovoga puta glavni protagonist Ana ponekad priča kao da je mnogo starija nego što uistinu jest. Kao da se autor nije dovoljno suzdržao te je prenio svoje misli, sjećanja i osjećaje iz mnogo ranijih godina na tinejdžericu Anu. Ona tako nije vjerodostojna svom uzrastu. Zapravo, ona ponekad spominjući određena imena i naslove iz svijeta kulture zvuči više kao da pripada generaciji Mome Kapora, dakle puno starijoj generaciji.

„Ana navodi ponekad knjige koje generacija šezdesetih-sedamdesetih godina u pravilu malo poznaje. (...). U njezinu katalogu imena iz masovne kulture naći će se niz imena, ali će većina tih imena predstavljati idole pokoljenja Anina tvorca (ili još starijega), a ne njezine generacije.“ (ibid: 231).

Sve bi bilo mnogo uvjerljivije da je pisac napustio svoju mladost, sjećanja i viđenja svijeta, gorčinu prema svijetu te se fokusirao na mladu djevojku iz čije perspektive i piše. U *Beleškama jedne Ane* mnogo je bolje ušao u psihu lika (iako je takvo što općenito površno shvaćeno u modelu *proze u trapericama*). Dakle, ovoga se puta autor prečesto vraća periodu između 1945. i 1955. godine, po Flakeru: „u vrijeme dakle kada ni njezin autor još nije imao osamnaest

godina“ (ibid: 232). Masovna kultura zabavne glazbe u ovom djelu izostaje. Ona je ta koja zaluduje mladost te je na određen način pokreće. Dakle, biva pomalo i njen “simbol“ pa je nedostatak govora o glazbi i njenoj kulturi u ovakvom romanu propust (ibid: 232). Nadalje, James Dean te pridjev i glagol foliranja bit će manji motivi koji će se često provlačiti kroz solilokvije, a podsjećaju na *Folirante*. Konkretno Kaporov jezik nije se mnogo promijenio, ali način razmišljanja Ane jest pa odmah odaje drukčiju “vibru“, reflektira se na lik, njegove rečenice i sve ostalo. Umjesto da se razvija i sazrijeva (iako se to ne očekuje od ovakve proze, ali bolje rješenje bi barem bilo da onda ostane ista), ona postaje ogorčeni, čangrizavi Kapor. Bez obzira na sve navedeno, Flaker uviđa kako se ona „u svojim izrekama i dalje često koristi nazivljem koje pripada suvremenoj civilizaciji“, dakle ostaje u okvirima *proze u trapericama*. (ibid: 235). Također se pomalo podsmjehuje patetici romantičnih ljubavnih odnosa tj. tepanju koje ono zna izazivati te se otvoreno izruguje školstvu te odgojnim mjerama (ibid: 235). Ana ne staje samo na tome, ona se ismijava i komentira ljude, svijet, sve što je okružuje. To je ono što je čitatelju poznato od ranije, ironični duh se zadržao. Pa tako ova „djevojka u farmeriškama“ ipak pripada „prozi u farmeriškama“ (ibid: 237). Ono što će još ostati više-manje slično *Beleškama* bit će ilustracije, dugački tekstovi ispisani na njima u šašavim zbijenim nizovima, narodne izreke, upute ili opisi namijenjeni čitatelju i slično. Skenirane stranice vizualno prikazuju navedene primjere (24, 127):





## 7. Zaključak

*Proza u trapericama* definira se kao poseban model proze i kao posebna stilsko formacija koja okuplja tekstove sa zajedničkim obilježjima vezanim uz tip pripovjedača, likove te jezični stil. Miroslav Šicel ovaj prozni model romana definira s obzirom na temeljna strukturalna obilježja, odnosno fragmentiranje pripovjedne cjeline na manje dijelove ili novele povezane glavnim likom. Aleksandar Flaker ovom tipu proze pristupa kao zasebnoj stilskoj formaciji koja se u novijoj istočnoeuropskoj i zapadnoeuropskoj književnosti pojavljuje od 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća, a karakterizira je pojava mladog pripovjedača, stilizacija urbanoga govornog jezika mladeži te osporavajući odnos prema svim kulturnim i društvenim tradicijama. Poredbena analiza ovog modela proze u hrvatskoj i srpskoj književnosti u ovom je radu bila fokusirana na romanima Zvonimira Majdaka i Mome Kapora, koje i Aleksandar Flaker spominje u svojoj studiji. Interpretacija pojedinih tekstova pokazala je da poetika odabranih autora ima dosta dodirnih mjesta, osobito u usporedbi s drugim autorima poetički bliskima ovom tipu proze, poput Antuna Šoljana. No bez obzira na to, njihovi romani razlikuju se na svim razinama koje smo analizirali; s obzirom na tip pripovjedača, karakterizaciju likova i njihov jezik.

Vrste pripovjedača koje se mogu pojaviti u proznom tekstu razlikuju se po brojnim kriterijima, a najčešće s obzirom na pripovjednu razinu i opseg sudjelovanja u priči (Grdešić 2015: 94). No, u *prozi u trapericama* razvijaju se tri specifična tipa pripovjedača – inteligentni, brutalni i infantilni pripovjedač. U Majdakovu romanu *Kužiš, stari moj* razvija se perspektiva brutalnog, ironično-ciničnog pripovjedača dok će glavni lik Glista biti infantilni i naivan. Oboje, i pripovjedač i glavni lik klasični su tipovi gradskih frajera, nedoraslih mladića koji su postavljeni u opoziciju prema odraslima. Iako je pripovjedač s obzirom na jezično-stilsku karakterizaciju minimalno promjenjiv, on je kao karakter ipak labilniji. Mijenja se, naizgled sazrijeva, no u načelu ostaje osoba istog karaktera i kroz iduća dva Majdakova romana, *Stare dečke* i *Gadni parking*. Glavni lik Glista u drugom dijelu izostaje, no autor ga vraća u trećem. Jasno je kako se ni on ne mijenja, ne raste niti sazrijeva, karakter mu je isti. Samo biva malo zahvalniji na svojoj domovini kojoj se vratio pa se doima mudrijim dok govori o tome kako je sada shvatio život, no pritom ne uspijeva “zavarati” nikog – ni pripovjedača ni čitatelja. Ipak, posljednja knjiga (*Gadni parking*) ima mnogo više poveznica koje se tiču tipova pripovjedača, ali i likova s romanom *Kužiš, stari moj* negoli to ima roman *Stari dečki*.

Pripovjedač u romanima Mome Kapora bitno je drukčiji. Od šest romana koji su se analizirali u ovom radu, roman *Foliranti* jedini je primjerak *proze u trapericama* u kojemu se

pojavljuje nekakva družina ili *klapa* u ulozi (skupnog) protagonista, što je bitno obilježje modela *proze u trapericama*. Također će se u tom romanu dosta pozornosti posvetiti medijskoj kulturi, što neće biti uobičajeno u Kaporovim kasnijim romanima. U romanu *Beleške jedne Ane* pripovjedač je prije svega inteligentni, a moglo bi ga se nazvati i eruditom, dakle odaje dojam načitanog, sveznajućeg pripovjedača ili lika. Takav pripovjedač prebacuje svoje gledište na mladu Anu, a nju se može opisati istim pridjevima: inteligentna i načitana. Dakle, točka gledišta mijenja se, ali "glas" pripovjedača ostaje do zadnjih stranica romana provučen kroz Anin lik, perspektivu i karakter. Sve navedeno za roman *Beleške jedne Ane* može se primijeniti i na nastavak *Hej, nisam ti to pričala*, osim što će tu Kapor biti manje uspješan. Koristi iste principe, isti stil, no takvo što postaje već viđeno te je čitatelj zasićen suviše sličnog sadržaja. Nema nikakvih iznenađenja ili noviteta osim što je junakinja Ana ovoga puta nevjerodostojna budući da pripovijeda o nekim političkim, društvenim i kulturnim temama kao da je znatno starija nego što jest u romanu. Naime, prepričava određena događanja kao da su se zbivala u vrijeme njene mladosti i tijekom odrastanja, a tek je tinejdžerica te ne bi mogla znati neke stvari koje iznosi pa tako gubi čitateljevo "povjerenje". Nadalje, on je jedini autor koji će među piscima *proze u trapericama* progovarati kroz perspektivu ženskog protagonista. Dok se Kapor iz nekog razloga odlučio za ženski glas svoje (anti)junakinje, Majdak je ostao vjeran ranijim uzorima nezrelih momaka. No, bez obzira na izbor muškog ili ženskog glasa, Flaker ističe da ove pripovjedače vezuje štošta: „...oni nemaju biografiju, odbijaju da budu biografični, oni nemaju ni genealogija, oni nemaju pripadnosti određenoj strukturi, oni nemaju prošlosti, oni nemaju uzora“ (1983: 59).

Što se tiče tipologije prostora, Majdak će koristiti karakteristična, specifična pripovjedna mjesta za ovakav tip proze. U romanu *Kužiš, stari moj* to je prije svega grad kao općenitije mjesto, a potom unutar njega slijedi autopraonica kao radno mjesto dvaju prijatelja, dom gospođe Gizele kao mjesto bludnih i pomalo humorističnih, nespretnih scena, a zatim i ostali uobičajeni prostori: ulica, kafići, lokali, studentski dom itd. Prostor u idućem romanu, *Stari dečki*, reduciran je uglavnom na noćni klub, odnosno bordel te se neće mnogo širiti lutanjima glavnog lika. Fabula će najviše biti zaokupljena događanjima u istom tom "disku" ili eventualno tučnjavama ispred njega. Romanom *Gadni parking* Majdak će vratiti svoje ranije modele pisanja, tj. djelo će po svim načelima mnogo više nalikovati na prvi dio trilogije. Tako će Majdakovi likovi opet lutati ulicama (iako znatno manje), a parking će umjesto autopraonice biti radno mjesto pripovjedača. No, ono što je novo naspram prve dvije knjige jest žudnja Gliste za selom, uvođenje opreke između sela i grada te govor o prelasku granice i pitanje je li uistinu bolje u stranoj, "obećanoj" zemlji Njemačkoj ili je dom ipak nezamjenjiv.

Roman *Foliranti* Mome Kapora progovara o maloj skupini, klapi prijatelja studenata pa će tipična žanrovska mjesta biti opet kafići, ali u većoj mjeri zastupljeni negoli kod Majdaka, ulice, studentski dom, kinodvorane. Ovo posljednje će u ovom romanu imati poseban značaj budući da je roman dobrim dijelom fokusiran na svijet filma i medija. Uz to će se vezati još neka specifična mjesta radnje poput filmskih setova na kojima se Kaporovi junaci uspoređuju s tada aktualnim, poznatim američkim filmskim junacima i sanjaju o dalekim zemljama i slavi. Nadalje, u Kaporovim romanima često se kao poprište radnje koristi popularna Ada Ciganlija duž koje se okupljaju mladi ljudi da bi se družili, pjevali, pili i slično. Roman *Beleške jedne Ane* započet će bijegom glavnog lika Ane i opisivanjem njenog lutanja ulicama Beograda. No, kako radnja odmiče tako će pripovjedač sve više uplitati pripovijedanje o prošlim zbivanjima u aktualne događaje. Ipak, svi prostori koje Kapor uvodi ili koji se spominju opet su ona ista tipična mjesta koja su se i ranije nabrojala (gostionice, restorani, kafići, mjesta gdje se događaju različite žurke, domovi, ulice, kvartovi...). Nastavak *Hej, nisam ti to pričala* neće odstupati od takvih ustaljenih modela te će i u tom romanu lik mlade Ane lutati Kalemegdanom i ostalim beogradskim ulicama.

Obilježja Majdakova jezika i stila temelje se na ustaljenim uzorima *proze u trapericama*. Likovi se koriste razgovornim jezikom, kajkavskim dijalektom, žargonima, tuđicama (anglizmima). Također se često pojavljuju i vulgarizmi, ironija i cinizam, a najčešće u svrhu izazivanja komičnih prizora. U sva tri analizirana romana Majdak ne odstupa od ovih elemenata. No, Majdakov pripovjedač razvija mnogo sažetiji, oskudniji i skromniji izraz negoli Kaporov. On naime koristi jednostavnije konstrukcije, ne pokazuje sklonost dubljoj refleksiji i filozofiranju, a njegov pripovjedač je mnogo flegmatičniji od senzibilizirane Ane. S tim u vezi, Kaporovo pripovijedanje manje je fragmentirano dijalogima, za razliku od Majdakova. Ipak, po pitanju jezika ne može se reći da Kapor prelazi okvire *proze u trapericama* te da je znatno drukčiji po tom pitanju od drugih autora ovakve vrste romana. Njegovi glavni likovi su filozofični, promišljaju o svemu i svačemu, o raznovrsnim temama iz umjetnosti, kulture i politike, zapitkuju se te iznose svoje stavove. Teme kojima se posvećuju nisu uvijek toliko duboke i “bitne”, ponekad se radi o sasvim banalnim, svakodnevnim stvarima. No općenito, Majdakovo pripovijedanje obuhvatit će više događaja dok će Kaporov pripovjedač biti više sklon “brbljanju”.

Iako je Majdak istaknuo kako kada piše nikada ne zna kako će djelo završiti, te je rekao: „Nisam od onih koji prave nacrt, križaljku, kod mene je svako stvaranje ravno avanturi, koja se nikako ne može mjeriti s drugim avanturama“ (Lisak Vidović 2017: [http](http://)), u ovoj tetralogiji *proze u trapericama* takvo improviziranje s nastavcima ipak nije prodrlo do šire publike. U

tom smislu Flaker ističe kako je Salinger samo jednom napisao svog *Lovca u žitu* te je stvorio samo jednog ironičnog Holdena i to je bilo sasvim dovoljno za prenošenje određenih vrijednosti (Flaker 1983: 190). Za razliku od Salingera, oba autora, i Majdak i Kapor, pokušat će produžiti slavu svojih junaka pišući nastavke (Majdak će ipak tu ići nešto dalje od Kapora), ali neće u tome biti sasvim uspješni:

„U hrvatskoj pak JP možemo istaknuti prijelaz Majdakov od čvršće strukturiranoga romana *Kužiš, stari moj!* – s pripovjedačem koji govori o svome »frendu« Glisti i tako dobiva potrebnu distancu od zbivanja, pa od anegdotskih situacija dobivamo roman – na *Stare dečke* u kojima pripovjedač priča o vlastitim »doživljajima«, pa ove distance više nema, struktura se raspada, a »roman« pretvara u niz anegdotskih situacija koje i u jeziku već očituju maniru. Upravo ta manira već nakon prvoga nastavka u »Startu« čitaoca koji poznaje prethodni roman – zamara, a »nastavak« prvoga romana on mora doživjeti kao lažnjak.“ (Flaker 1983: 235).

Još jedna od poveznica ovih dvaju autora odnosi se na razdoblje u kojemu aktivno sudjeluju u književnom životu, odnosno period u kojemu nastaju njihovi romani – između 1970. i 1980. godine (pritom je 1975. najplodnija godina za obojicu). No, bez obzira na vrijeme u kojem je nastala, *proza u trapericama* uspijeva ostati aktualna i u suvremenom svijetu. Ovi romani i dalje lako nalaze put do čitatelja zahvaljujući jednostavnom stilu, humorističnom jeziku prožetom simpatičnim slengom, protagonistu koji nije savršen te stoga može biti predmet brze identifikacije, a tome zasigurno doprinosi i radnja koja se odvija u urbanim središtima na mjestima koja su i danas prepoznatljiva u svojoj konkretnosti.

## Popis literature

### Primarna:

Kapor, Momo (1975). *Beleške jedne Ane*. Zagreb: Znanje.

(1975). *Hej, nisam ti to pričala*. Zagreb: Biblioteka itd.

(1985). *Foliranti*. Zagreb: Znanje.

(1985). *Una*. Zagreb: Znanje.

(2017). *Ljubavne priče*. Beograd: Knjiga komerc.

Majdak, Zvonimir (1970). *Čangi off Gotoff*. Zagreb: Znanje.

(1978). *Kužiš stari moj & Stari dečki*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.

(1980). *Gadni parking*. Zagreb: August Cesarec.

(1984). *Lova do krova*. Zagreb: Znanje.

Salinger, Jerome David (1998). *Lovac u žitu*. Zagreb: ABC naklada.

### Sekundarna:

Ćelap, Aleksa (2017). „Ne foliraj se, folirantu jedan – Foliranti Mome Kapora“. *Kultiviši se. Mesto za drugačije sadržaje*. <https://kultivisise.rs/foliranti-momo-kapor/> (datum pristupa: 11.9.2021.).

Ćirić, Dejan (2021). „Momo Kapor: Dobri duh Beograda“. *24 sedam*.

<https://24sedam.rs/kultura/7-dana-sa-umeticima/60056/momo-kapor-dobri-duh-beograda/vest> (datum pristupa: 26.2.2022.).

Deretić, Jovan (1986). *Kratka historija srpske književnosti*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Donat, Branimir (1978). *Brbljava sfinga*. Zagreb: Znanje.

Flaker, Aleksandar (1983). *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Flaker, Aleksandar (1985). „Roman“. U *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, str. 664-668.

Grdešić, Maja (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.

Kolanović, Maša (2011). *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.

Košćak, Nikola (2012). „Žargon i stilovi suvremene hrvatske proze“. U *Vila, kiklop, kauboj. Čitanja hrvatske proze*. Ur. Anera Ryznar, Zagreb, str. 39-70.

Krtalić, Ivan i Petar Prpić (1981). *Književnici dvadesetoga stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

- Lisak Vidović, Karolina (2017). „Vrag ga znao, sve se pošemerilo. Uz odlazak začetnika proze u trapericama Zvonimira Majdaka (Zrinska, 26. I. 1938–Zagreb, 19. VII. 2017)“. *Vijenac* 613-614. <https://www.matica.hr/vijenac/613%20-%20614/vrag-ga-znao-sve-se-posemerilo-27054/> (datum pristupa: 11.9.2021.).
- Mandić, Igor (1984). *Književnost i medijska kultura (izabrani eseji)*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Mihajlović, Nataša (2017). „Momo Kapor – sjetni čarobnjak lepršavog duha“. <https://lolamagazin.com/2017/06/17/momo-kapor-sjetni-carobnjak-lepršavog-duha/> (datum pristupa: 11.9.2021.).
- Nemec, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Peleš, Gajo (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor naklada.
- Solar, Milivoj (1974). *Ideja i priča. Aspekti teorije proze*. Zagreb: Liber.
- Solar, Milivoj (1977). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Šicel, Miroslav (1997). *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Visković, Velimir (1978). „Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama“. U *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. Flaker A., Pranjić K., Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Visković, Velimir (1983). *Mlada proza*. Zagreb: Znanje.

## Jeans prose in a Croatian and Serbian novel

### SUMMARY

The paper deals with a comparative analysis of three novels by Croatian writer Zvonimir Majdak: *You get it, man* (1970.), *Old boys* (1975.), *Nasty parking* (1980.) and three novels by Serbian author Momo Kapor: *Phonies* (1975.), *Notes from an Ane* (1972.), *Hey, I didn't tell you that* (1975). All these works belong to the stylistic formation of *prose in jeans*, or a specific model of the novel defined by Alexander Flaker on the basis of a special type of young narrator whose style is built on the colloquial language of youth, and worldview on challenging traditional and existing social structures. In theory, the name *jeans prose* is often used, and Salinger's novel *The Catcher in the Ray* (1951.) is associated with this type of prose as a paradigmatic pattern. In the central part of the paper, the comparative interpretation of selected texts is approached from the aspect of the typology of narrators and characters, space or place, and language and style. The narrator will be either brutal (at Majdak) or intelligent (at Kapor), and the protagonist will be either naive (at Majdak) or bright (at Kapor). Typical genre places like city, street, cafe, nightclub and the like appear in all the novels. Language and style will always contain slang, jargon, humor, ironic narrations of the narrator as well as philosophizing about "nothing", wandering (the practice of "leisure") and the minimal appearance of a specific plot.

Keywords: novel, *prose in jeans*, *jeans prose*, Zvonimir Majdak, Momo Kapor, *You get it, man*, *Old boys*, *Nasty parking*, *Phonies*, *Notes from an Ane*, *Hey, I didn't tell you that*, brutal narrator, intelligent narrator, city, irony, humor, jargon, slang